

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Departament d'Història Moderna i Contemporània

Programa de Doctorado en Historia Contemporánea (RD99/2011)



Proyectar la patria:

La identidad nacional en el cine chileno (1964-1973)

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Itziar Vañó de Urquijo

Dirigida por:

Dr. Joan del Alcázar Garrido

Dr. Alfredo Riquelme Segovia

Valencia, diciembre de 2022

© 2022, Itziar Vañó de Urquijo

Esta Tesis Doctoral ha sido realizada en la Universitat de València gracias a un contrato de Formación del Profesorado Universitario (FPU 14/03607) concedido por el entonces Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.

«Artículo Trigésimo Primero

Patria es el abrazo de una madre.

La morada original no te deja, aun cuando te vas.»

Tomás Bravo Hepp, *Constitución poética de Chile*

«(...) la reconstrucción de mundos pasados es una de las tareas más importantes del historiador. Y la emprende no por un extraño afán de rescatar archivos u hojear viejos escritos, sino porque quiere hablar con los muertos. Preguntando a los documentos y escuchando sus respuestas, puede estudiar las almas de los muertos y evaluar las sociedades en que vivieron. Si abandonamos todo contacto con los mundos perdidos nos condenamos a vivir en un presente bidimensional y abocado al olvido, y nuestro propio mundo se volvería plano.»

Robert Darnton, *Edición y subversión*

«Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario.»

Jorge Luis Borges, *Ficciones*

RESUMEN

La presente Tesis Doctoral expone los resultados de investigación del proyecto *Proyectar la patria: La identidad nacional en el cine chileno (1964-1973)*. Desde una concepción del cine como dispositivo cultural que actúa a la vez como receptor, creador y difusor de discursos polisémicos, se considera que este medio representa una fuente privilegiada para estudiar la articulación y evolución de identidades colectivas.

En concreto, la investigación analiza las identidades nacionales vigentes en los años sesenta y primeros setenta en Chile, en un contexto histórico de fuertes transformaciones sociales y en un momento en que el campo cinematográfico se abrió a un nuevo lenguaje formal y a la reflexión en torno a problemas sociales, dando lugar al movimiento conocido como el Nuevo Cine chileno.

El trabajo estudia el desarrollo de la industria cinematográfica nacional chilena desde principios del siglo XX, prestando especial atención a los distintos usos que se da al nuevo medio en la configuración de la identidad nacional en un momento de desarrollo de la cultura de masas. Se propone una genealogía del Nuevo Cine desde mediados de los años cincuenta y se analizan las herramientas con las que, a partir de 1964, el campo cinematográfico buscó reforzarse frente a cinematografías extranjeras. En lo referido a las representaciones de la nación contenidas en los discursos fílmicos, se estudian en primer lugar las dos visiones enfrentadas por la idea de progreso, prestando especial atención a la imagen de los sujetos marginales urbanos. Se reflexiona también sobre los usos de los símbolos patrios en la pantalla. A continuación, la tesis aborda las representaciones de los elementos naturales y las ideas que a ellos se asocian. En último lugar, se examinan con detenimiento las imágenes que el cine construirá para las regiones fronterizas del país, estableciendo una comparativa entre los mensajes contenidos en las obras referidas a las regiones del Norte Grande chileno y aquellos presentes en las cintas que muestran el extremo austral del país.

ABSTRACT

This doctoral thesis presents the research results of the project *Proyectar la patria: La identidad nacional en el cine chileno (1964-1973)* (Projecting the homeland: National identity in Chilean cinema (1964-1973)). When considering cinema as a cultural instrument that acts as a receiver, creator and disseminator of polysemic discourses, this format represents a privileged source for studying the articulation and evolution of collective identities.

The research analyses more specifically the national identities prevailing during the 1960s and early 1970s in Chile, in a historical context of strong social transformations and at a time when the cinematographic field opened up to a new formal language and to the reflection on social problems, leading to the movement known as the New Chilean Cinema.

The work examines the development of the Chilean national film industry since the beginning of the 20th century, paying special attention to the different uses given to the new media in the configuration of national identity during the development of mass culture. The thesis proposes a genealogy of the New Cinema from the mid-1950s, and an analysis of the tools with which, from 1964 onwards, the cinematographic field sought to reinforce itself in the face of foreign cinematography. Regarding the representations of the nation contained in the film discourses, we first study the two opposing visions concerning the idea of progress, paying special attention to the image of marginal urban subjects. We also reflect on the uses of patriotic symbols on the screen. Next, the thesis addresses the representations of natural elements and the ideas associated with them. Finally, it examines in detail the images that cinema constructs for the border regions of the country: establishing a comparison between the messages in the works referring to the regions of the Chilean “Norte Grande” and those present in the films that portray the southernmost part of the country.

SUMARIO

Resumen	7
Abstract	8
Agradecimientos	11
Relación de abreviaturas, siglas y acrónimos	14
Prólogo: El qué y el porqué de esta tesis	16
Introducción	26
A. Historia y cine, superemos el tema de una vez	26
a. Usos del cine para la historia	28
b. El cine como espacio privilegiado de análisis identitario	42
B. El concepto moderno de nación: apuntes teóricos	45
a. Investigaciones sobre nacionalismo o identidad(es) nacional(es) en Chile	47
C. Estudios sobre cine chileno: un estado de la cuestión	54
D. Periodización y fuentes	71
a. Justificación del marco cronológico	71
b. Fuentes	76
c. Un par de consideraciones sobre los archivos y las fuentes <i>online</i>	88
Capítulo 1. A propósito del desarrollo del cine chileno hasta 1964	93
1.1. El cine mudo a la búsqueda de una “voz” patria	93
1.2. La profunda crisis ante la llegada del cine sonoro	100
1.3. La década del cincuenta y los primeros sesenta: orígenes del Nuevo Cine chileno.....	107
Capítulo 2. El campo cinematográfico en Chile: re-articulando un cine nacional	120
2.1. Contexto cinematográfico entre la <i>revolución en libertad</i> (1964-1970) y la <i>vía chilena al socialismo</i> (1970-1973)	120

2.2. La obsesión por crear un “cine nacional”: Resurgimiento de <i>Chile Films</i> , censura y la ansiada <i>Ley 16.617</i>	127
2.3. Cine comercial vs. cine experimental, ¿un debate artificial? Reflexiones a la luz del estreno de <i>Morir un poco</i> y <i>Tres tristes tigres</i>	135
2.4. Nuevo Cine chileno: cronología y caracterización	152
Capítulo 3. Progreso y nación: de un país que avanza hacia el primer mundo a otro que “descubre” su pobreza	157
3.1. El Chile ideal soñado por Frei en <i>Ayúdeme Usted Compadre</i>	160
3.2. Las críticas a la oficialidad: denuncia de la desigualdad y la pobreza en el cine de Helvio Soto, Álvaro Covacevich, Patricio Kaulen y Miguel Littin.....	171
Capítulo 4. “De Arica a Magallanes”: espacialidad de una nación en expansión, del papel al celuloide	184
4.1. La evocación del territorio y los elementos naturales.....	191
4.2. El Valle Central como paradigma de chilenidad: Criollismo en <i>Tierra quemada</i>	194
4.3. Expandir la soberanía efectiva: las fronteras norte y sur	200
4.3.1. Enemigo externo y progreso técnico para afianzar la identidad chilena en las representaciones del norte chileno	201
4.3.2. La Araucanía y Magallanes como un sur por conquistar y por chilenizar.....	212
Conclusiones	220
Fuentes y archivos	231
1. Archivos y bibliotecas consultados	231
2. Fuentes hemerográficas	232
3. Fuentes audiovisuales	233
Bibliografía	244

AGRADECIMIENTOS

Aunque la redacción de la tesis es un camino solitario, tengo muchas personas a las que agradecer su apoyo, orientación, compañía y afecto en estos años, porque sin ellos no habría llegado al final de esta etapa.

En primer lugar, quiero agradecer a mis dos directores, Joan del Alcázar y Alfredo Riquelme, su apoyo e inestimable ayuda durante toda la investigación. A Joan, con quien llevo trabajando desde que empecé el Máster de Historia Contemporánea, por su compromiso, su fe inquebrantable en mí (especialmente en los momentos en que yo he dudado de mí misma) y la libertad que me ha dado siempre para trabajar; a Alfredo, por su amable acogida en Santiago, su orientación en mis meses de estancia y por ese *depa* de Lastarria con su maravillosa biblioteca. También querría agradecer al personal de mis dos casas en la Universitat de València: por un lado, a todos los miembros del IIDL, investigadores y personal administrativo, especialmente a cada uno de los que forman el grupo de investigación LOCSUS. Gracias por el compañerismo y el buen ambiente, por ampliar mis intereses académicos y por reforzar en mí la idea de que se puede hacer investigación con un impacto positivo en la sociedad. Me acuerdo hoy en especial de Joan Noguera, investigador brillante e incansable, cuyo ejemplo me acompañará durante toda mi carrera profesional. Por otro lado, gracias al Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, que además me ha permitido disfrutar de uno de los aspectos más gratificantes del trabajo universitario: la docencia. No puedo dejar de dar también las gracias a los alumnos a los que he tenido la suerte de dar clase en estos años, porque han sido un desafío y un aprendizaje constante e ilusionante.

Aunque si algo me llevo del trabajo en el Departamento es la red tejida con los compañeros del despacho de la sexta planta. A Pau, Ester, Vicent, Laura, Àlex, Natxo y Jorge: por las conversaciones y debates, incluso cuando no hemos estado de acuerdo. Pero, sobre todo, por los almuerzos, las sobremesas, el apoyo y las risas en los días duros. Sin vosotros estos años habrían sido tremendamente aburridos.

Esta investigación me ha generado presión, angustia y días malos, pero también me ha traído muchas experiencias maravillosas. La mejor de todas, sin duda, ha sido poder realizar dos estancias de investigación en Chile. Agradezco enormemente al Instituto de

Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile la acogida y la buena disposición, en particular a Marisol, administrativa del Instituto, que estuvo siempre pendiente de mí. Y a Max y al resto de estudiantes de posgrado del Instituto, que me orientaron con todo y también me invitaron a *carretear*, porque no todo va a ser trabajar en la vida.

Si mis estancias en Santiago fueron especiales, fue gracias a todos los amigos, chilenos y expatriados, que me abrieron las puertas de sus casas: Celia y Pablo, que me adoptaron como a una más; Elena, Sara, Tomaso, Rodrigo, Luana... a ellos les debo los mejores recuerdos de Chile. Con Astrid y su familia, con quienes me alojé al llegar, aprendí sobre las costumbres chilenas y conversamos mucho sobre el pasado y el futuro del país. También le agradezco a Ricardo Pérez los consejos y la visita a la CEPAL. Y, por último, a Felipe, por su generosidad infinita, por decir que sí a todos mis planes sin excepción y por enseñarme su Chile. Gracias por compartir un tramo del camino.

De vuelta a casa, tengo que agradecer a los de siempre: amigos y familia. Me siento muy afortunada por tener a tanta gente querida en mi vida. A Fernando, Noelia, Irene y Silvia, que desde hace más de doce años son un refugio en el que hablar y compartir la vida. Gracias por quererme con mis cosas y por hacerme sentir arropada (especialmente a Fernando, que aguanta estoicamente todos nuestros dramas). A mis *hermanos*: otra vez Fer, David, Javi, Maite, Javi, Laura, Sergio, Lucía, David, Mar, Natalia y Alejandra. Gracias a todos por estar ahí. Nos conocimos porque todos creemos que la educación cambia el mundo, y veros es un recordatorio de que ese otro mundo es posible. De todos ellos, gracias especialmente a Natalia, que se preocupa siempre por los demás antes que por ella misma; y a Alejandra, porque para qué quiero un galán de telenovela teniendo amigas como tú. Agradezco también su amistad a Raquel, que sabe ver siempre el lado bueno de las cosas y está ahí para compartirlo. Y a la *pandi*, por estar desde siempre y compartir charlas, risas y fantas de naranja.

A las inseguridades, la presión y la incertidumbre ante el futuro propias de quien quiere vivir dedicándose a las humanidades, se ha sumado una pandemia, con su aislamiento y sus temores, así que no puedo olvidarme de M^a Ángeles, mi psicóloga, que debe de tener tantas ganas de perderme de vista como tenía yo de acabar esta tesis.

También me acuerdo de mis profesores del *cole*, que aguantaron durante años mis preguntas de niña repelente e hicieron crecer mi amor por la historia, la filosofía o la literatura.

Pero si a alguien le debo un agradecimiento absoluto es a mi familia. A mis abuelos, tíos y primos. A Dámaso, que es como un miembro más de la familia y además ha sido la *caja b* de la financiación de las estancias. A mi hermana, mi mejor amiga, porque no sé qué haría sin ella: Por la música, los conciertos, las series, las telenovelas, las discusiones y debates, los odios compartidos, las conversaciones de madrugada... Por ser lo mejor que tengo. *I love you and I like you*. Y, por último, a mis padres, que alimentaron desde pequeña mi curiosidad y mis inquietudes y nunca dijeron que no cuando pedía comprar algún libro. A ellos, que han sacrificado muchas cosas por mi hermana y por mí y que han observado el largo proceso final de escritura de esta tesis con preocupación, intentando apoyarme en todo. Para ellos es el agradecimiento más grande de todos.

Valencia, diciembre de 2022.

* * * *

Esta Tesis Doctoral ha sido realizada con un contrato predoctoral como Personal Investigador en Formación en el Institut Interuniversitari de Desenvolupament Local de la Universitat de València, siendo beneficiaria de una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU 14/03607, 2015-2019) concedida por el entonces Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, en el marco del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad, dentro del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016.

La realización de este proyecto habría sido prácticamente inviable sin la posibilidad de viajar a Chile. Parte del trabajo se llevó a cabo durante dos estancias de investigación (en 2017 y 2018) en la Pontificia Universidad Católica de Chile para las que se contó con sendas ayudas públicas. La primera estancia de investigación fue financiada gracias a una Ayuda a la Movilidad para Estancias Breves y Traslados Temporales dentro del propio programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Para la segunda estancia se obtuvo una Beca de Movilidad Internacional para estudiantes de Doctorado financiada por el Vicerrectorado de Internacionalización y Cooperación de la Universitat de València.

Agradezco pues al Ministerio y a la Universidad el apoyo económico prestado.

RELACIÓN DE ABREVIATURAS, SIGLAS Y ACRÓNIMOS

BCN	Biblioteca del Congreso Nacional de Chile
CCC	Consejo de Censura Cinematográfica
CAn.	Corto de animación
CD	Cortometraje documental
CEDOC	Centro de Documentación del Museo de la Memoria
CEDAV	Centro de Documentación Audiovisual del Museo de la Memoria
CENCOSEP	Centro Nacional de Comunicación Social del Episcopado
CENECA	Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística
CE	Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile
CF	Cortometraje de ficción
CIME	Comité Intergubernamental para las Migraciones Europeas
CODELCO	Corporación Nacional del Cobre
CORFO	Corporación de Fomento de la Producción
CRAV	Compañía Refinera de Azúcar de Viña del Mar
DC	Democracia Cristiana
DFL	Decreto con Fuerza de Ley
DIBAM	Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
Diprocine	Asociación de Directores y Productores de Cine
DL	Decreto Ley
FECH	Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile
FRAP	Frente de Acción Popular
ICAIC	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas
ICE	Instituto de Cinematografía Educativa
ILET	Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales
INCAA	Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Argentina)
INE	Instituto Nacional de Estadística
IVAC	Institut Valencià de Cultura

LD	Largometraje documental
LF	Largometraje de ficción
LP	Disco fonográfico de larga duración (por sus siglas en inglés: Long Play)
ODELPLAN	Oficina de Planificación Nacional
OCDE/OECD	Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (en inglés: Organisation for Economic Co-operation and Development)
P.E.C.	Política, Economía, Cultura (Semanao)
PNUD	Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo
PUC	[Ver UC]
PUCV	Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (en algunas ocasiones aparece en las fuentes simplemente como UCV)
PUV	Publicacions de la Universitat de València
Reg.	Registro audiovisual
RM	Región Metropolitana
sj	Sacerdote jesuita
TVN	Televisión Nacional de Chile
UC	Pontificia Universidad Católica de Chile
UCV	[Ver PUCV]
UP	Unidad Popular
USACH	Universidad de Santiago de Chile (anteriormente UTE)
UTE	Universidad Técnica del Estado (posteriormente USACH)
UV	Puede hacer referencia a Universidad de Valencia o Universidad de Valparaíso

PRÓLOGO:

EL QUÉ Y EL PORQUÉ DE ESTA TESIS

«El mapa habla únicamente para el geógrafo. (...) No ha podido inventarse cosa más abstracta, más inerte y más lejana, para dar el conocimiento de lo concreto y lo vital. (...) Este mapa pedante y paralítico va a ponerse entero a vivir en el cine, ofrecedor de paisajes vivientes. (...) Esa será, y no texto alguno, por perfecto que se logre, la geografía animada que todos venimos pidiendo y que nos hace tanta falta...»

Gabriela Mistral¹

Ya en 1930, Gabriela Mistral hablaba apasionadamente del poder transformador del cinematógrafo. Clarividente y lúcida como pocas, la Premio Nobel reflexionaba sobre las oportunidades que el cine (documental en el caso de su texto) ofrecía a los pueblos de la América para pensarse y reivindicarse, para incorporarse “a la imaginación popular”² de propios y extranjeros. Desde un planteamiento de pureza del cine documental que hoy calificaríamos de *naïf*, acertó sin embargo al vislumbrar la importancia del cine como espacio de representación e identificación de un pueblo.

La investigación que se presenta en estas páginas pretende ser una aproximación crítica, rigurosa y esperemos que novedosa a esa misma idea. La tesis lleva por título “Proyectar la patria: La identidad nacional en el cine chileno (1964-1973)” y tiene por objeto estudiar los procesos de construcción, perpetuación y reformulación de la identidad

¹Gabriela MISTRAL: “Cinema documental para América”, *Atenea*, n° 61 (marzo de 1930) recogido en Wolfgang BONGERS, María José TORREALBA y Ximena VERGARA (eds.): *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2011, pp. 465-468, esp. p. 467.

² *Ibid.*

nacional chilena a través de fuentes audiovisuales, entendidas como construcciones culturales poliédricas.

¿Por qué estudiar la identidad nacional, el nacionalismo? Es evidente que, en el contexto español, el concepto de nación ha adquirido una relevancia notoria en las últimas décadas, haciendo que los ciudadanos se replanteen cuestiones que antes quizá asumían de forma acrítica. Y no sólo en España. Tradicionalmente, el estudio de los nacionalismos ha encontrado en el espacio europeo un lugar privilegiado de análisis por ser una región en la que conviven múltiples identidades nacionales superpuestas que además están, en muchos casos, en abierto conflicto, lo que genera un interés por estudiarlas, por entenderlas y, muchas veces, por justificarlas. En ese sentido, quizá el lector chileno encuentre más sorprendentes algunas de las categorías de análisis, pero el espacio americano ofrece innumerables posibilidades para el estudio del nacionalismo y sus transformaciones. La aparente naturalidad del sentimiento patriótico en los estados-nación surgidos de las independencias americanas no puede confundirnos. Si algo ha demostrado el reciente estallido social en Chile es que la forma en que una colectividad se piensa a sí misma es determinante para su accionar político y que las transformaciones de esa auto-percepción pueden ser muy rápidas y de gran calado, como sugieren las primeras investigaciones sociológicas sobre las protestas iniciadas en octubre de 2019.³ Más allá de las reivindicaciones socioeconómicas frente a un modelo de Estado neoliberal, articulado en dictadura, que *es y se percibe como desigual*,⁴ las protestas

³ Óscar MAC-CLURE *et al.*: “Escuchando a los chilenos en medio del estallido: Liberación emocional, reflexividad y el regreso de la palabra «pueblo»”, *CIPER Académico*, 2 de marzo de 2020, https://ciperchile.cl/2020/03/02/escuchando-a-los-chilenos-en-medio-del-estallido-liberacion-emocional-reflexividad-y-el-regreso-de-la-palabra-pueblo/#_edn4

⁴ El indicador más utilizado internacionalmente para medir la desigualdad es el índice de Gini. Según este, la desigualdad en Chile ha descendido considerablemente desde los años 90 hasta la actualidad (cfr. Banco Mundial: *Índice de Gini - Chile*, <https://datos.bancomundial.org/indicador/SI.POV.GINI?locations=CL>), aunque el proceso se ha ralentizado en la última década. Sin embargo, hay que matizar varios aspectos. El primero es la comparación internacional: Chile es el segundo país más desigual entre los miembros de la OCDE, solo por detrás de Costa Rica (cfr. OECD: *Income inequality (indicator)*, <https://data.oecd.org/inequality/income-inequality.htm#indicator-chart>) y se sitúa en parámetros similares a países de su entorno, arrojando datos de mayor desigualdad que Argentina, Bolivia o Perú. Esto afecta al discurso sostenido desde la década de los 80 que ubicaba a Chile al nivel de las primeras economías mundiales y ha condicionado la percepción y las expectativas que los chilenos tenían del desarrollo económico del país. El segundo aspecto, más importante si cabe, es que el índice de Gini no refleja correctamente los ingresos de los individuos situados en los percentiles más altos, por lo que deben emplearse otros datos para ajustarlo. Como señalan George Lambeth, Cristóbal Otero y Damián Vergara, “está documentado que las diferencias en desigualdad entre países están explicadas principalmente por diferencias en el porcentaje del ingreso que se apropian los tramos más altos a costa de los tramos bajos.” Aplicando las correcciones, la desigualdad aumenta en más de 20 puntos. Además, los autores incorporan estudios sobre concentración de ingresos que “sugieren que los individuos en el 1% más rico reciben entre un cuarto y un tercio del ingreso nacional”. Utilizando estos

evidenciaron también una ruptura del pacto de Transición,⁵ de forma similar a lo ocurrido en España en mayo del 2011, y la necesidad de los chilenos de repensar la definición misma de la nación y sus fundamentos, proceso que cristalizó en la elaboración de una nueva Constitución. Como vienen mostrando los estudios académicos sobre el nacionalismo desde hace décadas, no es sólo que la nación sea una construcción cultural surgida en la modernidad, sino que nación e identidad nacional son entidades en permanente cambio, siempre inacabadas.

La reacción que el proceso constituyente despertó desde el primer momento entre los sectores más conservadores, a lo que se sumó la preocupación por una recesión postpandémica, amén de otros miedos alimentados por la ultraderecha, también nos habla de cómo perciben los chilenos el Estado-nación en la actualidad. Si la victoria de Boric en las elecciones de diciembre de 2021, marcadas por un aumento de la participación respecto de citas electorales anteriores, parecía dar esperanza a la izquierda chilena, el rechazo contundente⁶ a la nueva carta magna en el plebiscito del pasado septiembre evidenció la distancia entre las inquietudes y el lenguaje plasmados en el proyecto de la Convención Constitucional y las necesidades o la idea de nación del pueblo que acudió a votar.⁷

datos, cuestionan ese descenso del índice de Gini en los últimos treinta años que indico al inicio de la nota, ya que “la única serie de tiempo basada en datos tributarios (...) muestra que la concentración del ingreso del 1% y del 10% más rico no ha caído” (George LAMBETH, Cristóbal OTERO y Damián VERGARA: “Parte II: la desigualdad es una decisión política”, *CIPER Académico*, 10 de diciembre de 2019, <https://www.ciperchile.cl/2019/12/10/parte-ii-la-desigualdad-es-una-decision-politica/>).

⁵ Sobre los límites de la transición chilena a la democracia o la “traición” de la Concertación al pueblo ha reflexionado ampliamente la historiografía chilena de tradición marxista, especialmente desde la Nueva Historia Social. Cfr., v.g., Gabriel SALAZAR: *En el nombre del poder popular constituyente (Chile, siglo XXI)*, Santiago, LOM, 2011.

⁶ El plebiscito de salida en el que se votó el nuevo texto constitucional elaborado por la Convención Constitucional, celebrado el 4 de septiembre de 2022, contó con una participación de un 85,86% (el sufragio volvió a ser obligatorio por primera vez desde las elecciones presidenciales de 2009) y fue rechazado por el 61,9% de los votos. El apruebo no ganó en ninguna de las dieciséis regiones del país, y sólo alcanzó la mayoría en 8 comunas (las ocho urbanas) de las 346 existentes en el Estado. Tan solo dos años antes, en el Plebiscito Nacional convocado el 25 de octubre de 2020, el 78% de los electores había votado apruebo ante la pregunta “¿Quiere usted una nueva Constitución?” y un 79% apoyaron la Convención Constitucional por sufragio directo como forma de redactar la nueva Carta Magna.

⁷ Sería muy extenso analizar aquí los motivos del rechazo, pero sí me parece relevante destacar, dentro del conjunto multifactorial de razones que llevaron a los chilenos a discrepar del texto constitucional propuesto, la importancia de la reacción emotiva frente a lo que se percibía como un ataque a identidades nucleares tradicionales, entre ellas la propia identidad nacional. Para muchos analistas, esa “incapacidad de incorporar estas identidades tradicionales al proceso simbólico de generación de la nueva Carta Magna”, fueran dichas identidades patrióticas, de género, etc., es una de las principales causas del fracaso del proyecto en el plebiscito (Cfr. Noam TITELMAN y Tomás LEIGHTON: “¿Por qué ganó el rechazo a la nueva Constitución chilena?”, *Nueva Sociedad*, n° 301 (sept-oct 2022), <https://nuso.org/articulo/301-rechazo-constitucion-chilena/#footnote-6>). Las múltiples encuestas de intención de voto realizadas en los meses previos muestran que seguía existiendo un amplio consenso social sobre la necesidad de una reforma

Tras el rechazo, el camino del proceso constituyente se ha tornado incierto. Está todavía por ver si los avances prometidos por el nuevo proyecto constitucional se sostendrán en el tiempo o serán un espejismo de la nación que pudo ser. Aunque, desde luego, confirman la vigencia de este estudio y la necesidad de reflexionar en torno a la idea de la chilenidad, para lo que es esencial echar la vista atrás y preguntarnos cómo se definía la nación en el período de desarrollo de dos proyectos políticos distintos: la «revolución en libertad» de la Democracia Cristiana (DC) y el «socialismo a la chilena» de la Unidad Popular (UP).

La cuestión de las identidades, de cómo nos definimos, ha llamado mi atención desde pequeña y ha sido objeto de mis preocupaciones académicas ya desde mi etapa de estudiante. Igual que un haz de luz que al atravesar un prisma se descompone en todo el espectro visible de colores, los seres humanos estamos atravesados por múltiples identidades colectivas que conviven en nosotros, configurando nuestra identidad individual y permitiéndonos relacionarnos con el otro, sea por asociación (el nosotros) o por oposición (el ellos, los otros). Incluso en un momento como el presente y en un contexto como el chileno, de aparente triunfo del individualismo neoliberal, lo colectivo late siempre bajo la superficie. Estas identidades colectivas a las que nos adscribimos pueden ir variando a lo largo de la vida y jerarquizándose de modo distinto, ya que no en todos los momentos concedemos a todas la misma importancia. Y de esa sutil pero perpetua transformación y relación el entorno surge una identidad personal infinitamente densa y compleja.

Desde que empecé esta tesis, hace ya seis años, el paradigma cultural ha cambiado considerablemente. Vertido desde los círculos académicos e intelectuales, el concepto de identidad ha entrado de lleno en el debate público. Hoy es una noción central en la configuración de muchos movimientos sociales y en torno a ella giran iniciativas y políticas públicas. Lo identitario, muy vinculado a la apelación a aquello sentido y a lo experiencial, impregna todo el espectro político, y marca tanto las agendas de los bloques progresistas de los países occidentales como las de proyectos políticos populistas o

que garantizara más derechos sociales y protegiera al ciudadano frente a un modelo económico neoliberal, pero que el modo en que algunos artículos del proyecto constitucional contemplaban la diversidad y la plurinacionalidad, con una redacción que generaba dudas, por ejemplo, sobre la igualdad ante la ley de los ciudadanos, llevó a muchos votantes a rechazar el texto al completo.

reaccionarios. De hecho, vemos que, en los últimos años, proyecto político e identidad parecen ir siempre de la mano, aunque esto ha suscitado también críticas de quienes ven en ello una difuminación del carácter político de algunos movimientos.⁸ Lejos de restar valor a las investigaciones sobre el tema porque puedan parecer coyunturales, es más importante que nunca aportar desde la ciencia histórica una visión más compleja del rol que han jugado las identidades en procesos pasados.

En concreto, la identidad nacional, aunque en algunos casos esté presente de modo más callado o menos evidente, pertenece para muchos al núcleo duro, a la esencia que les configura como individuos. De ahí el interés por aproximarme a ella y estudiarla.

Como decía, mi interés académico por el concepto viene de largo. Mi Trabajo Fin de Grado se centró en analizar cómo se había incorporado el elemento indígena a la construcción de la identidad mexicana moderna, estudiando de qué modo el mismo significante (la palabra “indígena”) había ido adquiriendo o eliminando capas de significado para adaptarse a un contexto cambiante. Y en el caso de mi Trabajo Fin de Máster, analicé el modo en que la percepción que se tiene de una nación vecina condiciona las relaciones que una potencia tiene con ella. Concretamente, lo hice estudiando la imagen de México que el diario económico norteamericano *The Wall Street Journal* construyó antes y después de la firma del Tratado de Libre Comercio que entró en vigor en 1994 y los efectos que esta tuvo sobre la opinión pública, influyendo de modo decisivo en la agenda política norteamericana.

Durante el doctorado deseaba seguir explorando este mundo de las identidades nacionales, las imágenes y discursos sobre ellas, y además me parecía importante continuar haciéndolo en el ámbito latinoamericano, no solo por una mera cuestión de preferencias personales, sino también por una cuestión teórica. Y es que, como señalaba antes, los estudios sobre el nacionalismo se han centrado en exceso en el espacio europeo. El continente americano, sin embargo, se ha integrado con dificultad en los estudios sobre identidad nacional y nacionalismos. Considero que ha sido obviado en muchas ocasiones por identificar erróneamente ese sentimiento nacional como un elemento carente de conflicto en la región, como un componente casi natural e intrínseco a los distintos estados

⁸ Teresa MALDONADO: "A favor de menos identidad", *Pikara Magazine*, 23 de febrero de 2022, <https://www.pikaramagazine.com/2022/02/a-favor-de-menos-identidad/>, Rosa María RODRÍGUEZ MAGDA: "Las mujeres no somos un colectivo identitario", *El País*, 25 de marzo de 2022, <https://elpais.com/opinion/2022-03-25/las-mujeres-no-somos-un-colectivo-identitario.html>.

americanos, prácticamente inmutable desde los procesos de independencia y ajeno a la historicidad, ignorando sus manifestaciones cotidianas y sus mutaciones. Y esto sucedía (y en muchos casos sigue sucediendo) por una errónea conceptualización de los conceptos de nación, nacionalismo, identidad nacional y patriotismo.

Partiendo de esta premisa, esta tesis busca aportar nuevos enfoques a este campo e identificar adecuadamente algunos de los procesos de construcción de la identidad nacional chilena tomando como base para la investigación el que fuera el gran medio de comunicación de masas del siglo XX: el cine. Las próximas páginas no pretenden por tanto ser una historia del cine, sino que lo utilizan como espacio de observación. Como veremos a lo largo de todo el texto, el cine actúa como receptáculo y reflejo de la sociedad que lo produce, apuntalando significados socialmente establecidos; pero también obra como mediador, constructor y difusor de nuevos discursos que a su vez son reinterpretados por el público e incorporados al imaginario colectivo de la patria. Por ello, me interesaban tanto las películas consideradas por la crítica el paradigma del buen cine chileno como los filmes extravagantes o cutres, especialmente si gozaron de gran éxito de público, así como los elementos circundantes que configuran la cultura cinematográfica chilena, especialmente las publicaciones periódicas dedicadas al medio, pues fueron el principal foro de debate sobre el rumbo que debía tomar la industria audiovisual y cómo esta podía servir mejor a los intereses nacionales. Era importante para la investigación trabajar desde una mirada no cinéfila de los documentos audiovisuales y desde una concepción “impura” del cine.⁹

Aunque parezca una obviedad, hay otra mirada que es importante reconocer: que esta investigación ha sido llevada a cabo por una historiadora no chilena. Esa mirada desde fuera ha supuesto para mí un desafío, porque implicaba un mayor desconocimiento inicial del objeto de estudio. No sólo de los procesos históricos o de la cultura cinematográfica chilena sino, sobre todo, de las memorias actuales que perviven sobre ellos, de la

⁹ Sobre el concepto de cine impuro, ver André BAZIN: *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Les éditions du Cerf, 1987, p. 81 y ss. (en la obra sintetiza ideas que había descrito ya en diversos textos de forma dispersa desde 1951). Soy consciente de la contradicción que supone citar a Bazin, pope de la cinefilia francesa, para reivindicar precisamente una mirada alejada del elitismo y de la moral del cinéfilo, pero el concepto de impureza me resulta útil para explicar el abordaje de las fuentes. Aunque Bazin se refiere fundamentalmente a las bondades del parasitismo del cine respecto de otras artes, entiendo aquí impuro como una visión no esteta del cine, en el que caben, con sus propios códigos, los productos concebidos como entretenimiento, como evasión... Precisamente, sobre la evolución de la cinefilia y la desmitificación del cine como relato total, es muy interesante el reciente ensayo de Vicente Monroy: Vicente MONROY: *Contra la cinefilia. Historia de un romance exagerado*, Madrid, Clave Intelectual, 2020.

percepción general que tiene la población sobre una u otra película o acontecimiento relevante, e incluso de cosas en apariencia tan cotidianas como el lenguaje, que con sus muchos chilenismos se transforma por momentos en un misterio desconcertante para el espectador foráneo. Sin embargo, la mirada extranjera, *afuerina*, ha sido también una oportunidad. La lejanía (sentimental) respecto al objeto de estudio me ha otorgado una visión más desapasionada de la historia chilena y aporta un punto de vista único a la investigación porque las preocupaciones, preguntas y debates historiográficos de los que procedo son distintos. Durante las estancias en Chile tuve oportunidad de presentar adelantos de esta tesis en varias instancias académicas, y fue muy interesante observar la sorpresa (e incluso la ofensa) de otros historiadores frente a las definiciones de nacionalismo planteadas, pero también la receptividad y el interés. Y es que, como comentaba antes, la identidad nacional está vinculada a los sentimientos y apela a lo más íntimo del ser. Como discutiremos en la introducción teórica, los Estados-nación despliegan estrategias para reforzar el sentido de pertenencia a la comunidad nacional. En muchos casos, estas herramientas están tan naturalizadas que aparecen a ojos de los ciudadanos desprovistas de su carga política e histórica, como símbolos *banales*.¹⁰ De ahí la especial percepción de quien estudia el patriotismo/nacionalismo de un Estado sin pertenecer a él, especialmente al proceder de un contexto como el español en el que los símbolos patrios son fuertemente cuestionados.

Esta relación entre sujeto y objeto de estudio, entre la identidad nacional de mediados del siglo XX y la identidad actual de los investigadores, es tan sugerente que, de hecho, en un primer momento, el proyecto de investigación barajó contrastar los discursos y representaciones de la nación observados en el cine durante el período de estudio (1964-1973) con los discursos producidos en dictadura y tras el retorno de la democracia, así como con las memorias que perviven en la actualidad sobre dichos períodos históricos. Sin embargo, en diálogo con mis directores, y tras constatar que existían muy pocos trabajos que hubieran abordado el estudio de la identidad nacional en el cine desde un enfoque similar al nuestro (y ninguno para la cronología que abarcamos), fue evidente que la investigación debía centrarse solo en esto. Como explico en el apartado de justificación del marco cronológico, el ciclo 1964-1973 responde además a un período complejo de creciente polarización social, hecho que esperábamos encontrar en las fuentes y que dotaba de entidad al proyecto. Sumado a esto, la cronología 64-73 obedece

¹⁰ Michael BILLIG: *Nacionalismo banal*, Madrid, Capitán Swing, 2014.

también a un ciclo de crecimiento de la industria cinematográfica chilena, cortado abruptamente por el golpe. Aunque no quería incidir en esa idea excesivamente explotada que sitúa el 11 de septiembre del 73 como final o inicio de todos los procesos, era innegable que en el caso de la producción cinematográfica nacional el comienzo de la dictadura supuso un quiebre ineludible.

Frente a un régimen autoritario como la dictadura de Pinochet (1973-1989/90) que sí se percibe en Chile como profundamente nacionalista, me preguntaba: ¿cómo se había expresado previamente la identidad nacional en democracia? ¿qué papel había jugado ese sentimiento patriótico en una sociedad cada vez más dividida? ¿era un significativo vacío, un elemento aglutinador o un factor de confrontación entre distintos sectores sociales o culturas políticas? Me interesaba especialmente plantear si podía sustituirse el concepto de “ciudadanía social” por el de identidad nacional en la propuesta de sociólogos como Bryan S. Turner de entender la “social citizenship as an explanation of why societies, otherwise deeply divided by social class and racial tensions, could survive social conflict leading to political revolution”.¹¹ ¿Existió una correlación entre el aumento progresivo de la tensión social hasta 1973 y una posible ruptura del consenso básico sobre la identidad patria (sobre qué significa ser chileno y qué elementos identifican a la chilenidad)?

La referencia a la nación aparecía constantemente en las fuentes, pero se caracterizaba por su vaguedad conceptual. Así pues, el objetivo de la tesis ha sido precisamente ahondar en las imágenes y definiciones de nación que se articulan durante todo el período de estudio propuesto (y en sus mecanismos de difusión) para estudiar, no sólo si puede observarse una evolución temporal en ellas sino, sobre todo, si en un mismo momento cronológico conviven distintas concepciones de lo chileno y cómo dialogan entre sí. Si, compartiendo los mismos significantes (las referencias al espacio geográfico, a determinados valores, a la historia común, la bandera, los héroes fundadores de la patria, las fiestas...), los significados que les otorgan los distintos grupos sociales varían diametralmente.

Para ello, si, como afirma Martín Barbero, en la América Latina del siglo XX, la modernización de las masas se ha producido a través de los medios de comunicación (cine, radio, TV), mucho más que a través de los libros o la escuela, y si esta ha dado

¹¹ Bryan S. TURNER: “Four Models of Citizenship: From Authoritarianism to Consumer Citizenship” en Mario SZNAJDER, Luis RONIGER y Carlos A. FORMENT (eds.): *Shifting Frontiers of Citizenship: The Latin American Experience*, Leiden/Boston, Brill, 2013, pp. 55-82, esp. p. 64.

lugar a una cultura popular en la que “lo masivo es hibridación de lo nacional y lo extranjero, del patetismo popular y la preocupación burguesa por el ascenso”,¹² me parecía imprescindible abordar el estudio de la identidad nacional a través de los medios de masas y entender cómo esta se relacionaba con otros conceptos como raza o clase. Como dispositivo cultural,¹³ el cine y sus códigos son un espacio generador de identidad en el que conviven mensajes hegemónicos y contrahegemónicos, articulados a veces de modo consciente y otras de forma inconsciente, como parte de una serie de valores naturalizados que se asumen de forma acrítica. Para estos últimos, el cine de ficción supone un espacio de observación particularmente útil, ya que, bajo tropos universales y guiones de las temáticas más variadas, identificados muchas veces como banales, traslucen discursos que apelan a la realidad específica de una comunidad y que se adhieren a unos valores patrios determinados. En algunas obras, la construcción de esta discursividad será el objetivo primario del realizador y en otros un resultado colateral, pero creemos que está presente siempre. Aunque no por ello hemos querido dejar de lado el cine documental, pues nos parecía que la comparación entre ambos géneros podía aportar un punto de vista poco explorado en los estudios sobre cine chileno.

Al fin y al cabo, los relatos (el cine, la literatura) juegan un papel muy importante en nuestra forma de entender el mundo, nuestro presente y nuestro pasado. Y, en concreto, los relatos visuales nos permiten “imaginar” el pasado de forma viva,¹⁴ jugando con los límites de lo real y lo imaginario, lo factual y lo ficticio. La suspensión de la incredulidad a la que voluntariamente nos sometemos cuando nos introducimos en la lectura de una novela o en una sala de cine permite que, por un breve espacio de tiempo, todo sea posible. Y en ese marco infinito de posibilidades operan discursos que apelan tanto a nuestro ser racional como emocional. El cine *proyecta* así en el espectador ideas, conceptos, sentimientos de los que luego el público se apropia y resignifica.

Durante los años sesenta, esa intención es muy explícita. Los escritos sobre cine en Chile de estos años describen el empeño por crear un cine nacional. Surgen entonces varias preguntas: ¿Por qué consideraban que no existía hasta el momento un cine propio? ¿Cuáles eran los elementos que los críticos, intelectuales y cineastas echaban en falta en

¹² Jesús MARTÍN BARBERO: *De los medios a las mediaciones*, México, Editorial G. Gili, 1986, p. 173.

¹³ Entendiendo dispositivo en su acepción foucaultiana. El autor explora y desarrolla el concepto, entre otras, en Michel FOUCAULT: *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2005 e *ÍD.: Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2003.

¹⁴ Peter BURKE: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 17.

el cine chileno de las décadas precedentes? ¿Puede considerarse entonces el cine hecho entre 1964 y 1973 un *auténtico* cine nacional?

La referencia a ese cine *nacional* fue constante, pero el abuso del término y la diversidad de las fuentes parecían por momentos desnudarlo de significado. Por ello, esta investigación rastrea en las obras cinematográficas los discursos que definan el concepto de nación y las características identitarias que la configuran, enfocándonos en las representaciones de la modernidad, el progreso y el subdesarrollo; del territorio, su orografía y sus fronteras; y de las nociones de pueblo y clase. De entre todas las cintas visualizadas estos años, he tratado de seleccionar para un análisis más detallado en cada capítulo aquellas piezas que sintetizan mejor las visiones en pugna para cada uno de los elementos mencionados.

La tarea, desde luego, no ha sido fácil, y sigue quedando mucho por explorar, pero espero que estas páginas sean un aporte que genere nuevas preguntas e invite al diálogo. Si algo tiene de buena la investigación es la suerte de descubrirse acompañada en el proceso por las obras de aquellos cuyas preocupaciones se asemejan a las nuestras. Es, en definitiva, entender el propio trabajo como parte de un esfuerzo colectivo. Uno, en este caso, que nos permita entender mejor la identidad, la cultura y la sociedad chilena del siglo XX y, por ende, la sociedad chilena de hoy.

INTRODUCCIÓN

proyectar

1. tr. Lanzar, dirigir hacia delante o a distancia.
2. tr. Idear, trazar o proponer el plan y los medios para la ejecución de algo.
(...)
5. tr. Reflejar sobre una pantalla la imagen óptica amplificada de diapositivas, películas u objetos opacos.

A. Historia y cine, superemos el tema de una vez

Se ha convertido en un lugar común comenzar cualquier trabajo sobre historia y cine reivindicando su legitimidad y originalidad. Respecto a lo primero, entristece pensar que todavía hoy exista dentro de la disciplina quien cuestione el valor del cine como fuente u objeto de estudio para los historiadores; respecto a lo segundo, el uso del cine en la historiografía ha dejado de ser un valor novedoso *per sé*, pero esperamos que la originalidad provenga del enfoque de investigación planteado.

En principio, historia y cine parecerían corresponder a esferas diferentes de la realidad. Si la historia es una disciplina académica que estudia la acción humana en el pasado, basada en una metodología científica, racional; el cine, nos dice Godard, “ne se fonde pas sur une vérité historique. Il nous donne un récit, une histoire et nous dit maintenant: crois.”¹⁵ Como la fe, afirma el realizador, el cine no se basa en una verdad histórica pero, a pesar de ello, nos ofrece una historia, un relato, una narración.

Definir el cine resulta casi imposible, pues es y no es muchas cosas a la vez. Es una obra, un lenguaje, un arte, una “revelación estética, emocional y espiritual”,¹⁶ “un fenómeno idealista”.¹⁷ Para unos, el cine constituye un formalismo construido artificialmente; para otros, una aproximación a la realidad ontológica.¹⁸ Pero también es

¹⁵ Jean-Luc GODARD: *Histoire(s) du cinéma, chapitre 1b*, 1989 (42’).

¹⁶ Martin SCORSESE, citado en en Vicente MONROY: *Contra la cinefilia...* p. 18.

¹⁷ André BAZIN: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2015, p. 33.

¹⁸ Dentro de las teorías del cine, una de las principales clasificaciones establece dos grandes corrientes: formalismo y realismo. A muy grandes rasgos, las teorías formalistas entienden la película como un constructo, una composición artificial, mientras que las teorías realistas conceptualizan el cine como una visión no mediada de la realidad. Entre los primeros «formalistas» se encuentran Serguéi Eisenstein y Rudolf Arnheim; entre los «realistas», Siegfried Krakauer o André Bazin. Para una aproximación a la

una técnica, una industria, un medio de comunicación, una experiencia de ocio, un espacio de sociabilidad, de evasión, de aprendizaje, de denuncia... Joris Ivens, documentalista holandés de gran influencia entre los cineastas chilenos de los años sesenta y setenta, definía así su cine: “Veó mis películas no sólo como un acto artístico, sino más bien como el acto de un lenguaje que tiene una ideología y una filosofía que es una fuerza activa, puesta en acción. Esa nueva clase de artista soy yo. El artista al servicio de la gente”.¹⁹

Toda esta constelación de definiciones y significados diversos, sumada a otros elementos circundantes (la crítica, los estudios sobre cine, las instituciones reguladoras, los espacios de exhibición, los públicos...), nos permite entender el cine como un campo cultural:

Afirmar que el cine constituye un campo cultural significa afirmar que es un entramado de relaciones de fuerzas entre diversos actores sociales, institucionales y culturales, al interior del cual se producen no sólo obras materiales (las películas) sino también discursos, interpretaciones y valores, tanto económicos como simbólicos. (...)

Es el ámbito simbólico articulado en torno a las relaciones entre todas estas dimensiones, que configura nuestras percepciones y concepciones del cine y determina, asimismo, las acciones de cada uno de estos actores.²⁰

Incluso si atendemos sólo a la obra, a la película, constatamos que se construye por la combinación de códigos propios y prestados que requieren un análisis diferenciado.²¹

Este campo cultural cinematográfico converge con el historiográfico, a grandes rasgos, “en un triple plano: su validez como fuente histórica, su uso como instrumento

evolución histórica de las teorías cinematográficas, véase Thomas ELSAESSER y Malte HAGENER: *Introducción a la teoría del cine*, Madrid, UAM ediciones, 2015.

¹⁹ s.a.: “Joris Ivens y el Nuevo Cine Latinoamericano”, *Hablemos de Cine*, n° 52 (1970) citado en Tiziana PANIZZA: “Joris Ivens: Valparaíso Entre La Poesía Y La Crítica”, *Bifurcaciones, revista de estudios culturales urbanos*, n° 11, 2012, <http://www.bifurcaciones.cl/2012/12/joris-ivens-valparaiso-entre-la-poesia-y-la-critica/>

²⁰ Hans STANGE y Claudio SALINAS: “Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile”, *AISTHESIS*, 46 (2009), pp. 270-283, esp. p. 271. Stange y Salinas emplean el concepto de campo de Pierre Bourdieu complementado con los trabajos sobre prácticas y formaciones culturales de Raymond Williams. Para una definición más detallada de la idea de campo, cfr. Pierre BOURDIEU: *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor, 2002. Para la aplicación en el ámbito cultural, cfr. Raymond WILLIAMS: *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994.

²¹ Metz distingue entre los “códigos extracinematográficos” (los que pertenecerían al campo cultural pero no están presentes explícitamente en la película), “códigos cinematográficos” (aquellos propios del lenguaje cinematográfico, característicos del medio) y “códigos filmicos” (presentes en la cinta pero no exclusivos del lenguaje cinematográfico). Cfr. Christian METZ: *Langage et cinéma*, París, Larousse, 1971 [ed. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973].

pedagógico y su condición de relato sobre el pasado”.²² En torno a estos tres planos planteamos algunas nociones fundamentales para entender cómo se ha articulado en el pasado la relación entre ambos campos, cómo esta se ha ido complejizando en línea con el giro cultural de los estudios académicos y cuáles son las perspectivas actuales de investigación que desde la historiografía y disciplinas próximas se plantean sobre el audiovisual.

a. Usos del cine para la historia:

La relación entre el cine y la historiografía comienza plenamente en los años sesenta del pasado siglo, aunque encontramos algunos antecedentes aislados. Destaca de forma prematura el cámara polaco Boleslaw Matuszewski quien, en 1898, publicó un artículo en *Le Figaro* abogando por la conveniencia de establecer un archivo cinematográfico de “fragmentos de vida” que servirían en el futuro para estudiar el pasado, revelando ya la importancia del cine como fuente histórica.²³ Pero, sobre todo, supone un salto cualitativo el ensayo publicado por Siegfried Kracauer en 1947 que analizaba el cine de la República de Weimar en perspectiva histórica.²⁴

Tras estas iniciativas aisladas, como sabemos, es la escuela de *Annales* la que sistematiza el *uso*²⁵ de los documentos audiovisuales como fuente para la historia y como recurso didáctico, en un momento en que la historia cultural comienza a cuestionar la hegemonía del documento escrito y se abre a nuevas fuentes. La figura principal de esta perspectiva innovadora en el estudio de la historia fue Marc Ferro. Por primera vez, el

²² Mónica BOLUFER: “Texturas del pasado: cine y escritura de la Historia” en Mónica BOLUFER, Juan GOMIS y Telesforo M. HERNÁNDEZ (eds.): *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2015, pp. 9-16, esp. p. 10.

²³ Boleslaw MATUSZEWSKI: “Creación de un depósito de cinematografía histórica”, *Le Figaro*, París, 25 de marzo de 1898, recogido en José María CAPARRÓS LERA: *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 731-736.

²⁴ Siegfried KRACAUER: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947.

²⁵ Umberto Eco establece una diferencia entre “interpretar” y “utilizar” un texto [audiovisual en nuestro caso]. La “utilización” no es necesariamente peyorativa, es aquella cuyo objetivo se centra en extraer del texto aquellas informaciones de utilidad para construir un discurso externo a ella, basado también en informaciones extra textuales, procedentes de otros documentos. Sin embargo, al “utilizar” el texto con un fin, se pierde el significado conjunto del mismo que obtendríamos de su “interpretación” (Cfr. Umberto ECO: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992). Los historiadores empleamos los textos dentro de un marco interpretativo con un propósito ulterior y no como fines en sí mismos. Mas, teniendo esto en cuenta, no podemos perder de vista que el texto es concebido como una obra dotada de una coherencia interna y de sentido propio, por lo que su “utilización” debe partir de una “interpretación” honesta del mismo.

film no era valorado por su calidad estética, como en los estudios de teoría y crítica cinematográfica, sino que cualquier cinta, fuera cual fuera su género y calidad, tenía un valor como documento y era útil al historiador para estudiar el contexto en que había sido producida.²⁶ En esa misma línea, Pierre Sorlin exponía que “las imágenes cinematográficas son imágenes construidas” por quien las registra y, además, introdujo en sus estudios de carácter sociológico el impacto de las películas sobre la audiencia:

El cine (...) transmite representaciones y esquemas sociales; corta fragmentos del mundo exterior, que constituye en unidades continuas, los filmes, que impone al público. Cualquiera que sea el periodo considerado, la investigación histórica debe concentrarse, en primer lugar, en los medios utilizados para alcanzar al público; dicho de otro modo, en la legibilidad. ¿Cuáles son los procedimientos de exposición admitidos, tolerados, reprobados? ¿Qué convenciones forman unanimidad y qué otras pasan por aberrantes o revolucionarias?²⁷

Sorlin entiende las películas como expresión ideológica de un momento, “penetradas por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época”,²⁸ pero rechaza la idea preconcebida hasta entonces de un público pasivo al que la película lanzaba mensajes sociales y políticos. El autor planteó la necesidad de entender cómo interpretaban los receptores las películas, diferenciando entre las categorías de «espectador» (el individuo) y «público» (la colectividad), y observando las relaciones entre las distintas motivaciones para acudir al cine o los gustos de cada individuo y las conversaciones y vivencias

²⁶ Marc FERRO: *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*, París, Hachette, 1975. Su obra más clásica, *Cine e Historia* (Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980), fue reeditada después en castellano como ÍD.: *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 1995. Entre los coetáneos y colaboradores de Ferro, cabe destacar a Annie Kriegel, Alain Besançon, Annie Goldman, Joseph Daniel y René Prédal, quienes realizan los primeros trabajos en este campo. El primer estado de la cuestión sobre los estudios de cine e historia lo edita el británico Paul SMITH (ed.): *The Historian and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976. En Estados Unidos, uno de los investigadores que siguió esta misma perspectiva de investigación fue John E. O'CONNOR: “History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and TV Study for an Understanding of the Past”, *The American Historical Review*, vol. 93, nº5 (1988), pp. 1200-1209, ÍD.: *Image as Artifact; The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar, R.E. Krieger Publishing Company, 1990. En España, la iniciativa pionera fue la creación del grupo de investigación Film-Historia (Universidad de Barcelona) dirigido por José María Caparrós Lera, así como los estudios de Román Gubern. Cfr. v.g. José María CAPARRÓS LERA: “El cine como documento histórico”, en M^a. Antonia PAZ y Julio MONTERO (eds.): *Historia y cine: realidad, ficción, propaganda*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 35-45.

²⁷ Pierre SORLIN: *Sociología del cine: La apertura para la historia del mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 187. En la Autónoma de Barcelona, Román Gubern también ha abordado el estudio de la relación entre cine e historia desde perspectivas sociológicas y antropológicas. Véanse, entre otras, Román GUBERN: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974 o ÍD.: *Comunicación y cultura de masas*, Barcelona, Península, 1977.

²⁸ Pierre SORLIN citado en José María CAPARRÓS LERA: *100 películas sobre Historia Contemporánea...* p. 19.

comunes generadas por la experiencia cinematográfica compartida.²⁹ Desde la historiografía, sin embargo, los estudios sobre exhibición y recepción de los discursos fílmicos son todavía incipientes. Las obras más relevantes se circunscriben a la cinefilia francesa y británica.³⁰ En el contexto español, existen algunos estudios locales y regionales, siendo Madrid y Barcelona los espacios para los que la investigación es más abundante.³¹ En lo referido a la geografía chilena, Jorge Iturriaga ofrece una imagen bastante completa del funcionamiento de la industria, los contextos de exhibición hasta 1932 y su impacto en las clases populares.³² Sin embargo, existen todavía grandes vacíos nacionales y regionales en la investigación.

Sin entrar en el debate filosófico sobre el origen del sentido de una obra, pues podríamos discutir si se halla en la obra misma, en el autor o en el receptor, como acto comunicativo entendemos que su significado se completa cuando encuentra un receptor. El lector/espectador, para dotar de sentido al texto, deberá interpretarlo *semánticamente*³³

Volviendo a la evolución cronológica de los debates académicos en torno a la relación cine-historia, puede observarse que los primeros autores que la abordaron compartían algunos puntos de vista con los teóricos «realistas» del cine, puesto que entendían que el

²⁹ Pierre SORLIN: “¿Público o públicos? Cómo plantear la cuestión”, en José-Vidal PELAZ y José Carlos RUEDA (eds.): *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Rialp, 2002, pp. 23-31.

³⁰ Entre los trabajos internacionales que abordan la recepción, destacamos Annette KUHN: *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*, Londres, I.B. Tauris, 2002, que muestra la imbricación de la experiencia cinematográfica en la vida cotidiana de los asistentes al cine y cómo éste se incorpora a la memoria individual; Jean-Marc LEVERATTO: *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, París, La Dispute, 2010, aborda la recepción cinematográfica para un sujeto histórico muy concreto: los inmigrantes italianos en Francia y el modo en que el cine contribuyó a su proceso de integración y a la construcción de su identidad; la obra colectiva Gwénaëlle LE GRAS y Geneviève SELLIER (dirs.): *Cinemas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre, 1945-1958*, París, Nouveau Monde, 2015, estudia las transformaciones en la cinefilia de las clases populares francesas tras la II Guerra Mundial desde diversas perspectivas.

³¹ Para el estudio del espacio madrileño, David SÁNCHEZ: *Cines de Madrid*, Madrid, La Librería, 2012. En el caso de Barcelona, destacamos el trabajo de Roberto LAHUERTA: *Barcelona tuvo cines de barrio*, Barcelona, Tempora, 2014. Uno de los estudios más completos dentro del Estado español corresponde al caso vasco, con los numerosos trabajos de Txomin Ansola que abarcan las tres provincias vascas y varios estudios locales. Véase, por ejemplo, Txomin ANSOLA: *El cine en una ciudad industrial. Barakaldo (1904-1937)*, Barakaldo, Barakaldo Udala, 2005. Para la ciudad de Valencia, la obra de Miguel TEJEDOR: *El libro de los cines de Valencia (1896-2014)*, Valencia, Carena, 2013 y la reciente publicación de Àlex GUTIÉRREZ TAENGUA: *Per a tots els públics. L'exhibició cinematogràfica a València (1957-1975)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2019.

³² Jorge ITURRIAGA: *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*, Santiago, LOM, 2015.

³³ Eco distingue entre la “interpretación semántica” que hace un lector (o espectador), necesaria para poder comprender el mensaje contenido en una obra y la “interpretación crítica” del analista, que busca comprender también cómo se han construido las distintas capas de significado en torno a ella. Cfr. Umberto ECO: *Los límites de la interpretación...*

cine tenía la capacidad de registrar de forma fiable la realidad y servirnos de “ventana” hacia el pasado. Una metáfora que desde los sesenta y hasta los años ochenta evolucionó hacia la idea del cine como “espejo” en el que el espectador se reconoce en la realidad proyectada. El cine como espejo o reflejo, que hacía énfasis en los primeros planos buscando esa mimetización con el espectador, complejiza la relación pero busca, por encima de todo, visibilizar al espectador y su mundo.³⁴ En estos estudios también puede observarse cierta influencia de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, en su etapa de posguerra, especialmente de la concepción de Adorno del arte como forma cultural en la que se integran las características sociales del contexto en que la obra es producida (en el momento en que escribe, esas características serían las contradicciones morales de la sociedad capitalista occidental) y que, por tanto, se hace imprescindible conocer para poder analizar la obra en sí.³⁵ De Adorno y Horkheimer será relevante, también, la elaboración del concepto de industria cultural.³⁶

Más recientemente, también ha abordado los contextos de producción de las imágenes Peter Burke, aunque realizando una crítica a los estudios previos, y señalando que las imágenes jamás son reflejos objetivos de su tiempo ni son símbolos neutros.³⁷

Aunque hoy estas *teorías del reflejo*, que entendían el cine como muestra veraz de la realidad de su tiempo, como reflejo fiel de la sociedad que las produjo o de sus pulsiones latentes, no tengan vigencia como marco interpretativo para el análisis historiográfico, son importantes en el contexto de nuestra investigación para aproximarnos a los planteamientos teóricos de algunos directores al concebir sus películas, así como a la relación que el público estableció con estas.³⁸ Se trata además de una perspectiva que se

³⁴ Thomas ELSAESSER y Malte HAGENER: *Introducción a la teoría del cine...* p. 76 y ss. Uno de los principales representantes de esta corriente teórica es Christian METZ: *El significativo imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001[1977]. En la obra, Metz aborda también la dimensión de la crítica y los escritos sobre cine, a los que define como “la tercera máquina” tras las dos primeras, que serían la industria y el espectador.

³⁵ Theodor ADORNO: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2005.

³⁶ Max HORKHEIMER y Theodor ADORNO: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1998 [1947], pp. 165 y ss.

³⁷ Peter BURKE: *Visto y no visto...*

³⁸ La reflexión sobre la forma en que el cine transmite la realidad estará muy presente en los cineastas de los 50 y los 60. Sin olvidar la influencia del cine-verdad de Vértov, el auge del documental o el naturalismo de movimientos como el *cinema vérité* y el neorrealismo italiano muestran a unos directores convencidos de haber logrado perfeccionar un arte que captura la realidad. En palabras de Pasolini, el cine “es sustancialmente un infinito plano-secuencia, tal y como es la realidad para nuestros ojos y nuestros oídos (...) y este plano-secuencia, además, no es más que la reproducción del lenguaje de la acción; en otras palabras, es la reproducción del presente”, un presente que tras el proceso de montaje se convierte en pasado, pero que por la naturaleza narrativa del cine “tiene siempre características de presente, es decir, es un presente histórico”. Pier Paolo PASOLINI: “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como

ha mantenido en el tiempo y que sigue estando muy vigente entre el público general. Así entendía por ejemplo esa relación con el espectador el realizador chileno Raúl Ruiz en su *Poética del cine*: “Escribí estos textos pensando más bien en aquellos espectadores que disponen del cine como se dispone de un espejo, o sea, como instrumento de especulación y de reflexión.”³⁹ En Chile tuvieron especial impacto los planteamientos teóricos de Edgar Morin, quien visitó el país en 1962 (el mismo año que Joris Ivens) y trabajó con la gente del Centro de Cine Experimental de la Chile. Para Morin, el film muestra el inconsciente de una sociedad, su psique, lo que no expresa por otros medios.⁴⁰ En el cine, según Morin, se dan dos procesos inversos y complementarios, la proyección y la identificación, que hace que el público tenga una “participación afectiva” en la película.⁴¹

En este sentido, partiendo de estas tesis pero atendiendo a las complejidades de la relación entre la película y la sociedad que la produce, Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété lo han sintetizado más recientemente de la siguiente manera:

En una película, sea cual sea su proyecto (describir, distraer, criticar, denunciar, luchar), la sociedad no es *mostrada*, en el sentido propio de la palabra: es puesta en escena. En otros términos, la película efectúa elecciones, organiza elementos entre sí, recorta la realidad y la fantasía, construye un mundo posible que mantiene con el mundo real relaciones complejas. Puede reflejarlo en parte, pero también puede rechazarlo (ocultando aspectos importantes del mundo real, idealizando, forzando algunos defectos, proponiendo un «contra mundo», etc.). Reflejo o rechazo, la película constituye un *punto de vista* sobre tal o cual aspecto del mundo que le es contemporáneo.⁴²

De los tres planos a los que hacíamos referencia anteriormente (cine como fuente, cine como recurso pedagógico y cine como escritura de la historia), Ferro también se aventura a explorar el tercero, planteándose si la ficción puede transformar nuestra visión de la historia y ayudarnos a entender mejor los vínculos entre pasado y presente, puesto que a veces “con hechos imaginarios el artista reconstruye lo verdadero, hace inteligible la historia”, ya que logra acercarnos mejor a la mentalidad de los sujetos.⁴³ Sin embargo, de

semiología de la realidad” en VV.AA.: *Problemas del Nuevo Cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 61-76, esp. pp.66-67.

³⁹ Raúl RUIZ: *Poética del cine*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana Chilena, 2000, p. 13.

⁴⁰ Edgar MORIN: *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, París, Éditions de Minuit, 1956, p. 207.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 107-112.

⁴² Francis VANOYE y Anne GOLIOT-LÉTÉ: *Principios de análisis cinematográfico*, Madrid, Abada editores, 2008, p. 62.

⁴³ Marc FERRO: *Historia Contemporánea y Cine...* p. 185.

entre los autores clásicos que han abordado la relación entre cine e historia quien más ha reflexionado sobre esto es Robert Rosenstone.

Rosenstone se ha centrado en la capacidad del cine para “escribir” el pasado,⁴⁴ para narrarlo, es decir, en el uso que podemos darle al cine como herramienta para construir y divulgar un relato sobre el pasado igual que hacemos con la historia escrita, y cómo se han enfrentado a este reto algunos directores. Un relato que no trate de imitar al medio escrito, sino que emplee su propio lenguaje y códigos de representación. A lo largo de toda su obra, ha profundizado en esta idea de entender “el legado del pasado” a través de la escritura cinematográfica. De este modo, el realizador se convierte en historiador y nos ofrece una interpretación, una lectura, de un proceso o acontecimiento histórico. Rosenstone ha abordado el tema desde dos perspectivas: el estudio de obras de género histórico y la interpretación que sus realizadores nos ofrecen del pasado a través de ellas, y por otro lado desde su propia perspectiva como asesor histórico reivindicando la necesidad de hacer más “historia visual” incluso desde la academia.

Sorprende por ello que apenas se haya referido a cómo la reflexión sobre el propio presente en el cine acumula significados y paradigmas históricos profundamente asentados, que mediatizan la comprensión del momento vivido y a su vez se reproducen en los filmes, contribuyendo a amplificar esas memorias o perspectivas sobre el pasado. Es decir, que no basta estudiar aquellas películas constreñidas por los límites del género histórico, puesto que el estudio de los relatos sobre el presente es también en cierto modo un estudio del pasado, ya que en toda visión y vivencia del presente hay implícita una perspectiva histórica. De modo similar, muchas de las obras que han abordado los discursos históricos en la ficción chilena se han limitado también a analizar aquellas obras que, de forma explícita, se encuadran en el género histórico o de época,⁴⁵ obviando los

⁴⁴ Robert ROSENSTONE: *La historia en el cine. El cine sobre la Historia*, Madrid, RIALP, 2014. [Primera edición en inglés: *History on Film/Film on History*, Pearson, 2006.], ÍD. (ed.): *Revisioning history. Film and the Construction of a New Past*, Princeton, Princeton University Press, 1995. Aunque no es el primero en hacerlo, sí ha sido quien ha trabajado el tema en mayor profundidad. Pero el germen de sus planteamientos lo podemos encontrar ya en la obra de Ferro. En España, uno de los autores que ha analizado el cine histórico como escritura de la historia es Ángel Luis HUESO: “Planteamientos historiográficos en el cine histórico”, *Film-Historia*, vol. 1, nº 1 (1991), pp. 13-24. También Julio MONTERO: “Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales”, en Mónica BOLUFER, Juan GOMIS y Telesforo M. HERNÁNDEZ (eds.): *Historia y cine...* pp. 41-61. Una de las obras colectivas más completas que ha empleado este enfoque es Gloria CAMARERO, Beatriz DE LAS HERAS y Vanessa DE CRUZ (eds.): *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC/Universidad Carlos III de Madrid, 2008.

⁴⁵ A modo de ejemplo, Cristian AHUMADA, Carolina KUHLMANN: “Nacionalismo, espectáculo y sociedad. Percepciones sobre la película *El húsar de la muerte* encontradas en el Chile de 1925”, en Claudio SALINAS y Hans STANGE: *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, Santiago, Editorial Universitaria, pp. 41-56; José M^a SANTA CRUZ G.: “Las formas representacionales de la historia en la

discursos históricos que encontramos en obras que abordan su propio presente más inmediato. Sin embargo, el cine brinda la oportunidad de “pensar históricamente el pasado y de pensar políticamente el presente”.⁴⁶ Y, añadiríamos, pensar históricamente el presente. Sorprende pues que sea una perspectiva de trabajo poco abordada en los estudios históricos que emplean el cine como espacio de análisis.

Precisamente, estos últimos dos años, la reflexión en torno al propio presente como fenómeno histórico, el modo en que los acontecimientos son recordados por la sociedad y cómo esas memorias van siendo modificadas a través del tiempo han gozado de especial atención en el ámbito mediático a raíz de la pandemia de la Covid-19 y el confinamiento que motivó. Desde el inicio del confinamiento, el convencimiento de estar viviendo un acontecimiento histórico de dimensión global, con el componente de experiencia social compartida que eso comporta, dio lugar a ejercicios cinematográficos (ensayos visuales, pequeñas ficciones, registros documentales) que jugaban con la idea de ser capaces de aprehender la atmósfera colectiva y sedimentar su recuerdo para generaciones futuras. Como señalaba el director Carles Marqués-Marcet sobre *En Casa* (HBO, 2020), la serie episódica realizada durante las semanas de confinamiento estricto en la que cada capítulo corrió a cargo de un realizador español diferente, “pensar en algo mientras está pasando y pensarlo cuando ya ha pasado son dos ejercicios distintos”.⁴⁷ Así, la serie se percibe como una forma de encapsular la experiencia de la vida y el pensamiento durante la Covid-19 antes de ser plenamente conscientes de lo que acabaría significando.

¿Pero serán relevantes estas obras en el futuro? ¿Trascenderá su mensaje y su visión del mundo? Para Marc Ferro, “la obra estética tiene más perdurabilidad que la obra histórica.”⁴⁸ ¿Por qué? Si el cine, como la historia, también responde muchas veces, como acabamos de ver, a la necesidad de responder a las necesidades concretas de un momento, de un presente. Ambas son concebidas para responder las preguntas del presente y dialogar con la sociedad. Así, las películas reflejan muchas veces unos valores que no tienen por qué seguir vigentes cuando las vemos. Pero quizá para Ferro sean más

trilogía de Pablo Larraín. “*Tony Manero, Post-Mortem y No*”, en Claudio SALINAS y Hans STANGE: *La mirada obediente...* p. 151-176.

⁴⁶ Michel DE CERTEAU y Jean CHESNEAUX: “Le film historique et ses problemes”, *Ça*, nº 12/13 (1978), p. 3.

⁴⁷ Antonio RIVERA: “¿No era demasiado pronto para que HBO España hiciera ‘En casa?’”, *Fuera de series*, 8 de junio de 2020, <https://fuera series.com/no-era-demasiado-pronto-para-que-hbo-espana-hiciera-en-casa-b1ee99aea5ab/>.

⁴⁸ Marc FERRO: “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine”, *Film-Historia*, vol.1, nº1 (1991), pp. 3-12.

perdurables porque se trata de obras acabadas, concebidas de un principio a un fin, mientras que la historia escrita suele ser una obra inacabada, en diálogo con otras y esperando ser completada/superada en el futuro. O quizá lo sostenga porque los valores estéticos de la obra le confieren un atractivo que apela a partes distintas del ser (no a lo intelectual, sino a lo emocional), interpelando a nuestra identidad desde distintas modalidades de representación. Y tal vez tenga que ver también con la idea de circulabilidad de Butler, que sugiere que la circulación de la imagen permite al acontecimiento seguir sucediendo cada vez que se reproduce en pantalla o, yendo un paso más allá, no dejar nunca de ocurrir, lo que permite que perdure su vigencia en el tiempo.⁴⁹

Y es que el cine y la historiografía juegan en ligas distintas, pero ambas son formas válidas de narrar e interpretar el pasado. En este sentido, existen muchos paralelismos entre la literatura y el cine, puesto que ambos proponen un régimen de aproximación al pasado que no sigue necesariamente los criterios ni las convenciones de la disciplina histórica. La ficción literaria y la cinematográfica han priorizado tradicionalmente en su relato la subjetividad, la identificación del yo narrativo con el yo espectador. Javier Cercas, en diálogo con Justo Serna, diferenciaba, efectivamente, la “verdad histórica” de la “verdad literaria”, entendiéndolas como complementarias, pero identificando a la literaria como la depositaria de la verdad moral de la historia.⁵⁰

Desde la disciplina histórica, la postura habitual ha sido la opuesta. Aunque se reconoce la utilidad de la literatura o el cine como escrituras del pasado en géneros como la microhistoria, en el que acepta la validez del relato audiovisual para representar lo cotidiano, despreciándolo como un género mejor, se ha reservado siempre a la historiografía la capacidad totalizadora y la habilidad de ofrecer preguntas e hipótesis válidas a través del discurso textual. El cine o la literatura podrían así emplearse para explicar pequeños fragmentos, rellenar vacíos, dar unas pinceladas de color... pero, según esta idea, serían subsidiarios de la ciencia histórica escrita. Así pues, el cine podía permitirse ser parcial y fragmentario, puesto que en fondo se despreciaba por considerarlo una mera obra de ficción, mientras la obra académica estaba sujeta a la esclavitud de mostrar todos los puntos de vista, la verdad efectiva, la representación *real* del pasado.

⁴⁹ Judith BUTLER: *Marcos de guerra. Vidas lloradas*, Barcelona, Paidós, 2009.

⁵⁰ Justo SERNA: *Historia y ficción: Conversaciones con Javier Cercas*, Madrid, Punto de vista editores, 2019, pp. 244-245.

Dentro de los géneros cinematográficos, el documental ha gozado de mayor popularidad en el campo de la historia por su verosímil histórico. La ficción ha sido desdeñada como contraria al conocimiento objetivo. Muchas veces, la crítica efectuada desde la historiografía a la ficción es que esta “oculta sus herramientas de construcción”.⁵¹ Sin embargo, como nos recuerda Natalie Zemon Davis, los documentales también son obras de ficción, y los largometrajes (de ficción) pueden realizar buenos análisis y observaciones sobre eventos o procesos históricos. Como ha observado para el tratamiento de la cuestión de la esclavitud en el cine, los largometrajes estudiados se hacen eco de los avances historiográficos. Y, en algunos casos, incluso los preceden.⁵² Los realizadores son plenamente conscientes de que no existe “una” verdad, ni tan siquiera entre los testigos de un mismo acontecimiento histórico, pero, para la autora, ficcionalizan por diversos motivos: a veces para llenar los vacíos de las fuentes (proponen un pasado plausible, sirven como “approximate truths”), otras como exploración intelectual y en ocasiones para poner el foco en personas y procesos despreciados por la historiografía.⁵³ Es cierto que hay invenciones que no cumplen esa función, sino que suplantán evidencias históricas con información confusa o contradictoria con otros objetivos, como el de establecer paralelismos con el momento de producción que generen empatía o debate entre el público,⁵⁴ pero debemos valorar la capacidad que los relatos cinematográficos tienen como narradores del pasado.

Además, el paradigma historiográfico hoy ha cambiado, pues asumimos la inevitable subjetividad del conocimiento histórico y del relato y la imposibilidad de acceder a un conocimiento objetivo y total del pasado. Como mostraron los biólogos chilenos Maturana y Varela ya en la década de los 80 al estudiar los procesos cognoscitivos, “todo lo dicho es dicho por alguien”,⁵⁵ el sujeto siempre media entre la realidad y el discurso, no podemos acceder a la realidad misma si no es a través de la mirada de alguien. Y el

⁵¹ Norberto MÍNGUEZ: “Ficción y no ficción en la cultura audiovisual digital”. *Telos*, nº 99 (2014), pp. 126-134.

⁵² Natalie ZEMON DAVIS: *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Toronto, Vintage Canada, 2000, p. 123.

⁵³ *Ibid.* pp. 126-127.

⁵⁴ *Ibid.* p. 128.

⁵⁵ Humberto MATURANA y Francisco VARELA: *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*, Santiago, Lumen/Editorial Universitaria, 1984, p. 13.

sujeto se expresa a través del lenguaje, que *habla de* la realidad pero no *es* la misma realidad.⁵⁶ Sumando a todo ello, este lenguaje responde al sistema ideológico imperante:

cada habla (cada ficción) combate por su hegemonía y cuando obtiene el poder se extiende en lo corriente y lo cotidiano volviéndose doxa, naturaleza: es el habla pretendidamente apolítica (...) de los agentes del Estado, de la prensa, de la radio, de la televisión (...); pero incluso fuera del poder, contra él, la rivalidad renace, las hablas se fraccionan, luchan entre ellas. (...) El lenguaje proviene siempre de algún lugar: es un topos guerrero.⁵⁷

Por tanto, las nuevas corrientes historiográficas reconocen la mayor proximidad entre literatura/cine e historia, pues ambas son relatos imaginativos, que seleccionan y narran los hechos a conveniencia,⁵⁸ aunque, de las dos, tan solo la literatura/cine reconoce su condición de relato de ficción. Con ello no queremos indicar, como han sugerido algunos ensayos motivados por el “giro lingüístico” de la historia, que la historia y su estudio sean una entelequia de ficción.⁵⁹ Compartimos con Joan del Alcázar parte de la reflexión desplegada en torno al cine chileno cuando afirma “la autonomía entre el mundo real y el ficcional, su separación ontológica fundamental”, que, con todo y siendo “perfectamente compatibles, son al tiempo absolutamente diferenciables y ontológicamente diversas.”⁶⁰

Pero sí sostenemos que, en cierta medida, todos los relatos sobre el pasado son aproximaciones fragmentarias que construyen un relato sobre éste y lo dotan de significado. Pasado y conocimiento del pasado son dos realidades distintas.⁶¹ Sin caer en el escepticismo radical de creer que conocer el pasado es imposible, sí entendemos que lo máximo a lo que podemos aspirar es a reconstruirlo de forma parcial e intersubjetiva. Para ello, las perspectivas de la renovada historia cultural permiten una aproximación poliédrica a los discursos de ficción y conceden también importancia a la esfera de lo imaginado.⁶²

⁵⁶ Sobre la performatividad del lenguaje, véase John L. AUSTIN: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 2016 [1962] y John SEARLE: *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1990 [1969].

⁵⁷ Roland BARTHES: *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de france*, Barcelona, Siglo XXI, 2011 [1974/1978], p. 42.

⁵⁸ Russel B. NYE: “History and Literature. Branches of the Same Tree” en D. AARON *et al.*: *Essays on History and Literature*, Columbus, Ohio State University Press, 1966, pp. 123-159.

⁵⁹ En su influyente ensayo, Hayden White planteaba la ficcionalidad de la historia como un discurso imaginario basado en los acontecimientos reales del pasado. Hayden WHITE: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.

⁶⁰ Joan DEL ALCÁZAR: *Yo pisaré las calles nuevamente. Chile, revolución, dictadura, democracia (1970-2006)*, Santiago de Chile, Editorial Universidad Bolivariana, 2009.

⁶¹ En este sentido, véase Ivan JABLONKA, *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, FCE, 2016.

⁶² Isabel BURDIEL y Justo SERNA: *Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Ediciones Episteme, 1996. También el n° 97 de *Ayer* dedica su dossier

Dejando de lado las perspectivas epistemológicas, existe también un aspecto de carácter ontológico, mucho más prosaico, que ha limitado las posibilidades de la historia como creadora de un relato total del pasado: la investigación académica ha cambiado tanto que hoy hay muy pocas publicaciones con ese carácter global. Hay una parte negativa innegable: la academia, el saber, se ha sometido a los criterios de la productividad, del hacer constante. No hay tiempo para la reflexión pausada, para la investigación dilatada en el tiempo. La medición agotadora de los méritos para medrar en la carrera investigadora obliga a acortar los tiempos, la profundidad y a veces la calidad de la investigación. Eso ha ido derivando en una hiperespecialización de los investigadores y en una producción intelectual cada vez más fragmentada. A este “giro productivo”, si se nos permite llamarlo así, le acompaña por fortuna un aspecto positivo, y es que esa limitación de los trabajos individuales refuerza el carácter colectivo de la construcción del conocimiento. Que los trabajos sean parciales, breves, acotados, subjetivos incluso, no es malo, es la constatación de que no existe una única forma de entender y explicar el pasado, y que el tapiz de la historia lo conforman infinidad de hilos entretreídos.

Este mismo trabajo, por ejemplo, está constreñido por los límites de la Academia, que entiende una tesis doctoral como documento escrito, provocando el absurdo de traducir a texto las escenas de las películas para poder después analizarlas, cuando el lector/espectador obtendría una visión mucho más exacta si utilizáramos en el análisis el mismo lenguaje audiovisual que estamos estudiando (o una combinación de lenguajes).

Pero, volviendo a la fragmentación del conocimiento del pasado: si, como anuncian algunos autores esperanzados, se produce un retorno de la *longue durée* y un afianzamiento de la historia global que reivindique además la función social de la disciplina histórica,⁶³ estas renovadas aproximaciones integrales al pasado tendrán que reconocer sus limitaciones a la luz de las reflexiones sobre las subjetividades del relato y las dificultades para acceder al conocimiento del pasado que han ido desplegándose en las últimas décadas.

En definitiva, ni la historia ni el cine no pueden (ni deben pretender) “reflejar la realidad”, porque esta jamás puede (ni la presente ni la pasada) aprehenderse en su

a explorar las relaciones entre historia y literatura, cfr. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, nº 97, 2015 (1).

⁶³ Jo GULDI y David ARMITAGE: *Manifiesto por la historia*, Madrid, Alianza, 2016.

totalidad. De este modo, el cine refleja siempre una determinada interpretación de la realidad que hace quien se coloca detrás de la cámara. Pero ese sujeto realizador, a su vez, está mediatizado por los discursos de los que ha sido objeto, por el contexto en que se ha socializado. Cualquier aproximación a la realidad ontológica será pues, por defecto, selectiva, parcial, fragmentaria. Enfocará unos elementos y dejará otros fuera de plano. Aun desde esa limitación insalvable, el cine sí debe aspirar a ser honesto y riguroso, aproximándose a la realidad pasada desde *una* verdad, desde un punto de vista. El conjunto de todos esos ejercicios de revisión del pasado, de construcción de memoria, es el que va construyendo un puzzle que nos permite ir completando el conocimiento del pasado, siempre inacabado, siempre abierto a nuevas preguntas, nuevos sujetos, nuevos enfoques.

Esto nos permite situar a las películas al mismo nivel que la obra académica escrita, cada una en su contexto, cada una en su lenguaje y siempre, eso sí, que las dos compartan ese objetivo explicativo del pasado. A una película que aspire a reflexionar sobre el pasado se le debe exigir una pretensión de veracidad. La diferencia es que esta no se expresará en el mismo lenguaje que la obra escrita y eso nos exige dialogar con ella de un modo distinto. La relación entre historia y cine, entonces, se establece de modo similar a la relación entre historia y memoria. Ambas se reconocen como regímenes lícitos de aproximación al pasado, pero tienen unos objetivos distintos y, por ende, emplean unos lenguajes y unas herramientas también distintas:

“(…) el ‘deber de memoria’ induce una relación afectiva, moral, con el pasado, poco compatible con la puesta en distancia y la búsqueda de inteligibilidad que son el oficio del historiador. Esta actitud de deferencia, de respeto congelado frente a algunos episodios dolorosos del pasado puede hacer menos comprensible, en la esfera pública, a la investigación que se nutre de nuevas preguntas e hipótesis. Del lado de la memoria, me parece descubrir la ausencia de la posibilidad de discusión y de confrontación crítica, rasgos que definirían la tendencia a imponer una visión del pasado.”⁶⁴

Beatriz Sarlo coincide en esta apreciación: “Los discursos de la memoria, tan impregnados de ideologías como los de la historia, no se someten como los de la disciplina histórica a un control que tenga lugar en una esfera pública separada de la

⁶⁴ Didier GUIVARC'H: “La mémoire collective. De la recherche à l'enseignement”, *Cahier d'histoire immediate*, 22 (2002), pp. 101-122.

subjetividad.”⁶⁵ Aunque reconoce, por otro lado, que a los discursos de la memoria pueden permitírseles libertades que no se le permiten al discurso histórico:

El testimonio puede permitirse la anacronía, ya que se compone con lo que un sujeto se permite o puede recordar, lo que olvida, lo que calla intencionalmente, lo que modifica, lo que inventa, lo que transfiere de un tono o género a otro, lo que sus instrumentos culturales le permiten captar del pasado, lo que sus ideas actuales le indican que debe ser enfatizado en función de una acción política o moral en el presente, lo que utiliza como dispositivo retórico para argumentar, para atacar o defenderse, lo que conoce por experiencia y lo que conoce por los medios, que se confunde, después de un tiempo, con su experiencia, etcétera, etcétera.⁶⁶

Este testimonio o memoria individual es subjetivo, pero se imbrica con otros para construir un relato colectivo. En ese espacio de intersubjetividades encontramos la reconstrucción más aproximada del pasado. Aunque Sarlo se pregunta:

¿La experiencia se disuelve o se conserva en el relato? (...) ¿El relato, en lugar de revivir la experiencia, es una forma de aniquilarla forzándola a responder a una convención? ¿Tiene algún sentido re-vivir la experiencia o el único sentido está en comprenderla, lejos de una re-vivencia, incluso contra ella?⁶⁷

La memoria también es una construcción cultural y, como tal, está en constante transformación, resignifica el pasado desde nuestro presente. Los medios de comunicación y el arte juegan un papel en ese proceso de resignificación. La memoria a su vez cumple una función social, elabora un sentido, un relato del pasado en función del contexto, las necesidades y las cosmovisiones presentes. El relato va cambiando, se va ampliando o reduciendo, se incorporan nuevos elementos, abandona aquello que ya no funciona, que no es útil. De un abanico de categorías o de elementos significadores, selecciona los que funcionan mejor. En el cine, la representación de la memoria se vincula

⁶⁵ Beatriz SARLO: *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005, p. 93. Sobre la relación entre memoria individual y colectiva y los modos en que ambas se relacionan con la historia, cfr. Maurice HALBWACHS: *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1968]. Otra obra fundamental para aproximarse a los conceptos de verdad, testimonio y memoria es Elizabeth JELIN: *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI editores, 2002. Sobre la relación de la memoria con el pasado y los futuros posibles, cfr. Luisa PASSERINI: *Memoria y utopía. La primacía de la intersubjetividad*, Valencia, PUV, 2006. En Chile, sobre el deber de memoria y la transmisión a las siguientes generaciones (lo que Marianne Hirsch ha denominado *posmemoria*), véase Graciela RUBIO SOTO: *Memoria, política y pedagogía. Los caminos hacia la enseñanza del pasado reciente en Chile*, Santiago, LOM editores, 2013; desde la psicología social, aborda la memoria y la posmemoria de los eventos traumáticos de la historia reciente Ximena FAÚNDEZ, Marcela CORNEJO y Jean-Luc BRACKELAIRE: “Transmisión y apropiación de la historia de prisión política: transgeneracionalidad del trauma psicosocial en nietos de ex presos políticos de la dictadura militar chilena”, *Terapia psicológica*, vol. 32, n° 3 (2014), pp. 201-216.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 79-80.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 28-29. Sobre esto reflexiona también Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA: *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006.

muchas veces con una identidad militante, aunque con enfoques variados que pueden ir de lo intimista a lo épico. Uno de los autores que ha explorado los nexos entre memoria y cine es Mario Ranalletti, quien ha analizado la “historiografía fílmica” sobre la dictadura argentina y la contribución que puede hacer a la construcción de la democracia.⁶⁸ Para el caso chileno, Joan del Alcàzar ha estudiado el cine producido desde los años sesenta para explicar cómo se traslada al medio cinematográfico la percepción social de que existen dos memorias escindidas respecto del pasado nacional.⁶⁹ Con una visión más negativa sobre los discursos cinematográficos y televisivos, Vicente Sánchez-Biosca, investigador del cine sobre el franquismo y la *Shoah*, ha señalado los peligros de banalizar el pasado en la pantalla con lecturas anacrónicas que apelan a la nostalgia y a la memoria a través de un “estilo de pasado” que reconstruye una falsa cotidianidad a merced de los designios de un capitalismo cultural que articula un mercado en torno este *revival* del pasado.⁷⁰ Este recurso a la nostalgia, efectivamente, se ha intensificado en las últimas décadas ante un presente que se percibe como inseguro. El refugio en estas “retrotopías” idílicas se convierte así en herramienta tentadora para los creadores.⁷¹ Por ello, Sánchez-Biosca se muestra lapidario respecto al empleo en el cine para reconstruir el pasado:

Desde luego, ni el cine ni los medios de comunicación han escrito ni escribirán jamás la historia. No estoy seguro, sin embargo, de que su papel en la formación de un estándar memorístico del franquismo no esté sustituyendo de forma tan fraudulenta como alarmante la misión de la escritura histórica (...). Hace ya tiempo que estos medios de comunicación han abandonado la modestia de ilustrar discursos a los que reconocen un rango superior, como sería el caso de la historia (el estatuto privilegiado del periodismo en nuestros días es un buen baremo para medirlo). Antes bien, guiados por una lógica implacable de mercado, están, consciente o inconscientemente, sosteniendo una visión que contradice, implícitamente, la construcción del discurso histórico.⁷²

⁶⁸ Para la enunciación de su “Teoría de los dos demonios”, véase Mario RANALLETTI: “La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989”, *Film-Historia*, vol. 9, nº 1 (1999), pp. 3-15. Sobre la representación en pantalla de los montoneros, el terrorismo de estado y la relación de dicha representación con la memoria de la izquierda peronista, cfr. ÍD: “El cine frente a la memoria de los contemporáneos. Historia y memoria en la Argentina sobre el terrorismo de estado a partir de dos películas de Andrés di Tella”, *Historia contemporánea*, nº 22 (2001), pp. 81-95.

⁶⁹ Joan DEL ALCÁZAR: “Una realidad social escindida. Las memorias de las *peras* y las *manzanas* en el Chile reciente”, *Historia 2.0*, año IV, nº 7 (junio 2014), pp. 116-138.

⁷⁰ Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA: *Cine de historia, cine de memoria...* pp. 70-84.

⁷¹ La obra póstuma de Zygmunt Bauman reflexiona hondamente sobre el cambio cultural global que ha llevado a la sociedad actual a desplazar sus anhelos y seguridades de las utopías (que se basan necesariamente en la esperanza de un futuro posible) a las retrotopías, caracterizadas por el autor como mundos también ideales, pero localizados en el pasado. Un pasado desaparecido o en peligro de extinción que se construye con la nostalgia como motor. Cfr. Zygmunt BAUMAN: *Retrotopía*, Barcelona, Paidós, 2017.

⁷² *Ibid.*, p. 80.

Si bien para nosotros, como venimos señalando, es indispensable que los discursos históricos presentes en el medio audiovisual se sometan a criterios de veracidad y discusión crítica, abiertos al debate y control de los pares, asumiendo su condición de constructo subjetivo y coyuntural; es también necesario reconocer desde la ciencia histórica la legitimidad del cine como medio válido para aproximarse al pasado y para escribirlo con sus las herramientas y recursos propios de un lenguaje diferenciado como es el cinematográfico. En definitiva, el cine es también un dispositivo para reflexionar sobre el pasado, abrir interrogantes, compartir testimonios, luchar contra el olvido, reivindicar y transformar la sociedad.

b. El cine como espacio privilegiado de análisis identitario:

Como hemos visto, el cine brinda a la historia la posibilidad de acceder a discursos sobre el pasado. De ellos, dado que la sociedad proyecta sus concepciones simbólicas en el arte y los medios, resulta especialmente relevante estudiar aquellos que se refieren al modo en que la comunidad se piensa a sí misma, cómo se define, cómo se identifica.

Siguiendo la noción de construcción social de la realidad de Berger y Luckmann, desarrollada principalmente en base a las teorías de Alfred Schutz,⁷³ desde los estudios de la comunicación se enfatiza el papel de los *mass media* en el proceso dialéctico por el cual las relaciones sociales y las experiencias subjetivas acaban constituyéndose, por medio del conocimiento, en realidades objetivas articuladas y aceptadas por la comunidad. Este proceso se definiría como construcción mediática de la realidad. A través de elementos como el *agenda setting*, el *priming* o el *framing* los medios seleccionan los fragmentos de la realidad que mostrar, otorgando a unos más presencia que a otros y potenciando, además, una valoración intrínseca sobre ellos, una mirada concreta, hasta el punto en que actúan como eslabón intermedio (mediando) y como prescriptores (mediatizando) entre la realidad y la imagen que de ella tienen los espectadores, lectores u oyentes.⁷⁴ Esta mediación política, a la que preferimos referirnos

⁷³ Peter L. BERGER y Thomas LUCKMAN: *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.

⁷⁴ Maximiliano FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ: “Enfoques y actualidad de la sociología de la comunicación”, en Maximiliano FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (coord.): *Comunicación en la sociedad red*

aquí como mediación cultural, se da en una cultura mediática percibida como sociedad del espectáculo en los términos definidos por Debord,⁷⁵ que en su versión más extrema entiende que, en ella, la vida y las relaciones sociales son sustituidas por la imagen representada de las mismas.

Así, los medios forman parte inevitable del campo cultural, puesto que mediatizan la comprensión que como sociedad tenemos de las concepciones y símbolos que configuran el sistema cultural y, por ende, nuestra propia existencia.⁷⁶ Sobre esto, Annette Kuhn ha estudiado el modo en que el cine, como parte de la cotidianidad de los sujetos, acaba siendo también parte de su memoria personal.⁷⁷ Pero más allá de las identidades individuales, el cine influye también en la configuración de las identidades colectivas. En los últimos años, han aparecido varios trabajos que abordan las representaciones de identidades de clase, género o nación en la pantalla. Mencionamos aquí aquellos que han tenido mayor peso en el diseño de nuestras preguntas de investigación y metodología de trabajo.

María Castejón ha analizado las nuevas representaciones de género que se articulan en el cine de la Transición y en el de los años ochenta, prestando especial atención al género de comedia.⁷⁸ También dentro del campo de estudio de las identidades en perspectiva de género, Aintzane Rincón propone un estudio polisémico de los ideales de feminidad y masculinidad en el cine español del siglo XX, en el que se analiza la eficacia que éste

la construcción mediática de la realidad, Ávila, Servicio de publicaciones de la Universidad Católica de Ávila, 2008, pp. 11-43.

⁷⁵ Guy DEBORD: *La société du spectacle*, París, Buchet/Chastel, 1967.

⁷⁶ Si tomamos la definición de cultura de Geertz como sistema simbólico que forma parte de las tramas de significación que dotan de sentido a la existencia humana (en Clifford GEERTZ: *The Interpretation of Cultures*, Basic Books Inc., New York, 1973), entendemos que los medios jugarían un papel fundamental como transmisores y perpetuadores de concepciones heredadas, erigiéndose ellos mismos en elementos simbólicos, pero, como ya hemos señalado, también como mediadores, alterando los significados existentes sobre la propia experiencia humana. En caso de que empleáramos la definición de cultura como proceso de objetivación elaborada por Simmel (cfr. Georg SIMMEL: *El conflicto de la cultura moderna*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba/Encuentro grupo editor, 2011), los medios de comunicación serían precisamente el espacio en que los imaginarios políticos y sociales se hacen objeto. Beatriz Sarlo va más allá y sostiene que en nuestra cultura actual los discursos de los medios son “ineliminables”, puesto que esta se caracteriza por la comunicación masiva a distancia (cfr. Beatriz SARLO: *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo...* p. 130).

⁷⁷ Annette KUHN: *An everyday magic. Cinema and cultural memory*, Londres, I. B. Tauris, 2002.

⁷⁸ María CASTEJÓN: *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*, Logroño, Siníndice Editorial, 2013.

tuvo como agente social para legitimar discursos normativos, pero también para generar espacios de reapropiación.⁷⁹

Marta García Carrión se ha ocupado del análisis del nacionalismo en la cultura cinematográfica, primero en el conjunto del territorio español y después en el contexto regional valenciano.⁸⁰ También en torno a la idea de comunidades compartidas, Carlos Ossa Swears ha estudiado los vínculos entre cine político y clases populares en el contexto latinoamericano, estudiando cómo el cine expone un modelo de pueblo que contribuye a generar una noción de identidad compartida.⁸¹

En Chile, Ascanio Cavallo y Antonio Martínez, que han estudiado las imágenes sobre la nación chilena presentes en el cine extranjero, consideran que algunos de los aspectos que la configuran solo pueden estudiarse en los productos culturales. Para ellos:

Las imágenes nacionales se construyen con tres grandes estratos de significación: (...) Los elementos míticos y permanentes (...) cuya velocidad de cambio es muy lenta y resistente a la construcción y manipulación. Los elementos épicos, o semi-contingentes, que incorporan las imágenes más fuertes sobre la formación de la nación y el Estado y de los principales conflictos que han jalonado su desarrollo. Los elementos tópicos, o contingentes, que agregan los sucesos recientes y de mayor visibilidad (...)

Las fundaciones de los aspectos míticos sólo pueden hallarse en los productos culturales de “larga duración”, como la literatura y el cine, donde radica la imagen endurecida, a veces calcarizada, del país.⁸²

El cine deviene, entonces, dispositivo imprescindible para acometer el estudio de una identidad nacional colectiva. Desde ese punto de vista, Mónica Villarroel ha analizado las visiones sobre la modernidad surgidas en la nación chilena durante las primeras décadas del siglo XX a través del cine mudo, que caracteriza en siete grandes líneas de estudio:

La primera línea agrupa la representación del cosmopolitismo, la *belle époque* y las élites; la segunda corresponde al ritual del poder. La tercera considera la representación de la ciudad y la cuarta, la cuestión social y los sujetos populares. Una quinta línea temática es la representación de la educación, la ciencia y la salud. Estas cinco categorías se desglosaron a partir de un eje inicial que engloba la modernidad, el

⁷⁹ Aintzane RINCÓN: *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): Figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Universidad de Compostela, 2014.

⁸⁰ Marta GARCÍA CARRIÓN: *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, PUV, 2013; ÍD.: *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*, Catarroja, Afers, 2015.

⁸¹ Carlos OSSA SWEARS: *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*, Santiago, Fondo de Cultura Económica - Chile, 2013.

⁸² Ascanio CAVALLO y Antonio MARTÍNEZ: *Chile en el cine...* p. 297-298.

progreso y la nación. La sexta línea corresponde a la producción de riqueza y la séptima, a la representación de la civilización barbarie e indigenismo, la imagen desde el otro.⁸³

También Pablo Marín ha empleado el cine chileno desde los años sesenta para estudiar el modo en que los ciudadanos se adscriben a diversas identidades individuales y colectivas, analizando de modo particular cómo los períodos de transformación político-social agitan y cuestionan las identidades tradicionalmente asumidas.⁸⁴

B. El concepto moderno de nación: apuntes teóricos

Conceptualizar la nación es complejo. Como dijo el politólogo y sociólogo Gil Delannoi, la nación se caracteriza por ser “una evidencia que deslumbra y una certidumbre que se evapora en el momento de definirla.”⁸⁵ Desde inicios de la modernidad, pero especialmente desde la aparición de los primeros estudios académicos sobre los nacionalismos europeos al finalizar la I Guerra Mundial, filósofos, políticos, sociólogos, historiadores y otros tantos intelectuales se han afanado por definirla.

Desde posturas esencialistas, las tradiciones nacionales se remontan a la noche de los tiempos. Pero la historia, que “tiene esa capacidad de crear importantes debates teóricos al desvelar que lo previamente aceptado como verdad natural no es en realidad más que prejuicio sin examinar”⁸⁶ ha ido mostrando a través de estudios sólidos y bien documentados como muchos de los ritos y tradiciones asociados a las identidades nacionales se han construido en la modernidad.⁸⁷

En el presente trabajo entendemos la nación como un fenómeno histórico propio de la modernidad, de la contemporaneidad, como una construcción social y cultural que, dado que está viva, está en constante proceso de reformulación ya que, para mantenerse, necesita encontrar mecanismos de reproducción, de actualización. En ese sentido, el

⁸³ Mónica VILLARROEL: *Cine silente en Chile y Brasil. Identidades nacionales en el periodo de modernización (1896-1933)*, Tesis doctoral, Universidad de Chile, 2014, p. 15.

⁸⁴ Pablo MARÍN: “Los unos y los otros: identidades en el cine chileno (1969-2014)”, *Araucaria. Revista iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, n° 34 (2015), pp. 329-351.

⁸⁵ Gil DELANNOI y Pierre-André TAGUIEFF (comp.): *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 9.

⁸⁶ Jo GULDI, David ARMITAGE: *Manifiesto por la historia*, Madrid, Alianza, 2016, p. 152.

⁸⁷ La obra más paradigmática es sin duda Eric HOBBSBAWM y Terence RANGER: *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2012. También fundamental el estudio de caso del Estado de Israel propuesto por Shlomo SAND: *La invención del pueblo judío*, Madrid, Akal, 2008. Sobre el surgimiento de las naciones americanas, véase Antonio ANNINO y François-Xavier GUERRA: *Inventando la nación. Iberoamérica, siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

proceso de nacionalización o de construcción de la patria no es un proceso histórico cerrado (aunque evidentemente sus fases van a ser muy diferentes) sino inconcluso, abierto.

De esa complejidad para definir la nación se deriva también una variada y polisémica conceptualización del nacionalismo. Además de la diferenciación entre nacionalismos de raíz política (o cívica) y étnica (o étnico-cultural), Anthony Smith⁸⁸ sugiere que el término se emplea al menos con cinco caracterizaciones o enfoques distintos:

1. Nacionalismo como el proceso de formación o crecimiento de las naciones.
2. Como sentimiento o conciencia de pertenencia a la nación
3. Lenguaje y simbolismo de la nación
4. Movimiento político-social en nombre de la nación
5. Doctrina/ideología acerca de la nación.

De todas las definiciones de nación (las aportadas E. Gellner,⁸⁹ E. Hobsbawm,⁹⁰ A. Smith,⁹¹ John Hutchinson,⁹² S. Sand⁹³...) probablemente la más exitosa de todas, y que nos sirve como núcleo y punto de partida, sea la de Benedict Anderson. La idea de “comunidad imaginada” ha traspasado los límites de la academia y de la propia obra de Anderson para adquirir vida propia, aunque por el camino ha sido desprovista de complejidad. Ateniéndonos a su definición más sencilla, se trata de “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”⁹⁴ que se subdivide, según François-Xavier Guerra,⁹⁵ en tres planos:

1. Nación como comunidad política soberana
2. Como asociación de individuos-ciudadanos
3. Como identidad colectiva con un imaginario común compartido.

⁸⁸ Anthony SMITH: *The ethnic origins of nations*, Basil Blackwell, 1991; ÍD.: *Nacionalismo y modernidad: un estudio crítico de las teorías recientes sobre naciones y nacionalismo*, Istmo, 2001 [Ed. orig.: *Nationalism and Modernism*, Londres, Routledge, 1998].

⁸⁹ Las define como una contingencia, señalando además la existencia de naciones sin Estado y estados cuyo surgimiento precedió a la nación. Pero, sobre todo, destaca la idea de una cultura compartida y el necesario reconocimiento entre los miembros de la nación como pertenecientes a una misma comunidad. Cfr. Ernest GELLNER: *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1988 [ed. orig. 1983], p. 19 y ss.

⁹⁰ Eric HOBBSBAWM: *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 2012.

⁹¹ Op. Cit.

⁹² John HUTCHINSON: *Nations as zones of conflict*, Londres, Sage, 2005.

⁹³ Op. Cit.

⁹⁴ Benedict ANDERSON: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 [1ª ed. en inglés de 1983] p. 23.

⁹⁵ François-Xavier GUERRA: “Las mutaciones de la identidad en la América hispánica” en Antonio ANNINO y François-Xavier GUERRA: *Inventando la nación. Iberoamérica, siglo XIX...*, pp. 185-220.

Ese tercer punto es el que más interesa para nuestro campo de estudio, pues buscamos analizar las “prácticas y significados sedimentados en la vida diaria”⁹⁶ en una nación-estado constituida desde hace dos siglos. A ese nacionalismo propio de los estados-nación constituidos y consolidados, el sociólogo Michael Billig lo denominó “nacionalismo banal.”⁹⁷ El término, muy empleado en la historiografía española sobre los nacionalismos e imprescindible en cualquier estado de la cuestión sobre los estudios de nación dentro del marco académico del Estado español,⁹⁸ es inexistente en Chile. El término banal no hace referencia a como algo peyorativo o poco relevante, sino sutil, natural, familiar. Para Billig, se refiere a aquellas prácticas, discursos e imágenes que, al asumir desde la infancia, pasar desapercibidas a la razón, pero son un recordatorio constante para los ciudadanos de la comunidad a la que pertenecen, de su nosotros-ellos. Elementos cotidianos, como banderas, mapas escolares, nombres de calles, fiestas... sirven como recordatorio constante de la identidad en el marco de un estado que tiene las herramientas para difundirlas.

El concepto de nacionalismo banal ha sido fundamental a la hora de trabajar. Porque, al final, no pretendemos con este trabajo conceptualizar la nación, sino entender cómo se reproduce y se percibe históricamente, en este caso a través del cine.

a. Investigaciones sobre nacionalismo o identidad(es) nacional(es) en Chile

Como exponíamos en el prólogo de esta tesis, la cuestión de la identidad nacional ha sido un tema poco abordado tradicionalmente por la historiografía chilena, pues no se consideraba un objeto de estudio problemático. La nación chilena se ha asumido como una realidad incuestionable desde la fundación del Estado, aun con sus sucesivas ampliaciones territoriales o con la incorporación de las clases populares a la idea de ciudadanía. A pesar de los cambios, la esencia de la nación no variaba. Lo que sí

⁹⁶ Tim EDENSOR: *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Oxford/New York, Berg, 2002. Sobre las prácticas cotidianas de reproducción de la identidad, véase también Mary FULBROOK: *German National Identity after the Holocaust*, Cambridge, Polity Press, 1999.

⁹⁷ Michael BILLIG: *Nacionalismo banal*, Madrid, Capitán Swing, 2014. El hecho de que en España el libro se hubiese traducido mucho antes al catalán que al castellano evidencia el mayor interés suscitado por el concepto en la periferia levantina. Es precisamente en aquellas regiones donde existen otras identidades nacionales donde se identifica el nacionalismo estatal o el nacionalismo español, que en el resto del Estado pasa más desapercibido. Así, la obra permite conceptualizar ese tradicional patriotismo español y equipararlo a los nacionalismos periféricos.

⁹⁸ Cfr. v.g. Ferran ARCHILÉS: “Absència i persistència. L’estudi de la nació i el nacionalisme” en Ferran ARCHILÉS (ed.): *La persistència de la nació*, Valencia, Afers/UV, 2015, pp. 9-44.

encontramos, en los siglos XIX y XX, son numerosas obras literarias, audiovisuales y ensayísticas que tratan de definir las características esenciales de la nación y reivindican, en la mayor parte de los casos, mayores esfuerzos por cultivar una cultura propia.

Sin embargo, en las últimas décadas, gracias a estudios procedentes de espacios en los que la nación sí es un territorio en disputa, el concepto ha ido siendo desposeído de su aura esencialista y leído en su historicidad. Esto ha motivado que desde estados-nación con identidades nacionales poco cuestionadas haya empezado a observarse el modo en que el nacionalismo fue articulando un entramado político-histórico-cultural que reforzara la pertenencia al estado-nación y las herramientas empleadas para ello. Además, desde inicios del nuevo milenio, el desafío que los Nuevos Movimientos Sociales, de cariz indigenista en muchos países de América Latina, han supuesto para el *status quo* institucional, reivindicando su identidad diferenciada y demandando el reconocimiento de la plurinacionalidad e, incluso, territorios o reparación histórica, ha generado un auténtico temblor en los cimientos del Estado que ha obligado a replantear conceptos que parecían sólidos, entre ellos, como venimos señalado, el de la propia nación.

¿Cómo perciben los chilenos la nación? ¿Qué importancia le otorgan? ¿Cómo se hace ésta presente en su día a día? ¿Qué espacio ocupa el elemento nacional en la configuración de su identidad personal, inevitablemente múltiple y atravesada por otras identidades? ¿A través de qué mecanismos se construye, se perpetúa, se actualiza, se transmite y se legitima la nación? ¿Cómo definen el nacionalismo?

En las primeras décadas del siglo XX aparecerán algunos estudios de carácter ensayístico que reflejan una concepción esencialista y étnica de la nación. Los tres más relevantes fueron *La raza chilena*,⁹⁹ *Chile y los chilenos*¹⁰⁰ y *Chile marca un camino*.¹⁰¹ Ya en el ámbito académico y desde perspectivas de análisis científico, Hernán Godoy Urzúa publica *El carácter chileno* en los años setenta,¹⁰² en el que por vez primera se realiza un análisis histórico a través de fuentes escritas de los usos, costumbres y características asociadas a la chilenidad.

⁹⁹ Nicolás PALACIOS: *La raza chilena. Su nacimiento. Nobleza de sus orígenes (sic)*, Valparaíso, Impr. y Litografía Alemana Gustavo Schafer, 1904.

¹⁰⁰ Alberto CABERO: *Chile y los chilenos*, Santiago, Nascimento, 1926.

¹⁰¹ Joaquín MARCÓ: *Chile marca un camino*, Buenos Aires, s.e., 1946.

¹⁰² Hernán GODOY URZÚA: *El carácter chileno: estudio preliminar y selección de ensayos*, Santiago, Editorial Universitaria, 1976.

Como hemos comprobado en todos los encuentros académicos en los que hemos participado en Chile, el empleo del término *nacionalismo* para señalar cualquier sentimiento patriótico que no provenga de determinados grupos de extrema derecha es visto como una rareza en el mejor de los casos y como un insulto en el peor. Como decimos, el concepto se reserva para este uso y no suele emplearse para los estudios que abordan la identidad patriótica, para los que se prefiere simplemente el término “identidad nacional.” En esa acepción más restrictiva debe entenderse el uso de la voz “nacionalismo” en estudios como los de José Díaz Nieva¹⁰³ o Verónica Valdivia.¹⁰⁴ Sin embargo, nos parece importante resignificar el uso del término en el ámbito chileno para poder incorporar los estudios sobre el tema al debate historiográfico internacional. Así pues, en el presente trabajo se emplean indistintamente las voces nacionalismo, patriotismo e identidad nacional.

Como decíamos, desde que en los años noventa se iniciara este interés por la nación y el nacionalismo en América Latina, y en Chile, los estudios se centraron más en la idea del nacionalismo como una doctrina e ideología radical, tipificada como conservadora, a veces autoritaria... lo que limitaba la definición de nacionalismo a grupos muy concretos. Como precedente, tenemos algunos trabajos pioneros ya en los 60, aunque procedentes de universidades norteamericanas: Ernst Halperin,¹⁰⁵ Arthur Whitaker, David Jordan¹⁰⁶ o Carl Solberg.¹⁰⁷

Desde finales de los 90 aparecen una serie de trabajos sobre la temática del nacionalismo, pero entendido siempre en esa acepción más restrictiva, aquella que se refiere a la ideología de determinados partidos o movimientos de derecha. Verónica Valdivia estudia la nueva derecha surgida en los sesenta en torno al Partido Nacional y el Movimiento Gremial de la Universidad Católica y propone una visión de una derecha

¹⁰³ José DÍAZ NIEVA: *Patria y libertad. El nacionalismo frente a la Unidad Popular*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2015.

¹⁰⁴ Verónica VALDIVIA ORTIZ DE ZÁRATE: *Nacionales y gremialistas. El “parto” de la nueva derecha política chilena, 1964-1973*, Santiago, LOM, 2008.

¹⁰⁵ De las cinco acepciones de nacionalismo expuestas en el punto anterior planteadas por A. Smith, Halperin emplea la última, la que entiende el nacionalismo como la doctrina política o ideología de un grupo concreto, generalmente conservador. Así, en su obra, contraponen el nacionalismo al comunismo. Cfr. Ernst HALPERIN: *Nationalism and communism in Chile*. Cambridge (Mass.). M.I.T., 1965.

¹⁰⁶ Arthur P. WHITAKER y David C. JORDAN: *Nationalism in Contemporary Latin America*, New York, Free Press, 1966.

¹⁰⁷ Carl SOLBERG: *Immigration and Nationalism. Argentina and Chile, 1890-1914*, Austin, University of Texas Press, 1969. La obra aborda los drásticos cambios en las políticas migratorias de ambos países en un período muy breve de tiempo, relacionando el hecho con la construcción de la comunidad nacional deseada.

“ofensiva” que trató de recuperar campo político con estrategias modernas;¹⁰⁸ Marcus Klein ha trabajado el nacionalismo en clave fascista, estudiando las Ligas Patrióticas en Argentina pero con algunos trabajos también sobre el Movimiento Nacional-Socialista de Chile;¹⁰⁹ Sandra McGee ha estudiado los grupos de extrema derecha en perspectiva comparada en Argentina, Brasil y Chile;¹¹⁰ Renato Cristi y Carlos Ruiz (nacionalismo en el pensamiento conservador), Luis Corvalán Márquez o José Díaz Nieva, de nuevo, emplea la acepción nacionalismo para referirse únicamente a una ideología anticomunista, en concreto, estudia el devenir del Frente Nacionalista Patria y Libertad y sus acciones para derrocar al gobierno de la UP. En el planteamiento de su investigación Díaz Nieva distingue explícitamente el sentimiento nacionalista del s. XIX, “forzado”, según sus planteamientos, por la élite aristocrática tras las independencias y ligado a la construcción del Estado; y el nacionalismo del s. XX, que identifica únicamente con una corriente de pensamiento conservador que dio lugar a varios movimientos políticos. ¿Qué fue de ese sentimiento nacionalista decimonónico en el cambio de siglo? Díaz Nieva lo omite, entendemos que por considerar que la labor de articulación de la nación estaba concluida, como si fuese un proceso separado del estado-nación chileno en el s. XX.

Es una visión que desgraciadamente se mantiene y sigue estando muy vigente entre la sociedad, que sigue concibiendo el nacionalismo como una ideología ajena y percibe Chile como un país carente de ella, e incluso carente de identidad. Manuel Antonio Garretón, por ejemplo, afirma que en Chile no existe todavía un núcleo común de memoria suficiente como para desarrollar una identidad nacional. Autores tan polémicos pero tan exitosos y tan creadores de opinión como Jorge Baradit se expresan en esa línea. En el prólogo del Tomo I de su “famosa” *Historia secreta*, se refiere a Chile como un “país nuevo”, con una “identidad que se niega a aparecer todavía”.

Pero, ¿tiene sentido entender el nacionalismo así? ¿Cómo una ideología radical y minoritaria? ¿Es posible definir a los ciudadanos de un estado como “carentes de identidad nacional”? Si partimos de teorías esencialistas o primordialistas, que entienden

¹⁰⁸ Verónica VALDIVIA ORTIZ DE ZÁRATE: *Nacionales y gremialistas...*

¹⁰⁹ Markus KLEIN: *La matanza del Seguro Obrero (5 de septiembre de 1938)*, Santiago de Chile, Editorial Globo, 2008; ÍD.: *Im langen Schatten des Nationalsozialismus. Faschistische Bewegungen in Chile zwischen der Weltwirtschaftskrise und dem Ende des Zweiten Weltkrieges*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2004.

¹¹⁰ Sandra MCGEE

la nación como un elemento original, ahistórico, sí. Pero si entendemos la nación desde la perspectiva modernista y en su historicidad, no.

Por tanto, hay que desterrar esa idea del nacionalismo entendido como una ideología exclusiva de grupos radicales, a la que además se le otorga un valor peyorativo, o de grupos nacionales que aspiran a tener un Estado, y entenderlo como algo propio de la modernidad, del mundo de estados-nación. Afortunadamente, en las últimas dos décadas han ido apareciendo en Chile trabajos en esa línea.

En la serie sobre la historia contemporánea de Chile dirigida por Gabriel Salazar y Julio Pinto,¹¹¹ que articula el análisis sobre la categoría de clase (élites, grupos medios, sujetos populares y, como categoría aparte, etnias indígenas), se estudia el proyecto de nación articulado desde la élite y la relación que juega en la construcción de las identidades de las clases gobernadas.

De entre esos sujetos gobernados, Bernardo Subercaseaux escoge la figura del roto chileno para analizar la transformación de su significación simbólica a raíz de la Guerra del Pacífico, a partir de la cual el roto se erigirá como ejemplo de heroicidad y nacionalismo, convirtiéndose en un símbolo patrio que surge de la clase popular.¹¹² El autor también estudia la influencia de las manifestaciones culturales en la adquisición de una noción de pertenencia a la comunidad nacional. Para Subercaseaux:

La identidad nacional ha sido en Chile en gran medida un subproducto de la política; y que ha sido la práctica social e incluso el proceso de modernización lo que ha generado los procesos identitarios, y no las dinámicas de carácter étnico o demográfico, como ha ocurrido en otros países del continente.¹¹³

También ha abordado la relación entre identidad nacional y cultura, en concreto a través de la literatura, Ignacio Álvarez.¹¹⁴ Otro elemento fundamental del campo cultural durante el siglo XX fueron las publicaciones periódicas. Sobre ellas, la publicación en 1985 de *Razón y pasión en la prensa popular* aporta nuevas perspectivas. La obra de Guillermo Sunkel abordaba la representación del sujeto pueblo, la cultura popular y la

¹¹¹ Gabriel SALAZAR y Julio PINTO: *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*, Santiago, LOM, 1999.

¹¹² Bernardo SUBERCASEAUX: "Raza y nación: el caso de Chile", *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, Vol. 5, Nº. 1, 2007, págs. 29-63; ÍD: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo 4. Nacionalismo y cultura*, Santiago, Editorial Universitaria, 2007.

¹¹³ Bernardo SUBERCASEAUX: *Chile o una loca historia*, Santiago, LOM, 1999, p. 57.

¹¹⁴ Ignacio ÁLVAREZ: *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.

cultura de masas en la prensa popular, que para el período estudiado se identificaba de forma clara con una cultura política de izquierdas, y sensacionalista. El estudio resultó muy innovador en el momento de su publicación porque mostraba cómo los cambios que habían operado en Chile desde los años 30 no permitían seguir, en las décadas centrales del siglo, estableciendo una nítida separación entre la cultura popular, ligada a la clase obrera, a la lucha de clases y a planteamientos marxistas anticapitalistas, y la cultura de masas, urbana, consumista y con nuevos modos de existencia. Así, Sunkel aborda en la obra la relación entre los medios y los movimientos sociales y especialmente el retrato que se hace de lo popular desde la cultura política de izquierdas, evidenciando los límites de una representación a la que le costaba asimilar lo masivo. Aunque no era su objetivo principal la obra acaba diseccionando el papel de esta prensa popular en la nacionalización de los estratos más humildes de la sociedad y la vivencia cotidiana de la nación.¹¹⁵

Desde la historia conceptual y empleando los escritos políticos publicados en Chile entre las últimas décadas de la colonia y las primeras del nuevo estado republicano, Marcos Fernández Labbé traza un recorrido por las transformaciones semánticas que fue sufriendo el concepto pueblo.¹¹⁶ También desde la historia de los conceptos, y siguiendo la obra de Junco, Beramendi y Requejo,¹¹⁷ Gabriel Cid, junto con Isabel Torres, realiza un recorrido histórico por las nociones de patria y nación a lo largo del siglo XIX.¹¹⁸

De hecho, ese artículo forma parte de uno de los estudios históricos más exhaustivos y ambiciosos sobre la identidad nacional llevados a cabo en Chile. Se trata de cuatro volúmenes coordinados por Gabriel Cid y Alejandro San Francisco sobre nacionalismo e identidad en Chile. Los autores reúnen en la obra estudios de expertos que recorren toda la historia republicana de Chile desde su fundación hasta la actualidad. Para el siglo XX, se aborda la relación del nacionalismo con el desarrollo de la cultura de masas (en un

¹¹⁵ Guillermo SUNKEL: *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago, El buen aire, 2016 [1ª ed.: ILET, 1985].

¹¹⁶ Marcos FERNÁNDEZ LABBÉ: “«La mano del plebeyo levantada, es la montaña que se despeña». La conceptualización del pueblo en tiempos de transformación. Chile, 1750-1850”, *Historia*, vol. 1, nº 42 (enero-junio 2009), pp. 109-139.

¹¹⁷ José Álvarez JUNCO, Justo BERAMENDI y Ferran REQUEJO: *El nombre de la cosa debate sobre el término "nación" y otros conceptos relacionados*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005.

¹¹⁸ Gabriel CID e Isabel TORRES DUJISIN: “Conceptualizar la identidad: Patria y nación en el vocabulario chileno del siglo XIX”, en Gabriel CID y Alejandro SAN FRANCISCO (eds.): *Nación y nacionalismos en Chile. Siglo XIX*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2009, 2 vols., pp. 23-51.

artículo de Eduardo Santa Cruz)¹¹⁹ y con las ideologías políticas en pugna en las distintas etapas de la historia política nacional.¹²⁰

Otra de las investigadoras que más reflexionado en torno a los procesos de construcción de la identidad nacional chilena es Bárbara Silva. La autora ha analizado los procesos de construcción chilenos para varios períodos de especial significación histórica en Chile: el período de gobierno del Frente Popular (1938-1941),¹²¹ la Patria Vieja (1910-1914) y el Centenario y Bicentenario de la Independencia.¹²² También han abordado la significación del término chileno y la articulación de una comunidad política durante los años de la Patria Vieja Julio Pinto y Verónica Valdivia,¹²³ prestando especial atención a las estrategias mediante las que fueron incorporándose a la comunidad nacional los sujetos populares y marginales.

Pero, sin duda, la obra más influyente de las últimas décadas es *Identidad chilena*, de Jorge Larraín.¹²⁴ Larraín sostiene, y compartimos, que “las identidades nacionales normalmente poseen varios discursos identitarios que coexisten simultáneamente y que responden a la gran variedad de grupos, clases sociales...”. Sin embargo, nos parece más discutible su tesis de que en cada época uno de estos relatos predomina en el factor popular. El autor establece cinco etapas en la historia de Chile, cada una de las cuales daría lugar a una versión diferente de la identidad que sería hegemónica en cada una de las etapas. Estas versiones son: la militar-racial, la psicosocial, la empresarial, la de la cultura popular y la actual. La transición entre una y otra versión dominante vendría marcada por períodos de fuerte crisis, en los que la reflexión en torno a qué son los chilenos se acentúa.

¹¹⁹ Santa Cruz ha estudiado en profundidad fenómenos asociados a la cultura de masas como el audiovisual (tanto cine como TV) y el fútbol, analizando entre otros aspectos como se relacionan la cultura popular y la nacional. Cfr. Eduardo SANTA CRUZ ACHURRA: “Cine y sociedad en Chile en la década de 1940” en Claudio SALINAS y Hans STANGE (eds.): *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, Santiago, Editorial Universitaria, 2017, p. 57-80.

¹²⁰ Gabriel CID y Alejandro SAN FRANCISCO (eds.): *Nación y nacionalismos en Chile. Siglo XX*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2009, 2 vols.

¹²¹ Bárbara SILVA: “La construcción nacional durante el Frente Popular chileno: entre novedad y continuidad histórica. 1938-1941”, *Revista Tiempo histórico*, n° 14 (2017), pp. 59-77.

¹²² Bárbara SILVA: *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*, Santiago, LOM, 2008.

¹²³ Julio PINTO y Verónica VALDIVIA: *¿Chilenos todos? La construcción social de la nación (1810-1840)*, Santiago, LOM, 2009.

¹²⁴ Jorge LARRAÍN: *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2014 [1ª ed. 2001].

C. Estudios sobre cine chileno: un estado de la cuestión

Hace una década, Hans Stange y Claudio Salinas afirmaban categóricamente que “nadie estaría dispuesto a sostener que hoy por hoy existe un campo de estudios del cine consolidado en nuestro país.”¹²⁵ Diez años después, esta afirmación resulta algo exagerada: el cine chileno vive un momento de auge y reconocimiento, tanto nacional como internacional, lo que ha incrementado el interés por su estudio y la proliferación de trabajos que abordan la teoría y la historia del cine chileno desde múltiples perspectivas.¹²⁶ A esto ha contribuido también, creemos, la lenta pero progresiva consolidación en la sociedad e instituciones chilenas de la concepción del cine como parte del patrimonio nacional, que por tanto debe ser preservado y valorado.¹²⁷ Sin embargo, coincidimos con los autores en que sigue siendo un campo profundamente fragmentario, con carencias epistemológicas y en el que los trabajos apenas dialogan entre sí.¹²⁸

Sin afán exhaustivo, recogemos aquí algunas de las obras fundamentales que han abordado la historia del cine chileno o su estudio teórico y metodológico desde distintas perspectivas, contribuyendo al campo de los estudios sobre cine en Chile. Nos enfocamos especialmente en aquellas que tienen relevancia para esta tesis recordando, como hemos señalado ya en epígrafes anteriores, que el presente trabajo aborda el fenómeno cinematográfico desde la historiografía.

Como hemos mencionado en apartados previos, el interés y la reflexión crítica sobre el cine nacen de forma paralela al propio cinematógrafo, pero no será hasta finales de los cincuenta e inicios de los sesenta cuando este interés se traduzca en un incipiente campo

¹²⁵ Hans STANGE y Claudio SALINAS: “Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile”, *AISTHESIS*, n° 46 (2009), pp. 270-283 esp. p. 271. El artículo ofrece un recorrido por las principales publicaciones sobre cine en Chile actualizado hasta el año 2009 y expone algunas de las carencias y problemas que enfrenta el campo de estudio. De los mismos autores, véase también ÍD.: “La incipiente literatura sobre cine chileno”, *laFuga*, 7 (2008), <http://www.lafuga.cl/la-incipiente-literatura-sobre-cine-chileno/302>. Más superficial, pero con una recopilación bibliográfica bastante completa, es Marcela PARADA: “El estado de los estudios sobre cine en Chile: una visión panorámica 1960-2009”, *Razón y Palabra*, 77 (2011), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1995/199520010095>.

¹²⁶ A pesar de las habituales quejas del sector, desde la aprobación de la Ley 19.981 en 2004 y la implementación de las ayudas públicas que desde 2005 proporciona el Fondo de Fomento Audiovisual, además de otros fondos concursables, la financiación de nuevos filmes ha mejorado respecto a décadas anteriores, así como su distribución en los mercados globales. Además, estas partidas presupuestarias reservan una parte de los fondos para financiar proyectos de investigación.

¹²⁷ Esa producción cinematográfica chilena del nuevo siglo y su reconocimiento internacional han ido generando una preocupación por el patrimonio fílmico de etapas anteriores. Ejemplo precoz de esto fue el decreto, en 1998, del largometraje *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) como Monumento Histórico; o la creación en 2006 de la Cineteca Nacional que, con sus labores de rescate y restauración, ha contribuido a la puesta en valor del patrimonio audiovisual nacional y a su divulgación.

¹²⁸ Hans STANGE y Claudio SALINAS: “Hacia una elucidación...”, p. 275.

de estudio, coincidiendo con un período de exploración y transformación en la producción artística (creación del Instituto Fílmico de la UC en 1955 y del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile en 1957) y en la recepción crítica de las obras (proliferación de cine-clubes y revistas). En las décadas anteriores, lo que encontramos son reflexiones o textos de crítica cinematográfica.¹²⁹

En 1957 Alberto Santana publica *Grandezas y miserias del cine chileno*.¹³⁰ Aunque se trata de una obra cuajada de anécdotas en primera persona, carente de método y con inevitables errores, supone el primer intento real por ordenar los grandes hitos de la cinematografía nacional y por recopilar datos de toda la producción conocida en aquel momento.¹³¹ A inicios de los sesenta encontramos también algún ejercicio de memoria realizado en formato audiovisual, como *Recordando*,¹³² aunque su objetivo fue más bien de preservación de memoria histórica, y no tanto de memoria cinematográfica, y nos permite asomarnos a un discurso audiovisual sobre la historia patria alejado de manuales escolares u otras fuentes tradicionales de construcción de nacionalidad donde, a diferencia de estos, se concede importancia a acontecimientos deportivos o a escenas de la vida privada.¹³³ Aun no siendo su fin principal, constituye un ejemplo singular de recorrido por el metraje y la historia audiovisual transandina existente hasta el momento de su realización, que además fue un gran éxito de público.¹³⁴

Los siguientes intentos por sintetizar la historia del cine chileno los encontramos en la obra de Mario Godoy Quezada, *Historia del cine chileno*, publicada en 1966, que nació

¹²⁹ Un autor de transición en Chile entre este tipo de obras más relacionadas con la crítica o la reflexión artística y aquellas que sientan las bases del cine como campo teórico es el jesuita y director del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, Rafael C. Sánchez. El también profesor y director de cine, precursor del Nuevo Cine, publica en los años cincuenta numerosos textos en revistas sobre la renovación estética del campo, la importancia de representar a sujetos sociales diversos en pantalla o el mérito pedagógico del cine como transmisor de valores. De todo esto dan cuenta, especialmente, dos libros publicados en estos años: Rafael C. SÁNCHEZ: *El cine. Estética-Técnica. Moral-Cine Forum*, Santiago, Ediciones Paulinas, 1955 e *ÍD: El cine fórum*, Santiago, Instituto Fílmico de Chile (Universidad Católica), 1957.

¹³⁰ Alberto SANTANA: *Grandezas y miserias del cine chileno*, Santiago, Editorial Misión, 1957. Recuperado de Internet (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9341.html>).

¹³¹ Como antecedente, algunos autores citan la obra de Jorge DÉLANO: *Yo soy tú*, Santiago, Zig-Zag, 1954. Recuperado de Internet (<http://www.librosmaravillosos.com/yosoytu/index.html#seccion09>). Sin embargo, aunque es evidente que, como realizador clave del cine nacional, del libro puede extraerse un recorrido histórico por el sector, el objetivo de la obra es autobiográfico.

¹³² Edmundo URRUTIA (dir.): *Recordando*, 1961 (largometraje documental, 100'). Recogía imágenes de noticieros y documentales rodados en el país entre 1910 y 1950.

¹³³ Ximena VERGARA et al.: "Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n° 3 (año 3), diciembre de 2017, pp. 137-151, esp. pp. 146-149.

¹³⁴ Fue la única película chilena de 1961 que recuperó la inversión realizada en su producción. Cfr. Pérez Cartes: "Presente y futuro del cine chileno", *Ecran*, n° 1630, 24 de abril de 1962, pp. 10-11.

de la columna semanal que el autor publicaba en la revista *Ecran*; y en la también *Historia del cine chileno* de Carlos Ossa Coo, editada por Quimantú en 1971 dentro de su colección “Nosotros los chilenos.”¹³⁵ En ambos casos se trata de obras escritas en tono narrativo (ambos autores se habían dedicado a la crítica cinematográfica en prensa), prescriptivo y sin pretensión académica, pero son relevantes por su aporte y por el impacto que han tenido en todos los estudios posteriores. De las dos, a nuestro juicio, la de Carlos Ossa reviste mayor interés, ya que en la de Godoy observamos un afán más compilatorio y descriptivo, además de un tono más benévolo, muy influido por su empeño en ensalzar las virtudes de la industria nacional. Lo que ambas evidencian es una clara visión del cine como elemento fundamental de la vida cultural nacional y como potencial escaparate de la identidad del país.

Precisamente, Godoy se había enzarzado en una polémica en prensa el año previo a la publicación de su libro con Kerry Oñate, quien era director¹³⁶ de la Cineteca de la Universidad de Chile por aquel entonces y tenía una visión más crítica del pasado fílmico nacional.¹³⁷ Llama la atención que años antes Godoy hubiera criticado duramente en prensa las *Grandezas y miserias* de Santana, tildándolo de “folleto”¹³⁸ por las inexactitudes y la falta de rigor, sin embargo, probablemente influido por este conflicto que mencionamos, su obra se convirtió en una defensa a ultranza de los realizadores nacionales carente de crítica.

En contraste, en la *Historia del cine chileno* de Carlos Ossa sí hallamos un intento por ofrecer hipótesis interpretativas coherentes, aunque estas estén profundamente influidas por el contexto de producción de la obra y por la militancia política del autor. El libro fija en el imaginario colectivo dos interpretaciones ya presentes en parte de la crítica cinematográfica del período que van a ser claves para el posterior desarrollo de los *film studies* chilenos: la primera, la que podríamos llamar la *tesis del fracaso*; la segunda, la clásica idea de la pugna entre el cine comercial y el cine de autor.

¹³⁵ Mario GODOY QUEZADA: *Historia del cine chileno*, Santiago, Imprenta Fantasía, 1966; Carlos OSSA COO: *Historia del cine chileno*, Santiago, Quimantú, 1971.

¹³⁶ Godoy se dirige a él como subdirector en el artículo, pero según datos de la propia Cineteca, fue director de esta desde 1963 hasta la supresión de la institución en 1976. Cfr. Luis HORTA: “Kerry Oñate: persona y personaje”, *Off the record. Perspectiva crítica de arte y cultura*, n° 20 (octubre 2020), p. 22.

¹³⁷ Mario GODOY QUEZADA: “En la huella del cine chileno: Ataques al Cine Nacional”, *Ecran*, n°1803, 17 de agosto de 1965.

¹³⁸ Mario GODOY QUEZADA: “Crítica”, *La nación*, 27 de octubre de 1957.

En cuanto a la primera, de la que hablaremos con más detalle en el capítulo 2, la tesis del fracaso cimienta la idea de que el cine chileno ha vivido en una eterna minoría de edad y que las producciones anteriores a la “novísima ola”¹³⁹ serían irrelevantes y de escaso valor artístico. A nivel industrial, esta interpretación considera que en Chile no existiría una industria cinematográfica, puesto que habrían fracasado todos los intentos por constituir la como actividad económica, comparando siempre las iniciativas chilenas con grandes potencias continentales como México o Argentina.¹⁴⁰

Respecto a la segunda idea, Ossa se inscribe dentro de la corriente del cine social y las nuevas olas y evidencia una fuerte impronta de izquierdas. En la obra, denuncia que la forma de hacer cine comercial, destinada al gran público, superficial, que se evade de la realidad y responde “a esa ideología de la clase que usufructuaba el poder”¹⁴¹ no tendría ningún valor rescatable. En contraste, el cine con valor artístico, el “cine-cine”, que refleja la realidad y los problemas sociales, sería el único modelo aceptable. Para él, el espectador debía encontrar una identidad en la pantalla. Esta idea choca, sin embargo, con las constantes comparaciones con países del entorno que habrían desarrollado, a su juicio, un auténtico lenguaje artístico, pero de los que no menciona la importante producción de películas mediocres o de simple entretenimiento que tanto denuncia en el caso de la producción nacional.

Aparte de las obras mencionadas, en el período 1957-1973 se publican únicamente *Filmografía del cine argumental y documental de largometraje en Chile*¹⁴², *El montaje cinematográfico, arte del movimiento*¹⁴³ y *El chacal de Nahueltoro: vivisección y guión*

¹³⁹ En el momento en que Ossa escribe todavía no se ha consolidado la etiqueta de Nuevo Cine chileno como nombre hegemónico, ni se ha establecido el consenso que señala al Segundo Festival de Viña del Mar y a *Tres tristes tigres*, *Valparaíso, mi amor* y *El chacal de Nahueltoro* como los 3 hitos centrales de la cinematografía transandina. Este relato comenzará a gestarse en el exilio, pero será durante la Transición cuando se instale de forma definitiva, como explicamos en las próximas páginas. Por tanto, Ossa utiliza términos como “novísima ola” para agrupar a estas películas de nuevo estilo.

¹⁴⁰ Esta tesis sigue muy presente en estudios actuales. Ver, por ejemplo, David VERA-MEIGGS: *La verdad imaginaria. Los mitos van a cine*, Santiago, Editorial Universitaria, 2013, pp. 13 y ss.

¹⁴¹ Carlos OSSA COO: *Historia del cine chileno...* p. 73.

¹⁴² Kerry OÑATE: *Filmografía del cine argumental y documental de largometraje en Chile*, Santiago, s.e., 1973. Esta breve obra (apenas 30 páginas) es un catálogo del largometraje nacional como resultado del Plan de Investigación del Cine Nacional realizado desde la Cineteca de la Universidad de Chile. Mario Godoy colaboró en el proyecto en los primeros momentos, pero lo abandonó por diferencias teóricas con Oñate. Cfr. C. M.: “La «Historia del cine chileno»: vida y obra de Mario Godoy Quezada”, *Cinechile*, 10 de diciembre de 2016, <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/la-historia-del-cine-chileno-vida-y-obra-de-mario-godoy-quezada/>.

¹⁴³ Rafael SÁNCHEZ: *El montaje cinematográfico, arte del movimiento*, Santiago, Universidad Católica de Chile/Editorial Pomaire, 1970.

*de una película chilena*¹⁴⁴. Esta aparente escasez de publicaciones tan señalada en todos los estudios sobre cine chileno es engañosa porque omite las revistas especializadas, auténtico foro de debate para realizadores, críticos y aficionados, y medio por el que se introdujeron en Chile los rudimentos teóricos del campo cinematográfico, las nuevas corrientes internacionales y las visiones alternativas del séptimo arte, configurándose como un espacio de reflexión y diálogo que supera con creces en cuanto a calado teórico a la bibliografía mencionada. Desde luego, este tipo de publicación especializada fue esencial en la configuración de un campo artístico cinematográfico y en la materialización de lo que luego se conocerá como Nuevo Cine chileno. Aunque de vida breve, son fundamentales las revistas *Séptimo arte* (1954-1956), editada por el cine-club de la FECH; *Cine foro* (1964-1966), editada desde el cine-club de Viña del Mar; y *Primer plano* (1971-1972), editada por la Universidad Católica de Valparaíso. Dentro de las publicaciones culturales de más amplia circulación, además de las conocidas *Ercilla* o *Ecran*, es destacable la serie de 10 entregas sobre historia del cine chileno que publicó la revista *Plan (Política Latinoamericana Nueva, en circulación de 1966 a 1973)* durante 1968.

La ruptura que supone el golpe de estado y la instauración del régimen militar alcanza tanto a la producción fílmica como a los estudios sobre cine. En el período 1974-1989 solo se publican en Chile 4 obras sobre cine, gracias sobre todo a los esfuerzos del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), que publicará obras relacionadas con todas las disciplinas artísticas. De ellas, destaca la *Re-visión del cine chileno* de Alicia Vega (1979).¹⁴⁵ A pesar de las limitaciones de acceso al material audiovisual, Vega y su equipo publican por primera vez una investigación fílmica que se dota de un aparato metodológico y conceptual y ofrecen un análisis en profundidad del lenguaje cinematográfico de 14 documentos audiovisuales. De importancia es también la publicación en 1985 de *Video independiente en Chile*¹⁴⁶ como registro del que fue el principal canal de difusión de material audiovisual en dictadura. Realizado con apoyo del episcopado (de ahí el énfasis a lo largo de toda la obra en la vinculación entre video y

¹⁴⁴ Miguel LITTIN: *El chacal de Nahueltoro: vivisección y guión de una película chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1970. Como el libro estaba descatalogado, en 2015 la editorial Cuarto Propio reeditó el guion junto con fragmentos del conversatorio que la Universidad Católica organizó en 1970 sobre la película: Miguel LITTIN: *Guión original de la película El Chacal de Nahueltoro*, Santiago, Cuarto Propio, 2015.

¹⁴⁵ Alicia VEGA: *Re-visión del cine chileno*, Santiago, Editorial Aconcagua/CENECA, 1979. Recuperado de Internet (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8639.html>).

¹⁴⁶ Yéssica ULLOA: *Video independiente en Chile*, Santiago, CENECA/CENCOSEP, 1985.

acción social), resulta novedoso porque ofrece una metodología para estudiar la recepción de las obras.¹⁴⁷ Además, por primera vez dentro del campo de los estudios audiovisuales aparecen obras dedicadas al estudio de la televisión.¹⁴⁸

El resto de la producción bibliográfica sobre la cinematografía chilena en estos años provendrá, lógicamente, del exilio. El estudio por períodos, con énfasis en los años 60 y 70, la vinculación de éste con el contexto político de su producción y la reflexión sobre el propio exilio serán los temas centrales. Aunque no son obras escritas desde la disciplina histórica, se hace patente en todas ellas la concepción del cine como documento de su tiempo y como herramienta de divulgación. Así, en 1974 se publica en Italia *Il cinema di Allende*¹⁴⁹, una panorámica general del período de gobierno de la UP cuyo valor principal quizá resida en el testimonio de las entrevistas finales a varios realizadores; en 1976 aparece la obra *Chilean Cinema* editada por el documentalista y académico Michael Chanan para el British Film Institute, evidenciando la relevancia del cine chileno dentro del Nuevo Cine latinoamericano;¹⁵⁰ en 1977 Patricio Guzmán publica en España el guion de trabajo de *La batalla de Chile*;¹⁵¹ también en España aparecerá otra de las piedras angulares de la bibliografía clásica sobre cine chileno: el *Plano secuencia de la memoria de Chile* de Jacqueline Mouesca (1988);¹⁵² desde Estados Unidos, Zuzana Pick publicará varios artículos sobre el documental en Chile o el cine del exilio, ideas que cristalizarán en 1984 en una obra conjunta con David Valjalo.¹⁵³ Y, por supuesto, la reflexión sobre el

¹⁴⁷ Las otras dos obras publicadas en estos años son María de la Luz HURTADO: *Industria cinematográfica en Chile: Límites y posibilidades de su democratización*, Santiago, CENECA, 1985 y José Luis SÁEZ: *Cine sin secretos*, Santiago, CENCOSEP, 1986.

¹⁴⁸ La más importante de ellas es María de la Luz HURTADO: *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*, Santiago, Documentas/CENECA, 1989. En los 80 se publican también las primeras investigaciones de Valerio Fuenzalida respecto a la TV, medio al que ha dedicado gran parte de su producción. Integrando sus trabajos dentro del campo de los *cultural studies*, se ha centrado especialmente en el potencial educativo del medio y en el rol que juega la audiencia. Cfr. Valerio FUENZALIDA: *Estudios sobre la televisión chilena*, Santiago, Corporación de Promoción Universitaria, 1984; ÍD.: *Democratización de la TV chilena*, Santiago, Corporación de Promoción Universitaria, 1984.

¹⁴⁹ Francesco BOLZONI: *Il cinema di Allende*, Venezia, Marsilio Editori, 1974. Será traducido y editado apenas unos meses después en España. ÍD.: *El cine de Allende*, Valencia, Fernando Torres editor, 1974.

¹⁵⁰ Michael CHANAN (ed.): *Chilean Cinema*, Londres, British Film Institute, 1976.

¹⁵¹ Patricio GUZMÁN: *Guión y método de trabajo de «La batalla de Chile»*, Madrid, Ayuso, 1977. Guzmán también publicará, junto con Pedro SEMPERE, *Chile: El cine contra el fascismo*, Valencia, Fernando Torres editor, 1977.

¹⁵² Jacqueline MOUESCA: *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid, Ediciones del Litoral, 1988.

¹⁵³ Zuzana PICK: “La imagen cinematográfica y la representación de la realidad. Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile”, *Literatura chilena, creación y crítica*, vol. 10, n° 27 (1984), pp. 34-40. Recuperado de Internet (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-77950.html>); Zuzana PICK y David VALJALO: *10 años de cine chileno. 1973/1983*, Los Ángeles, Ediciones de la Frontera, 1984.

cine también estará presente en las páginas de *Araucaria de Chile*, que entre 1978 y 1989 se convirtió en uno de los principales medios de debate y difusión de la cultura chilena desde el exilio, editada a caballo entre París y Madrid.

La vuelta de la democracia trajo consigo un incremento notable en la producción bibliográfica y una diversificación en los temas, aunque la calidad de las obras será muy desigual. Aparecen algunas publicaciones de carácter más narrativo y anecdótico, con objetivo divulgativo, de escasa relevancia académica. Entre aquellas que sí revisten interés, se arrastran problemas ya advertidos en las décadas precedentes: falta de acceso a las fuentes primarias, carencia de aparato metodológico, etc., lo que limita los resultados de las investigaciones. Centran la atención de los estudios la reflexión en torno al valor del cine nacional y su evolución histórica. Abundan por un lado las publicaciones de revisión histórica, sean generales¹⁵⁴ o de períodos específicos¹⁵⁵ y, por otro, las que realizan un análisis del propio cine del momento, el cine de la Transición.

De entre las primeras, la más influyente fue sin duda la publicación del realizador Aldo Francia en 1990: *Nuevo Cine latinoamericano en Viña del Mar*.¹⁵⁶ La obra, reforzada por estudios de la figura del director como el de Marcia Orell,¹⁵⁷ apuntaló el canon ya planteado por Ossa Coo o Mouesca que presentaba a Francia, Ruiz y Littin como los epítomes del cine nacional y relegaba a otros realizadores a un segundo plano, construyendo así uno de los principales mitos del cine chileno, que comenzará a ser cuestionado en las décadas siguientes por autores como Ascanio Cavallo y Carolina Díaz¹⁵⁸ o Verónica Cortínez y Manfred Engelbert,¹⁵⁹ entre otros, aunque aún se mantiene vigente entre muchos investigadores y entre el público general.

¹⁵⁴ Entre otras, Julio LÓPEZ NAVARRO: *Películas chilenas*, Santiago, La Noria, 1994 y Jacqueline MOUESCA: *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, Santiago, Planeta y Universidad Nacional Andrés Bello, 1997.

¹⁵⁵ Sirvan como ejemplo Eliana JARA DONOSO: *Cine mudo chileno*, Santiago, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes/Luisa Ulibarri Editora, 1994 y Jacqueline MOUESCA: *Cine chileno: veinte años (1970-1990)*, Santiago, Ministerio de Educación, 1992.

¹⁵⁶ Aldo FRANCIA: *Nuevo Cine latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago, CESOC/Ediciones ChileAmérica, 1990.

¹⁵⁷ A pesar de que, como decimos, Marcia Orell perpetúa ciertos mitos sobre el Nuevo Cine chileno, su propuesta es novedosa porque utiliza el formato audiovisual para presentar su propuesta teórica y establece un diálogo entre ésta [Marcia ORELL GARCÍA: *Aldo Francia: Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Chile, 1994 (DVD, largometraje documental, 56')] y las fuentes escritas, que recopiló una década después en ÍD.: *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006. Ambas obras, audiovisual y escrita, se conciben como complementarias.

¹⁵⁸ Cfr. Ascanio CAVALLLO y Carolina DÍAZ: *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*, Santiago, Uqbar Editores, 2007.

¹⁵⁹ Cfr. Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta* (2 vol.), Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2014.

Entre las obras del segundo grupo, aquellas que abordan la filmografía contemporánea al momento de su redacción, se hace patente la relación entre la bibliografía y su contexto de producción, sobre todo en lo relativo a la reivindicación de la memoria. Entendemos que la llegada de la democracia transforma progresivamente tanto la relación institucional del Estado con la industria cinematográfica como la expresión artística, lo que nos permite hablar de un cine *de la Transición* pero también de un cine *de transición*, que todavía no se ha desembarazado completamente de las ataduras de la dictadura y que tendrá que esperar al s. XXI para terminar de explotar a nivel creativo.¹⁶⁰ Igual que la producción fílmica de estos años, los estudios sobre cine reflejan una sociedad esperanzada ante el futuro pero también algo desorientada, que necesita narrar su pasado para volver a encontrarse; de ahí tanto el interés de los directores chilenos por revisar el pasado reciente en su obra como el de los académicos por analizar las implicaciones de este fenómeno. Esto se aprecia especialmente en el libro de Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez: *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición, 1990-1999*,¹⁶¹ el primero sobre esta temática. Aunque la reedición de 2007, con revisiones importantes en las hipótesis de análisis de algunas obras, evidencia los problemas de estudiar fenómenos contemporáneos y los matices que permite introducir la reflexión reposada y la distancia temporal.

De nuevo, no podemos olvidar la importancia de las publicaciones hemerográficas, en este caso enmarcadas en el ámbito académico: en los noventa se consolidará como ejercicio continuado la investigación sobre cine en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, aunque encontramos algunos antecedentes en los años ochenta. Los resultados han ido apareciendo en *Aisthesis. Revista chilena de Investigaciones Estéticas*.¹⁶² Consideramos que el trabajo del Instituto de Estética de la UC ha marcado incuestionablemente las perspectivas de abordaje de los estudios de cine

¹⁶⁰ Mouesca y Cavallo et al. fijan como fecha inicial para este período del cine chileno el año 1990 y la recuperación del Festival de Cine de Viña del Mar (cfr. Jacqueline MOUESCA: *Érase una vez el cine. Diccionario*, Santiago, LOM, 2001, p. 76; Ascanio CAVALLO, Pablo DOUZET y Cecilia RODRÍGUEZ: *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición, 1990-1999*, Santiago, Uqbar editores, 2007, pp. 21-24), aunque otros autores retroceden hasta 1986 (cfr. Ernesto MUÑOZ y Darío BUROTTO: *Filmografía del cine chileno*, Santiago de Chile, Ediciones del Museo de Arte Contemporáneo, 1998, pp. 170-194) o la retrasan hasta 1993 (cfr. Antonella ESTÉVEZ: *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003*, Santiago, Ediciones Radio Universidad de Chile, 2005).

¹⁶¹ Ascanio CAVALLO, Pablo DOUZET y Cecilia RODRÍGUEZ: *Huérfanos y perdidos...*

¹⁶² Creada en 1966, su nº13, "Problemas de cine" (1980), fue el primer monográfico de la revista dedicado a la disciplina cinematográfica y reflexionó en torno a la crítica de cine y la relación de éste con otras artes.

en Chile, privilegiando la aproximación al cine como lenguaje estético, hecho quizá poco reconocido entre los especialistas.

En las dos primeras décadas del siglo XXI, los estudios de cine han crecido cuantitativamente. Sin embargo, siguen existiendo grandes vacíos epistemológicos. Aun con la explosión de festivales y congresos, así como la formación en el ámbito audiovisual, que ha llevado a una producción numerosa de tesis de licenciatura, magíster y doctorado, muchas de las investigaciones son demasiado específicas o no tienen continuidad ni relación con otras del campo. Además, su circulación y recepción es escasa, a pesar de que existen iniciativas cinéfilas de divulgación online de altísima calidad, como la web *Cinechile* (<https://cinechile.cl/>), creada por periodistas especializados, que comenzó como catálogo pero ha ido incorporando crítica cinematográfica, entrevistas y materiales de archivo, funcionando tanto como plataforma agregadora de contenidos como constructora de discursos propios; o la revista *La Fuga* (<http://lafuga.cl/>), dirigida actualmente por Carolina Urrutia (PUC), que busca acercar al público los resultados de las investigaciones más recientes relativas al campo cinematográfico.

La reflexión en torno al audiovisual se ha diversificado: A pesar de que las historias del cine nacional o revisiones por períodos se mantienen como el enfoque más habitual, surgen las monografías sobre realizadores o sobre temáticas específicas y se analiza el cine desde otros campos como la sociología, la historiografía, el periodismo, el derecho...

De todas las etapas de la cinematografía del país, el Nuevo Cine sigue concentrando el mayor número de reflexiones en torno a sí, pero, como comentábamos más arriba, empiezan a resquebrajarse algunas de las interpretaciones más tradicionales. Con *Explotados y benditos*¹⁶³, Ascanio Cavallo y Carolina Díaz ampliaron el foco para incorporar al análisis obras de directores tradicionalmente minusvalorados como Luis Cornejo, Naum Kramarenko o Patricio Kaulen, denunciando que las visiones tradicionales sobre el cine chileno resultaban hieráticas al repetir acríticamente la Versión Estándar. Tomando prestado el concepto de David Bordwell,¹⁶⁴ se proponen en su obra

¹⁶³ Ascanio CAVALLO y Carolina DÍAZ: *Explotados y benditos...*

¹⁶⁴ Cortínez y Engelbert les critican por emplearlo de forma demasiado libre y simplificada (cfr. Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *Evolución en libertad...* p. 43), pero entendemos que aquí es útil para cuestionar una tradición de *film studies* que ha sido excluyente. En su definición más sencilla, la Versión Estándar establece que críticos e historiadores del cine, siguiendo la senda de los estudios sobre otras manifestaciones artísticas, se han empeñado en buscar en las obras una serie de rasgos de estilo que definan la esencia del cine como disciplina artística, lo que ha desembocado en el estudio del cine a través

ofrecer una visión no excluyente de los largometrajes de ficción del período, tratando además de “identificar los elementos comunes presentes en todo el cine chileno de ficción de los 60, con el propósito de saber cómo y cuánto aportó cada película a la construcción de un imaginario social.”¹⁶⁵ Los autores, por tanto, no se limitan a *leer* las películas como simple reflejo de la sociedad productora, sino que las entienden también como productos culturales que contribuyen a la construcción de ese imaginario colectivo. Y este aspecto nos interesa especialmente porque uno de sus esfuerzos irá destinado a tratar de desvincular las obras canónicas, pertenecientes a una sensibilidad de izquierda, de aquello que se entiende como la única y auténtica realidad nacional aunque, como señalan Cortínez y Engelbert, en su empeño por desligarse de la bibliografía previa, caen en ocasiones en una “perspectiva apolítica y ahistórica”.¹⁶⁶

En este sentido, *Evolución en libertad*, de Cortínez y Engelbert, ahonda también en estas cuestiones, pero va mucho más allá. Los autores no solo incluyen, sino que reivindicamos vivamente a directores totalmente denostados como José Bohr o Germán Becker, entendiendo el valor social del cine como espectáculo más allá de su consideración estética. En una obra extensísima y muy bien documentada, que por momentos puede resultar densa, los investigadores parten del contenido concreto de los *filmes* (cosa que parece básica y obvia, pero que no sucede en otras de las obras ya mencionadas) para analizar al detalle la poética del lenguaje audiovisual y sus significados políticos en el más amplio sentido. Así, los autores analizan la visión que los realizadores tienen en torno a los grandes problemas del hombre y los imaginarios de país que dichas visiones ayudan a construir.

Estas aproximaciones críticas que ofrecen una visión menos idealizada del Nuevo Cine chileno coinciden con una corriente similar en todo el continente que pone bajo la lupa al Nuevo Cine latinoamericano, buscando flexibilizar o hasta dinamitar el canon de la modernidad (o modernidades) cinematográfica latinoamericana,¹⁶⁷ aportar un punto

de una serie de obras-hito que ingresan en el canon y no se cuestionan. Para una elaboración más completa del concepto, véase David BORDWELL: *On the history of film style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

¹⁶⁵ Ascanio CAVALLLO y Carolina DÍAZ: *Explotados y benditos...* p. 38.

¹⁶⁶ Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *Evolución en libertad...* p. 45.

¹⁶⁷ Uno de los autores principales es León Frías, quien emplea el concepto de modernidad mestiza, incorpora obras tradicionalmente excluidas del canon y cuestiona la propia existencia de un movimiento regional. Isaac LEÓN FRÍAS: *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2013. De forma más polémica, Paul A. Schroeder aplica el concepto de discurso neobarroco de la modernidad al cine latinoamericano de

de vista menos uniforme o relativizar su importancia en la historia cinematográfica del continente.¹⁶⁸

Un problema que persiste en muchos estudios chilenos, sin embargo, es el análisis por separado de la ficción y el documental. Si las obras que acabamos de mencionar empiezan a abrir un camino para un relato más heterogéneo de la ficción, en los análisis del cine documental sigue arraigado un planteamiento más tradicional, a la búsqueda de un “realismo histórico” muy dependiente de la teorización que los propios realizadores del Nuevo Cine hicieron de sus *filmes*.¹⁶⁹ En ocasiones, esta dependencia es inevitable, ya que la desaparición de las fuentes ha convertido a los escritos sobre ellas en la única vía de acceso a sus discursos, mediando entre el objeto de estudio y el investigador. Con todo, la recuperación del patrimonio audiovisual llevada a cabo en las últimas dos décadas debería aportar nuevas perspectivas. Hallamos planteamientos más críticos entre los estudiosos de cine de otros países latinoamericanos, aunque escasean las obras en perspectiva comparada que pongan realmente en diálogo a las distintas cinematografías,¹⁷⁰ lo que limita el interés que suscitan en Chile.

Pero el Nuevo Cine no es el único período específico al que se presta atención. Jorge Iturriaga ha estudiado el campo cinematográfico chileno en los años del cine mudo, centrándose en la configuración de la industria en la segunda y tercera década del s. XX y en las prácticas sociales y culturales que fueron construyéndose alrededor del cinematógrafo.¹⁷¹ También Stefan Rinke recoge el papel del cine como uno de los elementos configuradores de la cultura de masas en esas mismas décadas.¹⁷² Otro período que tiene su espacio en las investigaciones recientes es el cine producido específicamente

ficción, cfr. Paul A. SCHROEDER: *Una historia comparada del cine latinoamericano*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 297-344.

¹⁶⁸ Paulo Antonio PARANAGUÁ: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003.

¹⁶⁹ Jacqueline MOUESCA: *El documental chileno*, Santiago, LOM, 2005; Alicia VEGA: *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2006; Pablo CORRO et al.: *Teorías del cine documental chileno (1957-1973)*, Santiago, PUC, 2007; Jaime CÓRDOVA: *Cine Documental Chileno: un espejo a 24 cuadros por segundo*, Viña del Mar, Escuela de Comunicación de la Universidad del Mar, 2007. Aun así, como puede observarse, el estudio del documental vive un *boom* a inicios de siglo.

¹⁷⁰ Tomemos, por ejemplo, la obra colectiva coordinada por Paulo Antonio PARANAGUÁ (ed.): *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003. El libro ofrece una buena visión sintética de la historia del documental en la región, pero no establece nexos entre las obras, sino que son analizadas de forma individual. *Tradición y modernidad*, del mismo Paranaguá, sí aporta una verdadera perspectiva regional, pero se centra más en el cine de ficción.

¹⁷¹ Jorge ITURRIAGA: *La masificación del cine en Chile, 1907-1932...*

¹⁷² Stefan RINKE: *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*, DIBAM/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2002.

durante los años de gobierno de la Unidad Popular. Este plantea problemas de catalogación, ya que algunos autores lo incorporan a los estudios sobre el Nuevo Cine y la modernidad,¹⁷³ mientras que otros lo analizan como un período diferenciado. A nuestro juicio, la (merecida) atención prestada a documentales sobresalientes como *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979) y ficciones como *Voto + fusil* (Helvio Soto, 1973) o *Ya no basta con rezar* (Aldo Francia, 1972), sumada a la mitificación del cine de la UP que se generó tras el golpe, ha opacado al conjunto de la producción y hace que tengamos una visión parcial del cine del período 70-73 que, de todos modos, resulta más coherente integrar dentro del conjunto de los “largos años 60”, como plantearíamos en el próximo epígrafe. Una de las pocas obras que aspira a presentar una visión completa de la cinematografía producida en estos años es *El espejo quebrado*, de Alfredo Barría Troncoso.¹⁷⁴

Barría Troncoso plantea una pregunta de investigación pertinente: “¿Existió un cine propiamente de la Unidad Popular y de Allende o tan solo hubo obras dispersas cuyo único punto de unión es el haber sido realizadas entre 1970 y 1973?”¹⁷⁵ Sin embargo, la obra no llega a responder la pregunta y resulta contradictoria en algunos de sus planteamientos. Desde el inicio parece asimilarse el concepto de cine militante¹⁷⁶ al de cine de Allende, como si fuera un todo o nada, como si no pudieran convivir en el período obras críticas con el proyecto socialista o de otras militancias sin que eso invalide la existencia de un cine propiamente “de la Unidad Popular” o próximo a ella, cuya categorización también habría definir mejor, ya que al menos en el campo de la ficción no llega a materializarse ningún proyecto hecho por entero por la productora estatal Chile Films.¹⁷⁷ La obra repite patrones clásicos de otras investigaciones sobre el cine del período de la UP, las cintas analizadas reciben un tratamiento muy desigual y los capítulos

¹⁷³ Cfr. Claudio SALINAS y Hans STANGE: *Historia analítica del Cine Experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973*, Santiago, Uqbar, 2008; Pablo CORRO et al.: *Teorías del cine documental chileno...*

¹⁷⁴ Alfredo BARRÍA TRONCOSO: *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*, Santiago, Uqbar editores, 2011.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 19.

¹⁷⁶ El cine militante, como fue teorizado por Getino y Solanas dentro de la categoría más amplia de Tercer Cine, se entiende como un instrumento de una determinada política que puede buscar distintos objetivos (agitar conciencias, contrainformar, expresar una teoría revolucionaria...), pero cuya característica esencial es que debe desencadenar una acción. El propio film debe devenir en acto político y provocar una respuesta en el espectador que contribuya al proceso de liberación. Para un desarrollo del concepto, véase Fernando SOLANAS y Octavio GETINO: *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

¹⁷⁷ Alfredo BARRÍA TRONCOSO: *El espejo quebrado...* p. 56.

parecen funcionar como compartimentos estancos. Aunque se incluye el cine de Raúl Ruiz en la obra (hecho que se presenta como novedoso, ya que en otros estudios del período se omite),¹⁷⁸ se señala desde el principio que el realizador optó por otro camino al alejarse del “cine militante” (de nuevo, equiparándolo a un cine oficialista) y se estudia como un universo aparte. Con un punto de partida similar pero categorías menos rígidas (y, por tanto, más cercanas a la realidad), el historiador Tomás Cornejo ha profundizado en esas tensiones entre un cine militante ortodoxo y un cine crítico o alejado de dogmas programáticos y cómo han sido interpretados, empleando para la exposición de sus hipótesis la obra de Helvio Soto.¹⁷⁹

De todas las etapas, el cine producido en dictadura es el que menos atención ha recibido. En 2019 se publicó *Cine chileno en el Santiago del apagón cultural (1980-1989)*,¹⁸⁰ centrado sobre todo en la representación urbana en los largometrajes de la década, pero todavía quedan muchos aspectos por explorar.

Y por supuesto, dentro de la revisión periódica toman fuerza los análisis del Novísimo Cine chileno¹⁸¹ y del cine contemporáneo, dando cuenta del éxito vivido por los realizadores chilenos a inicios del siglo XXI, observando continuidades y rupturas de un cine concebido en un mundo y un mercado cinematográfico globalizados, hecho que ha supuesto una transformación importante en la autopercepción de los directores, en su identidad y en los discursos e impacto de sus obras.¹⁸² Muy crítico con las visiones triunfalistas, Roberto Trejo disecciona la economía del cine chileno actual con detalle (entramado empresarial, marco legislativo, mercado...), matizando los efectos de la liberalización de la producción, y denuncia también la alienación de los realizadores, que

¹⁷⁸ Jorge RUFFINELLI: “Prólogo” en Alfredo BARRÍA TRONCOSO: *El espejo quebrado...* p. 15.

¹⁷⁹ Tomás CORNEJO: “Filmar a contrapelo: el cine de Helvio Soto durante la Unidad Popular”, *Atenea*, nº508, 2013, pp. 13-29.

¹⁸⁰ Claudio LAGOS OLIVERO: *Cine chileno en el Santiago del apagón cultural (1980-1989)*, Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2019.

¹⁸¹ Término acuñado por Ascanio Cavallo para nombrar la etapa posterior al cine de Transición (1990-2003), que abarcaría aproximadamente la década que va de 2005 a 2015. Hay una nueva generación de directores y una poética más intimista, con relatos abiertos, que interpelan al espectador. Además, también en el campo de la crítica y los estudios de cine se observa una fuerza renovadora, con nuevas revistas, los primeros blogs... Sobre esta etapa del cine chileno, cfr. Ascanio CAVALLO: *El Novísimo Cine chileno*, Santiago, Uqbar editores, 2010 y Carolina URRUTIA: *Un Cine Centrífugo: Ficciones Chilenas 2005 y 2010*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013.

¹⁸² Abordan especialmente la cuestión de la identidad para este período Mónica VILLARROEL: *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2005 y Ezekiel E. TRAUTENBERG: *A Porous Cinema: Cosmopolitanism and Cinephilia in Chilean Art Film (2005-2015)*, Tesis doctoral, Los Angeles, UCLA, 2018.

a su juicio generan productos para el consumo vacíos de contenido,¹⁸³ en una crítica similar a las que vamos a ver en las fuentes en esta tesis hacia el cine convencional en los años 60.

Otro enfoque habitual es el estudio monográfico de la obra de realizadores nacionales, con especial atención a Raúl Ruiz¹⁸⁴ y Patricio Guzmán.¹⁸⁵

Superando estos enfoques más tradicionales (aunque, como hemos señalado, algunas de las obras introducen hipótesis novedosas), en la última década han aparecido perspectivas temáticas de análisis más transversales. Una de ellas contempla el estudio de las visiones o imágenes de Chile desde el extranjero y su opuesto: el impacto que el cine extranjero ha tenido en el interior del país. En el primer caso, desde la Cineteca Nacional se llevó a cabo una investigación sobre la presencia de películas chilenas en el extranjero, así como de las imágenes sobre Chile recogidas en documentales y noticiarios extranjeros. Sin embargo, el catastro resultante está más centrado en el objetivo patrimonial de localizar las cintas para su posible restauración que en las posibilidades de investigación sobre su recepción exterior, a pesar de señalarse como uno de los objetivos de investigación.¹⁸⁶ En esa misma línea pero estudiando las visiones y estereotipos sobre Chile presentes en el cine extranjero se encuentra el volumen de Cavallo y Martínez: *Chile en el cine. La imagen país en las películas del mundo*.¹⁸⁷ Aunque el esfuerzo de rastreo de fuentes es ímprobo (más de 2000 cintas analizadas), el resultado final (cuyo segundo volumen está todavía en desarrollo) se concibe más bien como catálogo de imágenes; queda pendiente un verdadero análisis histórico o sociológico de este material que aborde esa percepción de lo chileno desde el exterior.

En el lado opuesto, el profesor Fernando Purcell ha dedicado gran parte de su vida académica a analizar desde la perspectiva de la historia cultural y de la historia global el

¹⁸³ Roberto TREJO: *Cine, Neoliberalismo y Cultura. Crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Santiago de Chile, LOM/ARCIS, 2009.

¹⁸⁴ Valeria DE LOS RÍOS e Iván PINTO (eds.): *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, Santiago, Uqbar editores, 2010; Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2011; Cristian SÁNCHEZ: *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*, Santiago, Ocho Libros editores, 2011.

¹⁸⁵ Jorge RUFFINELLI: *El cine de Patricio Guzmán: En busca de las imágenes verdaderas*, Santiago, Uqbar, 2008.

¹⁸⁶ VV.AA.: *Imágenes de Chile en el mundo. Catastro del acervo audiovisual chileno en el exterior*, Santiago, Cineteca Nacional de Chile, 2008. Recuperado de Internet (https://issuu.com/centroculturalamonda/docs/imagenes_de_chile_en_el_mundo).

¹⁸⁷ Ascanio CAVALLO y Antonio MARTÍNEZ: *Chile en el cine. La imagen país en las películas del mundo*, Santiago, Uqbar Editores, 2012.

impacto del cine norteamericano en Chile desde el período silente hasta los años 50, estudiando el peso cultural de los productos hollywoodienses, su rol en las relaciones interamericanas y en la circulación de ideas por el continente, así como su uso propagandístico.¹⁸⁸ Previamente, en los años noventa, Octavio Getino fue uno de los primeros en analizar el impacto de los productos audiovisuales norteamericanos (cine y TV) en el mercado latinoamericano, incluyendo su impacto en Chile.¹⁸⁹

Otro de los temas que ha empezado a abordarse con mayor profundidad es la crítica cinematográfica. Aunque se había realizado alguna aproximación en los años noventa,¹⁹⁰ en 2011 y 2013 aparecen sendas obras que la abordan de forma específica: *Archivos i letrados* (sic). *Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*,¹⁹¹ y la obra colectiva *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*.¹⁹²

En *Archivos i letrados* encontramos un ingente trabajo de recopilación de fuentes, pero se echa en falta un análisis relacional de las mismas. Se supone que el objetivo es mostrar cómo el cine se convierte en herramienta de la cultura de masas y forma parte del proceso de modernización del país, divulgando la forma en que la crítica reflexiona sobre esta modernidad. No obstante, los criterios de selección de los textos no se especifican al inicio de la obra más allá de alguna generalidad, quedando poco claro qué porcentaje del total representan o qué visiones han podido quedar excluidas. Aun así, es una recopilación de fuentes fundamental para cualquier investigador.

También en las últimas dos décadas han surgido con fuerza estudios regionales del cine que reivindican el papel de las cinematografías de provincias. Aunque el centralismo administrativo y cultural chileno confirió (y confiere) un lugar preponderante a la ciudad de Santiago de Chile tanto a nivel productivo como de representatividad en la pantalla,

¹⁸⁸ Fernando PURCELL: *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*, Santiago, Taurus, 2012; ÍD.: “Imágenes en proyección. Imperio, región y nación desde la óptica del cine norteamericano”, en Fernando PURCELL y Alfredo RIQUELME (eds.): *Ampliando miradas. Chile y su historia en un tiempo global*, Santiago, Ril Editores/Instituto de Historia UC, 2009, pp. 195-214; ÍD.: “Cine, propaganda y el mundo de Disney en Chile durante la Segunda Guerra Mundial”, *Historia*, n° 43, vol. II (julio-diciembre de 2010), pp. 487-522.

¹⁸⁹ Octavio GETINO: *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*, Santiago, LOM editores, 1998.

¹⁹⁰ López Navarro la incorpora como parte fundamental del análisis fílmico (cfr. Julio LÓPEZ NAVARRO: *Películas chilenas...*). También Mouesca dedica un capítulo a la crítica cinematográfica en Jacqueline MOUESCA: *El cine el Chile. Crónica en tres tiempos*, Santiago, Planeta/Universidad Nacional Andrés Bello, 1997, pp. 110-191.

¹⁹¹ Wolfgang BONGERS, María José TORREALBA y Ximena VERGARA (eds.): *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2011.

¹⁹² Hans STANGE y Claudio SALINAS (eds.): *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*, Santiago, Cuarto Propio, 2013.

existieron experiencias cinematográficas alejadas de la capital con características propias, con productoras potentes, especialmente en el norte minero; cine-clubes y un fuerte arraigo de los festivales en ciudades como Viña del Mar, Valparaíso, Valdivia o Chillán.¹⁹³

Otro de los enfoques temáticos abordados (y uno de los que más nos interesan) es el estudio del cine como creador de discursos sobre el pasado, como huella visual de la memoria colectiva. El profesor Del Alcázar ha abordado este tema en varias de sus publicaciones, de forma más extensa en *Chile en la pantalla*.¹⁹⁴ En ella analiza el uso del cine como fuente, tanto en los casos en que los hechos narrados son coetáneos al momento de producción como en aquellos en que las películas miran al pasado desde el régimen de la memoria. En ambos escenarios, además de referirse al cine como objeto de investigación, aboga por el uso del audiovisual como herramienta habitual en el aula para la enseñanza de la historia.

Dentro de este tipo de estudios, los géneros del cine histórico y el cine de época ocupan un lugar señalado porque nos permiten ver de forma más evidente cómo se “escribe” la historia desde el ámbito cinematográfico y cómo van cambiando las narraciones sobre el pasado, aunque echamos en falta en las obras que abordan este tipo de cuestiones el análisis de visiones del pasado en películas que no sean propiamente históricas. De todos los largometrajes hechos en Chile, cerca de un 22% puede catalogarse como histórico, con mucha mayor presencia de documentales (4 de cada 5).¹⁹⁵ Esto hace que muchos de los estudios existentes se centren en los mismos *filmes*. Una de las obras más completas, porque presenta diferentes perspectivas, es *La mirada obediente*.¹⁹⁶ En ella encontramos capítulos en los que el cine se emplea como fuente para analizar los rasgos identitarios de la sociedad productora,¹⁹⁷ otros en los que se analiza un largometraje como ejemplo de

¹⁹³ Para las regiones del sur, cfr. Rubén GONZÁLEZ: *Historia del cine y video en Valdivia*, Valdivia, Ediciones El kultrún, 1996 e ÍD.: *El audiovisual en el sur de Chile: Pasado, presente y futuro*, Valdivia, Ediciones El kultrún, 2007. Para la región norteña, cfr. Eliana JARA DONOSO, Hans MÜLCHI BREMER y Adriana ZUANIC: *Antofagasta de película: Historia de los Orígenes de un Cine Regional*, Antofagasta, Ediciones Glocal Films y Comunicaciones, 2008. Sobre el cine de Valparaíso y Viña, cfr. Poldy VALENZUELA: *Apuntes del cine porteño*, Valparaíso, Edición del Gobierno regional de Valparaíso, 2003.

¹⁹⁴ Joan DEL ALCÁZAR GARRIDO: *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*, Valencia, PUV/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2013.

¹⁹⁵ Datos de todos los largometrajes chilenos estrenados hasta hasta 2011. Cfr. Claudia BOSSAY: “Cine(s) histórico(s) chileno(s). Radiografía de las retro-visiones de un género”, en Mónica VILLARROEL (coord.): *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, Santiago, LOM Ediciones, 2013, pp. 137-147.

¹⁹⁶ Claudio SALINAS y Hans STANGE (eds.): *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, Santiago, Editorial Universitaria, 2017.

¹⁹⁷ Eduardo SANTA CRUZ ACHURRA: “Cine y sociedad en Chile en la década de 1940” en Claudio SALINAS y Hans STANGE (eds.): *La mirada obediente...* p. 57-80.

traslación de postulados académicos al lenguaje audiovisual (en este caso, el *film* Caliche Sangriento como obra concebida desde la historiografía marxista)¹⁹⁸ y también varios capítulos en los que se desgranar películas que cuentan acontecimientos históricos desde presentes distintos.¹⁹⁹

Algunos investigadores, como Eduardo Santa Cruz, han abordado las visiones del pasado tanto en la ficción cinematográfica como en la televisiva.²⁰⁰ En una época en que las series de TV han alcanzado un estatus cultural de prestigio del que antes no gozaban, la academia empieza a prestarles más atención. Los estudios han contemplado las condiciones de producción que han posibilitado el auge de este tipo de producciones²⁰¹ pero, sobre todo, se han centrado en analizar las posibilidades de la ficción en TV como espacio de narración del presente y pasado reciente del país²⁰², su papel a la hora de visibilizar problemas sociales²⁰³ y los retos de abordar la historia de la dictadura desde la ficción.²⁰⁴ También se ha indagado en los orígenes de la televisión, sus etapas y la configuración de los géneros más populares.²⁰⁵

Como puede observarse, en los últimos tiempos ha aumentado el número de publicaciones relacionadas con el campo cinematográfico y se han expandido los temas

¹⁹⁸ Luis HORTA: “La Historiografía Marxista llevada al cine: Caliche sangriento como fuente documental” en Claudio SALINAS y Hans STANGE (eds.): *La mirada obediente...*, pp. 81-98.

¹⁹⁹ Estos son los más numerosos en el libro. Destacamos, por ejemplo, Carolina LARRAÍN: “Cine chileno de la transición. El reconocimiento del trauma en la articulación de relatos sin documentación”, en Claudio SALINAS y Hans STANGE (eds.): *La mirada obediente...*, pp. 111-123.

²⁰⁰ Eduardo SANTA CRUZ ACHURRA: “Discursos sobre la historia nacional en el cine chileno de Ficción”, *RE-PRESENTACIONES - Investigación en Comunicación*, n° 9 (2018), pp. 13-32; ÍD.: *Las telenovelas de puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*, Santiago, LOM, 2003.

²⁰¹ Javier MATEOS-PÉREZ: “La producción de las series de televisión chilenas de éxito (2008-2012)” en Javier MATEOS-PÉREZ y Gloria OCHOA SOTOMAYOR (coords.): *Chile en las series de televisión. Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante*, Santiago, RiL editores, 2019, pp. 131-154.

²⁰² Cfr., por ejemplo, Gloria OCHOA SOTOMAYOR y Andrea VALDIVIA BARRIOS: “Contexto socio-político y abordaje de la historia reciente en la ficción televisiva” en Javier MATEOS-PÉREZ y Gloria OCHOA SOTOMAYOR (coords.): *Chile en...*, pp. 21-41 o Lorena ANTEZANA BARRIOS: “Memorias generacionales y sentimientos: el pasado reciente en la ficción televisiva” en Javier MATEOS-PÉREZ y Gloria OCHOA SOTOMAYOR (coords.): *Chile en...*, pp. 255-270.

²⁰³ Andrea VALDIVIA BARRIOS: “El reemplazante. Radiografía al Chile desigual de inicios del siglo XXI” en Javier MATEOS-PÉREZ y Gloria OCHOA SOTOMAYOR (coords.): *Chile en...*, pp. 109-129.

²⁰⁴ Cristián CABELLO VALENZUELA: “Ficción autoritaria y memoria generizada de hijos e hijas de la dictadura” en Javier MATEOS-PÉREZ y Gloria OCHOA SOTOMAYOR (coords.): *Chile en...*, pp. 271-290.

²⁰⁵ Para una historia de los orígenes de la televisión en Chile, véase la ya citada M^a de la Luz HURTADO: *Historia de la TV en Chile...*; para la etapa de la dictadura, Sergio Durán analiza los contenidos de los programas de entretenimiento, tanto concursos como ficción (telenovelas) en Sergio DURÁN ESCOBAR: *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*, Santiago, LOM, 2012. Precisamente, uno de los géneros genuinamente televisivos que más interés ha despertado entre los investigadores es el de la telenovela. Véase: M^a de la Luz HURTADO: *La telenovela: mundo de realidades invertidas*, Santiago, PUC (Escuela de Artes de Comunicación), 1976 o la ya citada Eduardo SANTA CRUZ: *Las telenovelas de puertas adentro...*

de interés. Con todo, como decíamos al iniciar este apartado, sigue habiendo grandes carencias epistemológicas y se detectan en muchas contribuciones hipótesis elaboradas sin un conocimiento amplio de la bibliografía preexistente, así como interpretaciones basadas en fuentes secundarias y no en las propias fuentes audiovisuales (en el caso de que estas sean el objeto de estudio principal). Aun así, en conjunto, el futuro de los *film studies* chilenos parece esperanzador.

D. Periodización y fuentes

a. Justificación del marco cronológico

El período cronológico que abarca nuestra tesis (1964-1973) obedece a una periodización basada tanto en ciclos políticos como culturales (y más específicamente, cinematográficos).

Cuando comenzamos a dibujar nuestro objeto de estudio, teníamos claro que queríamos analizar los procesos de construcción de la identidad nacional en Chile a través del cine en los años sesenta y setenta, un período de creciente fractura social y política, pero dudamos acerca de cómo acotar el marco cronológico. Como argumentaremos en los capítulos primero y segundo, los orígenes del Nuevo Cine chileno pueden rastrearse hasta la década de los cincuenta, con la creación de cineclubes e instituciones educativas como el Instituto Fílmico de la UC, inaugurado en 1955. Barajamos entonces la posibilidad de comenzar el análisis desde dicho año. También contemplamos la opción de comenzar a partir de 1958, con la victoria en las elecciones presidenciales de Alessandri; o 1959, año de la revolución cubana, de gran impacto continental. Estas fechas se sostienen en el convencimiento de que la década de los sesenta en Chile puede verse como unos largos sesenta (1958-73), ese ciclo político de los “tres tercios” que se corresponde con los mandatos presidenciales de Alessandri, Frei y Allende y que puede leerse como un período de progresivo escoramiento hacia la izquierda de la política chilena, de creciente división y también como la “década de decisiones”²⁰⁶ ante la gran pregunta: reforma o revolución.

A priori, pues, 1958 marcaba un buen hito inicial. Sin embargo, fijándonos más de cerca en las fuentes audiovisuales, los primeros años (hasta 1963) nos ofrecían una

²⁰⁶ Tulio HALPERIN: *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 2013, p. 534.

imagen algo indefinida, poco compacta. Aunque la creación del Instituto Fílmico de la UC (1955) y del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile (1957) parecían augurar un mejor futuro para el cine nacional, la dificultad de los realizadores para encontrar financiación y la inseguridad económica que daba la carencia de una Ley de Protección del Cine chileno siguió lastrando la producción de largometrajes. El año más negro fue 1963, en el que no se estrenó un solo largometraje de ficción nacional. Curiosamente, la revista *Cine Chileno* (publicada por Diprocine - Asociación de Directores y Productores de Cine), que iniciaba su andadura, había bautizado en su primer número a 1963 como el “año del cine chileno.”²⁰⁷ Más errada no podía estar. A partir de 1964, aunque de forma lenta, la producción de ficción, que es la más compleja de llevar a término, fue constante y creciente,²⁰⁸ dando lugar a una de las etapas de mayor esplendor del cine chileno. Así pues, nos pareció que el año 1964 constituía un hito simbólico inicial con mayor peso para el discurso de este trabajo. Como argumentamos en el capítulo primero, el Nuevo Cine no puede entenderse sin atender a los procesos de transformación que el campo audiovisual experimentó en la década de los cincuenta, de ahí que nos hayamos retrotraído hasta esa década para explicar los orígenes del movimiento; sin embargo, la etapa de eclosión vivida a partir del 64, y muy especialmente a partir del 67, permitía un estudio más detallado de las imágenes y discursos presentes en los *filmes*.

Respecto al cierre del marco cronológico, 1973 supone un quiebre evidente, tanto por el cambio de ciclo político que genera el inicio de la dictadura como por las consecuencias que esto tuvo en el sector audiovisual, que se vio completamente desmembrado por el exilio de muchos de sus miembros y por la desarticulación de muchas instituciones en el nuevo marco sociopolítico. De hecho, para autores como Isaac León Frías, no sólo acaba el Nuevo Cine chileno con el golpe, sino que “en alguna medida, al menos simbólicamente, acaba el nuevo cine latinoamericano.”²⁰⁹ En concreto, en el ámbito cinematográfico, el parón fue evidente. Los dos únicos largometrajes de ficción estrenados en 1974²¹⁰ habían sido rodados antes del golpe. En 1975 se estrenó dentro del país *Vías paralelas* (Cristián Sánchez G., Sergio Navarro Mayorga), ya ambientada en un

²⁰⁷ *Cine chileno*, nº1, mayo de 1963, portada.

²⁰⁸ Ver Cuadro 3, “Películas estrenadas por año, 1964-1973”, en “Periodización y fuentes”, p. 87.

²⁰⁹ Isaac LEÓN FRÍAS: *El nuevo cine...*, p. 26.

²¹⁰ *A la sombra del sol* (Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, 1974); *Gracia y el forastero* (Sergio Riesenber, 1974).

Chile dictatorial, y no volvió a estrenarse un largometraje de ficción hasta 1979. En este sentido, la dictadura privilegió otros canales a través de los cuales construir su discurso estético-simbólico, en un cambio que Luis Hernán Errázuriz ha acuñado como “golpe estético-cultural.”²¹¹

A pesar de esta elección, como hemos señalado en el prólogo, nos parece muy importante insistir en que no todo empieza o termina con el golpe. Ni el fracaso-derrota de la Unidad Popular era inevitable,²¹² ni los discursos identitarios que articuló la dictadura fueron todos creados *ex novo*, en un vacío. No, muchos de ellos estaban ya presentes en etapas anteriores y también en dictadura se mantendrán representaciones disidentes de la nación, aunque tendrán que reproducirse a través de otros medios. De ahí la decisión de cerrar el ciclo en 1973, aunque quizá en futuras investigaciones podamos ampliar el marco cronológico e incorporar la concepción de la identidad presente en el cine de dictadura.

Así pues, el ciclo 1964-1973 responde a un período de auge del cine chileno y nos brinda la posibilidad de analizar la evolución de los discursos cinematográficos sobre la identidad nacional en dos periódicos políticos marcadamente distintos pero que obedecen ambos a proyectos que buscaban tener un alcance totalizador, proyectados en democracia: en primer lugar el gobierno demócrata-cristiano presidido por Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y posteriormente el período de gobierno de la Unidad Popular bajo la presidencia de Salvador Allende (1970-1973).

Esta variabilidad del contexto político, con las transformaciones socioeconómicas y culturales asociadas, nos ofrecía un escenario con un espectro político-ideológico amplio que, entendíamos, evidenciaría cambios y contrastes en los procesos de construcción de las identidades colectivas y en las versiones imperantes de cada una, hecho que se vería reflejado en los discursos audiovisuales.

Es importante aclarar que no conceptualizamos la identidad nacional como una construcción desde arriba (o no únicamente) y que, evidentemente, dichos procesos de

²¹¹ Luis HERNÁN ERRÁZURIZ: “Dictadura Militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural”, *Latin American Research Review*, volumen 44, n° 4 (septiembre 2022), pp. 136-157, doi.org/10.1353/lar.0.0095; Luis HERNÁN ERRÁZURIZ y Gonzalo LEIVA QUIJADA.: *El golpe Estético de la dictadura: dictadura militar en Chile 1973-1989*, Santiago, Ocho Libros editores, 2012.

²¹² Sobre la no inevitabilidad del golpe y las distintas percepciones que tiene en la actualidad la opinión pública chilena sobre los sucesos que condujeron al golpe y el clima político previo, véase Carlos HUNEEUS: *Chile un país dividido. La actualidad del pasado*, Santiago, Catalonia, 2003.

construcción se van transformando debido a una multiplicidad de factores que no coinciden necesariamente de forma precisa con los tiempos de los ciclos electorales, empleados aquí como marcadores cronológicos simbólicos, aunque sí evidencian cambios en el *zeitgeist* chileno. A esto se suma el hecho de que los procesos de producción de una película se prolongan en el tiempo, con lo que cualquier delimitación cronológica implica una arbitrariedad inherente, y es que algunas de las películas que forman parte del *corpus* documental de esta tesis fueron estrenadas en 1964 pero concebidas antes, mientras que, por otro lado, hemos optado por dejar fuera de nuestro estudio documentos cuyo valor como fuente para el estudio del período es incuestionable, pero que, al ser estrenados años después en el exilio, no llegaron a establecer un diálogo con la sociedad para la que habían sido concebidos, con lo cual no generaron impacto alguno en ella, lo que los hace menos relevantes ante nuestras preguntas de investigación.²¹³

Hay un último factor relevante en lo referido al marco cronológico escogido: la década de los sesenta representa el fin del reinado del cine en solitario como medio audiovisual de masas. La televisión comenzó su andadura en Chile en 1959 con unos primeros años de experimentación en el ámbito universitario. Como señalan los principales investigadores del medio, el primer salto cualitativo importante, tanto a nivel técnico como de recepción, estuvo motivado por la retransmisión del Mundial de Fútbol de 1962, celebrado en Chile.²¹⁴ Sin embargo, para María de la Luz Hurtado, cuya *Historia de la TV en Chile (1958-1973)* es la más completa para el período, los años de gestación se alargan hasta 1964, porque:

...no “nace” la televisión chilena, sino hasta que se levanta una institución emisora-productora propiamente tal, o un canal de televisión con toda la definición de funciones y de organicidades que ello implica. Es sólo ahora cuando verdaderamente se concreta el modelo de televisión que denominamos universitario-comercial.²¹⁵

A partir de 1965 la televisión fue ganando terreno al cine y su programación comenzó a generar más interés en el público. Esta tendencia se observa de forma muy clara en la prensa especializada. Destaca el caso de la revista *Ecran*, que llevaba informando de la

²¹³ Así, no son objeto de estudio de esta tesis, por ejemplo, *La batalla de Chile, partes I, II y III* (Patricio Guzmán, 1975-1979), terminadas en el ICAIC cubano, o *Queridos compañeros* (Pablo de la Barra, 1977), rodada en 1973 pero montada años después en Caracas. Aquellas cuya fecha de estreno estaba muy próxima y tuvieron presencia en los medios sí han sido contabilizadas, aunque su análisis está mediado por su carácter incompleto o de cine del exilio, como explicamos en el próximo punto.

²¹⁴ Diego PORTALES: *La dificultad de innovar: un estudio sobre las empresas de televisión en América Latina*, Santiago de Chile, Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET), 1987, pp. 86-87.

²¹⁵ María de la Luz HURTADO: *Historia de la TV en Chile...* p. 14.

actualidad cinematográfica nacional y extranjera desde 1930. La revista, muy apegada al modelo del *star-system* hollywoodiense, fue perdiendo lectores progresivamente durante toda la década. Dejó de publicarse en julio de 1969, siendo sustituida por *Telecran*.²¹⁶

Los propios documentos audiovisuales de la época también dan cuenta de este trasvase de espectadores desde las salas de cine hacia el hogar, y es que algunos de los cortometrajes producidos por las escuelas de cine de las universidades de la capital que se conservan en la actualidad estaban destinados a su emisión por televisión, o fueron utilizados posteriormente para ello, ya que ambas instituciones educativas (la Universidad de Chile y la Universidad Católica) fueron pioneras en la creación de canales de televisión en el país. Si no hemos incorporado el análisis del medio televisivo a nuestra tesis más que de forma muy tangencial (los cortometrajes mencionados) se debe, por un lado, a una falta de fuentes y, por otro, a la dependencia que tuvo la TV en estos años del teatro. Respecto a lo primero, la mayor parte de los programas producidos en estas primeras etapas se ha perdido, con lo que el único acceso que tenemos a los discursos que contenían es a través de fuentes secundarias (prensa, entrevistas...), insuficientes para un estudio detallado de contenidos. En relación con el cierto parasitismo respecto del teatro, el origen universitario de la televisión en Chile implicó utilizar recursos ya existentes (grupos de teatro universitario) y priorizar la función cultural de la televisión, emitiendo teleteatros, lo que implica que existió un número reducido de ficciones concebidas exclusivamente para TV en esos años.²¹⁷ Al menos, como decimos, algunas de las piezas de cortometraje conservadas nos permiten observar este carácter dual de los documentos que fluctuaban entre los cines, otros espacios de proyección no comerciales, y la TV, cuya circulación e impacto fue mayor gracias al medio televisivo.

El paso del cine a la TV marca un cambio de época y altera también la forma en que se reciben los discursos, ya que la experiencia que rodea a la visualización de las imágenes es radicalmente distinta. El campo cinematográfico y el televisivo se asocian a espacios de socialización opuestos: el primero, espacio público, de interacción, ligado a un ocio con carácter más excepcional, con unos rituales marcados; el segundo, en el espacio doméstico, familiar, ligado a un ocio o entretenimiento diario y constante, que establece

²¹⁶ *Telecran*, Santiago, Zig-zag editores, año I, nº1 (8-14 de agosto de 1969). En el capítulo primero analizamos otros motivos que también contribuyeron a su desaparición y que tienen que ver con la reconfiguración del campo cinematográfico chileno en los sesenta y con el lugar que ocupaban las publicaciones culturales de amplio espectro.

²¹⁷ Sergio DURÁN ESCOBAR: *Ríe cuando todos estén tristes...* p. 83.

nuevos rituales y dinámicas familiares, pero también desacraliza el acto de ver una película.

Con la llegada de la dictadura, como hemos señalado, la producción cinematográfica nacional sufrió un parón del que tardó años en recuperarse. La televisión y la irrupción del VHS a mediados de los setenta transformaron para siempre el campo audiovisual. Así pues, la década de los sesenta y los primeros setenta dan cuenta de la última etapa en que el cine fue el principal medio audiovisual para el público chileno, con el peso y la influencia cultural que ello conlleva.

b. Fuentes

El *corpus* central de esta investigación está conformado por el conjunto de toda la producción cinematográfica chilena del período 1964-1973, tanto documental como de ficción.

En total, hemos catalogado más de 225 fuentes audiovisuales entre cortometrajes documentales, de ficción, de animación, experimentales, registros, largometrajes documentales y largometrajes de ficción, una lista completa de las cuales puede consultarse en el apartado de fuentes al final de esta tesis. A ellas se suman varias decenas de fuentes audiovisuales que exceden el período de análisis pero que hemos referenciado a lo largo del texto para establecer analogías y contrastes. Además de la información contenida en los propios documentos audiovisuales, para el análisis de su impacto y recepción, así como de los contextos de producción, se han empleado principalmente fuentes hemerográficas, a las que se han añadido otras fuentes ensayísticas, legislativas o censales.

Como hemos establecido en apartados anteriores, consideramos el cine un dispositivo cultural privilegiado para analizar los discursos y representaciones sobre la nación, dada su capacidad como reproductor y/o generador de identidades, así como su alcance masivo. Partiendo de esta perspectiva, era relevante conocer toda la obra audiovisual producida entre 1964 y 1973 y no utilizar un criterio excluyente basado en la teoría y la crítica cinematográfica que dejara fuera a aquellas películas que no forman parte del canon estético de la historia del cine chileno.

Así pues, en una primera fase de la investigación nos propusimos realizar un catálogo completo de toda la producción audiovisual hecha en Chile entre 1964 y 1973. Para ello partimos de los catálogos existentes (principalmente la web de *Cinechile*²¹⁸ y los elaborados por Alicia Vega²¹⁹ y Alfredo Barría²²⁰) y fuimos construyendo uno propio, corrigiendo algunas inexactitudes de los anteriores e incorporando las fuentes localizadas a través de prensa del período o de otros archivos fílmicos.²²¹ Esta tabla de catalogación incluía los datos técnicos básicos de cada documento audiovisual para la ulterior elaboración de fichas y la localización/disponibilidad de la fuente, para una posterior consulta durante las estancias en Chile en caso de no poder acceder a ellas desde España.

El trabajo de búsqueda de fuentes audiovisuales arrojó 227 piezas estrenadas o rodadas entre 1964 y 1973 entre largometrajes de ficción, largos documentales, cortometrajes de ficción, cortos documentales, de animación y algunos registros fílmicos sin proceso de montaje. El proceso fue complejo, y más debido a la distancia geográfica, dado que muchos archivos no disponían, no ya de toda la colección digitalizada, sino tan siquiera de catálogos online completos. La mayoría solo ofrecían un muestrario selectivo de sus fondos, destacando en ellos las piezas restauradas disponibles para su visualización online. En el caso de la Cineteca Nacional, cuando comenzamos la investigación no existía un catálogo completo del acervo de la institución, se encontraba todavía en construcción, con numeroso material todavía no inventariado, por lo que tuvimos que trabajar con una copia limitada y provisional que nos facilitó el personal de la Cineteca.²²²

²¹⁸ *Cinechile. Enciplopedia del cine chileno*: Proyecto de investigación pionero en la divulgación online de cine chileno, desarrollado por periodistas especializados e investigadores del cine desde 2009, con apoyo del Fondo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para investigación en audiovisual. El origen del proyecto perseguía la construcción de un catálogo completo (en continua actualización) de los registros audiovisuales chilenos desde la introducción del cinematógrafo en el país hasta la actualidad, que se ha ido completando con archivos de prensa y otras fuentes, divulgación de investigaciones sobre cine, información de festivales, etc. En <https://cinechile.cl/>.

²¹⁹ Alicia VEGA: *Itinerario del cine documental chileno...* pp. 5-10.

²²⁰ Alfredo BARRÍA TRONCOSO: *El espejo quebrado...* pp. 129-130.

²²¹ Entre ellos, el de la Cineteca Nacional, el Archivo Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile o el de la Cineteca de la Universidad de Chile. El listado completo de archivos consultados puede verse al final de este trabajo.

²²² El acceso online al catálogo completo de los fondos de la Cineteca comenzó a funcionar a inicios de 2021. De ese catálogo, solo un pequeño porcentaje de los documentos audiovisuales están disponibles para su consulta en *streaming*.

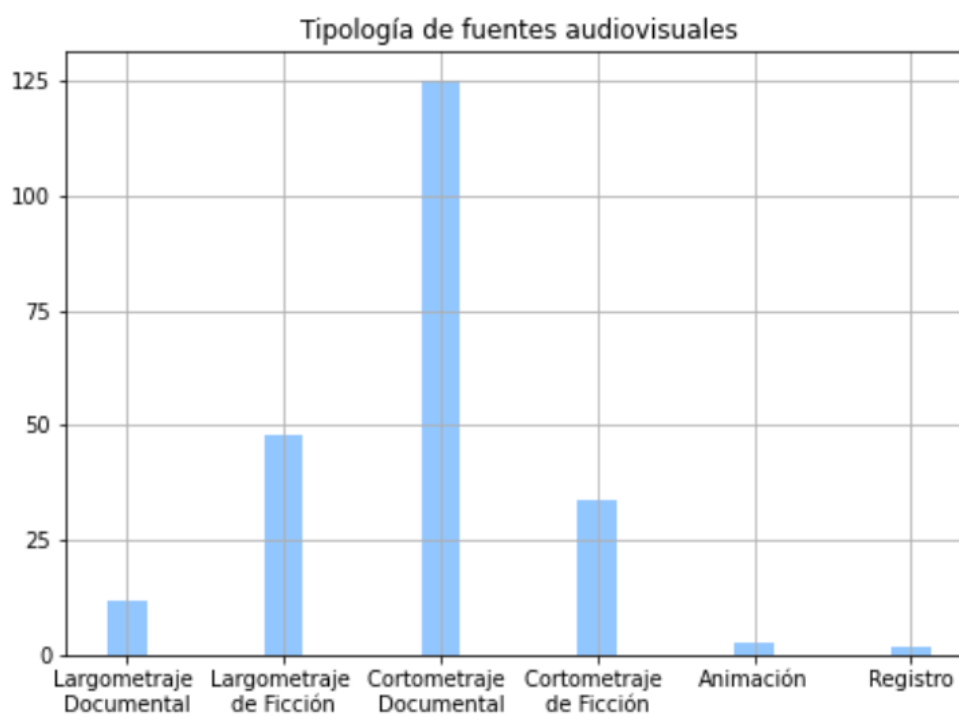


Gráfico 1: Tipología de las fuentes audiovisuales

Nos hallamos ante un material diverso (ver *Gráfico 1*): por un lado, largometrajes de ficción que circularon comercialmente, así como algunos largometrajes documentales que también tuvieron su recorrido por salas o festivales; por otro lado, recogemos el tipo de producto audiovisual más habitual, que es el cortometraje, aunque de una tipología muy diversa, ya que hallamos desde obras de ficción creadas para ser exhibidas en el cine a documentales o películas huérfanas: documentales creados con objetivos pedagógicos, promocionales, obras experimentales, inacabadas, descartes, obras caseras o registros de época que han sido inventariados por distintos archivos durante los procesos de búsqueda y rescate patrimoniales, pero que no llegaron a ser editados y montados.²²³ Su

²²³ El concepto de películas huérfanas puede emplearse desde una definición amplia que englobe todo el audiovisual no comercial a una más restrictiva que se refiera a obras de autoría no identificada o documentos cuyo contexto de producción no pueda determinarse. El término surge en los años 90 para referirse a películas carentes de un propietario claro, es decir, aquellas cuyos derechos de autor resultaban difíciles de atribuir, dentro de los debates sobre políticas de preservación y difusión de archivos y fuentes audiovisuales. Por extensión, comenzó a emplearse para referirse a cualquier película no hecha con fines comerciales, aunque, como decimos, existen amplios debates sobre su definición. Una de las primeras caracterizaciones académicas del término aparece en Paolo CHERCHI USAI: "What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy", en las actas del simposio *Orphans of the Storm: Saving 'Orphan Films' in the Digital Age*, University of South Carolina, 1999. Una revisión posterior del concepto en ÍD.: "Are All (Analog) Films 'Orphans?' A Pre-digital Appraisal", *The Moving Image*, n° 9.1 (2009), pp. 1–18. La introducción del término procedente del ámbito de la preservación archivística en los *media & film studies* supuso un giro historiográfico importante, pues ampliaba las obras susceptibles de ser objeto de

caracterización en ocasiones es compleja pues la línea entre el documental y la ficción resulta difusa, siendo quizá más adecuada para algunos cortos la catalogación como ensayos cinematográficos.

Hemos preferido englobar todas las películas de duración inferior a los 60 minutos dentro de la categoría de cortometraje, ya que los realizadores y críticos del período no distinguen entre cortos y medimetrajes. Existe además una diferencia clara entre los largometrajes, concebidos desde su inicio para ser exhibidos comercialmente, y todos los cortos, independientemente de su duración, cuyo destino era más incierto. Sin embargo, es importante destacar que, dentro de este amplio grupo de cortometrajes, dados los contextos de producción y las dificultades económicas para importar rollos de cinta virgen, fueron mucho más habituales los cortos que no superaban la media hora de extensión (ver gráfico 2 a continuación).

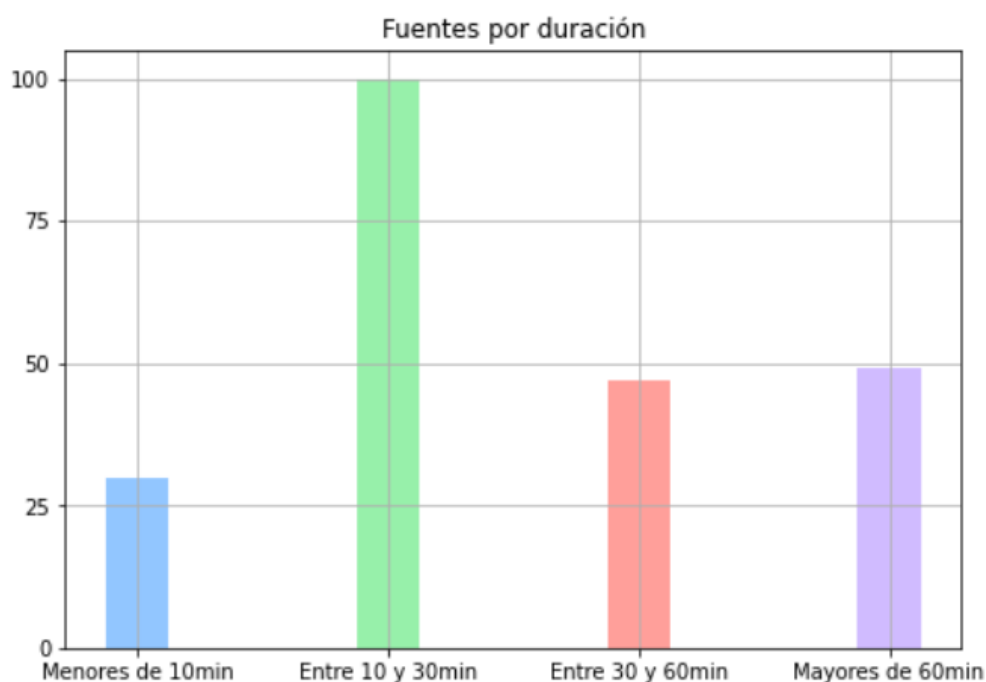


Gráfico 2. Fuentes audiovisuales según su duración

Respecto al acceso a las fuentes primarias, tenemos la suerte de que en la última década la puesta en valor del patrimonio audiovisual el Chile ha permitido localizar y restaurar

análisis y, por ende, la propia definición de cine, transformando los estudios de historia del cine y la visión del pasado que las obras ofrecen. Al respecto, así como sobre la vindicación del audiovisual como patrimonio, véase Caroline FRICK: “Beyond Hollywood: Enhancing Heritage with the ‘Orphan’ Film”, *International Journal of Heritage Studies*, Volume 14, Issue 4 (2008), pp. 319-331, <https://doi.org/10.1080/13527250802155828>.

obras de las que circulaban copias de muy mala calidad o que se creían perdidas para siempre. Sigue habiendo películas desaparecidas,²²⁴ pero los avances hechos en los últimos diez años son destacables.

De hecho, durante el transcurso de la investigación el estado de algunas de las obras ha pasado de desaparecidas o inacabadas a rescatadas, como *El tango del viudo* o *Realismo socialista como una de las bellas artes*, ambas de Raúl Ruiz.

En el caso de *El tango del viudo* (Raúl Ruiz, 1967), primer largometraje de Ruiz que quedó inconcluso por falta de fondos para su sonorización,²²⁵ la película se encontraba desaparecida hasta hace unos años. Fue localizada en una bodega de un cine santiaguino, restaurada y presentada en 2020 en la *Berlinale* y ahora, a finales de 2021, ha sido estrenada comercialmente en Chile. Se trata, en realidad, de un ejercicio a medio camino entre la arqueología fílmica y la reinterpretación creativa del material original, elaborada por Valeria Sarmiento, montajista, directora y viuda de Ruiz.²²⁶ Sarmiento, de la mano de la productora *Poetastros*, ha llevado a cabo varios proyectos similares de reconstrucción/reinvención de la obra de Ruiz en su etapa chilena, en un interesante ejercicio que permite una reflexión sobre las posibilidades de apropiación del metraje encontrado, los límites de la autoría de la obra y la importancia del montaje en la construcción del discurso cinematográfico. En el caso de *Realismo socialista*, se hallaron más de cuatro horas y media de metraje en la Universidad de Duke que han sido editados y montados también por Sarmiento y *Poetastros*. Su estreno estaba previsto para 2021 pero se ha retrasado hasta 2022.

En estos dos casos, el análisis exhaustivo de las películas no ha podido ser incluido en la investigación puesto que no hemos podido tener acceso a ellas, aunque no formaban

²²⁴ Continúan perdidos numerosos documentales del ICE (Instituto de Cinematografía Educativa de la U de Chile), *Cuando el pueblo avanza* (documental de Jorge Di Lauro, Nieves Yankovic, 1967) o largometrajes como *Prontuario* (Hernán Garrido, 1969). En otros casos, no conservamos la película completa, como *Érase un niño, un guerrillero y un caballo* (Helvio Soto, 1967), de la que se conservan dos de los tres cortos que la conformaban.

²²⁵ “la plata, la maldita plata, se concluyó antes de poder grabar la banda sonora. *El Tango* quedó guardado.” Entrevista a Raúl Ruiz en Darío CARMONA: “El diablo en Chile: «Nadie dijo nada»”, *Chile Hoy*, n°37 (23 de febrero-1 de marzo de 1973). En la entrevista la película se sitúa erróneamente en 1965 a pesar de hacer referencia a los cambios en el marco legislativo que afectaron a la producción nacional en 1967.

²²⁶ Se encontraron siete de las ocho latas que componían la película, pero con un montaje inconcluso y desprovistas de sonido, con lo que los diálogos tuvieron que ser completamente reelaborados. En la tarea colaboraron personas sordas versadas en lectura de labios. Las réplicas (generalmente dadas desde personajes fuera de plano) fueron imaginadas por Valeria Sarmiento y Omar Saavedra Santis, coguionista. Debido a todo este proceso creativo en diálogo con el material original, la cinta ha sido estrenada como *El tango del viudo y su espejo deformante* (Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, 2020).

parte del grupo de piezas de análisis prioritario porque, aunque se habló mucho de ellas en prensa durante sus rodajes y después, nunca fueron terminadas ni estrenadas, por lo que su discurso jamás llegó al público chileno.

En otros casos, al inicio de la investigación localizamos copias de bastante mala calidad y años después hemos podido trabajar con copias restauradas y digitalizadas en HD. Siguiendo con otro ejemplo de Ruiz, el primer visionado que hicimos de *Tres tristes tigres* (1968) fue de una copia con un audio muy deficiente y algunos cortes y saltos visuales. Sin embargo, durante el confinamiento derivado de la pandemia por el SARS-CoV-2, la *Cinématèque Française* (a través de la iniciativa *Henri*, su plataforma online de «películas raras») digitalizó y puso a disposición del público una copia con un audio mejorado.

Estos ejemplos nos conducen a una reflexión que quizá parezca obvia, pero es esencial: la calidad o las versiones de visionado no son estáticas, y esto altera de modo innegable la recepción de la obra por parte del público o del investigador. Lo que vemos hoy no es necesariamente lo que vieron los espectadores en el momento del estreno, ni todos los espectadores originales de las obras vieron exactamente la misma versión de las cintas. Los ejemplos de las obras de Ruiz intervenidas por Sarmiento que hemos comentado son extremos, puesto que hay todo un proceso consciente de transformación del original; pero esa alteración, buscada o accidental, ocurre a muchos niveles. Para el período de estudio, sabemos a través de entrevistas y testimonios de los críticos cinematográficos que algunas obras fueron acortadas o transformadas desde sus primeros pases (ante prensa especializada o en Festivales Internacionales) hasta su estreno ante el público general, bien por actuación del CCC (Consejo de Censura Cinematográfica), bien por decisión del propio realizador, que utilizaba esas primeras presentaciones como campo de pruebas. Tenemos constancia documental, por ejemplo, de la reducción del metraje original de *Morir un poco* (Álvaro Covacevich, 1966) y de la regrabación de una de sus escenas más icónicas, de modo que la secuencia original tiene una lectura muy distinta a la que finalmente se exhibió en Chile ante el público masivo.²²⁷

Hoy en día, las versiones restauradas por las cinematecas a las que tenemos acceso los investigadores y públicos en ocasiones recuperan elementos que nunca estuvieron en las versiones originales exhibidas (por censura, errores...), dependiendo de cuál sea el

²²⁷ Juan EHRMANN: “Estrenos: Morir un poco”, *Revista Ercilla*, 22 de marzo de 1967.

material de partida desde el que se inicia la reconstrucción (los rollos originales sin montar, una copia lista para exhibición, una con banda sonora o sin sonido...). Los técnicos restauran, remasterizan y pasan la película de nuevo por todo el proceso de posproducción. El paso de 16 a 35mm, el *cropeo* de encuadres para adaptarlos a los estándares comerciales vigentes en cada momento (o el paso de cine a TV y viceversa), el gramaje, el color... Dependiendo del presupuesto, el cuidado y el conocimiento de la obra que tenga quien la adapta, los resultados pueden ser muy desiguales, incluyendo elementos que no estaban ahí o eliminando otros que alteran el significado de la obra.

Pero es que para obras que todavía tienen circulación comercial, el criterio que se sigue es meramente industrial. Con cada nueva remasterización o digitalización en alta calidad, las versiones anteriores quedan obsoletas. Y en el modelo de industria actual, de plataformas digitales y *streaming*, en el que el espectador no adquiere el producto, sino que lo alquila por un tiempo limitado, es la plataforma la que decide qué versión ofrece y cuándo la actualiza, sin explicitarlo y haciendo prácticamente inaccesibles las versiones anteriores, ya que no se da valor a este proceso de transformación del material original, que se entiende como una mera actualización técnica, cuando en realidad tiene un componente creativo, que media entre la visión original del director y la imagen que recibe el espectador.²²⁸ Realmente, este fenómeno no es nuevo:

La cuestión es que la estabilidad textual no ha existido históricamente (...) no tenemos documentos fijos de una vez y para siempre, sino textos cambiantes (...) “estudiamos los textos en cuanto formas, reparando en cómo se producen, cómo se transmiten y cómo son recibidos. En ese sentido, todos los textos tienen formas y estas repercuten en su significado.”²²⁹

El problema actual reside en la velocidad de estos cambios y la dificultad para su trazabilidad.

Aparte de las posibles alteraciones en el material fílmico, también el contexto de visionado determina la experiencia y la recepción de una película: el investigador puede contextualizar las imágenes en su momento original de producción haciendo un ejercicio

²²⁸ Esto ha sucedido, por ejemplo, con todas las series concebidas para televisión en los años 80, 90 y primeros 2000 que en los últimos años han sido digitalizadas por las plataformas de *streaming*. El paso del formato 4:3 a 16:9 requiere todo un proceso de posproducción que corrija encuadres, elementos que puedan haber quedado dentro de plano y no debieran estar... En casos de series prestigiosas como *Twin Peaks*, este trasvase ha sido cuidado al detalle. En series consideradas menos “valiosas” a nivel cinematográfico, no ha habido ningún criterio ni cuidado en el proceso. Uno de los ejemplos más desastrosos y más comentados en redes fue el de *Buffy Cazavampiros* (1997-2003), con la remasterización realizada en 2014.

²²⁹ Analet PONS: *El desorden digital: Guía para historiadores y humanistas*, Madrid, Siglo XXI, 2013, p. 74.

intelectual, pero su experiencia subjetiva y emocional de visionado (y su disfrute) es totalmente distinta a la que tuvieron los sujetos que la vieron en el momento de su creación. Aspectos como si el espacio en que se proyectó era un cine de barrio o del centro de la ciudad, si era sesión continua y los asistentes vieron varias películas en una sola tarde, si eran cinéfilos voraces o espectadores para quienes la experiencia de ir al cine era poco frecuente, si fueron solos, en pareja, en familia; si se sentaron en primera fila o en la “fila de cocheros”,²³⁰ si el tipo sentado una fila más atrás no paraba de hacer ruido, o lloraba, o reía; si vieron la película una única vez o volvieron a verla cada vez que hubo una reposición en cine o por televisión... Estos y otros elementos influyeron en cómo la recibió e incorporó a su memoria personal cada espectador. Y esa experiencia es inaprehensible para el historiador a través de la propia fuente audiovisual, aunque podemos aproximarnos a algunos testimonios concretos a través de diarios o fuentes orales.

Volviendo a la categorización que habíamos hecho de las fuentes, tras ese primer escáner cuantitativo de los documentos audiovisuales disponibles que explicábamos antes, surgía una pregunta importante: ¿debíamos analizarlos todos empleando la misma metodología y nivel de detalle o era preferible limitarnos a una selección subjetiva? En un primer momento, decidimos centrarnos en el estudio de los 46 largometrajes de ficción que arrojaban los datos, excluyendo el resto de la producción. Si andábamos tras la búsqueda de los discursos y representaciones nacionalistas más “banales”, la ficción se antojaba la estructura más adecuada para albergarlos, porque su carácter argumental facilita esa naturalización de los discursos que buscábamos identificar y explicar, y que en ocasiones en el documental, al aparecer de forma más explícita, opera a un nivel distinto ante el público. Además, su circulación comercial garantizaba mayor capacidad de alcance de las ideas planteadas en ellas.

A pesar de esto, decidimos realizar una cata de varios cortometrajes para evaluarlos. Después de analizar el contenido de algunos y profundizar en la evolución de las escuelas de cine universitarias y en la trayectoria de los realizadores, consideramos que era necesario incorporar a la investigación toda la producción audiovisual, incluyendo los

²³⁰ En Chile, esta expresión hace referencia a la última fila del cine, a la que solían acudir las parejas para intimar sin ser vistos. El nombre tiene su origen en los grandes teatros de la capital, ya que los conductores de los carruajes de los asistentes al teatro se sentaban en esa fila mientras sus empleadores ocupaban los palcos o las butacas centrales del patio de butacas. La ubicación les permitía salir los primeros para tener listos los carruajes a la salida de la obra.

cortos y largos documentales, aunque otorgásemos un espacio privilegiado al largometraje de ficción. Al fin y al cabo, toda pieza audiovisual contiene un discurso por cómo está construida. La centralidad del montaje en el proceso cinematográfico es clave. Las mismas imágenes descontextualizadas o montadas de forma diferente no narran lo mismo.²³¹ También nos pareció importante establecer diálogos entre la ficción y el documental porque los estudios de cine en Chile han tendido a estudiarlas como campos diferenciados.

Así pues, dividimos las fuentes en grupos de interés cualitativo para su análisis según la relevancia otorgada a cada obra, atendiendo a varios criterios: tipología de documento (largo/corto, ficción/documental/registro, animación/actores reales), director y otras personas implicadas en el proyecto y temática. Respecto a las coproducciones internacionales, hemos estudiado cada caso teniendo en cuenta su carácter híbrido y el peso de los componentes chilenos en la cinta. En general, hemos optado por otorgar un papel más secundario en nuestro análisis a aquellas con menor peso chileno entre producción y equipo técnico y artístico.²³² También debatimos si abordar aquellas cintas rodadas y en proceso de posproducción en 1973 que no llegaron a estrenarse en Chile debido al golpe (como *La tierra prometida*, *Palomita Blanca* o *La expropiación*) o aquellas en las que el proyecto se abandonó o no pudo estrenarse por otros motivos y han sido recuperadas con posterioridad (como los casos mencionados de Raúl Ruiz). De nuevo, hemos optado por tenerlas en cuenta concediéndoles un rol más secundario. A pesar de que la falta de diálogo con el público limita su alcance como constructoras de identidad, son documentos que nos permiten aproximarnos a los discursos y representaciones concebidos por cada realizador en el momento concreto de su producción y también, hasta cierto punto, puede considerarse que tanto las expectativas generadas en prensa en las fases de preproducción, rodaje o promoción, como los pases

²³¹ La proliferación en los últimos tiempos de trabajos y festivales de cine de metraje recobrado (*found footage*) reivindican esa centralidad del montaje que ya Eisenstein destacaba.

²³² Hemos excluido *La pérgola de las flores* (Román Viñoly, 1965) tras constatar que no existe participación chilena real en la cinta. Aunque algunas fuentes se refieren a ella erróneamente como coproducción hispano-chileno-argentina y se ha llegado a programar dentro de algún ciclo de cine chileno clásico, tras un visionado de la copia disponible en el Archivo Fílmico de la Filmoteca valenciana, resulta evidente que se trata de una coproducción exclusivamente hispano-argentina, aunque al estar basada en la obra de teatro de la escritora chilena Isidora Aguirre estrenada en 1960 y conservar las canciones de Francisco Flores del Campo estos aparezcan en los créditos. La película mantiene a grandes rasgos los elementos de la obra teatral, con lo cual existen referencias a la geografía, el habla, o el folclore chileno (aunque la copia que consultamos estaba doblada al español peninsular), pero no fue producida ni rodada en Chile. Así, aunque en el gráfico 2 indicamos dos largometrajes estrenados en 1965, realmente solo uno puede considerarse verdaderamente chileno.

privados realizados (de los que tenemos constancia documental para varios de los casos) cumplen esa función de diálogo que las ha hecho operar a otro nivel, casi como mitos de la cinematografía nacional.

De todas las obras analizadas, hemos priorizado aquellas que incorporan visiones de la nación más sugerentes para presentarlas más en profundidad, mientras que de otras solo hemos señalado aspectos puntuales, bien porque revestían menor interés o porque solo hemos podido acceder a sus discursos a través de otras fuentes, por no existir opción de consulta, pero todas han sido tenidas en cuenta. En los sucesivos visionados se ha analizado el discurso a través del lenguaje verbal, pero también desde la gestualidad y los símbolos empleados. Y, por supuesto, el empleo del lenguaje cinematográfico (encuadre, planos, transiciones, música) para articular las narrativas que cada director plantea. El objetivo era detectar en los discursos las disensiones pero también las *isotopías*,²³³ tanto dentro de una misma obra como en el conjunto de fuentes estudiado. Hemos partido de los planteamientos generales de análisis cinematográfico de Casetti y Di Chio,²³⁴ siguiendo su proceso de descomposición lineal (segmentación) y de espesor (estratificación) del *film* para su posterior recomposición analítica, ayudándonos también de algunos de los principios descritos por Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété²³⁵ y Jacques Aumont y Michel Marie.²³⁶ Si bien, como hemos expresado en apartados anteriores, es clave recordar que nuestro análisis reviste las particularidades propias del análisis histórico, puesto que el objetivo no es analizar las obras en sí mismas, sino aprehender de ellas los modos en que contribuyen a crear un imaginario de nación.

Para ordenarlas hemos empleado como criterio prioritario el año de estreno, en coherencia con nuestro objeto de estudio, ya que responde al momento de recepción crítica y pública y, por tanto, al momento en que la película se incorpora al imaginario colectivo. Para los largometrajes de ficción, esta fecha es poco problemática, puesto que

²³³ Definidas por A.J. Greimas, una “isotopía” es un conjunto de rasgos que van repitiéndose a lo largo de un discurso, es decir, elementos redundantes, sobre los que se insiste. Para un desarrollo del concepto, consúltese Algirdas J. GREIMAS: *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1966 [ed. cast.: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos 1971].

²³⁴ Francesco CASETTI y Federico DI CHIO: *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2007. Resulta también útil para el análisis James MONACO: *How to read a film. Movies, Media, Multimedia*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.

²³⁵ Francis VANOYE y Anne GOLIOT-LÉTÉ: *Principios de análisis cinematográfico...*

²³⁶ Jacques AUMONT y Michel MARIE: *L'Analyse des films*, París, Nathan, 1988 [ed. esp.: *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1993]; Jacques AUMONT, Alain BERGALA, Michel MARIE y Marc VERNET: *Esthétique du film*, París, Nathan, 1983 [ed. esp.: *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2002].

tenemos datos de los estrenos en festivales o en el circuito comercial. Al emplear el año de estreno y no el de realización, la cronología puede presentar pequeñas variaciones respecto de la que aparece en otras compilaciones de registros audiovisuales. Hemos preferido también señalar el estreno internacional en los casos en que este se produjo antes del estreno nacional, porque la presencia en prensa de dichos largometrajes se observa desde el momento en que la película es estrenada en el extranjero, incorporando al propio discurso del filme las narrativas sobre la proyección de imágenes de Chile en otros países, las percepciones extranjeras, etc.

Los cortometrajes han sido más difíciles de catalogar, puesto que no siempre hemos localizado datos de estrenos en circuitos comerciales o académicos, aunque eso no quiere decir que no fueran proyectados en estos u otros espacios (fábricas, colegios, parroquias...). En caso de no disponer de año seguro de su estreno, hemos empleado el año de realización.

La distribución anual queda como puede verse en el *Gráfico 3* (pág. siguiente). Como puede observarse, hay un aumento sostenido de la producción. El año que, a priori, puede parecer más flojo, 1967, representa en realidad un salto cualitativo importante, porque supone el paso del estreno de un largometraje anual en 1966 (*Morir un poco*, de Álvaro Covacevich, que además en realidad se estrenó en el 66 en el extranjero y en el 67 en Chile) a seis largometrajes de ficción en el 67. Resulta lógico, por tanto, que la presencia de cortometrajes ese año fuese más limitada, dado que los recursos materiales y humanos habían estado puestos en la realización de los largos.

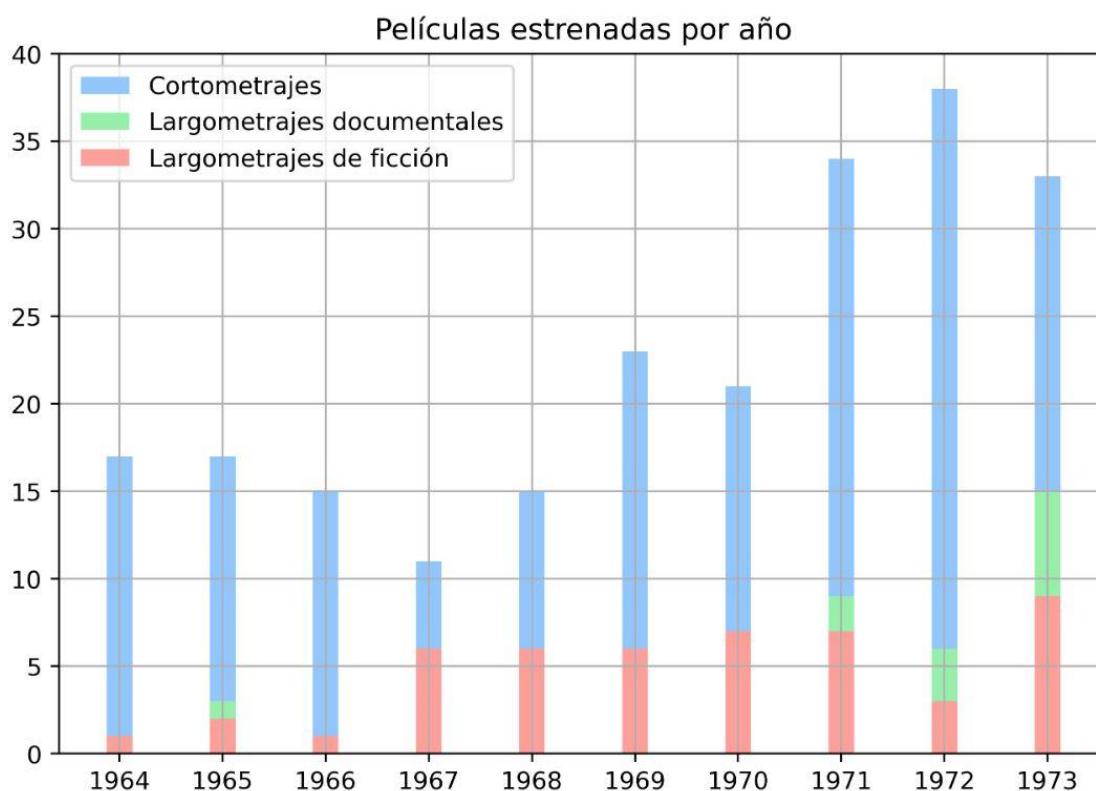


Gráfico 3. Películas estrenadas por año, Chile (1964-1973).

Como *corpus* complementario a los discursos contenidos en los propios productos audiovisuales se han empleado abundantes fuentes documentales, con especial relevancia de las publicaciones periódicas. La prensa diaria (*El mercurio*, *La segunda*, *La tercera*, *El Siglo*, *Clarín*, *El diario ilustrado*, *La Nación*, *P.E.C. (Política, Economía, Cultura)* o *Últimas noticias*, entre otras) nos ha permitido rastrear los debates legislativos sobre la protección de la industria, las polémicas relacionadas con la censura, la recepción crítica de las obras o las carteleras de las principales salas de exhibición de la capital. Han sido fundamentales además las revistas culturales y de entretenimiento. En primer lugar, las dirigidas a un público amplio, como *Ercilla*, *Zig-zag*, *Ecran* (luego *Telecran*) o *Tele-guía*. En segundo lugar, las revistas especializadas, entre las que destacan la revista *Mapocho* y, específicamente cinematográficas, *Cine Foro*, *La quinta rueda* y *Primer Plano*. A través de sus artículos, reportajes, entrevistas y secciones de crítica cinematográfica hemos podido profundizar en la recepción de las obras y en la autopercepción de los creadores.

De las publicaciones consultadas, constatamos que a mediados de los años sesenta incluían de forma habitual una sección de crítica cinematográfica *El Mercurio*, *La*

tercera, La Nación, El siglo, P.E.C., Diario Ilustrado, Clarín, Últimas noticias, Zig-zag, Ecran, Aquí está, Eva y Ercilla.

Además de las fuentes hemerográficas, se han empleado también documentos legislativos, padrones, fuentes literarias y fotográficas.

c. Un par de consideraciones sobre los archivos y las fuentes *online*

Es innegable que esta investigación no habría sido posible (o al menos no en las condiciones en que se ha dado) antes de la existencia de Internet. Estudiar la historia de Chile a través de fuentes audiovisuales desde España, con tan solo unos meses para realizar estancias sobre el terreno, ha sido factible por las oportunidades infinitas que brinda la red. El mundo digital agiliza procesos, amplía el acceso a la información y permite trabajar con fuentes remotas sin necesidad del desplazamiento al archivo. Si no somos unos luditas, el balance es positivo, pero el proceso tecnológico de digitalización, acelerado de forma exponencial a raíz de la pandemia de 2020, comporta también algunos riesgos que el investigador debe tener presentes.

Uno de ellos es la fragilidad y temporalidad de las fuentes digitales: Frente a la creencia desarrollada en estas últimas décadas de que la traslación de fuentes al espacio online garantizaba su salvaguarda, amén de su difusión y acceso global, hemos constatado durante los años de investigación la fragilidad de muchas de estas fuentes almacenadas en la red que, debido a falta de mantenimiento, criterio archivístico, financiación o a cambios de criterio o de legislación, desaparecen sin dejar apenas rastro. El carácter constantemente cambiante de la red dificulta la tarea del investigador, ya que localizar una fuente en una página e incluso en un archivo online no garantiza que esta vaya a seguir allí durante todo el curso de la investigación. Muchos archivos e iniciativas patrimoniales se han lanzado al proceso de digitalización de sus fondos sin unos objetivos y criterios claros, o empleando inicialmente como herramienta de almacenamiento online plataformas (en el caso de las fuentes audiovisuales, principalmente *Youtube* y *Vimeo*) creadas por grandes compañías tecnológicas, lo que limita el control sobre el manejo y gestión digital de dichos fondos. Eso sin mencionar el *hardware*, con el empleo de recursos costosos para almacenar información en formatos que se quedan obsoletos en poco tiempo (microfilms, VHS, DVD...).

Como han señalado Umberto Eco y Jean-Claude Carrière, los nuevos soportes digitales están más centrados en la difusión que en la preservación de la información.²³⁷ A eso se suma la constante transformación del mundo digital, con la aparición de nuevos canales y la caída en desuso de otros; la fragmentación de los mercados digitales, a los que el modelo comercial y legislativo nacional se ha ido imponiendo, limitando el acceso a los contenidos según la ubicación geográfica; el aumento de los costes de mantenimiento web, que hace que proyectos sin un apoyo financiero no puedan sostenerse en el tiempo; o el *aggiornamento* progresivo de la legislación, que aunque siempre va a la zaga en lo que a normativa sobre el mundo digital se refiere, va incorporando limitaciones relacionadas con privacidad o derechos de autor. Esto hace que muchas fuentes, en el mejor los casos, dejen de ser gratuitas y pasen a ser de pago o, en el peor, que dejen de ser accesibles online. Estas protecciones dificultan también la localización misma de las fuentes, ya que, al encontrarse protegidas tras contraseñas, no aparecen indexadas en los buscadores tradicionales, formando parte de aquello que conocemos como *Deep Web*, que podría representar, según Javier García Algarrá, hasta el 99% de todo el contenido de Internet.²³⁸

Así, por ejemplo, en estos años hemos tenido que lidiar con el cierre temporal de *Cinechile*, la principal enciclopedia online de cine chileno, por falta de financiación;²³⁹ o con la desaparición de algunas fuentes primarias del archivo patrimonial de la USACH, unas por una migración de la plataforma *Vimeo* a *Youtube*, que las hizo desaparecer temporalmente, y otras por cuestiones de derechos de autor, que han obligado a retirarlas definitivamente de la web.²⁴⁰

Iniciativas como *Internet Archive* (<https://archive.org/>) ayudan a preservar la “memoria web”, almacenando versiones antiguas de páginas web, pero estamos aún muy lejos de garantizar la supervivencia de la información online. Siguiendo el mismo formato, la Biblioteca Nacional de Chile ha iniciado un proyecto puntero para preservar

²³⁷ Umberto ECO y Jean-Claude CARRIÈRE: *Nadie acabará con los libros*, Barcelona, Lumen, 2010, p. 109.

²³⁸ Javier GARCÍA ALGARRA: “Estructura secreta de la web. Cómo acceder a las fuentes no indexadas” en *Pensar con la Historia desde el s. XXI. Actas del XII Congreso de Historia Contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 5869-5881.

²³⁹ “Cinechile cerrará el próximo 31 de enero por falta de financiamiento”, *El desconcierto*, 27 de enero de 2018, <https://www.eldesconcierto.cl/2018/01/27/cinechile-cerrara-el-proximo-31-de-enero-por-falta-de-financiamiento/>

²⁴⁰ Desaparecieron del archivo digital (aunque siguen estando en el archivo físico) todos los documentales de Fernando Balmaceda realizados en sociedad con Armando Parot en la productora Cinep.

sitios webs nacionales ante su eventual desaparición, aunque todavía se trata un proyecto piloto.²⁴¹

El segundo problema que debe tenerse en cuenta es el criterio empleado para seleccionar los fondos que se digitalizan. Como señala el profesor Anacllet Pons, muchos archivos han iniciado los procesos de digitalización con muestras pequeñas, seleccionando algunas “joyas” o “rarezas” de sus catálogos:

...ese empeño traduce un concepto de historia monumental, donde lo que se glosan son las glorias nacionales, por lo que no ha sido extraño que se hayan escogido fechas o celebraciones memorables para mostrar esos avances. Es decir, no siempre ha habido voluntad de ofrecer las fuentes que el investigador necesita, sino una pretensión pedagógica, ligada a la reconstrucción de la memoria, muy cercana al concepto de historia como maestra de vida o como forjadora de ciudadanos comprometidos con la causa nacional o cívica.”²⁴²

En Chile, el ejemplo más claro de este ejercicio del archivo digital como “forjador de ciudadanos” es la web *Memoria Chilena* de la Biblioteca Nacional (<http://www.memoriachilena.gob.cl/>), un proyecto que ya ha cumplido la mayoría de edad y que busca acercar la historia nacional a la ciudadanía chilena, seleccionando para su digitalización contenidos del fondo documental de la institución que sean relevantes para entender la historia y la cultura chilenas según los criterios actuales.

Pero también en los archivos audiovisuales es evidente ese afán memorialístico. Desde finales de la primera década de los 2000²⁴³ se fueron digitalizando y difundiendo registros audiovisuales de acontecimientos importantes para la historia de la república, así como obras de directores como Raúl Ruiz, Miguel Littin o Aldo Francia, considerados los grandes realizadores de la cinematografía patria, y se iniciaron campañas en medios de comunicación para recuperar obras perdidas. Sin embargo, ha costado mucho más iniciar la restauración de la obra de cineastas como José Bohr, Tito Davison o Germán Becker, de gran éxito de público en su momento, pero catalogados por la crítica como comerciales y superficiales. Y lo mismo sucede con la difusión de las obras a través de las plataformas online de dichos archivos: mientras algunas obras se digitalizan para su conservación pero

²⁴¹ Archivo web de la Biblioteca Nacional: <http://archivoweb.bibliotecanacionaldigital.cl/>

²⁴² Anacllet PONS: “‘Guardar como’. La historia y las fuentes digitales”, *Historia Crítica*, nº 43 (2011), pp. 38-61, esp. p. 43.

²⁴³ La Cineteca Nacional, creada en 2006, inauguró su archivo online en 2013; la Cineteca de la Universidad de Chile, tras su cierre en dictadura, recuperó la actividad en 2008; la plataforma *Cinechile* fue fundada en 2009.

no se incorporan al espacio web, otras se alojan en los repositorios digitales permitiendo una difusión mucho mayor que aquellas que deben ser consultadas en el archivo.

Esta práctica influye y altera notablemente la memoria cinematográfica del público, sobredimensionando ciertas obras por encima de otras que van siendo olvidadas porque, al no tener acceso a ellas, su relación con el espectador no se produce o no se actualiza. Como sugiere Judith Butler,²⁴⁴ la circulabilidad de la imagen es necesaria para su actualización y, añadimos, para su permanencia en el imaginario colectivo. Igual que sucede con los testimonios históricos, la transmisión “abole la distancia entre pasado y presente de tal modo que el acontecimiento surge del pasado como si de un fantasma se tratase.”²⁴⁵ Es necesario tener esto presente al revisar la bibliografía sobre cine chileno, pero también en nuestras investigaciones, cuando estudiamos la pervivencia de discursos cinematográficos y su recepción, especialmente a través de fuentes orales, pues los sucesivos visionados de aquellas obras que están disponibles de forma accesible para el espectador pueden alterar el recuerdo que tengan del impacto original que causó en ellos o su influencia en obras posteriores.

Dadas las carencias apuntadas, es necesario también reivindicar desde la disciplina histórica nuestra participación en los espacios de decisión de estas iniciativas de digitalización de fuentes, contribuyendo al diseño de los criterios archivísticos de preservación de forma más activa de lo que se ha hecho hasta el momento. También debemos demandar iniciativa, recursos y criterios claros para la preservación de las fuentes nativas digitales, garantizando que estas sean accesibles a historiadores de próximas generaciones. Para ello, además de la reflexión teórica que debe ser la base de nuestro trabajo, los historiadores debemos mejorar nuestra formación técnica y adquirir conocimientos en el diseño y gestión de bases de datos digitales que nos permitan comprender mejor el funcionamiento de las mismas y tener herramientas con las que detectar las carencias y sesgos que estas plataformas agregadoras de datos puedan presentar.

Desgraciadamente, existen aún reticencias y falta de bagaje teórico ante las fuentes digitales entre la comunidad académica, tanto en lo referido a fuentes digitalizadas como

²⁴⁴ Judith BUTLER: *Marcos de guerra...*

²⁴⁵ Vicente Sánchez-Biosca siguiendo reflexiones de Claude Lanzmann. En Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA: *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 124.

a la *historia nacida digital*.²⁴⁶ Es urgente pues, igual que ha sucedido con el progresivo reconocimiento de las fuentes cinematográficas como fuente para el estudio de la historia (al que nos hemos referido extensamente en el primer apartado de esta introducción), conceder entidad a las fuentes generadas en el entorno digital y tratarlas como objeto de investigación al mismo nivel que otras fuentes más tradicionales, creando para ello el aparato metodológico necesario, pues son parte fundamental del presente y futuro de la disciplina histórica.

²⁴⁶ Matilde Eiroa realiza un excelente análisis y recopilación bibliográfica en torno a los debates sobre las fuentes que han migrado a la red y aquellas nacidas digitales, imprescindibles para la historia del tiempo presente. La autora propone varias taxonomías de fuentes y expone de modo claro algunos de los principales problemas para su análisis. Véase Matilde EIROA: “El pasado en el presente: el conocimiento historiográfico en las fuentes digitales”, *Ayer*, n° 110 (2018), pp. 83-109.

CAPÍTULO 1. A PROPÓSITO DEL DESARROLLO DEL CINE CHILENO HASTA 1964

Le cinéma n'est pas un art ni une technique, mais un mystère

Jean-Luc Godard²⁴⁷

1.1. El cine mudo a la búsqueda de una “voz” patria

El cinematógrafo llegó a Chile, según las investigaciones más recientes, en 1896, tan solo un año después de la exhibición de los hermanos Lumière en el París de 1895, con una proyección de metraje europeo en el Teatro Unión Central de Santiago.²⁴⁸ Y, apenas un año más tarde, existe constancia hemerográfica del primer registro fílmico realizado en territorio chileno.²⁴⁹

En 1957, año en que Alberto Santana escribe sus *Grandezas y miserias del cine chileno*, la que puede considerarse la primera historia del cine chileno, el primer registro visual del que se tenía constancia databa de 1907.²⁵⁰ Las investigaciones posteriores han ido alterando esa fecha, primero hasta 1902²⁵¹ y, recientemente, hasta 1897. Según el estado actual de la investigación académica, este primer registro documental filmado en Chile, de apenas unos segundos y hoy perdido, es *Una cueca en Cavancha* (Luis Oddó, 1897).²⁵² Los registros de estos primeros años, conocidos como “vistas”, recogían tanto escenas cotidianas (la salida de los obreros de una imprenta, la bajada de operarios desde los barcos hacia el muelle en el puerto de Valparaíso, la salida de los feligreses de la misa

²⁴⁷ Jean-Luc GODARD: *Histoire(s) du cinema, chapitre 1b*, 1989.

²⁴⁸ Antonia KREBS, Marcelo MORALES y Ximena VERGARA: “Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932): aportes a la historia de la cinematografía nacional”, *Cinechile*, 8 de noviembre de 2021, <https://cinechile.cl/filmografia-del-documental-chileno-temprano-1897-1932-aportes-a-la-historia-de-la-cinematografia-nacional/>.

²⁴⁹ Ximena VERGARA, Antonia KREBS y Marcelo MORALES: *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)*, Santiago, RIL editores, 2021.

²⁵⁰ Alberto SANTANA: *Grandezas y miserias del cine chileno...* p. 14.

²⁵¹ Para este año hay documentados 20 registros, cuando en los 5 años anteriores solo existen dos (uno en 1897 y otro en 1900). 1902, supone, pues un gran salto cuantitativo en la producción nacional cinematográfica.

²⁵² Ximena VERGARA, Antonia KREBS y Marcelo MORALES: *Sucesos recobrados...*

de domingo...) como festividades, especialmente Fiestas Patrias (la parada militar, las cuecas, el *Te Deum* celebrado en la Catedral Metropolitana...), y acontecimientos importantes sociales y políticos (como la apertura del congreso).

La primera película argumental producida en Chile fue *Manuel Rodríguez*, de Adolfo Urzúa (1910). La elección para la primera cinta nacional de corte narrativo de una historia propia, centrada en la figura del héroe de la patria, evidencia la conciencia, ya en un momento tan temprano como la primera década del siglo, de las posibilidades del cine como herramienta pedagógica y de *nationbuilding*. La película logró una buena aceptación de crítica y público, sin embargo, los investigadores del período suelen señalarla como una iniciativa aislada, sin continuidad. “No hubo la preocupación, o al menos no trasciende, la necesidad de echar las bases de un cine nacional enraizado en nuestro ser cultural. El éxito se medirá en la frase propagandística «Es tan bueno que no parece chileno»”.²⁵³

En general, se critica que el cine mudo chileno trató de reproducir los modelos extranjeros de éxito pero sin poder competir con las grandes industrias del momento. Ana López señala, para todo el cine latinoamericano, la paradoja del cine como artefacto nacional y transnacional a la vez, que, por un lado, transmitía la confianza de estar participando de la modernidad como el resto del mundo pero, por otro, sugiere que el espectador latinoamericano fue más *voyeur* que participante de la modernidad.²⁵⁴ Creemos, sin embargo, que estas tesis son deudoras de la visión de la crítica cinematográfica del período silente y de la proyección retroactiva de los desvelos de críticos posteriores, y que se refieren sobre todo a la ficción. En esta línea crítica con los estudios previos, reivindicando el papel activo de las cinematografías más modestas, Antonia Krebs, Marcelo Morales y Ximena Vergara sostienen, para el caso del documental chileno, que

...a través del cine se construye una imagen país que se hace circular por exposiciones universales. También, se explora el uso del documental de propaganda en relación al conflicto limítrofe de la Cuestión de Tacna y Arica; y se observa cómo mandatarios como Arturo Alessandri Palma y Carlos Ibáñez del Campo, vieron en la imagen en

²⁵³ Eliana JARA DONOSO: *Cine mudo chileno...* p.28.

²⁵⁴ Ana LÓPEZ: “Early Cinema and Modernity in Latin America”, *Cinema Journal*, 40 (1), 2000, pp. 48-78, esp. 52-53.

movimiento un medio de comunicación que transmitiría en las pantallas discursos vinculados al nacionalismo, la modernidad o la raza.²⁵⁵

Se aprecia, pues, esa utilización de cine ya en el período silente para proyectar una imagen de la espacialidad de la nación y para fomentar valores patrióticos que articularan una idea de país y de sociedad y que ofrecieran una imagen de Chile en el mundo. Este anhelo está presente en los escritos de los intelectuales que en los años 20 abordan los usos del cinematógrafo. Gabriela Mistral, una de cuyas reflexiones al respecto citábamos en el prólogo de esta tesis, defendía que el cine iba a ser beneficioso para América Latina en dos sentidos: por un lado, “verificará nuestra incorporación definitiva en la mente europea, y que será superior como fuerza informativa a toda propaganda escrita”, es decir, haría visible e incorporaría a la región al concepto de modernidad europeo; por otro lado, opinaba que la existencia de un cine sobre temas propios haría que los pueblos iberoamericanos optaran por las historias que hablaran de las propias costumbres o el propio pasado, purificando “la plaga del cine imbécil o perverso que anega nuestros mercados”.²⁵⁶

Uno de los pocos investigadores que, al hablar de la configuración de la identidad chilena, emplea habitualmente el concepto de nacionalismo (y no en la acepción que se refiere solo a la ideología específica de algunos grupos conservadores) es Eduardo Santa Cruz. Para él, en las imágenes que ofrece el cine mudo, “un componente importante que cruza transversalmente dichas discursividades es el nacionalismo, (...) dicho ideario era vivido más como sentimiento, a nivel de sentido común colectivo”.²⁵⁷ Debido al contexto internacional y al recuerdo todavía muy presente de los conflictos con Argentina y con Perú y Bolivia en la Guerra del Pacífico, ese nacionalismo será “agresivo y chovinista”.²⁵⁸ Coincidimos con él en que la industria cultural “incorpora a ese nacionalismo no sólo como temática específica, sino como un discurso que recorre licuadamente al interior de sus distintos géneros y formatos”.²⁵⁹

El análisis de los discursos presentes en las obras del período silente resulta muy complejo porque sobreviven muy pocas películas de estos años, con lo que lo que

²⁵⁵ Antonia KREBS, Marcelo MORALES y Ximena VERGARA: “Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932): aportes a la historia nacional...”

²⁵⁶ Gabriela MISTRAL: “Cinema documental para América”... p. 468.

²⁵⁷ Eduardo SANTA CRUZ ACHURRA: “El cine chileno y su discurso sobre lo popular. Apuntes para un análisis histórico”, *Comunicación Y Medios*, nº 18 (2008), pp. 57-69, esp. p. 59.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

podemos aprehender es siempre un discurso mediado por las voces de la crítica cinematográfica u otras fuentes secundarias. Lo que sí podemos constatar simplemente a través de los títulos y las sinopsis y críticas en prensa es que, efectivamente, los temas en torno a la historia y el ser nacional tienen una presencia profusa, con predilección por episodios históricos o ficciones ambientadas en el siglo XIX, contribuyendo a la consolidación de la identidad republicana. Otros guiones adaptan tropos universales (historias románticas o de aventuras) al contexto social chileno. Reproducimos algunos títulos del período silente: *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos* (Gabriela Bussenius, 1917), *Alma chilena* (Arturo Mario, 1917), *Todo por la patria* (Arturo Mario, 1918), *Manuel Rodríguez* (Arturo Mario, 1920; no confundir con la cinta de 1910 del mismo título), *El empuje de una raza* (Pedro Sienna, 1922), *Por la razón o la fuerza* (Alberto Santana, 1923), *Corazón de huaso* (Alberto Santana, 1923), *Martín Rivas* (Carlos Borcosque, 1925), *Nobleza araucana* (Roberto Idiaquez de la Fuente, 1925) ...

Las obras articulan discursos que vamos a ver reproducidos de nuevo en otros períodos, aunque con capas de significado distintas, como la pureza y honradez de la clase campesina, personificada en el huaso chileno, frente a la inmoralidad de las clases altas urbanas, codificadas como cosmopolitas y ajenas a los problemas nacionales; el progreso industrial alcanzado en las regiones de Tacna²⁶⁰ y Arica desde su incorporación a la nación chilena frente al atraso de los países vecinos; la ambivalencia en la representación de la población mapuche, entre el paternalismo y la crítica ante el descuido institucional; la exuberancia de los paisajes del sur como atractivo ante el mundo, etc. En general, se desprende de las fuentes periódicas que las cintas ofrecían una visión conservadora, esencialista y ahistórica de la nación, propia del contexto de producción, aunque hubo cabida también para algún discurso crítico con el gobierno, como el referido a la decadencia del pueblo araucano provocado por el expolio y el descuido institucional.

La cinta más relevante de todo el período mudo fue *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) que, igual que el primer film argumental (*Manuel Rodríguez*, de Adolfo Urzúa, 1910) y el también *Manuel Rodríguez* de 1920, volvió a escoger la figura histórica de Manuel Rodríguez como protagonista. La película está considerada por todos los expertos como la mejor de toda la etapa muda y una de las mejores de la historia del cine

²⁶⁰ En todo el período del cine mudo, Tacna pertenece a Chile. La región fue ocupada por Chile desde 1883, con la firma del Tratado de Ancón entre Perú y Chile tras la guerra del Pacífico, hasta 1929, en que fue devuelta al Perú.

chileno. Sin embargo, hay un detalle importante que es necesario resaltar y es que, durante décadas, fue la única película del período conservada y restaurada,²⁶¹ lo que permitió que fuera exhibida en diversos momentos históricos. Su primer reestreno tuvo lugar en 1941, con gran éxito de público. Por tanto, sin negar su calidad narrativa y estética y reconociendo su éxito de público en su estreno inicial, evidenciado en la prensa de 1910, y en sus sucesivos reestrenos, es necesaria una reflexión en torno al peso de la memoria y la reproductibilidad de la imagen en su configuración como obra sobresaliente del cine chileno silente. Es una de las pocas obras de esta primera etapa de la cinematografía cuyo discurso podemos conocer de forma directa y que, al haber sido reestrenada en varios momentos de los siglos XX y XXI, ha podido ser incorporada a la memoria cinematográfica de varias generaciones, contribuyendo además, desde su carácter de película histórica, a fijar en el imaginario nacional una narración sobre la independencia y la configuración de Chile como república. Hasta qué punto fue la mejor o se trata de una percepción construida *a posteriori* debido a la sedimentación de los repetidos visionados es una pregunta que debe tenerse siempre en cuenta cuando se aborda su relevancia.

A pesar de que, como señalábamos en páginas anteriores, se critica en muchos estudios sobre cine la calidad de las películas chilenas mudas, el volumen de producción alcanzó niveles que no volvieron a repetirse en todo el siglo XX. Para el período 1910-1931, se estrenaron 81 películas. El año más prolífico fue 1925, en el que se estrenaron 34 *filmes* (16 ficciones y 18 registros documentales). Por tanto, sigue siendo necesario reevaluar su importancia y su impacto.

En las décadas de los diez y los veinte, como denota este volumen de producción propia, se fue articulando una incipiente industria alrededor del cinematógrafo y se masificó su consumo. Puede decirse que durante la década del veinte el cine chileno vivió una primera época dorada, puesto que llegó a competir en volumen de producción con las grandes potencias del continente: Argentina y México.²⁶² Ese dato es importante porque, como vamos a ver en el próximo capítulo, en los años sesenta se repetirá incesantemente la idea de que Chile jamás había sido capaz de crear un sector cinematográfico verdaderamente nacional, dependiendo siempre del exterior. Sin embargo, en los

²⁶¹ Ha sido restaurada en cuatro ocasiones a lo largo del siglo, la última, en 2020. Goza, además, de la categoría de Monumento Histórico (Decreto 742, Ministerio de Educación de Chile, 1998).

²⁶² Marcelo MORALES: “Los años 30: una década bisagra”, *Cinechile*, 23 de diciembre de 2013, <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/los-anos-30-una-decada-bisagra/>.

primeros años veinte encontramos un panorama de pequeñas empresas productoras distribuidas por el país. Aunque la mayor parte de las productoras se ubicaban en Santiago, hubo intentos por configurar un cine de regiones y por articular una industria que fuera capaz de competir en el mercado internacional. De ellos destaca el caso de Antofagasta, donde la riqueza generada por la industria salitrera permitió iniciar aventuras empresariales cinematográficas que rodaran los proyectos en la región. El cine silente antofagastino alcanzó su año culmen en 1927, con seis largometrajes de ficción estrenados (frente a tres rodados en Santiago). Sin embargo, la mayor parte de este patrimonio fílmico se encuentra hoy perdido.²⁶³ También la parte de la industria relacionada con la exhibición tenía representación en todo el país, con salas de cine (llamadas usualmente teatros o biógrafos) repartidas por todo el territorio. La memoria de estos espacios es difícil de rastrear, ya que muchos se han ido perdiendo con el paso de los años. En la última década han surgido algunas iniciativas ciudadanas en lugares como Valparaíso o Concepción para recuperar esa memoria cinéfila a través de los relatos orales o las fuentes escritas.²⁶⁴

El impacto económico de la crisis salitrera iniciada en 1926, encadenada con la crisis cinematográfica del paso del cine mudo al sonoro, acabó con esta experiencia regional.

Los años veinte también se configuran como la década en que el debate global sobre el cinematógrafo como séptimo arte empieza a inclinarse a favor del reconocimiento del nuevo medio. La eclosión de los movimientos artísticos de vanguardia tras la I Guerra Mundial se traslada también al cine, que va adquiriendo una gramática propia. La reflexión y crítica de cine comienza a ocupar un lugar relevante en revistas culturales. En América Latina, el proceso se da en toda la región, con la presencia de artículos sobre cine en revistas de prestigio como las argentinas *Proa* (1922-1925) y *Martín Fierro* (1924-1927), las brasileñas *Klaxon* (1922/23) y *Revista de Antropofagia* (1922-1945), la cubana *Revista de Avance* (1927-1930) y la chilena *Claridad* (1920-1924).

En Chile tenemos ejemplos ya desde la década anterior de revistas que empiezan a incursionar en el campo cinematográfico, editadas en ciudades de todo el país. Muchas

²⁶³ Cfr. Adriana ZUANIC (dir.): *Antofagasta: el Hollywood de Sudamérica*, Chile, 2002, 90' (DVD, largometraje documental) y Eliana JARA DONOSO, Hans MÚLCHI BREMER y Adriana ZUANIC: *Antofagasta de...*

²⁶⁴ En Valparaíso, *Memoria Matinée* (<http://www.memoriamatinee.com/>), mantenida por la iniciativa individual de su creadora con apoyos ciudadanos. En Concepción, *Proyecto Vermut* (<http://proyectovermut.cl>), que sí ha logrado conseguir fondos públicos para su mantenimiento (fue beneficiario de un Proyecto FONDART).

tienen una corta vida, pero dan cuenta de la ebullición de un nuevo paradigma cultural: el de la cultura de masas.

También en la década del veinte hallamos los primeros intentos de realizar películas animadas. Tras algún cortometraje satírico proyectado en 1920, en 1924 se estrenó *Vida y milagros de don Fausto* (dirigida por Carlos Borcosque). Aunque fue realizada por un estudio chileno y realizó adaptaciones argumentales para apelar al público local, la película estaba basada en una tira cómica norteamericana.²⁶⁵ Cinco años después, Jorge “Coke” Délano estrenó *La calle del ensueño*, que combinaba la animación con los personajes de carne y hueso, en un ejercicio de innovación técnica. Habría que esperar hasta 1942 para el estreno del primer largometraje chileno de idea original y enteramente animado, *15 mil dibujos* (Carlos Trupp y Jaime Escudero, 1942), del que se conservan algunos fragmentos.²⁶⁶ El *filme*, que dado su estilo y temática podría ser una de las fuentes de inspiración de *Condorito*, recurría a elementos folclóricos y símbolos nacionales. Estaba protagonizado por varios animales antropomorfos (un cóndor, un puma mapuche, un gallo huaso) y una niña, y fue publicitado como un hito de la historia patria con una retórica grandilocuente que vinculaba el logro a los de los próceres de la República:

O’Higgins creó la conciencia de la Patria

Arturo Prat dio gloria a la Marina chilena

Jaime Escudero y Carlos Trupp lanzan sus primeros dibujos animados honra del esfuerzo y superación nacional²⁶⁷

Sin embargo, la película fue un fracaso de taquilla.²⁶⁸ En 1962 tenemos noticia de un proyecto de largometraje animado en color a cargo de René (Pepo) Ríos, creador de *Condorito*, y Luis Zelada: *Condorito en el circo*, que no pudo concluirse por falta de financiación.²⁶⁹

²⁶⁵ Vivienne BARRY: *Animación. La magia en movimiento*, Santiago, Pehuén Editores, 2012, p. 112.

²⁶⁶ El cartel publicitario de la película la anunciaba como “La primera película chilena de dibujos animados.” (cfr. Anuncio en *La Nación*, Santiago, 24 de diciembre de 1942).

²⁶⁷ El anuncio destaca también que a los críticos les “enorgullece como chilenos” este hito de la industria nacional (cfr. Anuncio en *La Nación*, Santiago, 24 de diciembre de 1942).

²⁶⁸ Barry lo achaca a la inferioridad de la animación chilena respecto a las películas de Disney, ya que coincidió con la llegada a las salas de *Bambi* (Cfr. Vivienne BARRY: *Animación...*, p. 113).

²⁶⁹ s.a.: “Renace en Chile el dibujo animado”, *Ecran*, n° 1630, 24 de abril de 1962, pp. 40-41.

1.2. La profunda crisis ante la llegada del cine sonoro

La llegada del sonido en los años treinta marcó un punto de inflexión a nivel técnico, artístico e identitario que, sumado a la crisis económica global y a la hegemonía de los grandes estudios norteamericanos, sumió al cine chileno en un período de crisis. Entre 1935 y 1938 no sólo no se estrenó un solo largometraje nacional, sino que también la importación de películas extranjeras cayó muy por debajo de los niveles de la década anterior.²⁷⁰

¿Cómo se produjo esta crisis y esta transformación del campo cinematográfico en Chile? En 1927 se estrenó en Estados Unidos la película *The jazz Singer* (*El cantante de jazz*), primer largometraje comercial sonoro de la historia. A Chile la película llegaría en 1930. El acontecimiento tuvo un fuerte impacto en Jorge “Coke” Délano, quien la vio en su estreno en Santiago. Motivado por la idea de aprender la técnica e introducirla en Chile, Délano marcha a Hollywood con una ayuda del gobierno de Ibáñez y una promesa de contrato como cronista para *La Nación* (que nunca se materializó).²⁷¹ Tras varios años en Estados Unidos, regresa a Chile para rodar *Norte y Sur*, que se estrenó en Santiago en 1934 convirtiéndose en el primer filme argumental comercial verdaderamente sonoro de Chile y uno de los primeros de América Latina.²⁷²

²⁷⁰ Ver la gráfica “Nº4: Cantidad de película ingresada a Chile (impresa y virgen), evolución anual entre 1909-1935, en kilogramos” en Jorge ITURRIAGA: *La masificación del cine en Chile...* p. 302.

²⁷¹ Alejandra EYZAGUIRRE L.: “Jorge Délano «Coke»: ¿Yo soy tú?” en Jacqueline HOTT DAGORRET y Consuelo LARRAÍN ARROYO (eds.): *Veintidós caracteres*, Santiago de Chile, Aguilar, 2001, pp. 105-116, esp. pp. 110-111. Recuperado de internet (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-79257.html>).

²⁷² Entre 1930 y 1934 varios documentales y cintas de ficción se promocionan en prensa como “la primera película sonora hecha en Chile”. Esto se debe a que durante los años iniciales de experimentación con el sonido se estrenan “películas sincronizadas”, es decir, películas en las que solamente se registra la imagen pero que se proyectan en sala con un gramófono sincronizado cuya música o sonidos acompañan a lo que aparece en pantalla. El primer ejemplo en la ficción chilena sería *Canción de amor* (1930). Aunque técnicamente son películas sonoras, en realidad son todavía dos registros independientes, donde el sonido es “un acompañamiento más que una complementación” (cfr. Marcelo MORALES: “Los años 30: una década bisagra...”). En este período se importan también, ahora sí, los primeros sistemas de registro de sonido integrado en la película, tanto los de disco (el *Vitaphone* de la *Warner*) como los de banda sonora (el *Movietone* de *Fox* o el *Photophone* de la *Paramount*, entre otros), que fueron los que acabaron imponiéndose finalmente, puesto que, al acompañar la banda sonora al rollo de película, la sincronización era mejor. Estos sistemas se utilizan para registrar algunas actualidades (pequeñas piezas para los noticieros) y generan una fuerte competencia entre las compañías productoras chilenas Andes Films y Page Bros Films. Sin embargo, se trata de intentos todavía muy minoritarios y sin recorrido comercial, ya que la mayoría de las salas aún no estaban adaptadas a los nuevos sistemas sonoros, pero sí son fuentes audiovisuales en las que se registra el sonido de forma simultánea, como se encargan de destacar las productoras en toda su publicidad en prensa (puede verse, por ejemplo, en “¡Facta Non Verba!”, *La nación*, 12 de enero de 1931, recuperado de Internet (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-349909.html>)). Por este motivo, *Norte y Sur* (1934) es considerado el primer filme verdaderamente sonoro, porque imagen y sonido se registran de forma simultánea y porque se trató de una película con recorrido comercial. Para más detalle sobre el tránsito chileno al sonoro, cfr. Ximena VERGARA y Antonia KREBS:

Las películas sonoras fueron acogidas con entusiasmo por gran parte del público, pero generaron también muchas reticencias, especialmente entre la crítica, la intelectualidad,²⁷³ y dentro de la propia industria. La transición de un modelo a otro fue paulatina y ambos sistemas convivieron durante casi una década. Mouesca y Orellana señalan que “a mediados de 1930 el 90 por ciento de las 200 salas del país carecía de equipos adecuados a las nuevas tecnologías, pero los cambios se van produciendo con cierta celeridad.”²⁷⁴ El sonoro acabó imponiéndose impulsado por la hegemonía de las productoras-distribuidoras norteamericanas, que a finales de los años veinte habían iniciado un proceso de oligopolización que les garantizaba el control del mercado global.²⁷⁵

En teoría, a nivel técnico y artístico, la incorporación del sonido abría todo un campo de posibilidades narrativas. Sin embargo, inicialmente, la excesiva dependencia de la palabra hablada restó autonomía al cine como lenguaje visual independiente, llevándole a recurrir a la imitación de otras artes como el teatro o los programas radiales y a evitar, salvo contadas excepciones, la experimentación característica de las décadas anteriores: “The consensus, in broad outline, is that cinema’s stylistic range was significantly reduced after sound conversion, so by the mid-1930s narrative films everywhere exhibited the same basic norms of narration and style”.²⁷⁶ Con el paso de los años, el sonido fue incorporándose como un elemento creativo más con el que expresar creando,

“Por pantallas y páginas: los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)”, *Cinechile*, 2016, esp. el capítulo “Cine sonoro a puerta cerrada” <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/por-pantallas-y-paginas-los-noticieros-cinematograficos-y-su-aporte-al-cine-chileno-1927-1931/>.

²⁷³ Dos intelectuales argentinos con gran influencia en otros países de habla hispana que defendieron la pureza artística del cine mudo fueron Horacio Quiroga y Roberto Arlt. Cfr. Pablo ROCCA: “Horacio Quiroga ante la pantalla”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°32 (2003), pp. 27-36 y Rita GNUTZMANN: “Roberto Arlt y el cine”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°32 (2003), pp. 71-81. Entre los periodistas y escritores chilenos, el futuro Premio Nacional de Literatura, Salvador Reyes, escribió profusamente en la década de 1930 en las revistas *Zig-zag* y *Ecran* sobre el modo en que el sonido desvirtuaba la imagen. En el primer número de *Ecran*, por ejemplo, señala que el sonido hace que el cine pierda su dinamismo, su emotividad y su objetividad. Cfr. Salvador REYES: “Los límites del cine”, *Ecran*, n° 1, 8 de abril de 1930, recogido en Wolfgang BONGERS, María José TORREALBA y Ximena VERGARA (eds.): *Archivos i letrados...* pp. 473-475.

²⁷⁴ Jacqueline MOUESCA y Carlos ORELLANA: *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Santiago, LOM, 2010, p. 55.

²⁷⁵ Jorge ITURRIAGA: *La masificación del cine en Chile...*, p. 248.

²⁷⁶ Charles O'BRIEN: *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Style in France and the U.S.*, Bloomington, Indiana University Press, 2005, p. 17. Uno de los que cuestiona este planteamiento es David Bordwell, quien considera que forma parte de la “Basic Story”, nombre que otorga al relato elaborado por los historiadores del cine que presentan la historia de éste como un proceso de evolución lineal y teleológico, hasta desarrollar un estilo propio que lo distinga de las otras artes. David BORDWELL: *On the history of film style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 13 y ss.

ahora sí, un lenguaje auténticamente audiovisual en el que los dos elementos caminaban de la mano:

Antes de la segunda mitad de la década de los sesenta, las condiciones tecnológicas obligaron al autor a buscar rumbos expresivos desde la fragmentación, favoreciendo así una exploración del lenguaje cinematográfico en su dimensión cognitiva y emotiva. En estos filmes, la narración se lograba como resultado de la elaboración del discurso visual trabajado separadamente del sonoro, dialogando luego en el sentido final del filme. La búsqueda de nuevas asociaciones imagen-audio llevaron a los directores más osados a la investigación del cruce y combinación de recursos como la relación de la palabra y la imagen, efectos sonoros no diegéticos, entre otros.

Esta construcción del lenguaje fuera de los márgenes de una pretensión mimética de la realidad se adhiere a las múltiples búsquedas del cine como arte, una disciplina de lengua propia, en conquista de su independencia del teatro o la literatura.²⁷⁷

En Chile estas transformaciones trajeron consigo también cambios económicos: por un lado, la adaptación de los cines al nuevo sistema concentró la oferta en los grandes teatros del centro en detrimento de los cines de barrio, que no tenían capacidad para incorporar las innovaciones tecnológicas; por otro lado, desapareció la necesidad de músicos en vivo en las salas de cine y se generó un cierto enfrentamiento entre el consumo de películas extranjeras y el de producciones nacionales de otras manifestaciones artísticas en vivo (teatro, espectáculo de revista...) que sí requerían músicos en plantilla.²⁷⁸ De hecho, se defendió en el Congreso en el año 1930 una propuesta de protección del teatro nacional que incluyera “gravámenes prohibitivos para el cine sonoro, gravámenes cuyo producto estaría destinado a una mayor protección a la escena criolla”²⁷⁹ aunque se contemplaba también la posibilidad de impulsar la cinematografía nacional para combatir el consumo de productos extranjeros.

Y es que, para los países importadores, especialmente los no anglófonos, la introducción de películas extranjeras sonoras planteó intensos debates en torno a la cuestión nacional y a la defensa de la propia cultura, identidad y particularidades lingüísticas. A pesar de los distintos contextos culturales de producción, el cine mudo se había presentado como un lenguaje que aspiraba a la universalidad. Es cierto que los códigos visuales varían según el contexto, pero en términos generales cualquier

²⁷⁷ Tiziana PANIZZA: “Joris Ivens: Valparaíso entre la poesía y la crítica”...

²⁷⁸ Jorge ITURRIAGA: *La masificación del cine en Chile...*, pp. 248-255.

²⁷⁹ S.a.: “El cine sonoro. Su situación ante los intereses del público y del teatro nacional”, *Ecran*, n° 11, 26 de agosto de 1930, en Wolfgang BONGERS, María José TORREALBA y Ximena VERGARA (eds.): *Archivos i letrados...* pp. 365-367.

espectador, especialmente occidental, compartía y sabía interpretar los símbolos presentes en las películas silentes y el lenguaje no verbal. El sonido rompió esa unidad. La subordinación de los *filmes* a la palabra hablada hizo más patentes las diferencias culturales. Estas fueron más obvias en el caso de las películas en otros idiomas, que obligaban a doblar o subtítular, generando a veces manipulaciones en la historia o lecturas no previstas,²⁸⁰ pero incluso las procedentes de otros países hispanohablantes generaron susceptibilidades:

Hemos tenido el año pasado unas cuantas películas argentinas, de calidad inferior, técnica y artísticamente hablando. Esas películas son, en sus temas, en su modalidad, en su índole, en su idioma, un reflejo del alma argentina, que, por cierto, es distinta de la nuestra. Pero ocurre que nosotros, con nuestro gran poder de asimilación, todo lo captamos. Conozco ya infinidad de gentes que sin haber estado jamás en el país vecino, hablan en argentino. ¿Qué pasa entonces con nuestra pobre personalidad de chilenos? Se disuelve, se borra, es absorbida (sic). Y eso no está bien. Todavía nos quedan características raciales, rasgos peculiares, gestos propios. No dejemos que se los lleven. Recreemos una conciencia chilena de las cosas.²⁸¹

Incluso la música fue percibida como una imposición extranjerizante,²⁸² ya que los largometrajes sonoros incorporaban su propia música y el exhibidor perdió el papel que tenía en la elección del programa musical que acompañaba a la película, en el que se optaba muchas veces por piezas nacionales.

En definitiva, las películas sonoras hicieron más patentes las especificidades sociales y culturales de cada comunidad nacional, y la necesidad, tanto para intelectuales como autoridades políticas, de un cine propio que mostrara los rasgos culturales, idiomáticos e históricos particulares ante el temor al imperialismo cultural, especialmente al norteamericano. Y aunque los grandes estudios de las potencias cinematográficas globales trataron de elaborar un cine que trascendiera esa fragmentación cultural,²⁸³ en

²⁸⁰ La traducción genera inevitablemente algunos cambios de sentido en los diálogos, pero es que en ocasiones los dobladores, para adaptarse a la realidad nacional del país receptor, alteran conscientemente los diálogos en un proceso de traducción más creativo que puede llegar a alterar el significado original de las escenas, para incluir referencias que le sean familiares al público y que capten mejor su atención. Román Gubern analiza un caso extremo en la película asiática *Crush Karate*, doblada al francés de forma muy libre, y la distinta interpretación del *filme* en los mercados francés y tunecino. Cfr. Román GUBERN: “Una perspectiva de antropología cinematográfica” en José-Vidal PELAZ y José Carlos RUEDA (eds.): *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Rialp, 2002, pp. 32-34.

²⁸¹ s.a.: “Coke habla a Ecran”, *Ecran*, n° 321, 16 de marzo de 1937.

²⁸² En *Zig-Zag*, n° 1205, 24 de marzo de 1928. En Chile muchas películas silentes extranjeras eran acompañadas por un programa de música popular, especialmente tonadas y cuecas.

²⁸³ Mediante el rodaje de versiones simultáneas en varios idiomas, subtítulos y doblajes adaptados a la especificidad de los mercados... Sobre este tema, ver Laura MULVEY: “Cinema, Sync Sound and Europe 1929: Reflections of Coincidence” en Larry SIDER, Diane FREEMAN y Jerry SIDER (eds.): *Soundscape. The School of Sound Lectures, 1998-2001*, London, Wallflower Press, 2007, pp. 15-27.

muchos países el sonido sirvió de acicate para la búsqueda o reforzamiento de un cine nacional que abordara temas propios y reflejara la “esencia” de la patria.

La década del 30 para el cine chileno es pues un período de transición y reflexión, en el que los actores implicados se plantean qué tipo de cine quieren, mirándose en el espejo de industrias exitosas como la mexicana, la argentina o incluso la soviética. Para Mouesca, lo que se hace en estos años es copiar el modelo norteamericano. La autora cree que no existe en toda la década un estilo cinematográfico que pueda definirse como nacional.²⁸⁴

De hecho, el surgimiento de la revista *Ecran* ilustra ese desplazamiento de la atención del cine autóctono al norteamericano. La revista, surgida en 1930, fue la principal publicación sobre cine hasta los años sesenta, con un modelo de negocio basado en el seguimiento del *star-system* hollywoodiense y los chismes vinculados a la vida de estas estrellas.²⁸⁵ Su declive en la década de los sesenta hasta su desaparición en 1969 puede entenderse como el reflejo de un cambio de modelo hacia publicaciones más especializadas centradas en la producción nacional, con un público que empieza a conceder mayor importancia a la industria cinematográfica patria y que tiene más interés en los aspectos teóricos que faranduleros.

Pero, para muchos, persistía esa necesidad de “reproducir la realidad nacional, sin hipocresías y también sin falso patriotismo”, conciliando “la honradez artística con el interés popular, y a la sensibilidad del pueblo, lo mismo que a la *élite*”,²⁸⁶ por lo que se debate la necesidad de la intervención estatal en el sector. Todo esto cristalizará en la década siguiente, en línea con los cambios sociopolíticos que genera la llegada al poder de Pedro Aguirre Cerda en 1938. El acontecimiento más importante en este sentido, por el cambio de tendencia que supuso para el sector, fue la creación de Chile Films en 1942, empresa de titularidad estatal.²⁸⁷

²⁸⁴ Jacqueline MOUESCA: *Cine chileno: veinte años...* p. 14 y ss.

²⁸⁵ Mouesca analiza en detalle la historia de la revista en los capítulos centrales de Jacqueline MOUESCA: *El cine el Chile. Crónica en tres tiempos...*

²⁸⁶ Ernesto MONTENEGRO: “El cine como órgano del Estado”, *Ecran*, n° 421, 14 de febrero de 1939.

²⁸⁷ No debe confundirse con Chile Film, productora privada fundada en 1917 por el cinematografista Salvador Giambastiani, el empresario exhibidor y distribuidor Guillermo Bidwell y Luis Larraín. Sobre esta productora, cfr. GANDÚLEZ: “Cinematografía nacional (La agonía de Arauco)”, *Cine Gaceta*, Valparaíso, n° 1 (agosto de 1917). Recuperado de Internet (<https://cinechile.cl/cinematografia-nacionalla-agonia-de-arauco/>).

La coyuntura internacional de finales de los años treinta y principios de los cuarenta, con la concatenación de la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial, también supuso un espaldarazo para las industrias culturales latinoamericanas, ya que parte de la producción europea se vio interrumpida y hubo también un flujo de intelectuales que migraron a los países de la América hispana, entre ellos a Chile. En el caso, por ejemplo, de la industria editorial, asistimos a una breve “edad de oro”, según Bernardo Subercaseaux,²⁸⁸ aunque la falta de políticas de apoyo claras hacia el sector hizo que su apogeo fuese acotado en el tiempo. En el ámbito del cine, como comentábamos, el Estado empieza a plantearse la necesidad de regular el sector y de ser también un actor principal con capacidad para usar el nuevo medio en su beneficio.

Es importante señalar que este proceso de reflexión en torno al papel que el cine jugaba dentro del panorama cultural estatal no es exclusivo de la sociedad chilena. La tensión entre cosmopolitismo y nacionalismo se hace patente en la obra de muchos cineastas. Y los estados van interesándose progresivamente por los usos e impacto del medio. En la Unión Soviética, el 27 de agosto de 1919 Lenin firmó el Decreto de Nacionalización de la Industria Cinematográfica; en España, la dictadura de Primo de Rivera instaura la censura cinematográfica; en Italia, Mussolini impulsa la creación de los estudios de *Cinecittà* para promover la industria nacional frente al modelo americano. Para Fabrice d’Almeida, la Guerra Civil española inaugura definitivamente la era del cine propagandístico.²⁸⁹

Para Pierre Sorlin,

...el cine no fue más que una de las parcelas en las que se manifestó la explosión de “chauvinismo” y de recelo hacia los extranjeros que caracteriza a la Europa de entreguerras. El miedo a una nueva guerra y, con la crisis mundial, el temor a la competencia externa indujo a todos los países a parapetarse. Después de medio siglo de libre comercio la tarea no fue sencilla y se hacía necesario buscar justificaciones. La defensa de la cultura y de los valores nacionales fue uno de los pretextos más invocados.²⁹⁰

Chile Films entronca con esta línea de intervención estatal.²⁹¹ Creada desde la CORFO (Corporación de Fomento de la Producción) como parte de sus iniciativas para la

²⁸⁸ Bernardo SUBERCASEAUX: *Historia del libro en Chile (Alma y cuerpo)*, Santiago, LOM, 2000 [1º ed. Santiago, Andrés Bello, 1993], p. 144 y ss.

²⁸⁹ Fabrice D'ALMEIDA: *Images et propagande*, Florencia, Casterman/Giunti Gruppo Editoriale, 1995.

²⁹⁰ Pierre SORLIN: “¿Existen los cines nacionales?”, *Secuencias*, n° 7 (1997), pp. 33-40, esp. p. 40.

²⁹¹ El único estudio detallado que se ha realizado de la institución es María Paz PEIRANO, Catalina GOBANTES (eds.): *Chilefilms, el Hollywood criollo*, Santiago, Cuarto Propio, 2014.

industrialización del país, contó con un capital de 12 millones de pesos que fue ampliado hasta los 18 millones²⁹² y una gran infraestructura con los estudios “más grandes de la América del Sur”.²⁹³ Pero, a pesar de las intenciones manifestadas sobre la creación de un cine que reprodujera la realidad del país,

el modelo cinematográfico empleado fue el de Hollywood (a través de su "reproducción argentina"), realizándose costosas producciones estrenadas entre 1945 y 1950. Estaban sustentadas en guiones híbridos culturalmente, que buscaban asegurar una comercialización internacional.²⁹⁴

Esos altos costes de producción fueron mermando su rentabilidad. Para mediados de 1948, las deudas económicas acumuladas por la entidad generaban ya dudas sobre la viabilidad del proyecto y, efectivamente, se produjo su colapso en 1949. Pervive aún hoy en la historiografía la fuerte impronta de las opiniones de Carlos Ossa, para quien su fracaso estuvo causado por el público, “que ya no miraba con desconfianza la producción nacional, sino que la repudiaba abiertamente. Eran muchos los que evitaban el cine chileno como si se tratara de una lacra irremediable” por considerarlo un cine sin calidad.²⁹⁵ Sin embargo, es preciso atender a más factores, como la posición preponderante que los grandes estudios norteamericanos ocupaban en el mercado o al alto coste de las producciones financiadas por el ente público, que hicieron difícil la obtención de rendimientos positivos incluso entre las películas que tuvieron buena acogida. Patricio Kaulen, que trabajó en la empresa en los 40 y después la dirigió en su segunda etapa en la década de los sesenta, considera que hubo falta de liderazgo, “faltó un empresario real: el tipo que realmente ama al cine por el cine y que quiere al mismo tiempo ganar dinero”²⁹⁶ y una negativa a recurrir al talento nacional para crear historias, porque quienes debían tomar las decisiones “eran gente que se educó en Europa y no miró nunca a América Latina”²⁹⁷. Así, el resultado fueron proyectos “sin nacionalidad, que podía[n]

²⁹² DECRETO 4845: “Aprueba reforma de los estatutos de la sociedad anónima "chile films-estudios cinematograficos de chile S. A.”, *Ministerio De Hacienda*, 13 de enero de 1945.

²⁹³ “La cinematografía chilena da un paso decisivo”, *Revista En viaje*, n°119 (septiembre 1943), p. 76.

²⁹⁴ María de la Luz HURTADO: *Industria cinematográfica en Chile...* p. 7-8.

²⁹⁵ Carlos OSSA: *Historia del cine chileno...* p. 62.

²⁹⁶ Entrevista a Patricio KAULEN en Héctor RÍOS y José ROMÁN: *Hablando de cine. Aldo Francia, Patricio Kaulen, Nieves Yankovic, Jorge Di Lauro, Pedro Chaskel, Valeria Sarmiento, Raúl Ruiz*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2012, pp. 27-46, esp. p. 33. [Las entrevistas tienen un problema y es su falta de datación, porque los autores indican en la introducción que fueron recogidas en momentos distintos].

²⁹⁷ *Ibid.*

haber pasado en cualquier parte del mundo”.²⁹⁸ El modelo industrial público-privado parecía haber fracasado definitivamente.

La escasa huella dejada por las películas de Chile Films en la memoria colectiva ha generado un olvido del período en la historiografía pero, según M^a Paz Peirano y Catalina Gobantes, que han abordado con detalle el estudio de la década del cuarenta, los medios especializados de entonces resumaban optimismo ante “uno de los mayores momentos de expansión de la producción cinematográfica local y la esperanza en el porvenir industrial.”²⁹⁹ De hecho, es una de las décadas más prolíficas, con cerca de 50 películas producidas, aunque los esfuerzos estatales por sacar adelante la empresa pública tuvieron como consecuencia la falta de una política de apoyo a las empresas del sector, lo que llevó a la creación de la Comisión Pro-Defensa del Cine Chileno en 1948. Pero, de nuevo, y frente a los prejuicios de la historiografía posterior, la década de los cuarenta ofrece un panorama de películas chilenas que fueron capaces de competir a nivel comercial con las grandes industrias del continente.³⁰⁰

En estos años, paradójicamente, las obras más apegadas a la cultura nacional provinieron de proyectos independientes. Por otro lado, fueron surgiendo en el entorno universitario espacios en los que compartir conocimientos e inquietudes que irán generando un caldo de cultivo para numerosas iniciativas.

1.3. La década del cincuenta y los primeros sesenta: orígenes del Nuevo Cine chileno

La década de los cincuenta ha sido tradicionalmente analizada como un período de declive, con una industria cinematográfica que navegaba a la deriva. Efectivamente, la producción comercial en estos años se redujo drásticamente, pero en paralelo comenzaron a desarrollarse nuevas prácticas cinéfilas y cinematográficas que revisten gran valor en sí mismas, pues dan muestra de la transformación del campo cinematográfico nacional en un espacio en el que el cine como arte empieza a ser más relevante que el cine como

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

²⁹⁹ María Paz PEIRANO, Catalina GOBANTES: “Chilefilms: El proyecto cinematográfico industrial chileno en la década de 1940”, *Cinechile*, 15 de abril de 2014, <https://cinechile.cl/chilefilms-el-proyecto-cinematografico-industrial-chileno-en-la-decada-de-1940/>.

³⁰⁰ Eduardo SANTA CRUZ ACHURRA: “El cine chileno y su discurso sobre lo popular...”, p. 62.

entretenimiento; y también por sus consecuencias, puesto que serán el germen del Nuevo Cine chileno que eclosionará en la década posterior.

La fecha de inicio del movimiento del Nuevo Cine se sitúa tradicionalmente en 1969, atendiendo a la confluencia de *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia), *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin) y *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz) en el Festival de cine de Viña del Mar. Como discutiremos en el próximo capítulo, esta visión canónica, que ya ha sido cuestionada por algunos especialistas, no solo debe desafiarse para incorporar a otros directores y sus largometrajes a la definición, adelantando por tanto la fecha de inicio del movimiento hasta 1966 o incluso 1963, sino que debe tener en cuenta todo el proceso de gestación del movimiento desde la década de 1950. A continuación, exponemos las nuevas prácticas y la mirada renovadora sobre el oficio que empezaron a desarrollarse en el país desde principios de la década de los cincuenta y que irán cristalizando poco a poco en una producción discreta pero transformadora. En estos primeros cortometrajes de lo que podríamos llamar el *Protonuevo* Cine chileno encontramos ya todas las características, si bien de modo incipiente, de los largometrajes posteriores. Por tanto, hablar de la década de los cincuenta es hablar de los orígenes del Nuevo Cine chileno.

Hay varios procesos que van desarrollándose en paralelo, pero uno de los puntos de inicio de este movimiento renovador fue la llegada del fenómeno del cineclubismo a Chile,³⁰¹ práctica surgida en Francia a inicios de los años veinte.³⁰² Uno de los pioneros y más importantes fue el Cineclub Universitario de la FECH (Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile), creado en 1954.³⁰³ Años más tarde se unieron otros como el

³⁰¹ La evolución de la cultura cinematográfica y la cinefilia chilena en las décadas de los cincuenta y sesenta no es un proceso aislado, sino que, como venimos señalando también para etapas anteriores, las transformaciones en el campo cinematográfico son análogas a las de los países del entorno.

³⁰² El primero fue el Cine-Club fundado por Louis Delluc en París en 1921. El fenómeno se extendió por Europa en esa misma década. A España, por ejemplo, llegaría, que tengamos noticia, en 1928, con la fundación del Cine Club Español en Madrid, aunque existen algunos precedentes de vida efímera. Cfr. José L. HERNÁNDEZ MARCOS y Eduardo A. RUIZ BUTRÓN: *Historia de los cine clubs en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.

³⁰³ Una de las primeras autoras en reconocer la labor del cineclub universitario en la transformación del campo cinematográfico chileno fue Jacqueline Mouesca. La autora explica brevemente las actividades del cine-club de la U. de Chile en Jacqueline MOUESCA: *Plano secuencia de la memoria de Chile...* pp. 16 y ss. Aunque muchos otros autores abordan el funcionamiento de los cineclubes de forma tangencial, suele hacerse como información propedéutica para introducirnos después en la producción cinematográfica, fenómeno al que se le ha prestado mucha más atención. Más allá de algunos estudios parciales (ver Introducción), está pendiente en Chile un verdadero análisis de las dinámicas de exhibición, recepción y hábitos de consumo cinematográfico para este período, tanto en los circuitos comerciales como no comerciales. Esta desatención no es exclusiva de los *film studies* chilenos, sino que es análoga a la de otras geografías. Como señala el investigador Àlex Gutiérrez, sucede lo mismo para el caso español, donde el estudio de los cineclubes ha sido desatendido a pesar de su importancia para entender el fenómeno de la

cine-club de Viña del Mar, creado en 1962 por el entonces cine-aficionado Aldo Francia, o los de las universidades de Concepción y Valdivia. Estos espacios de debate en torno al cine fueron ampliando la conciencia de éste como medio de expresión artístico y cultural, pero también social. Al alero de los cineclubes empiezan a aparecer también las primeras revistas especializadas, como *Séptimo Arte* (1954-1956), editada por el mencionado cineclub de la FECH, que introducen en el país transandino los rudimentos teóricos y estéticos de los cines europeos de posguerra, especialmente del cine francés y el neorrealismo italiano. Esta nueva hornada de publicaciones cinematográficas fue heredera de algunas revistas culturales previas que desde los años cuarenta abordaban el teatro, la música o las artes plásticas y buscaban no sólo la difusión de las corrientes creativas de posguerra, sino la discusión crítica de las mismas. Entre ellas, destaca el semanario *Pro Arte*, publicado entre 1948 y 1956, en el que ya aparecían algunos artículos puntuales sobre cine.³⁰⁴

Si, como explicábamos en los primeros epígrafes del capítulo, las publicaciones culturales de inicios de siglo habían debatido intensamente sobre la legitimidad del cine como un arte independiente, sobre sus valores morales y sobre sus posibles peligros para las masas, estas discusiones van quedando zanjadas, y lo que se plantea desde mediados de siglo es cómo trascender los formalismos estéticos y narrativos más convencionales para dar lugar a obras que exploren nuevos caminos y dialoguen con la sociedad a la que se dirigen. En un contexto en que no existían los espacios formales de enseñanza del cine,³⁰⁵ las discusiones sobre las películas y los textos de intelectuales en las reuniones semanales de los cineclubes, así como los artículos publicados en las revistas culturales, fueron el marco de aprendizaje de los aficionados al cine.

Para algunos de los miembros del Cineclub de *la Chile*, que provenían de diversas disciplinas académicas, ese interés cinéfilo fue derivando en un deseo de explorar el medio a través de sus propias creaciones. Así, van desgajándose del cineclub nuevos proyectos como el Centro de Cine Experimental en 1957, creado por Pedro Chaskel y

exhibición en ciertas etapas del s. XX. Cfr. Àlex GUTIÉRREZ TAENGUA: *Per a tots els públics. L'exhibició cinematogràfica a València...* p. 113.

³⁰⁴ Sobre los contenidos y el peso intelectual de la revista, véase Patricio ARRIAGADA, Víctor IBARRA, Javiera MÜLLER, Javier OSORIO: *PRO ARTE: Difusión y crítica cultural 1948-1956*, Santiago, RiL Editores, 2013.

³⁰⁵ Existieron algunos antecedentes, como el Instituto de Cinematografía Educativa (ICE), creado en 1929 y vinculado a la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Chile desde el 31, aunque su objetivo principal era estudiar la introducción del cine en las escuelas como instrumento pedagógico. A finales de los cuarenta pasó a depender del Ministerio de Educación.

Sergio Bravo,³⁰⁶ y la Cineteca de Universidad de Chile en 1961, que ya no busca solo la difusión de material audiovisual, sino que asume entre sus labores la preservación del patrimonio fílmico. Hasta entonces, todo lo relacionado con la imagen en movimiento había compartido espacio institucional en la U. de Chile con la fotografía, con un único Departamento Foto-Cinematográfico.

En el otro gran centro universitario de la capital, la Pontificia Universidad Católica de Chile (UC), también surgen espacios de las mismas características, incluso antes que en *la Chile*, pero los estudios de cine siempre han prestado más atención a las instituciones creadas por la universidad pública, aun cuando ambas son trascendentales en esta transformación del campo cinematográfico. La UC creó en 1953 una Academia de Cine y Fotografía, con sendas escuelas (de cine y foto) y sendos clubes de aficionados. Rafael Sánchez (sj) promueve entonces la creación del Instituto Fílmico de la UC, iniciativa pionera en todo el continente, que comienza su andadura en 1955 creando un programa formativo de documentalistas y atendiendo también, en una decisión innovadora, a la formación de críticos cinematográficos y de públicos.³⁰⁷ Para ello, se crearon dos itinerarios formativos diferenciados:

En el primero se enseña el cine práctico; en el curso B, en cambio, se dictarán normas de orientación cinematográfica, especialmente destinadas a críticos, censores y directores de cine-clubes —nos dice el padre Rafael Sánchez—. Las clases las dictan: Patricio Kaulen, de dirección y guión técnico; Jorge Di Lauro, en sonido; Oscar Andolcetti, laboratorios; Andrés Martorell y Mario Ferrer, fotografía e iluminación. Este curso permitirá especializar a sus alumnos en los siguientes rubros: 1.º. director artístico (crea el guión técnico y cuida la interpretación); 2.º. jefe de producción (organiza la parte económica); 3.º. director de fotografía y cameraman (iluminación y composición fotográfica); 4.º. secretaría de continuidad (cuida la continuidad y ambientación); 5.º. compaginador (realiza el montaje); y 8.º. sonidista (graba las tres capas sonoras: diálogos, música y efectos). El Instituto Fílmico otorgará título universitario a los alumnos que rindan satisfactoriamente sus exámenes.³⁰⁸

Sánchez desarrolló también un método de orientación para aquellos espectadores que desearan profundizar en el visionado crítico de documentales latinoamericanos. El

³⁰⁶ Para entender la relevancia del CE en la transformación del campo audiovisual chileno, véase Claudio SALINAS y Hans STANGE: *Historia analítica del Cine Experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973...*

³⁰⁷ Una síntesis del rol jugado por el Instituto Fílmico puede encontrarse en Antonella ESTÉVEZ: “Instituto Fílmico UC: Una historia con nombre propio”, *Cinechile*, 2 de septiembre de 2014, <https://cinechile.cl/instituto-filmico-uc-una-historia-con-nombre-propio/>

³⁰⁸ S.a.: “Universidad Católica otorgará título de Cinematografista”, *Ecran*, n°1325, 26 de mayo de 1956. Recuperado de Internet (<https://cinechile.cl/universidad-catolica-otorgara-titulo-de-cinematografista/>).

sistema de análisis, al que tituló Doclam (Documental Latinoamericano), “preparará al espectador para saber seleccionar, rechazar y aceptar —con sentido crítico— las películas que se proyecten” pues “la gente va al cine y, sin saber cómo, se influye por lo que ve.”³⁰⁹ Para el joven religioso y director del Instituto, esta labor educativa era fundamental y sobre ella reflexionó ampliamente en sus publicaciones escritas. El autor conceptualiza el cine como un lenguaje con sus propios códigos y recursos técnicos: “como verdadero arte que es, usa elementos sensitivos concretos, para expresarnos el mundo abstracto de las ideas.”³¹⁰ Y aunque este arte pudiese ser apreciado por las masas de forma superficial permitiendo su disfrute, sólo la formación de los espectadores en cuestiones de cultura cinematográfica garantizaba una comprensión más honda de sus contenidos. A su juicio, la carencia de estos conocimientos llevaba al público a “aborrece(r) los films profundos de valores humanos, de problemas espirituales.”³¹¹ Sánchez entendía además, siguiendo las ideas de Pío XII, que era misión de la Iglesia entender el nuevo medio (“nobilísimo en sí”) y hacer apostolado a través de él, guiando a los católicos en su comprensión. Un planteamiento que en los sesenta recogerá el Concilio Vaticano II.

El Instituto Fílmico de la UC funcionará de forma autónoma hasta 1970, año en que se integra en la Escuela de Artes de la Comunicación. A pesar de que, como decimos, los estudios posteriores han concedido más importancia al CE de la Chile, en los sesenta el papel del Instituto Fílmico de la Católica fue reconocido por los expertos.³¹² Autores como Javier Osorio³¹³ o Luis Horta han destacado el importante rol jugado por la Universidad de Chile en construcción de un proyecto cultural para el país. Como señala Horta, durante todo el siglo XX *la Chile* “actuó como una especie de Ministerio de Cultura,”³¹⁴ institución de la que el país carecía. Compartimos la afirmación, si bien, como venimos insistiendo, es necesario dimensionar también adecuadamente la labor de *la Católica*.

³⁰⁹ Declaraciones de Rafael SÁNCHEZ a la revista *Ecran* (s.a.: “Universidad Católica otorgará título de Cinematografista”, *Ecran*, nº1325, 26 de mayo de 1956...).

³¹⁰ Rafael C. SÁNCHEZ: *El cine fórum...* pp. 21.

³¹¹ *Ibid.* p. 22.

³¹² Así lo expresa siempre en sus artículos, entre otros, Mario Godoy. V.g. Mario GODOY: “En la huella del cine chileno: Ataques al Cine Nacional”, *Ecran*, nº1803, 17 de agosto de 1965.

³¹³ JAVIER OSORIO: “Autonomía, institucionalidad y disputas por la hegemonía”, en Patricio ARRIAGADA, Víctor IBARRA, Javiere MÜLLER, Javier OSORIO: *PRO ARTE: Difusión y crítica cultural 1948-1956*, Santiago, RiL Editores, 2013, pp. 145-187, esp. pp. 151-153.

³¹⁴ Luis HORTA: “La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales de la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960-1965”, *Imagofagia*, nº 12 (2015), <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/425>

Estas nuevas instituciones fueron alimentando el interés por el cine de toda una generación de jóvenes creadores. Es importante sin embargo acotar su importancia y dejar claro que se trató de iniciativas de alcance limitado, pequeños espacios formativos con pocos estudiantes, en un contexto nacional en que la educación universitaria era todavía un privilegio reservado a una élite y en el que el único ámbito del audiovisual que permitía obtener unos ingresos sostenidos en el tiempo era la realización de noticieros, documentales institucionales y publicidad.

Pero, desde luego, podemos hablar de un auténtico movimiento de renovación. Estos jóvenes partieron de un ejercicio de autoconciencia, de la exploración del propio pasado cinematográfico y, de forma muy llamativa, del deseo de construir también una memoria sobre éste. Ya en 1954, el Cineclub Universitario inició una campaña en prensa para recabar información sobre *films* antiguos chilenos.³¹⁵ Si al inicio del capítulo mencionábamos el reestreno de *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) en 1941, en 1961 la recién creada Cineteca de la Universidad de Chile acometerá su primera restauración. De nuevo, la decisión de querer preservarla nos indica que era considerada una obra valiosa, pero el propio proceso de restauración amplificó su importancia porque renovó y sedimentó la memoria que existía de ella. Como hemos mostrado en la introducción al abordar los archivos y fuentes *online*, la elección de las piezas que las instituciones conservan y restauran no es casual, y obedece a criterios no solo estéticos sino también memorialísticos. Además, la desaparición de muchas películas tergiversa inevitablemente cualquier análisis sobre el cine chileno que podamos hacer de esta época, ya que no podemos acceder directamente a ellas para analizar sus códigos y discursos, haciendo al investigador, en el mejor de los casos, dependiente de una visión mediada siempre por terceros (críticos de prensa de la época, etc.) o, en el peor, desconociendo totalmente la existencia de algunas películas por falta de fuentes.

Otro de los elementos distintivos y renovadores de estos nuevos espacios de formación y transmisión de ideas es que se observa una mayor voluntad entre los jóvenes cineastas chilenos de incidir en la vida social y política del país. El cine comienza a concebirse como instrumento de lucha al servicio de un proyecto político comprometido con la historia nacional.

³¹⁵ Aparecieron anuncios de forma periódica en diversos medios desde 1954 y algunas noticias se hicieron eco de ello, como Isidoro BASIS LAWNER: "Pantalla del cine en Chile: Universitarios buscan antiguas películas chilenas", *Ecran*, n°1348, 4 de diciembre de 1956.

Esto hizo que naciera también una nueva relación con el pasado, dejando atrás lo que Zuzana Pick describe como “el círculo vicioso de un folklorismo falso” y dando protagonismo a las que considera “auténticas expresiones populares” que la oficialidad había marginado.³¹⁶ Esta nueva relación con lo popular, no exenta de idealización, se produce en un contexto de modernización y migración del campo a la ciudad, y puede observarse también en otras ramas artísticas, como las artes plásticas o la artesanía, en las que el proceso de búsqueda y recuperación de lo auténticamente chileno se plasmará, entre otras, en la organización, desde 1959, de la Feria Chilena de Artes Plásticas. El concepto de folklore ocupará un espacio central en los debates académicos sobre la cultura nacional en estos años.³¹⁷

Los propios realizadores eran conscientes de la importancia de estas manifestaciones artísticas y de la necesaria visibilización a través de la pantalla de los oficios artesanos, por lo que las escogieron como objeto en algunos de sus documentales. Aunque numéricamente fueron inferiores a los cortometrajes centrados en industrias modernas y tecnificadas, la atención prestada desde los años 50 y hasta 1973 a los oficios tradicionales nos muestra la existencia de fuertes nexos entre los cineastas y los artistas plásticos, a los que se filma en sus talleres y en actos públicos. Los documentos audiovisuales evidencian también la asunción por parte de la industria privada de estos nuevos discursos folkloristas, con el encargo, por parte de los propietarios de estas empresas, de documentales que tenían como fin último el afán publicitario, pero que servían también como una especie de patrocinio cultural a la labor de los realizadores y cuyos discursos trataban de vincular la actividad empresarial a una tradición histórica artesana endógena rastreable desde tiempos precolombinos. Por último, este tipo de cortometrajes son también prueba de la importancia que se concede desde las universidades al registro audiovisual como documento de difusión y preservación de memoria, pues algunas de las piezas eran encargadas por otros departamentos universitarios al Centro de Cine Experimental de la Chile o al Instituto Fílmico de la Católica.

³¹⁶ Pick transmite en el artículo una imagen idealista del cine documental realizado en Chile desde mediados de los sesenta, que describe como instrumento de lucha política y como espacio de encuentro entre pasado y presente, pero omite que estas “auténticas expresiones populares” están mediatizadas por la percepción de los cineastas, que no proceden de estratos populares. Zuzana PICK: “La imagen cinematográfica y la representación de la realidad” ... pp. 34-35.

³¹⁷ Sobre la conceptualización y evolución del término, véase Karen DONOSO y Carolina TAPIA: “(De)construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo XX”, *Revista Mapocho*, nº 82 (2017), pp. 130-161.

Ejemplo de todo esto son piezas audiovisuales como *Mimbre* (Sergio Bravo, 1957), con música de Violeta Parra, amiga y colaboradora habitual de Bravo; *Manos creadoras* (Fernando Balmaceda, 1961); *Tejidos chilenos* (Fernando Balmaceda, 1965), encargado a la productora *Cinep* por una empresa, la Fábrica de Paños de Bellavista-Tomé, dentro de la categoría de documentales en los que se mezcla lo cultural con lo publicitario; *Mimbre y greda* (Patricio Guzmán, 1966), que forma parte de la serie *Andanzas de un chileno*, con cortometrajes dedicados a otros productos y tradiciones propias del país como el cobre o las danzas típicas; *IV Bienal Americana de Grabado* (Darío Aliaga, 1970); *Creación Popular* (Dunav Kuzmanic, 1971) o *Pintando con el pueblo* (Leonardo Céspedes, 1971), con música de Inti-Illimani, que registra el empleo del arte como propaganda al servicio del gobierno de la UP y la reivindicación de un arte que “no será para unos pocos” y una “cultura propia” arraigada en lo popular.

Como decimos, todas las disciplinas artísticas se vuelven a mirar hacia el pasado y las tradiciones, aunque es sin duda la música el ámbito en el que la recuperación del folklor vivirá uno de los procesos más exitosos y precoces, con figuras tan influyentes como la de Violeta Parra. La artista dedicó gran parte de la década de los cincuenta a recorrer el país recopilando la música tradicional chilena, rescatando del olvido a cantores y payadores y reivindicando este cancionero como expresión de los auténticos valores nacionales. De ese diálogo que la cantautora estableció con el campo chileno y con los sujetos recién emigrados a los barrios periféricos de Santiago o Concepción surgen obras como el libro *Cantos folclóricos chilenos*³¹⁸ y la serie discográfica *El folklor de Chile*,³¹⁹ amén de una intensa labor de difusión en recitales en directo y a través de las ondas, con sus programas en Radio Chilena y Radio Agricultura desde 1954.

³¹⁸ Violeta PARRA (comp.): *Cantos folclóricos chilenos*, Santiago, Ceibo ediciones, 2013 [Editorial Nascimento, 1979]. Las informaciones sobre su publicación son contradictorias. Según indica Gastón Soublette en el prólogo a la edición de 2013, existió una primera edición a cargo de Zig-Zag en 1959, aunque no existe ningún ejemplar de dicha edición en la Biblioteca Nacional ni se aporta información alguna sobre una edición previa en las primeras páginas interiores de la edición de 1979. De acuerdo con la mayor parte de las fuentes, el libro fue publicado de forma póstuma en el 79 acompañado de fotografías de Sergio Larraín y Sergio Bravo y con las transcripciones musicales a cargo de Gastón Soublette. Según Reiner Canales, atendiendo a fuentes hemerográficas y radiofónicas, parece que su publicación estaba prevista para 1960, aunque nunca se materializó, narrando tan solo algunos fragmentos en programas y entrevistas. La investigación señala que su redacción puede fijarse entre 1957 y 1959-60, aunque la versión finalmente publicada en 1979 omitió algunas de las semblanzas y los cantos, así como composiciones propias de la poeta. Cfr. Reiner CANALES CABEZAS: *De los Cantos Folklóricos Chilenos a las Décimas: Trayectoria de una utopía en Violeta Parra*, Tesis de Magíster, Universidad de Chile, 2005, pp. 20-28.

³¹⁹ Serie de cinco LPs (volúmenes I, II, III, IV y VIII) publicada entre 1957 y 1961, con temas recopilados en sus viajes por el país y composiciones propias.

Parra no fue la única folklorista al rescate de las tradiciones, pero su figura y su labor han alcanzado un carácter casi mitológico.³²⁰ El filósofo y musicólogo Gastón Soubllette, amigo y colaborador de la artista, sostiene que la labor realizada en décadas anteriores desde la antropología acerca de la cultura popular había quedado “archivada”, olvidada, y que fue la influencia de Violeta y músicos coetáneos la palanca instrumental en la transformación de la relación con el pasado nacional:

...nuestro conocimiento del folklore poético musical de Chile era insuficiente y hasta nulo, pues hasta la llegada de Violeta Parra, Margot Loyola, Carmen Barros, Héctor Pavez y Gabriela Pizarro, lo que entendíamos por folklore era solo algo ligado al huaso, la ramada, la fonda, la empanada y el tinto, ignorando que ese pequeño asomo pintoresco de chilenidad estereotipada era tan solo un barniz oficial de exportación de un cuerpo mucho más vasto de cultura tradicional, que incluía usos y costumbres, decires del diálogo cotidiano, estilos de casa habitación, mobiliario, atuendo, artesanía, recetas, meriendas, narraciones, leyendas, fiestas, versos a lo divino y a lo humano, sentencias de sabiduría para el bien vivir y el bien morir.³²¹

Para Soubllette,

Violeta aparece así como la presencia del alma de la nación revitalizada, que se acerca a los depositarios de la memoria colectiva nuestra (...) para hacerles entender que eso que ellos están olvidando insensiblemente, no se puede ni se debe olvidar (...) porque la patria está perdiendo sus colores y con el olvido de sus tradiciones se va a quedar vacía por dentro.³²²

Esta nueva música va a encontrar en el cine el vehículo perfecto en el que expresarse entrelazada con la poética visual de los *filmes*.³²³ En muchos sentidos, puede decirse que el Nuevo Cine chileno y la Nueva canción chilena caminaron de la mano y crecieron en paralelo, estableciendo fuertes vínculos. Igual que Violeta Parra será la precursora de muchos de los sonidos que adoptarán cantautores como Víctor Jara, Patricio Manns y grupos como Inti-Illimani, Quilapayún o Illapu, e incluso otros en apariencia más alejados del folklor como los grupos de rock de Los Blops o Los Jaivas; el cine de los cincuenta va a ser el precursor de los códigos presentes en el Nuevo Cine. Ambos movimientos

³²⁰ La obra fundamental para entender la evolución de la música popular chilena y el contexto histórico en que va a insertarse la figura de Parra es sin duda Juan Pablo GONZÁLEZ y Claudio ROLLE, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.

³²¹ Gastón SOUBLETTE: “Prólogo”, en Violeta PARRA (comp.): *Cantos folclóricos chilenos...*

³²² *Ibid.*

³²³ Uno de los primeros ejemplos del uso en una obra audiovisual de composiciones musicales originales de corte experimental fue la banda sonora de *Mimbre* (1957) creada por Violeta Parra. Para un estudio detallado del sonido en la obra, véase Claudio GUERRERO y Alekos VUSKOVIC: “Mimbre: Sergio Bravo y Violeta Parra” en Verónica CORTÍNEZ (ed.): *Fértil provincia y señalada: Raúl Ruiz y el campo del cine chileno*, Santiago, Cuarto Propio, 2018, pp. 135-168.

tomaron la tradición folklórica chilena para explorar nuevos significados y desarrollar nuevas formas, conscientes de estar recogiendo una herencia nacional.

También hubo en las innovaciones sobre el empleo del sonido en estos años una fuerte influencia de los cines de posguerra, tanto de la Europa Occidental como del bloque soviético. A pesar de que la industria cinematográfica hollywoodiense copaba las carteleras, existía espacio en el circuito comercial para otras tradiciones cinematográficas, cuya influencia fue creciendo desde la segunda mitad de los cincuenta gracias a los debates que proponían los cineclubes y las revistas. De este modo, los jóvenes realizadores fueron construyendo una estética innovadora que se distanciaba del modelo comercial norteamericano clásico. Y en esto, la música jugó un papel fundamental. En nuestra opinión, durante los primeros años de gestación del movimiento, no se trató de un ejercicio consciente de creación de discursos y estéticas contrahegemónicas que cuestionaran la influencia del cine norteamericano en la producción nacional, sino del proceso lógico de libre exploración de nuevos caminos posibilitado por el acceso a influencias de corte más diverso.

En concreto, en el plano sonoro, algunos de los conceptos más rompedores fueron el uso habitual de música en los documentales, frente a corrientes naturalistas que primaban el sonido directo para dotar de verosimilitud al relato; el empleo profuso de música frente a la escasez de diálogo (o la ausencia total de él en algunos casos), tanto en documental como en ficción; la elección de estilos musicales que rompieran con la producción cinematográfica nacional de épocas precedentes y la omisión de algunas de las funciones clásicas que el sonido tiene en una cinta.³²⁴

Para el elemento sonoro y también para el visual, la circulación y el intercambio de ideas a escala regional, pero también con cineastas europeos, fue fundamental. Una década antes del conocido Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar (1967), ya se había celebrado en Montevideo el Primer Encuentro Latinoamericano de Cineastas Independientes (1958). Desde la Universidad de Chile, a finales del 58 se organiza el Primer Festival del Film Sobre Arte, dedicado a cortometrajes de cine-arte. También desde el Centro de Cine Experimental de la U de Chile se promovió la visita del

³²⁴ Martín FARÍAS: *The politics of film music in Chile (1939-1973)*, Tesis doctoral, University of Edinburgh, 2019, pp. 98-99. Para la comprensión del rol que la música jugó en las películas chilenas de los sesenta y setenta, véase también Claudio GUERRERO y Alekos VUSKOVIC: *La música del Nuevo Cine chileno*, Santiago, Cuarto Propio, 2018.

documentalista Joris Ivens, la del filósofo autor de *El cine o el hombre imaginario*,³²⁵ Edgar Morin, o la del archivero especializado en cine Henri Langlois.

El contexto de experimentación de los cincuenta permitió que vieran también la luz algunas iniciativas aisladas novedosas, como el primer documental narrado en mapudungún, obra del director Vinicio Valdivia. Una obra “destinada a su exhibición en las zonas donde habitan las poblaciones araucanas” y encargada por el Servicio Nacional de Salud.³²⁶ El mismo Valdivia también realizó un breve film (de menos de un minuto de duración) en tres dimensiones.³²⁷

Otro de los espacios de intercambio y formación fue, curiosamente, el Mundial de Fútbol de 1962 celebrado en Chile. Además de la importancia cultural de presentar Chile ante el mundo, el evento deportivo supuso el espaldarazo definitivo a la incipiente industria televisiva chilena, que en el 62 se gestionaba todavía desde el ámbito universitario. Existían dos canales: el Canal 13 pertenecía a la UC y el Canal 9, más tarde convertido en canal estatal, a *la Chile*; con el consiguiente trasvase de profesionales y medios técnicos entre los centros de cine y los canales de TV. El evento comportó avances tecnológicos de gran calado, fundamentales para retransmitir con calidad los partidos y ceremonias anejas. Tras la celebración del Mundial, mucho de ese material tecnológico en el que se había invertido fue reutilizado para otros proyectos. Estos avances repercutieron en toda la industria del audiovisual, tanto en las productoras privadas como en las escuelas universitarias, siendo un elemento fundamental en la formación de técnicos y realizadores que a veces pasa desapercibido. Tal vez sin los avances que trajo el mundial la nueva oleada de cine chileno se habría producido con equipos técnicos más precarios, ofreciendo un resultado formal distinto, o se habría desarrollado a otro ritmo.

En este contexto, también en el cine más convencional y entre los profesionales establecidos se observan algunas transformaciones en estos años. En 1955 los directores y productores chilenos fundaron Diprocine con el objetivo de promover “el

³²⁵ Edgar MORIN: *Le cinema ou l'homme imaginaire*, París, Éditions de Minuit, 1956.

³²⁶ En *Cinechile* y en el resto de recopilatorios consultados no consta ninguna obra hablada en mapudungún en los años cincuenta. La noticia recogida en la revista *Ecran* referida a la obra (s.a.: “Primer film narrado en idioma Mapuche”, *Ecran*, nº 1206, 2 de marzo de 1954, recuperado de Internet <https://cinechile.cl/primer-film-narrado-en-idioma-mapuche/>) no cita su título, aunque sí su director: Vinicio Valdivia. Por la descripción de la obra recogida en la nota de prensa, creemos que podría tratarse de una versión del cortometraje en color *El quiste hidatídico* (Vinicio Valdivia, 1952) adaptada para ser proyectada en comunidades mapuches, pues el corto alertaba de los peligros de una enfermedad que podía afectar tanto al ganado como al ser humano.

³²⁷ *Ibid.*

establecimiento, desarrollo y protección de una industria cinematográfica adecuada a las exigencias culturales y a la conveniencia económica del país.”³²⁸ Este empeño por proteger la industria nacional, del que se hizo campaña de forma intermitente en prensa durante años y para el que se ejerció una intensa labor de presión en el parlamento, logró el restablecimiento de Chile Films y la creación de una ley de protección del cine nacional en los años sesenta, como veremos en el próximo capítulo.

En conclusión, la historia del cine chileno desde sus orígenes hasta los primeros años sesenta estuvo marcada por los esfuerzos para constituir una industria cinematográfica propia, tanto en el ámbito económico como en el cultural. El período silente fue una etapa productiva en la que se logró articular un entramado industrial diverso y hasta cierto punto descentralizado. Sin embargo, la constante comparación con las grandes potencias cinematográficas globales y regionales hizo que los esfuerzos nunca parecieran suficientes, a pesar de todos los logros alcanzados. Para estos años, se observa en el campo de la ficción, y muy especialmente en el del documental, una línea clara de creación de historias propias con el objetivo de configurar una imagen-país que satisficiera al público local y mostrara la esencia de la nación en el extranjero.

La crisis del sonoro comportó una profunda reflexión en torno al lenguaje cinematográfico y sus posibilidades, dejando unos años 30 con una producción escasa y más deudora de los modelos norteamericanos. En los 40, los intentos por recuperar la industria y el convencimiento del poder del cine como transmisor de discursos llevaron a que el Estado se implicara en la creación de una productora nacional, Chile Films. Sin embargo, la búsqueda de la rentabilidad económica hizo que fuese una oportunidad perdida para explorar relatos que narraran la realidad del país. El proyecto, en vigor de 1942 a 1949, fracasará por una multiplicidad de factores ligados a la producción de cintas con presupuestos desorbitados, la competencia extranjera y las dificultades para encontrar un discurso propio que conectara con el público.

En la década de los cincuenta, la exploración de nuevos lenguajes y narrativas se iniciará de forma modesta en torno a espacios de reflexión y formación universitarios. La influencia de los movimientos artísticos europeos de posguerra, la mirada hacia el propio pasado nacional y la relación con otras disciplinas artísticas dará lugar a un movimiento

³²⁸ *Las Últimas Noticias*, 13 de junio de 1955.

de renovación que se irá asentando y creando un entramado institucional a su alrededor del que irán surgiendo pequeñas producciones audiovisuales.

El movimiento del Nuevo Cine chileno que alcanzará su auge a finales de los sesenta no puede entenderse sin atender a toda esta etapa formativa. El Nuevo Cine no surgió en un vacío, no surgió de la nada, y lo que tradicionalmente definimos como tal es tan solo su etapa de eclosión y reconocimiento público. Consideramos necesario incorporar a los marcos explicativos de este movimiento cultural las iniciativas surgidas en el ámbito universitario desde mediados de los 50 como período de configuración y orígenes del movimiento, ya que en ellas se aprecian en su fase incipiente las motivaciones, temas y estilo que veremos después desplegados a finales de los sesenta.

CAPÍTULO 2. EL CAMPO CINEMATOGRAFICO EN CHILE: RE-ARTICULANDO UN CINE NACIONAL

Primero tendríamos que saber con qué parte me radico en Chile. ¿Con mis ideas? ¿Con mi cuerpo? ¿Con mis pies? Porque si es con el alma, hace tiempo que ella está aquí.

Roberto Matta, 1970

2.1 Contexto cinematográfico entre la *revolución en libertad* (1964-1970) y la *vía chilena al socialismo* (1970-1973)

Continuando con las ideas expuestas en el capítulo primero sobre el desarrollo del cine de los cincuenta, se constata que, para 1964, el campo cinematográfico, en apariencia, atravesaba horas bajas. En 1963 no se había estrenado un solo largometraje nacional y los productores se sentían asfixiados por un modelo económico que dificultaba la importación de materiales de rodaje y la obtención de beneficios económicos. A pesar de esto, como hemos visto, fueron abriéndose pequeñas grietas de luz con el surgimiento de espacios de reflexión en torno al cine en los ambientes universitarios y de videoaficionados (los primeros cineclubes del país) y, como consecuencia, surgieron las primeras escuelas de cine. Así, el panorama en 1964 era más rico de lo que puede parecer a la luz de las cifras o las notas de prensa sobre estrenos nacionales.

Asentadas esas pequeñas pero sólidas bases desde mediados de la década anterior, el campo cinematográfico nacional comenzará, a partir de 1964, a aumentar sus producciones. Sus recursos fueron siempre limitados, pero los realizadores, directores de foto, guionistas y técnicos y otros profesionales del medio lograron sacar adelante proyectos cada vez más novedosos y de mejor factura técnica. Para ello, muchos hubieron de recurrir a su profesionalización como realizadores de publicidad o empleados de los nuevos canales de TV nacional, en un panorama cultural que en la década de los sesenta va a diversificarse de forma significativa.

El período 1964-1973, de hecho, puede encuadrarse y caracterizarse atendiendo a diversos criterios. En primer lugar, la división más sencilla y evidente es la que atiende a criterios electorales, dividiendo el período en dos etapas claramente diferenciadas, 1964-1970 y 1970-1973, que corresponden a los gobiernos de la Democracia Cristiana y la Unidad Popular. Pero también pueden entenderse como estadios de un mismo proceso histórico-social-cultural, el de los largos años sesenta, representado por el ciclo político de los tres tercios, que incluiría también el gobierno de Alessandri, atendiendo pues a un conjunto cronológico que iría desde 1958 hasta 1973. Contemplados plazos históricos más largos, el período 64-73 representaría los dos capítulos finales de lo que Armando de Ramón llama “República mesocrática”, que comenzaría en 1938 con el triunfo del Frente Popular y terminaría con el golpe de Estado.³²⁹ Además, la década de los sesenta puede interpretarse a nivel global como una *zeitenwende*, un período de transición o cambio de época marcado por la modernización, el desarrollo de la cultura de masas y las migraciones del campo a la ciudad. Estos cambios se visibilizan especialmente a través del estudio de las culturas juveniles.³³⁰

En el plano político, el período 64-73 estará fuertemente influido por las movilizaciones sociales y el contexto internacional, especialmente el panamericano. La influencia de la revolución cubana y de los sesentayochos se dejará sentir en el país. Las huelgas universitarias, tanto en la Pontificia Universidad Católica de Chile como en la Universidad de Chile darán lugar a hondas transformaciones en el ámbito de la educación superior logrando, entre 1967 y 1969, acuerdos y leyes de reforma universitaria. También las movilizaciones en el campo y las presiones de Estados Unidos para la concesión de ayudas empujarán al gobierno de Frei a iniciar las expropiaciones de tierras incluso antes

³²⁹ Armando DE RAMÓN: *Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*, Santiago, Catalonia, 2003, p. 188.

³³⁰ Véase Yanko GONZÁLEZ: “Primeras culturas juveniles en Chile: Pánico, malones, pololeo y matiné”, *Atenea*, n°503 (2011), pp. 11-38, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622011000100002> y Patrick BARR MELEJ: “Hippismo a la chilena: juventud y heterodoxia cultural en un contexto trasnacional (1970-1973)”, en Fernando PURCEL (coord.): *Ampliando Miradas: Chile y su historia en un tiempo global*, Santiago, RiL Editores/Universidad Católica, 2009.

de lograr el ansiado proyecto de Reforma Agraria (1967).³³¹ Otro de los proyectos de ley más importantes fue el de la chilenización del cobre (1966).³³²

En el campo cultural, la oferta de productos se ampliará con el surgimiento de nuevos medios como la televisión, que entra en competencia directa con el cine. La TV se erigirá de forma lenta al principio e imparable después, desde los años sesenta, en “constructora de símbolos culturales para el espacio público.”³³³ Recogiendo lo expuesto sobre la llegada de la televisión a Chile en apartados anteriores, es relevante recordar que, a diferencia de otros países, no surgirá de la mano del Estado sino de las universidades. Tras el salto cualitativo que propició la celebración en Chile del Mundial de Fútbol del 62, los dos canales principales, adscritos a las universidades de la capital, contaron con los medios técnicos para desarrollar una programación completa, planteada siempre desde la idea de servicio público y herramienta pedagógica, de extensión cultural, que debía representar la TV.³³⁴ Las televisiones universitarias, al pertenecer a instituciones educativas, estaban exentas de impuestos, pero tuvieron problemas para financiarse a través de la publicidad debido a lo restrictivo de la legislación. El trabajo de los canales universitarios fue transformando la imagen que los legisladores tenían del medio y, en 1965, ya durante el gobierno de Frei, se creó una comisión para evaluar la futura creación de un canal estatal que diera cobertura a todo el territorio nacional.

Estas discusiones se materializaron en la creación de la Televisión Nacional de Chile (TVN) en 1969. En prensa, el inicio de su andadura fue celebrado y señalado como un hito nacional, que “no servirá de instrumento de propaganda, ni será instrumento de

³³¹ Para un estudio en profundidad del desarrollo e impacto de la Reforma Agraria en Chile, véase José GARRIDO, Cristián GUERRERO y María Soledad VALDÉS: *Historia de la reforma agraria en Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1988. Desde una perspectiva de género, Heidi TINSMAN: *La tierra para el que la trabaja. Género, sexualidad y movimientos campesinos en la Reforma Agraria chilena*, Santiago, LOM, 2009.

³³² Ley 16.425, enero de 1966. En virtud de esta ley, el Estado entraba como accionista en las principales empresas mineras que operaban en el país, en un proceso pactado con los empresarios.

³³³ Manuel PALACIO: “La televisión constructora de símbolos culturales para el espacio público. La Transición y la modernidad de los años ochenta” en Carmen PEÑA ARDID (ed.): *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2019, pp. 193-206.

³³⁴ Sobre el desarrollo de la TV en Chile, ver la ya citada María de la Luz HURTADO: *Historia de la TV en Chile...*; para el desarrollo específico del Canal 9 de la Universidad de Chile, existe una tesis de licenciatura al respecto: Jaime R. LIENCURA y Raúl N. THIERS: *El canal de la Chile. Historia y desarrollo de la corporación de televisión de la Universidad de Chile entre los años 1960-1993*, Tesis de grado, Universidad de Chile, 2012.

ataques ni de odios. Servirá para unir e identificar a quienes muestren un claro propósito por ilustrar, culturizar e informar al pueblo de Chile.”³³⁵

La pérdida de relevancia del cine como actividad de ocio frente a la televisión, sumado a la desatención institucional, quedan reflejados en la reducción de las salas de cine. A finales de los setenta quedaban apenas 50 salas en el país frente a las más de 250 de las que hay constancia a finales de los años 30.³³⁶ Resulta difícil explicar la desatención que el régimen de Pinochet prestó al cine, puesto que el propio general René Cabrera reconocía que:

- Un país sin imagen visual disminuye la imagen de su soberanía. El cine es fundamental para lograr esta imagen. Debe definirse una política cultural en que el cine esté en el centro para afirmar los valores de la nacionalidad.
- Hay que establecer una infraestructura eficaz para no frustrar a los creadores chilenos.
- El cine debe financiar al cine, debe generar divisas. Hay que crear una estructura legal favorable al cine. Chile Films debe convertirse en el centro motor de este gran proyecto: crear un impuesto en apoyo al cine nacional.³³⁷

De hecho, la TV sufrirá una censura mayor que el cine durante la dictadura, aunque también influye el hecho de que, tras el golpe, la violenta represión prácticamente desarticuló la constelación de profesionales dedicados al cinematógrafo.

Volviendo al análisis del panorama cultural en los 60-70, vemos que en esta masificación de la cultura, también se popularizan, dentro de géneros literarios asentados como los cómics o historietas, nuevos formatos como las fotonovelas. De todas las historietas que circulaban, el cómic *Condorito* se consolidó en los sesenta como una de las representaciones más populares de la identidad nacional. Su popularidad creció en estos años y la imagen del cóndor animado fue convirtiéndose en un objeto de la cultura popular presente en bares, anuncios y otros espacios.³³⁸ La personalidad de condorito, que en sus primeros años se había asociado más a su asimilación a un personaje de clase popular, comenzó a identificarse en los sesenta con una identidad que se leía como chilena. “Esta dimensión transversal aludía a una personalidad picaresca, irresponsable,

³³⁵ *El Magallanes*, 3 de febrero de 1969.

³³⁶ “Las salas de cine en Chile (1896-2000)”, *Memoria chilena*, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3543.html>

³³⁷ M.S.: “Puertas abiertas en Chile Films”, *Revista Ercilla*, 31 de octubre de 1973. Recuperado de Internet (<https://cinechile.cl/puertas-abiertas-en-chile-films/>).

³³⁸ Jorge ROJAS FLORES: *Las historietas en Chile, 1962-1982. Industria, ideología y prácticas sociales*, Santiago, LOM, 2016, p. 208 y ss.

desprolija o descuidada (de ahí el concepto ‘condoro’), aplicable a cualquier forma que adoptara el personaje, de clase alta, baja o media.”³³⁹

Continuando con el mundo editorial, la oferta de prensa y revistas de todo tipo también se amplía. La extensión de la alfabetización y la progresiva incorporación de las clases populares a dinámicas de consumo cultural dieron lugar a un auge de diarios populares de masas.³⁴⁰ El número de revistas a disposición de los ciudadanos, especialmente en la capital, era tal que Tito Mundt, en su *Guía humorística de Santiago*, ironizaba al respecto y ofrecía toda la retahíla de nombres, comentando a qué grupos sociales gustaría más cada publicación.³⁴¹ La guía se refería también a las 99 salas de cine que tenía la ciudad de Santiago en el momento de edición de la misma.

Entre esa amplia variedad de publicaciones de la más diversa índole, las revistas culturales ocupaban un lugar relevante. A las revistas de arte o específicamente cinematográficas ya clásicas y dirigidas a un público amplio, como *Ecran* y *Ercilla*, se sumaron revistas filmicas especializadas, entre las que destacan *Cine foro* (1964-1966), editada desde el cine-club de Viña del Mar; y *Primer plano* (1971-1972), editada por la Universidad Católica de Valparaíso. La importancia de estas publicaciones periódicas es grande en la transformación de la cultura chilena, pues las revistas no simples medios informativos,

constituyen también dispositivos inscritos en una formación cultural específica, por lo cual organizan enunciados y discursos, crean redes y sistemas de colaboración y transmiten posiciones y relaciones al interior del campo, que pretenden incidir en las luchas que circunscriben las relaciones entre cultura y poder.³⁴²

Uno de las evoluciones más particulares del período es la de la revista *Ecran*. Como señalábamos en el primer capítulo, la desaparición de la revista *Ecran*, publicada ininterrumpidamente desde 1930 hasta 1969, evidencia un cambio de modelo en el campo cinematográfico chileno, en el que la producción nacional empieza a recibir más atención y el estilo de la publicación, basado en el seguimiento del *star-system* hollywoodiense, podía parecer desfasado. Aun así, su desaparición en el momento cumbre del cine chileno es llamativa.

³³⁹ *Ibid.*, p. 210.

³⁴⁰ Sobre la evolución de estas publicaciones, véase Guillermo SUNKEL: *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago, Ediciones y Publicaciones El Buen Aire, 2016 [1ª ed.: ILET, 1985].

³⁴¹ Tito MUNDT: *Guía humorística de Santiago*, Santiago, Zig-zag, 1966 o 67.

³⁴² Javier OSORIO: “Autonomía, institucionalidad y disputas por la hegemonía”... p. 157.

Por un lado, es evidente que el auge de la televisión tuvo que ver en su declive, pues el público generalista al que se dirigía la revista empezó a prestar más atención al nuevo medio. La revista trató de adaptarse incorporando contenidos dedicados a la TV, que fueron creciendo paulatinamente en los números publicados especialmente desde 1964. El esfuerzo no fue suficiente: *Ecran* desaparecía en 1969 para dar paso a *Telecran*, aunque la nueva publicación solo logró mantenerse durante dos años. En ella, igual que sucedía con *Ecran*, se dedicaban páginas a las distintas disciplinas artísticas, pero el peso se invertía. Así, en el primer número de *Telecran*,³⁴³ que sienta las bases para la estructura de la revista, las primeras páginas estaban dedicadas a la televisión (con menciones siempre a la emisión de películas norteamericanas dobladas en TV). A continuación aparecían las secciones dedicadas a radio, informes temáticos (cada número un reportaje: folklore, juventud...), discos, “consejos para la buena vida” (planes y tiempo libre), espectáculos variados, ballet, ópera, entretenimientos y teatro. Y solo al final, en las últimas páginas, hacía aparición el cine, con cinematografía nacional y extranjeras compartiendo espacio, casi de modo residual. En el caso del primer número, se dedicaba una página a la crítica de estrenos internacionales y dos páginas a un reportaje sobre el rodaje de *Caliche Sangriento*. En algunos números se incluía otra sección en las páginas centrales de la revista titulada “Actualidad cinematográfica”.

Con todo, ese trasvase de espectadores de las salas de cine al hogar no fue el único motivo de su fracaso. El interés por los nuevos cines de posguerra y por profundizar en el lenguaje cinematográfico como medio de expresión y transformación social alumbró un nuevo tipo de espectador más implicado. Esta nueva cinefilia

...abrió un espacio de debate, de litigio, de discursividad. En el fondo, creó un espacio de memoria, de circulación, de narración y de interpretación de las imágenes. A partir de las películas creó un mundo del cine.³⁴⁴

Y estos nuevos cinéfilos buscaron espacios alternativos a los medios tradicionales, engendrando una serie de publicaciones más especializadas, más minoritarias, que adquirieron un carácter algo elitista, pues despreciaban el modelo seguido por revistas como *Ecran*, tanto por su énfasis en los temas relacionados con la farándula y el estrellato como por su aspiración a imitar el modelo del cine de Hollywood. Estos nuevos medios especializados, en línea con los planteamientos de los nuevos realizadores chilenos,

³⁴³ *Telecran*, n° 1, año I, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, semana del 8 al 14 de agosto de 1969.

³⁴⁴ Jacques RANCIÈRE: “Las poéticas contradictorias del cine”, *Pensamiento de los confines*, n°17 (2005), pp. 9-17.

aunque sí buscaban configurar una industria fuerte, no aspiraban a imitar el modelo norteamericano, y criticaron en ocasiones el papel jugado por las revistas culturales tradicionales.

Aun así, sorprende la incapacidad para sobrevivir de una revista que, a pesar de sus defectos y su carácter generalista, tenía una trayectoria y un peso, una influencia entre el público que habría podido ser aprovechada por los cineastas en la promoción de sus películas en un momento en que el tan ansiado cine nacional empieza a reconfigurarse verdaderamente como industria y a tener entidad y reconocimiento.

Visto en perspectiva global, el período 64-73 presenta un panorama cultural, y específicamente cinematográfico, dinámico y diverso, que tras un período de transición en la década de los cincuenta por fin empezaba a ver los frutos de las nuevas maneras de entender y transmitir el arte y la cultura.

En los años 70, la editorial Quimantú (que acabaría siendo rescatada por el Estado y convirtiéndose en empresa de titularidad pública) fue una de las principales impulsoras de la cultura escrita en Chile. La colección *Nosotros los chilenos*, publicada por ellos, es una de las iniciativas culturales más relevantes del período. La revolución cultural era uno de los objetivos que la transformación propugnada por la vía chilena.

El triunfo alcanzado por el pueblo chileno en septiembre de 1970 está abriendo inmensas perspectivas para que en el país se opere una profunda revolución cultural, que permita el surgimiento de una auténtica transformación en todos los órdenes de lo que ha sido hasta ahora la cultura oficial, es decir, una cultura de élite, opuesta a una alienante cultura de masas (que vendría a ser algo así como una cultura de segunda). De lo que se trata ahora es de derrotar el analfabetismo, de darles las mismas posibilidades a obreros y campesinos para que no sólo tengan acceso a la cultura, sino para que ellos mismos se transformen en creadores.³⁴⁵

Sin embargo, en opinión de Mouesca,

Los tres años no fueron suficientes tampoco para producir cambios profundos y duraderos en la fisonomía cultural del país. No hubo una verdadera política cultural. Se careció de un código de objetivos, o al menos de un itinerario que hubiera establecido las coordenadas necesarias...³⁴⁶

Hubo intentos y visiones parciales y mucho entusiasmo, pero muchas de las iniciativas no pudieron concretarse. De todos modos, hay una falsa percepción de que la producción

³⁴⁵ s.a.: *Quién es Chile* (colección *Nosotros los chilenos*, n° 1), Santiago, Quimantú, 1971, p. 49.

³⁴⁶ Jacqueline MOUESCA: *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Santiago, Ediciones del Litoral, 1988, p. 50.

en los 70 es escasa. Es cierto que hay muchos trabajos que se quedan a mitad de camino, pero es un período de ebullición, de crecimiento, lo que sucede es que se corta de forma tan abrupta que no dio tiempo a que dieran fruto los resultados de todo el trabajo hecho desde finales de los 50. Así que sí y no. Quizá hay pocos largometrajes, pero hay muchos cortos y un crecimiento importante del gremio.

2.2. La obsesión por crear un “cine nacional”: Resurgimiento de *Chile Films*, censura y la ansiada *Ley 16.617*

En realidad, la preocupación por crear un “cine nacional”, sea eso lo que sea, es una idea común a muchos los países desde época temprana, pero más especialmente desde la aparición del sonido, que fragmentó a la comunidad de espectadores según su ámbito lingüístico. También en Chile, como hemos desarrollado en el capítulo primero. Es de hecho, una cuestión que se mantiene vigente en la actualidad, visible en los esfuerzos de preservación y difusión patrimonial o, como en el caso europeo, en la existencia de cuotas y obligatoriedad de las televisiones a contribuir a contribuir a un cine de “cultura europea”, así como en otro tipo de ayudas públicas. Para Sánchez Noriega,³⁴⁷ estos recelos se originan por la “hegemonía” del cine norteamericano, que es percibida como algo negativo, como una invasión cultural a través un cine limitado y limitante, que impone un único lenguaje cinematográfico y una forma meramente comercial de entenderlo. Comparte esta tesis de la otredad del cine que se consume forma más habitual Paulo Antonio Paranaguá: “somos relegados a la posición de consumidores, espectadores de una producción importada.”³⁴⁸

En fuerte contraste con el cine de nuestras décadas del estudio, el panorama actual del cine chileno, desde inicios del siglo XXI, se define fundamentalmente, según numerosos autores, por su cosmopolitismo.³⁴⁹ Se produce un esfuerzo de inversión público-privada en el cine nacional para fomentar la proyección de la cultura chilena en el exterior, pero

³⁴⁷ Jose Luis SANCHEZ NORIEGA: *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

³⁴⁸ Paulo Antonio PARANAGUÁ: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina...* p. 33.

³⁴⁹ Ezekiel Edward TRAUTENBERG: *A Porous Cinema: Cosmopolitanism and Cinephilia in Chilean Art Film (2005-2015)*, Tesis doctoral, UCLA, 2018; M^a Paz PEIRANO: “Viva Chile: periferia del cinema globalizzata”, *Filmidee*, <https://www.filmidee.it/2013/10/viva-chile-periferia-del-cinema-globalizzata/>; Roberto TREJO: *Cine, Neoliberalismo y Cultura. Crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*, Santiago de Chile, LOM/ARCIS, 2009.

se invierte en cineastas que se han educado y se mueven en círculos internacionales. Para Roberto Trejo, esto ha derivado en un cine chileno que cae en el “fetichismo tecnológico” y en la “tautología del arte por el arte”, haciendo un cine irrelevante, vacío de contenido, listo para el consumo.³⁵⁰ Contraria a estas ideas, M^a Paz Peirano defiende el cine chileno contemporáneo y sostiene que ese cosmopolitismo retroalimenta las categorías nacionales, fenómeno que se observa particularmente en la circulación de películas en los festivales internacionales. En ellos,

Essi ricostruiscono un'idea universale di “world cinema” che si regge tuttavia su di un insieme ben definito di differenze culturali espresse in categorie nazionali. I Film Festival internazionali pertanto promuovono un certo tipo di comunità immaginate transnazionali, e allo stesso tempo rafforzano, all'interno dei propri contesti, le identità nazionali.³⁵¹

Es decir, que la proyección hacia el exterior ayuda a construir una imagen de país. Incluso con los matices planteados por Peirano, hay claras diferencias entre ambos períodos. Es cierto que comparten más aspectos prácticos de los que pudiera parecer (trasvase de profesionales entre países, coproducciones, recepción de ideas y nociones compartidas en todo el espacio latinoamericano y con otros espacios del “tercer mundo”), pero el cine chileno de los sesenta y setenta buscaba reivindicar por encima de todo su carácter nacional y era percibido como tal por sus profesionales, cuya máxima preocupación era el fortalecimiento de la industria cinematográfica.

En consonancia con lo expuesto por Peirano, Anne-Marie Thiesse sugiere que “una obra cultural es reconocida como universal, a condición de ser en principio auténticamente nacional.”³⁵² Según la autora, se percibe como mala cultura la comercial y globalizada, y como buena cultura aquella arraigada en una estética y tradición nacional. “La verdadera universalidad cultural, para nosotros, está hecha de diversidades arraigadas.”³⁵³

La preocupación por cultivar el conocimiento y el amor a la patria aparece de forma constante en los escritos sobre cine desde inicios del siglo XX. Y, en ese sentido, se entendía que el cine podía contribuir narrando el pasado para una mejor comprensión de la historia nacional, pues “el lazo del pasado tiene la fuerza más poderosa en el incentivo

³⁵⁰ Roberto TREJO: *Cine, Neoliberalismo y Cultura...*

³⁵¹ M^a Paz PEIRANO: “Viva Chile: periferia del cinema globalizzata”...

³⁵² Anne-Marie THIESSE: *Francia y la cuestión de la identidad*, México, Instituto Mora, 2010, p. 33.

³⁵³ *Ibid.*

y noción de patria.”³⁵⁴ Así, en este texto de la revista *El Film* de 1919, se reclama, como hemos visto en escritos de otros autores como Gabriela Mistral, que la cinematografía se comprometa a ejercer una labor patriótica pedagógica:

La novela histórica, como se llama a esa rama de la historia, que consiste en la evocación relatada de una época, es la fuente vital del pasado. Y a veces da un rasgo más definido, una línea más correcta que la del texto de la historia.

(...) Y si la novela realiza este apostolado ¿por qué no puede hacerlo la cinematografía? Es el cine la síntesis de todas las artes o por lo menos de las más importantes, y no vemos cuál sea la causa de que no esté vitalizando el alma del pasado. Obra digna realizaría ella, a la vez que los pueblos verían la raíz de la patria, procurando ajustar el romance y la tragedia, no al *modus facendi* de historiadores sin escrúpulos, que al “hacer” historia fanguean los hechos buscándole el realce adventicio, sistemático y conveniente.

Una obra de esta índole daría bellos frutos en el campo de la cinematografía, a la vez que ilustraría el pobre criterio que se tiene formado en la historia de América.³⁵⁵

A medida que avanza el siglo, las ideas respecto a lo que debe ser el cine nacional se complejizan. El problema surge cuando tratamos de definir e historizar el término, pues el concepto de “cine nacional” se emplea profusamente, pero resulta siempre algo ambiguo, ya que muchas veces se enuncia desde la indefinición. Como vamos a ver, convivirán dentro del mismo significante varias definiciones distintas, que van desde la simple referencia a un cine producido en Chile a la atribución a las verdaderas películas nacionales de unas características concretas. Lo que nos interesa, como plantean Cid y Torres para una adecuada conceptualización de la identidad nacional, es “analizar precisamente la ambigüedad constitutiva, la multiplicidad de usos, probablemente muchas veces imprecisos y contradictorios y las mutaciones en dichos conceptos.”³⁵⁶

Para esto, además de los discursos de las propias películas, que abordamos en los capítulos siguientes, debemos acudir a las prácticas extra-fílmicas, es decir, a todo aquello que rodea la producción de una película y condiciona su resultado. Y uno de los ámbitos más importantes es el de la producción y la creación de un entramado industrial que permita el rodaje de películas. En Chile hay un lamento constante, una queja que recorre

³⁵⁴ Manuel GARCÍA HERNÁNDEZ: “Las Fuentes de la Historia” (artículo editorial), *El Film*, n° 37, 25 de enero de 1919; recogido en Wolfgang BONGERS, María José TORREALBA y Ximena VERGARA (eds.): *Archivos i letrados...* pp. 44-46, esp. p. 44.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ Gabriel CID e Isabel TORRES DUJISIN: “Conceptualizar la identidad: *patria* y *nación* en el vocabulario chileno del siglo XIX”, en Gabriel CID y Alejandro SAN FRANCISCO: *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX – vol. I*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2009, pp. 23-51.

todo el período: Chile no tiene una industria del cine, no existe un verdadero cine nacional porque no hay capacidad productiva, y esto genera un complejo frente a otras naciones. Esta afirmación está basada siempre en una comparación con las primeras potencias globales o continentales, y genera entre los profesionales del sector y los cinéfilos una insatisfacción que nunca se ve saciada, por más que la realidad cambie. Existe una incapacidad para dimensionar el volumen de la industria del cine chileno y compararlo con industrias más modestas. Esto contrasta, por ejemplo, con el caso español. La producción de largometrajes de ficción a partir de 1967 y hasta 1973 arroja cifras muy similares entre los dos países³⁵⁷ y, sin embargo, el discurso del cine español es el de un país y una industria cinematográfica en pleno desarrollo.³⁵⁸

Ante la falta de una industria fuerte que respalde los proyectos de los creadores, dos serán las propuestas que se harán desde el sector: recuperar el proyecto de la productora pública Chile Films, cerrada en 1949 por su falta de viabilidad económica, como hemos explicado en el capítulo primero; y sacar adelante una ley de protección del cine nacional que protegiera los intereses de los realizadores patrios frente al mayor poder económico de las productoras extranjeras.

La primera de las dos demandas que se materializó fue la reapertura de Chilefilms en 1964. En su recuperación tuvo un papel clave el empeño personal de Patricio Kaulen, quien gozaba de una buena relación personal con el presidente Frei. El realizador fue nombrado director de la entidad en 1965. Kaulen estaba convencido de la posibilidad de rearmar la empresa y, para rentabilizarla, una de las funciones que asumió la productora estatal fue la producción del noticiero *Chile en Marcha*. Kaulen da cuenta en una entrevista con Héctor Ríos de las reticencias éticas del presidente ante la posibilidad de que fuera una empresa pública quien hiciera estos noticieros con “propaganda al Estado.”³⁵⁹ Su propuesta fue entonces privatizar Chile Films y vendérsela a Kaulen, quien se opuso contundentemente a la idea y logró sacar adelante el noticiero desde la empresa estatal como había previsto inicialmente. *Chile en Marcha*, como apunta M^a de la Luz Hurtado mostró una “organicidad político-ideológica con el proyecto gubernamental de

³⁵⁷ Aintzane RINCÓN: *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Madrid, Centro de estudios Políticos y Constitucionales/Universidade de Santiago de Compostela, 2014, pp.378-379.

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 155-177.

³⁵⁹ Patricio KAULEN en Héctor RÍOS y José ROMÁN: *Hablando de cine...* p. 35.

reformas sociales” de la DC y, tras la victoria de la UP en 1970, hizo lo mismo con el nuevo gobierno.³⁶⁰

Durante los años de gobierno de Salvador Allende, las tomas de teatros y cines por parte de algunos de sus trabajadores propiciaron la intervención gubernamental, que expropió muchos de estos espacios. En el caso de los cines, fue Chile Films la entidad encargada de gestionar directamente las salas expropiadas arrendándolas a los exhibidores, con lo que amplió su función inicial como productora para asumir también las funciones de entidad exhibidora. Esta política se mantuvo durante toda la dictadura, hasta la privatización de Chile Films en 1988.

La segunda de las propuestas, la referida a la protección del cine nacional, era una reivindicación de larga data en el gremio, convertida en un rumor constante en la prensa generalista y en la especializada. Cada cierto tiempo aparecía en alguna noticia relacionada con un estreno o un rodaje la reivindicación y la información de que el proyecto de ley se había iniciado, pero la Cámara no parece mostrar interés por aprobarlo.³⁶¹

Esta protección al cine nacional tenía un objetivo primordialmente económico para convertir el cine en una industria rentable. Estos postulados eran defendidos por realizadores, técnicos y productores (no así por los exhibidores, que veían peligrar sus negocios, cuyos beneficios procedían del cine extranjero). Sin negar que este era el objetivo principal, es importante señalar que existía en el sector una fuerte conciencia de la labor cultural y patriótica del cine:

...en un proyecto de la magnitud y de la importancia de la Ley de Protección al Cine Nacional no debe haber banderas políticas ni partidistas. Aquí se están poniendo en juego, no los intereses de un grupo, o de varios grupos, sino el destino de nuestra cultura, la simiente del respeto por nuestra nacionalidad, el porvenir de un pueblo que quiere y tiene que conocerse. Y bien, sabemos que nada es mejor que el cine para cumplir con los postulados que acabamos de enunciar.³⁶²

Analizando las numerosas fuentes hemerográficas, universitarias, etc. en las que este tipo de discurso está presente, no podemos considerarla un mero maquillaje, sino que

³⁶⁰ María de la Luz HURTADO: *Industria cinematográfica en Chile: Límites y posibilidades...* p. 11.

³⁶¹ Cfr., v.g.: s.a.: “Rostro de Chile en dos Films”, *Ercilla*, 7 de mayo de 1958. Recuperado de Internet (<http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/rostro-de-chile-en-dos-films/>).

³⁶² Isidoro BASIS LAWNER: “¿Cuándo tendremos Ley de Protección al cine chileno?”, *Ecran*, 17 de enero de 1958. Recuperado de Internet (<https://cinechile.cl/cuando-tendremos-ley-de-proteccion-al-cine-chileno/>).

creemos que realmente refleja ese sentimiento de inferioridad frente a otras industrias cinematográficas extranjeras y la voluntad de ponerse a la altura como una forma de reivindicar la nación.

Desde su posición como director de ChileFilms, Kaulen también ejerció presión para su aprobación y también fue relevante el papel del crítico y periodista José Pérez Cartes. Convencido el gremio de que “no es posible hacer cine en Chile”, lo que se demandaba eran incentivos tributarios para la producción, de forma que los estudios nacionales pudieran competir en el mercado patrio con las grandes productoras extranjeras:

Este proyecto de ley consulta, en sus líneas generales: que los impuestos actuales a las películas chilenas (los mismos de las extranjeras, menos la cifra de negocio) se devuelvan a los productores nacionales de esas películas. Y la reducción de los derechos aduaneros para la internación de la película virgen, equipos de filmación, grabación de sonido, proceso y laboratorio, montaje y compaginación, destinados a la producción de películas realizadas por empresas o personas chilenas. De este modo, se tiende a estimular el largo metraje, acogiendo a ciertos beneficios existentes ya para el corto metraje; destinando los impuestos a beneficio del productor de la película y facilitando su producción al abaratar la compra de equipos.³⁶³

Hubo algunos intentos de diálogo fallidos. El que llegó más lejos fue la negociación entre Patricio Kaulen y Helvio Soto por parte del gremio cinematográfico y el periodista vinculado al ámbito audiovisual Augusto Olivares (apodado “el perro”), militante del Partido Socialista y asesor de Allende. Sin embargo, tras varios desencuentros con él abandonaron esta vía de diálogo.³⁶⁴

Por fin, en 1967, en la ley 16.617, “dos artículos en la ley de Presupuesto otorgaron franquicias tributarias a la producción nacional, operando como un efectivo fomento de la producción en el período reseñado.”³⁶⁵ Aunque la medida se consideró insuficiente, supuso un importante espaldarazo para la realización de películas, especialmente de largometrajes, que eran mucho más costosos.

Estos beneficios tributarios, sin embargo, generaron el enfado de las distribuidoras norteamericanas. Aprovechando el cambio de coyuntura política tras la llegada al gobierno de Salvador Allende, y empleando como excusa la guerra cultural, las distribuidoras norteamericanas dejaron de exportar nuevas películas a Chile. Para el

³⁶³ “Presente y futuro del cine chileno”, *Ecran*, n° 1630, 24 de abril de 1962, pp. 10-11.

³⁶⁴ Patricio KAULEN en Héctor RÍOS y José ROMÁN: *Hablando de cine...* p. 36.

³⁶⁵ Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: *Historia de la Ley N° 19.981 de 2004 sobre fomento audiovisual*, <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursolegales/10221.3/3777/1/HL19981.pdf>

espectador común, aquello supuso un auténtico “trauma cultural”³⁶⁶ pues estaba acostumbrado al cine norteamericano.

La ley del cine y el proyecto de ChileFilms se enmarcan en un contexto más amplio de mayor regulación estatal de los medios de comunicación y mayor participación del Estado en los mismos. En el campo televisivo, en 1969 surgió la TVN (Televisión Nacional del Chile), de propiedad pública, pues aunque el Canal 9 (Universidad de Chile) era también de titularidad pública, se entendía que era responsabilidad del Estado, sin mediación de la universidad, extender la televisión a todo el territorio del país.

En 1970, el Parlamento logró consensuar un marco regulatorio para este nuevo medio de comunicación en auge, que se plasmó en la Ley nº 17.377. Como señala Eduardo Santa Cruz siguiendo lo ya expuesto por Valerio Fuenzalida en sus estudios de la TV en los años 80, la legislación implantó un “modelo de control social” sobre la TV, entendida como medio “integrar y comunicar al país”, “fomentar el desarrollo de la educación y la cultura y afirmar los valores nacionales.”³⁶⁷

Un último elemento que conviene al menos apuntar para una mejor comprensión sobre cómo el cine en estos años sirvió para construir discursos de nación es la actuación del Consejo de Censura Cinematográfica.³⁶⁸ Aunque existían experiencias anteriores de censura,³⁶⁹ el CCC fue creado en 1925³⁷⁰ y se encargaba de la revisión de todas las películas que iban a ser exhibidas en el circuito comercial, aprobando o denegando su exhibición y otorgándoles una clasificación por edades. Los motivos por los que una

³⁶⁶ Jacqueline MOUESCA: *Plano secuencia de la memoria de Chile*, p. 67.

³⁶⁷ Eduardo SANTA CRUZ: “Derrotero histórico, tendencias y perspectivas de la televisión chilena”, *Comunicación y medios*, nº 35 (2017), pp. 8-21, esp. p. 10.

³⁶⁸ No hemos abordado más en profundidad la censura ni otros aspectos del campo cinematográfico como la exhibición porque excedían las posibilidades de análisis de una única tesis doctoral. En estos momentos se están desarrollando varios proyectos de investigación desde el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Chile que analizan estos aspectos para nuestro período de estudio: “Cartelera histórica. Estudio de exhibición y recepción de cines en Santiago entre 1918-1969”, dirigido por la investigadora Claudia Bossay y “La censura cinematográfica en Chile 1960-1973”, liderado por Jorge Iturriaga. Para una aproximación a las transformaciones que experimentó la censura en los años sesenta, véase: Jorge ITURRIAGA y Karen DONOSO: “Los debates sobre la censura cinematográfica en Chile, 1959-1973”, *Revista Tiempo histórico*, nº 16 (2018), pp. 137-156.

³⁶⁹ Estas iniciativas fueron llevadas a término desde instituciones sociales como la Liga de damas chilenas o desde estamentos de gobierno como la municipalidad de Santiago y defendida desde posturas conservadoras hasta socialistas. Para un estudio en detalle de los orígenes de la censura cinematográfica en Chile, véase Solène BERGOT y Jorge ITURRIAGA: “El surgimiento de la censura cinematográfica en Chile, 1870-1925. Tensiones sociales y políticas en una naciente cultura de masas”, en Carlos DONOSO ROJAS y Pablo RUBIO APIOLAZA (eds.): *Conflictos y tensiones en el Chile republicano*, Santiago, RiL editores, pp. 265-285.

³⁷⁰ Una revisión de funcionamiento en sus primeros años de existencia puede encontrarse en Jorge ITURRIAGA: *Masificación del cine en Chile...* p. 199.

película podía no ser aprobada según la ley eran algo ambiguos, pues tan sólo se hacía referencia a “preservar la moral y los valores,” dejando las especificidades a criterio de los censores. En la mayor parte de los casos, la censura se limitaba a asignar una edad de visionado, pero en otros podía solicitar la supresión de escenas o incluso prohibir la entrada de la película en el mercado chileno. Los temas censurados solían relacionarse con escenas amorosas, violencia, valores que pudieran corromper a la juventud, etc. y, dado porcentaje total que representaban, las películas extranjeras se vieron más afectadas por su actuación.

Lo reseñable es que, en el caso de las películas nacionales presentadas ante el CCC en estos años, las que se toparon con problemas de censura fue siempre por cuestiones de preservación de la identidad o dignidad nacional. El caso más conocido es el de *Caliche sangriento*, que tras una larga disputa fue finalmente estrenada, pero existen otros ejemplos, como *Banderas del pueblo* (Sergio Bravo, 1964) y *Cuando el pueblo avanza* (1967), cortometraje documental de Nieves Yankovic y Jorge di Lauro encargado por la embajada de los Estados Unidos de América sobre la labor de la Alianza para el Progreso en Chile. Presentado al CCC en agosto de 1967 y rechazado. La obra fue exhibida en la embajada de Estados Unidos pero no pudo exhibirse en salas. El motivo de su rechazo, declarado a Ercilla por Roque Esteban Scarpa, crítico literario y posterior Premio Nobel, que había presidido la sesión del Consejo en la que se tomó la decisión de vetar la obra, fue que resultaba “vejatoria para la nación” y que el objetivo era “cuidar las relaciones entre Chile y Estados Unidos.”³⁷¹

En el caso de *Caliche* que, como decimos, fue finalmente aprobada,

La exhibición de la película fue inicialmente prohibida por la *Comisión de Censura Cinematográfica del Estado* al considerar que dicho film hería la dignidad nacional por, entre otros puntos, pretender «constituir una interpretación de las causas de dicha guerra y de sus resultados” al “atribuir las causas fundamentales y los motivos determinados de la guerra a intereses económicos de carácter imperialista de cuyas luchas habría sido siempre instrumento la nación chilena» considerando también que «el contenido de la película puede afectar gravemente a la unidad nacional»³⁷²

³⁷¹ Ercilla, nº 1683, 6 de septiembre de 1967, p. 4.

³⁷² Alfonso GUMUCIO DAGRÓN: *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz, Film/Historia, 1979, p. 94

En un largo reportaje sobre la censura en diversos países, Ecran reconoce que “en nuestra historia quedan anotados casos claros en que, por encima de valores estéticos, se trató de salvaguardar ‘la imagen patria’”³⁷³

Además del organismo censor, hay que entender que la censura actúa a más niveles. Helvio Soto, por ejemplo, tuvo muchos problemas para estrenar *Érase un niño, un guerrillero y un caballo* porque los distribuidores y exhibidores no querían tenerla en su sala.³⁷⁴

Como vemos, el campo cinematográfico es un espacio en el que conviven visiones en disputa sobre lo nacional. Aunque todos los sujetos implicados compartan la voluntad de trabajar para un enaltecimiento de la patria, sus distintas concepciones de lo que ello significa derivan en posicionamientos tan enfrentados como los que se perciben en los casos de censura. A pesar de todo, la industria logró hacer valer su posición como actor relevante en la creación de la cultura patria, lo que llevó a que desde el poder político se le dotase de herramientas para desarrollar con menos trabas su labor. De ahí nacen la reapertura de ChileFilms y la Ley 16.617.

2.3.Cine comercial vs. cine experimental, ¿un debate artificial?

Reflexiones a la luz del estreno de *Morir un poco* y *Tres tristes tigres*

El cinematógrafo surgió como avance tecnológico fruto de la modernidad, pero, poco a poco, la exploración de las posibilidades narrativas de las imágenes en movimiento (iniciada por figuras como Alice Guy o Georges Méliès) evidenciaron su capacidad para contar historias y convertirse en un nuevo lenguaje y una nueva disciplina artística. El progresivo éxito del invento fue configurando una industria a su alrededor y un modo comercial asociado a nuevas funciones, especialmente la del entretenimiento en una nueva era de cultura de masas.

Así, en todos los países surgió ya en las primeras décadas del siglo XX el debate intelectual sobre si el cine era (y debía ser) un arte puro, verdadero, o si su vocación masiva y comercial lo condenaba a ser un mero espectáculo sin pretensiones artísticas,

³⁷³ S.a.: “Cuando los gobiernos se meten...”, *Ecran*, n° 1970 (26 de noviembre de 1968), pp. 23-27.

³⁷⁴ Carlos OSSA: *Historia del cine chileno...*p. 74.

porque “el público,” esa masa informe de la que se habla como si se tratara de algo homogéneo, no sabía apreciar el arte verdadero. Este debate irá resurgiendo con matices en varios momentos del siglo.

En Chile, ya desde los años diez surgen posiciones muy vinculadas al clasismo de la oligarquía frente a las clases populares, a las que se desprecia por preferir espectáculos ligeros y necios. En general, en sus inicios, el cine es percibido por la clase dominante como “un pasatiempo tipo circo pobre, lejos aún de poder considerarlo instrumento de educación, disciplina artística o medio de comunicación.”³⁷⁵ Sin embargo, el éxito de audiencia de los conocidos como “film d’art” en esos años evidencia el interés de los espectadores por las adaptaciones de textos clásicos literarios, que se reconocían como cintas cultas.³⁷⁶ Comedias *tontas* y melodramas conviven sin problema en las salas y en el gusto de la audiencia con las obras *serias*.

Con el auge del cine mudo en la década del veinte, las posiciones de la élite y los intelectuales empiezan a desplazarse. Se reconoce ya el valor del cine como disciplina artística (en muchas de las fuentes, como la que vamos a ver a continuación, se destaca de modo especial la figura de Chaplin) pero se opone el cine-arte al cine concebido para la masa, al que se le niega cualquier pretensión artística y se le desprecia sin matices:

El cine tiende indudablemente a la masa (...) y es cosa probada que el grueso público, el de “las buenas entradas” suele traicionar a las películas realizadas con sentido eminentemente artístico.

Ningún arte que se dirige “a la masa” puede ser “arte”. Esta paradoja es la más peligrosa para el arte verdadero, pues es como un enemigo que ha logrado penetrar hasta su propio recinto y atraer dentro de sus murallas. El cine populachero, efectista y absurdo –que desgraciadamente abunda tanto- es sin duda, el mayor enemigo del buen gusto. Ahora es la ocasión de preguntarse: Para que una película sea un buen negocio, ¿es necesario recurrir a lo chabacano absurdo y estúpido? ¿El público necesita un espectáculo vulgar, truculento y tonto para acudir al cine? Creemos que no. Por lo pronto, nos parece que no habrá en la actualidad películas de mejor éxito económico que las de Chaplin que al mismo tiempo son la nota más humana y puramente estética del cine. (...) ³⁷⁷

La llegada del sonoro, como hemos visto en capítulos anteriores, supuso una fuerte crisis para el sector, también en un sentido estético, pues las películas habladas

³⁷⁵ Jorge ITURRIAGA: *La masificación del cine en Chile...*, p. 85.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

³⁷⁷ ECRAN: “El cine, ¿es un arte puro?”, *revista Zig-zag*, n° 1190, 1927, en Wolfgang BONGERS, María José TORREALBA y Ximena VERGARA (eds.): *Archivos i letrados...* pp. 48-50. Hay, evidentemente, excepciones a esta línea de pensamiento que describe peyorativamente al público, asimilado generalmente a sujetos de estrato popular, pero es la que encontramos de forma más habitual en las fuentes.

comenzaron a hacerse más dependientes de otras disciplinas artísticas (sobre todo del teatro) y de modelos extranjeros, con lo que la vigencia del cine como disciplina artística y como valor nacional fue puesta en entredicho, ya que una de las características de una disciplina que se considere un arte verdadero es que tenga un lenguaje formal propio e independiente.

En las décadas siguientes, el audiovisual se consolidó como medio de expresión, pero lo que se cuestionará entonces es la capacidad del cine chileno de alcanzar el nivel de otras cinematografías, tanto cuantitativa como cualitativamente, especialmente de industrias regionales como la mexicana, la argentina o la brasilera.

Desde finales de los cincuenta, el debate entre cine comercial y cine experimental retorna a los medios con fuerza y mantendrá su vigencia en ellos durante los largos sesenta. La revista *Cine Foro*, una de las publicaciones especializadas surgidas del movimiento de renovación vivido estos años y editada por el Cine-club Viña del Mar, titula uno de sus editoriales “«Cine fácil» y «Cine difícil».”³⁷⁸ El artículo establece diferencias entre géneros dentro de distintas disciplinas artísticas, en línea con la diferenciación entre alta cultura y baja cultura, pero denunciando que sería la falta de cultura cinematográfica en el país la que impediría entender el lenguaje cinematográfico de algunos de estos supuestos “cines difíciles”, dificultando la comprensión de *filmes* que en realidad serían fácilmente accesibles, más allá de su catalogación como cine-experimental o cine-arte.

El movimiento de renovación del cine chileno, desde los años cincuenta en adelante, emplea con asiduidad el término “experimental.” Los jóvenes realizadores exploran nuevos temas, lenguajes y propuestas estéticas desde los espacios universitarios que van surgiendo para ello, tanto en la ficción como en el género documental. Pero el propio término no se define claramente. Para Pedro Chaskel, director del Centro de Cine Experimental, “sí hay una intención de romper un poco con el cine tradicional chileno...” pero también reconoce que el nombre fue algo pragmático, tomado del ya asentado Teatro Experimental de la Universidad de Chile, “entonces se le puso así no por un objetivo, por decirlo así, de hacer un cine ‘experimental’ propiamente tal.”³⁷⁹ Mientras, para José

³⁷⁸ Editorial: “«Cine fácil» y «Cine difícil»”, *Cine Foro*, año 1, n° 3 (septiembre – octubre 1964), pp. 8-9.

³⁷⁹ Pedro CHASKEL en Claudio SALINAS y Hans STANGE: *Historia analítica del Cine Experimental en la Universidad de Chile...* p. 42.

Román, académico y crítico, el experimental se define por oposición el cine comercial.³⁸⁰

Por contra, para otros críticos y académicos,

el elemento determinante del trabajo del CE [Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile] era un intento por acercarse a la realidad nacional de manera directa (...) por caminos lo más alejados posibles de las tipologías y temáticas del cine de ficción y documental precedente. Esto conducirá a los miembros del CE a introducirse en temáticas ligadas a la identidad nacional, a la realidad social y política; así como a la incorporación progresiva de los proyectos políticos reformistas y luego revolucionarios.³⁸¹

De ese modo, lo que definiría al experimental sería más bien su temática, sus objetivos e, incluso, sus planteamientos políticos, en una búsqueda de lo “auténticamente chileno”, aunque este concepto también queda en la indefinición, más allá de remitirnos a una observación de la realidad nacional y a una inclusión de lo popular. Aun siendo innegable que, para romper con el cine tradicional del que se buscaba distanciarse, el cine experimental emplea un nuevo lenguaje que se irá construyendo con la práctica.

Pero, como vemos, en la mayor parte de los casos la definición no venía dada por el modo de producción. No existía un rechazo *per sé* a un cine comercial, con una estructura industrial detrás, o a un cine pensado para las masas. Todo lo contrario, este nuevo tipo de cine aspiraba a llegar al pueblo, a ser visto. Lo que se rechazaba eran algunas de las características que ese cine precursor había instaurado, como el recurso a argumentos superficiales y personajes arquetípicos. Para la crítica chilena M^a de la Luz Marmentini, en 1967 “todavía no existe una definición (ya que no hay industria) entre lo “comercial” y lo de “expresión.”³⁸² Es decir, la ausencia de un verdadero entramado productor de cine en el país restaba sentido a la división del cine en estas dos categorías, porque a sus ojos tampoco existía realmente un cine chileno comercial.

Para Pierre Sorlin, “el cine comercial está fundado sobre la articulación de dos monopolios: el de los cineastas, únicos que tienen medios para filmar, y el de los distribuidores, que deciden la carrera de cada filme”.³⁸³ En el caso chileno, los cineastas con medios para filmar eran una minoría. De hecho, a excepción de José Bohr y Germán

³⁸⁰ Claudio SALINAS y Hans STANGE: *Historia analítica del Cine Experimental en la Universidad de Chile...* p. 43.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 44.

³⁸² M^a de la Luz MARMENTINI: “América Latina busca un rostro cinematográfico” (en su sección “Apuntes de viaje”), *Ecran*, n° 1884 (14 de marzo de 1967), pp. 30-31.

³⁸³ Pierre SORLIN: *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1985, p. 101.

Becker, el resto de directores contaban con medios escasos, a pesar de que algunos tenían sus propias productoras para la realización de reportajes institucionales o publicitarios. En lo referido al monopolio de los distribuidores, efectivamente, las grandes productoras norteamericanas tenían también el rol de distribuidoras y exhibidoras en el país trasandino, lo que permitía colocar los productos de los grandes estudios en los mejores cines del país. Pero, como vamos a exponer a continuación, en ese monopolio fueron abriéndose fuertes grietas gracias al papel tanto de la crítica (más para el caso de cinematografías extranjeras) como, sobre todo, del propio público.

Uno de los argumentos habituales de la crítica cinematográfica de la época para explicar el fracaso de esa industria nacional era que el público chileno la despreciaba y “había optado por darle la espalda (...) basándose en la premisa –desgraciadamente cierta– de que todo lo que se producía en el país era punto menos que inservible.”³⁸⁴ Existía, según estos autores, un cine comercial patrio que no estaba al nivel de las propuestas que llegaban de otras latitudes. Contra esta idea, las cifras de espectadores y las crónicas en prensa de los estrenos nacionales evidencian que el público respondía de forma entusiasta si se hallaba ante una película de su agrado, fuese más convencional o menos.

Además, las reflexiones de los críticos son en algunos puntos contradictorias, ya que ante aquellas películas chilenas que lograban producirse y estrenarse a pesar de las dificultades, la reacción tampoco era positiva. Se las atacaba tachándolas de obras sin valor estético, superficiales y vanas, y se culpaba al público, considerándolo el responsable de buscar este tipo de películas, tratando al espectador medio como alguien incapaz de apreciar el buen cine. Es lo que sucederá en los sesenta con la filmografía de José Bohr y Germán Becker, quienes gozaron del favor del público pero fueron destrozados por la crítica.

Quizá, el desprecio de la audiencia hacia algunos largometrajes alabados por la crítica (el caso paradigmático es el de *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, que apenas cosechó 17.700 espectadores), sumado a un cierto elitismo cinéfilo, fueron dando forma a esta creencia de que el público nacional no prestaba atención al cine autóctono, o que solo lo hacía con películas de escaso valor (de nuevo, según el criterio cinéfilo), “bodrios” comerciales, de corte populista, que buscaban el favor de las clases populares rechazando

³⁸⁴ Carlos OSSA COO: *Historia del cine chileno...* p. 74.

todo lo que tuviera que ver con un cine de corte experimental. Así se quejaba, por ejemplo, Martín Ruiz en *Las noticias de última hora*:

El público muestra la deformación que le ha creado el cine comercial. Quiere pasar el rato y olvidarse de sus problemas. No desea hacer esfuerzo alguno, no intenta desplegar su inteligencia, su imaginación o su intuición. Busca reírse con cualquier payasada o llorar con un drama grosero por sus lugares comunes y su esquematismo. La fórmula sexo, violencia, canciones y almíbar es la que ceba la taquilla y mientras se mantenga el actual status las cosas serán así, mal que nos pese a los que nos interesa el buen cine.³⁸⁵

Esta hipótesis paternalista y hostil de los críticos y estudiosos del cine se resquebraja cuando vemos, por ejemplo, que el estreno de *Morir un poco* (Álvaro Covacevich, 1966) ante el público general cosechó “espontáneos aplausos en cada una de sus exhibiciones”³⁸⁶ y que el *filme* atrajo, solo en la capital, a 193.635 espectadores y se mantuvo 16 semanas en cartelera, más de lo que lograron la mayoría de películas extranjeras ese mismo año. No es el único ejemplo: *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969) fue vista también por cientos de miles de espectadores.

Claro que el público acudía a ver comedias ligeras o melodramas menos innovadores, pero eso no estaba reñido con el visionado de películas más sobrias, que mostraran problemas sociales y propusieran una reflexión al espectador o un nuevo lenguaje. Frente a la rígida dicotomía de cine experimental vs. cine comercial planteada por la crítica y los intelectuales, la realidad era más híbrida, y la construcción de una idea de público monolítica no se corresponde con la realidad compleja.

De los dos ejemplos exitosos señalados en los párrafos anteriores, fijémonos con más detalle en *Morir un poco*: su título completo es *Morir un poco. La historia del hombre común*, y nos introduce en la cotidianidad de un individuo que deambula por la ciudad, observándola, permitiendo al espectador ver los contrastes urbanos, la publicidad constante, la miseria, la soledad del protagonista y un único momento de escape anual con una excursión a la playa, que sin embargo no le libera de las constricciones de su vida. La película muestra sin ambages las desigualdades sociales y la pobreza con un estilo realista, no tiene diálogos ni plantea un argumento tradicional. No es, desde luego, un largometraje que podamos llamar comercial ni para los criterios de 1967 ni para los actuales. A pesar de estar excluido del canon clásico del Nuevo Cine (idea de la que

³⁸⁵ Martín RUIZ: “Tres tristes Tigres (comentario)”, *Las noticias de última hora*, 29 de noviembre de 1968.

³⁸⁶ Simón BLANCO: “1ª Columna”, *El siglo*, 23 de marzo de 1967.

discrepamos), tanto su temática como su estilo cinematográfico encajarían más en una definición de experimental. Entonces, si, según las interpretaciones tradicionales, los chilenos rechazaban el cine autóctono de corte experimental, ¿por qué tuvo el respaldo del público? ¿Por qué este acudió a verla masivamente y votó por ella en la encuesta que realizó la revista *Ecran* en 1967, otorgándole el título de mejor película nacional del año?³⁸⁷

Es cierto que la película se había estrenado antes en el extranjero (en 1966; en Chile no lo hizo hasta marzo del 67) en la *Berlinale*, en el Festival Cinematográfico de Karlovy Vary (antigua Checoslovaquia) y en otros festivales europeos, lo que hizo que aparecieran algunas menciones en prensa y TV antes de su estreno que pudieron darle cierta publicidad. Cortínez y Engelbert, de hecho, consideran que este recorrido por festivales fue parte de “una estrategia de marketing a largo plazo”³⁸⁸ del director, pero nos parece algo exagerado. Aun siendo así, que Covacevich lo concibiera de este modo no implicaba que sus expectativas fueran realistas, ya que se trataba de una película modesta y dirigida por un realizador debutante que no procedía de los círculos habituales del sector (era paisajista de profesión). Sí que había entablado relación con jóvenes cineastas que iniciaban su andadura como Patricio Guzmán, pero era un personaje más bien desconocido que financió la película con sus propios medios (a excepción de apoyos puntuales de EMELCO chilena).

De hecho, ni desde las instituciones ni desde la prensa recibió apoyos claros. A nivel estatal, la cinta no contó con apoyo oficial para representar a Chile en la *Berlinale*, así que tuvo que concursar en la sección comercial. Que M^a de la Luz Marmentini criticara en *Ecran* esta falta de iniciativa institucional³⁸⁹ nos habla, como hemos visto en el apartado previo, de esa constante búsqueda dentro del gremio de un cine que fuera plenamente nacional y que pudiera mostrarse al mundo. Pero tal vez nadie vio entonces en *Morir un poco* una película que transmitiera una imagen-país, o quizá no una imagen deseable que mostrar en el extranjero. De hecho,

En el transcurso de las exhibiciones previas al estreno de la película tuvo detractores y quienes la apoyaron, pero nadie tuvo una decidida fe en su destino comercial. Ni siquiera el propio Covacevich esperaba resultados como los obtenidos. Y la empresa del cine

³⁸⁷ La revista le concedió el Premio Luz a la Mejor Película Nacional con los votos de 195.000 lectores (cfr. Alicia VEGA: *Itinerario del cine documental chileno...* p. 241).

³⁸⁸ Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *Evolución en libertad...* p. 212.

³⁸⁹ M^a de la Luz MARMENTINI: “Bolivia en el Festival. ¿Y Chile?”, *Ecran*, 19 de julio de 1966, p. 21.

Windsor le otorgó, más bien como deferencia, una “semana-sandwich” en su sala. A los siete días debía entrar otra película. Sólo gracias al sorpresivo éxito alcanzado cambiaron estos planes...³⁹⁰

Así pues, el reconocimiento del público fue más rotundo que el de la crítica profesional, que había valorado positivamente la cinta, pero señalando también algunas carencias, o no siendo capaces de captar el verdadero sentido de la obra, como un noticiero televisivo que la describió simplemente como una

...encadenación de imágenes elocuentes sobre diversos aspectos socioeconómicos representativos del país que se desarrollan en una compaginación audaz.

[Mientras la voz en off pronuncia la frase, el fragmento de la película que se reproduce en el noticiero es una parte de la secuencia en la soleada playa de Viña del Mar, con dos mujeres jóvenes en bikini y una lancha a motor surcando el mar; a continuación, un fotograma de unos niños de estrato humilde jugando en la calle que casi no da tiempo a ver, pues al instante el montaje del reportaje da paso a otra de las imágenes que muestra la parte opulenta de Chile, con una fiesta en un club]³⁹¹

Debido a ese éxito sorpresivo, se han tratado de buscar razones que lo expliquen pues, como hemos ido exponiendo, la visión hegemónica es que el espectador medio no apreciaba el cine nacional ni el de corte experimental, procediera de donde procediera. Los argumentos generalmente esgrimidos han sido dos: la banda sonora y la presencia de una escena de desnudo femenino, que son a nuestro parecer insuficientes, como explicaremos a continuación.

La música incidental de la obra fue compuesta por el propio Covacevich e interpretada por Nano Vicencio y el conjunto *The Telstars*.³⁹² Vicencio también compuso el tema instrumental principal. Todo se grabó a lo largo de un par de meses de 1965. En la película también puede escucharse música ambiental de *Los pumas*, *Los chelines* y *Los Niños cantores del cerro Miraflores*, apareciendo todos en los títulos de crédito iniciales.³⁹³ La

³⁹⁰ “Cine nacional: una buena oportunidad”, *Ercilla*, n° 1672 (junio de 1967), p. 30.

³⁹¹ Noticiero del 14 de marzo de 1967 (canal de TV no identificado). Recuperado de Internet (*Cinechile*: <https://www.facebook.com/watch/?v=295701271465118>).

³⁹² Suele citarse a *Los Larks*, el grupo del que fue miembro Vicencio, pero quienes aparecen en los títulos de crédito son *The Telstars*, conjunto musical creado por Nano *ex profeso* para acompañar musicalmente el espacio televisivo de Canal 9 que presentaba la que era su pareja en aquel momento. Como él mismo explicaba en una entrevista en la revista *Teleguía*, la colaboración con Covacevich surgió precisamente a raíz de que el director le viera tocando por TV junto a la banda en marzo de 1965 y llamara a la cadena para contactar con él (María Inés SÁEZ: “Nano Vicencio revivió con ‘Morir un poco’”, *Teleguía*, 26 de mayo de 1967, p. 8).

³⁹³ Un análisis profundo de la banda sonora de la película y una reflexión en torno a si esta ayuda a situar la película dentro del movimiento del Nuevo Cine puede encontrarse en Claudio GUERRERO y Aleks VUSKOVIC: *La música del Nuevo Cine chileno...*

participación en la banda sonora del músico Nano Vicencio, muy conocido en el país, se considera uno de los principales motivos que atrajo al público a las salas para ver la película.

Efectivamente, Nano Vicencio y el grupo del que formaba parte, *Los Larks*, habían alcanzado el reconocimiento en 1966 con su primer LP, y en 1967 publicaron su segundo y último disco. A pesar de su corta vida como conjunto, su música y estética fuertemente inspirada en el *British beat* les granjearon un éxito bastante masivo. Pero la publicidad de la película no giró en torno a su banda sonora ni pudo contar con la presencia de Vicencio en la *première*. El músico no asistió porque, como reconoció en una entrevista concedida un par de meses después del estreno de la película, “tenía miedo de oír algo que grabé hace dos años.”³⁹⁴ En las críticas en prensa, las menciones a la música son más bien escasas, aunque siempre positivas. Juan Erhmann, para *Ercilla*, resuelve con un escueto: “La música, del mismo Covacevich, tiene aciertos.”³⁹⁵ Es cierto que tras el estreno el tema sonó en todas las emisoras del país, pero consideramos que en el interés inicial de quienes asistieron a su estreno (con las emocionadas reacciones que suscitó y que referíamos anteriormente) no pudo tener tanto peso decisivo la presencia del intérprete. Y que, en los que acudieron después, tuvo más peso la calidad musical de lo ya escuchado en radio, y probablemente el “boca-oreja,” que el simple hecho de que fuera un cantante conocido.

Sumado a esto, si realizamos un análisis comparativo con casos similares, el peso de la banda sonora no es argumento suficiente. Tomemos *Tres tristes tigres*, que mencionábamos al inicio como ejemplo de largometraje con escaso éxito de audiencia. Sin entrar en consideraciones detalladas sobre la catalogación del cine de Raúl Ruiz, que suele estudiarse separadamente en los estudios sobre el Nuevo Cine porque el universo que plantea difiere de algunos de los postulados políticos del movimiento, desde luego lo que sí podemos afirmar es que no entraría en esa categoría algo simplista de “cine comercial”. Tenemos, pues, dos películas chilenas con un lenguaje propio y novedoso alejado de convencionalismos.

Como decimos, si comparamos *Morir un poco* con *Tres tristes tigres*, la segunda también cuenta con una exquisita y variada banda sonora,³⁹⁶ que además podía apelar a

³⁹⁴ María Inés SÁEZ: “Nano Vicencio revivió con ‘Morir un poco’”, *Teleguía*, 26 de mayo de 1967, p. 9.

³⁹⁵ Juan ERHMANN: “Estrenos: Morir un poco”, *Revista Ercilla*, 22 de marzo de 1967.

³⁹⁶ Puede escucharse completa aquí: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=85s9BdhStXY>

un público más amplio porque incorporaba boleros y baladas que fueron clásicos instantáneos, como la conocidísima *Sombras*, compuesta por Carlos Brito en 1959; o temas compuestos *ex profeso* para la película como *El adiós*, bolero interpretado por Ramón Aguilera, cantante que desde el año 65 gozaba de gran éxito en Chile en el género conocido como “canción cebolla.” Todo esto podría haber funcionado como reclamo publicitario para el largo de Ruiz, no obstante, no tuvo ese efecto entre el público.

Si la banda sonora no resulta suficiente para explicar su éxito, ¿qué otras razones se han explorado? El segundo aspecto en el que se ha hecho mucho hincapié es la presencia de una escena de desnudo. Durante el transcurso del deambular del protagonista de *Morir un poco*, ese “hombre común” que vive una vida anodina en un mundo hostil en el que muere un poco cada día, una de las paradas que realiza es en una sala de baile. En la extensa secuencia (del min. 21:54 al 28:35), el personaje está sentado solo en una mesa, observando, bebiendo, sin interactuar ni expresar ninguna emoción. La cámara, como un narrador omnisciente, nos muestra el espacio alternando planos generales con primeros planos de los clientes, en su mayoría hombres, aunque sorprende la presencia de un número nada desdeñable de mujeres. La cámara nunca va a adoptar la mirada subjetiva del protagonista, sino que se oculta, como un *voyeur* que trata de observar sin ser visto. La ejecución de la escena está tan conseguida que todas las fuentes que describen la película asumen que se trata un registro en vivo, en línea con el neorrealismo y el *cinema verité* de los que se empapa la obra:

La fotografía de Óscar Gómez tiene el gran mérito de haber logrado imágenes de escenas como las de la playa o las del baile en La Rueda³⁹⁷, con la cámara como observador no percibido por la multitud. No hay gente que esté pendiente de la filmación y que a toda costa trate de aparecer en la imagen. La cámara se convierte en testigo. Tales resultados seguramente se deben a la larga experiencia de Gómez en el *Noticiero Emelco*.³⁹⁸

Como primer adelanto de lo que luego va a mostrarse, al enfocar al protagonista aparece al fondo del plano una joven sentada con las manos en los muslos. Cuando retira las manos, vemos su ropa interior. Tras unas imágenes de parejas bailando al ritmo de trompetas y batería, y una exhibición de un joven en bikini, llega el momento de la

³⁹⁷ Club de Viña del Mar en el que se ambienta la escena. Algunas de las tomas sí fueron grabadas *in situ*, pero toda la escena del *steaptease* se rodó en un restaurante de Lo Barnechea (Santiago) tratando de recrear un ambiente parecido al original (cfr. Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *Evolución en libertad...* p. 213).

³⁹⁸ *Ercilla*, n° 1659 (marzo de 1967), pp. 30-31.

actuación profesional. Acompañada por una música de estilo tribal, con tambores sonando a ritmo frenético, una chica vestida de colegiala inicia la representación, primero como una inocente niña que dibuja en una pizarra, luego transformada en mujer que expone completamente su cuerpo con bailes sugerentes, mientras, de fondo, los tambores aceleran su cadencia y se combinan con los gritos de primates en celo.

Ciertamente, la escena pudo ser la causa de que algunos espectadores se acercaran a las salas llevados por el morbo. La secuencia es larga y, a nuestro juicio, la combinación de imagen y sonido busca generar incomodidad en el espectador, evidenciando la cosificación femenina y la pulsión animal de quien observa, pero efectivamente pudo haber quien, obviando esta lectura, acudiera pensando en el disfrute de observar un cuerpo femenino en pantalla sin censura. Pero, de nuevo, es cuanto menos cuestionable como razón aislada para explicar su éxito, ya que, volviendo a nuestra comparación, *Tres Tristes Tigres* también tiene una secuencia nocturna en una *boite*, con un *striptease* similar (aunque más breve).

Si nos fijamos ahora en el contexto de estreno de las obras, tan solo hay año y medio de diferencia entre el debut nacional de *Morir un poco* y *Tres tristes tigres*. La competencia en número de películas chilenas estrenadas cada año es de 7 en 1967 (recordemos que, en nuestra clasificación, *Morir un poco* aparece catalogada en 1966 por su estreno internacional, pero en Chile se estrena en marzo del 67, así que la sumamos a las estrenadas ese año) frente a 6 en 1968. Si observamos la cartelera en la semana de estreno de la obra de Raúl Ruiz, es cierto que la cinta tuvo que competir con la sueca *La hora del lobo*, de Ingmar Bergman; y con *La marca de la horca*, película norteamericana protagonizada por Clint Eastwood, de corte más comercial;³⁹⁹ pero la buena publicidad de la película de Ruiz fue avasalladora, “pocas veces había surgido un clamor de elogios más unánime entre la prensa especializada”⁴⁰⁰ con críticas excelentes de expertos tan reconocidos como José Román.⁴⁰¹ Y también *Morir un poco* estuvo en competencia en las salas con películas comerciales con un gran aparato publicitario tras ellas, como la comedia *Camina, no corras*, protagonizada por Cary Grant, de *Columbia Pictures*; el

³⁹⁹ “Ecran Estrenos”, *Ecran*, n° 1970 (26 de noviembre de 1968), pp. 46-47.

⁴⁰⁰ *Ecran*, n° 1969 (19 de noviembre de 1968). Recuperado de Internet (<https://cinechile.cl/tres-tristes-tigres-espejo-contrasantiago/>).

⁴⁰¹ José ROMÁN: “Tres tristes tigres”, *Revista Punto Final*, 3 de diciembre de 1968.

western Matanza sangrienta, de la *Century Fox*; e *Intriga internacional*, de Hitchcock, de la *Metro Goldwyn Mayer*.⁴⁰²

Por tanto, aunque válidos, los argumentos de la banda sonora y el desnudo son insuficientes para explicar el éxito de *Morir un poco* porque, como hemos mostrado, estando los dos factores también presentes en *Tres tristes tigres*, la diferencia en la recepción fue abismal, siendo ambos estrenos similares en la acogida por parte de la crítica (siendo mejor, incluso, para la película de Ruiz) y en la competencia frente a largometrajes internacionales. Proponemos a continuación como tesis explicativa de ese contraste en la recepción pública de ambas obras la distinta representación que hacen de la nación y el individuo, a pesar de algunas similitudes que podemos encontrar en el contenido de las obras.

Morir un poco comienza con el protagonista paseando por las calles de una céntrica ciudad, que podría ser cualquier ciudad de América Latina,⁴⁰³ entre el tráfico y la multitud. Va parando ante los escaparates (una agencia de viajes, una librería, una pajarería...) contemplando aquello que no puede comprar. Los carteles evidencian el tono de amarga ironía con destellos de humor negro que va a marcar toda la cinta. En la agencia de viajes puede leerse: “Viaje y sea feliz”, en la librería, una “colección *bestseller*” lleva los siguientes títulos:

- Cómo darle mejor alimentación a los animales
- Cómo alimentar a los pueblos subdesarrollados
- Cómo obtener mayor rendimiento de los animales
- Cómo lograr que el pueblo produzca más

Vemos al protagonista a través de la reja de la ventanilla de atención en su trabajo, en actitud servil con su jefe, y en el camino de vuelta a casa, en la monotonía del día a día. Las calles del centro que ha visto por la mañana contrastan con las chimeneas industriales de las fábricas de la comuna por la que ahora pasea. Al subir a uno de los ascensores de

⁴⁰² “Ecran Estrenos”, *Ecran*, nº 1884 (14 de marzo de 1967), p. 34.

⁴⁰³ En algunas escenas pueden reconocerse los ascensores de Valparaíso, pero en otros fotogramas parece ser el paseo Ahumada de Santiago. Lo mismo sucede otras escenas, como la salida del trabajo, en la que el itinerario debería corresponder a un recorrido desde el centro hasta el Cementerio General de Santiago (que se reconoce de forma clara en pantalla), pero se alternan fragmentos rodados en los ascensores de Valparaíso. El emplazamiento exacto no es, pues, relevante para la narración, porque Covacevich busca esa cierta indefinición, una ciudad que es reconocible, pero que a la vez podría ser cualquiera, para que cualquier espectador pueda colocarse en el lugar del personaje que habita ese espacio urbano.

Valparaíso, la cámara nos lo muestra de nuevo a través de una reja, como en la escena anterior. Al salir del ascensor, continuando con su caminar, se para a mirar los titulares de prensa:

Pobladores de Cerro Negro amenazan profanar cementerio para irse a vivir a los mausoleos.

De nuevo, la crítica se mezcla con la sátira, pero nuestro caminante errabundo continúa su trayecto, en una cadencia que actúa como denuncia de la naturalización de las desigualdades; tan habituado está el “hombre común” a ellas que se alienan e insensibiliza ante ese tipo de situaciones, sin rebelarse. El esquema se repite en la siguiente escena, en una exposición sobre crímenes de guerra en el *hall* de un cine como reclamo de una película. La yuxtaposición de los textos (“La guerra convierte al hombre en una bestia insensible”, “Vea esta película y traiga a sus niños ahora que esto no sucede”) con fotografías de los horrores de la guerra vuelve a mostrarnos esa ironía y esa denuncia de la alienación. Aunque se apunta una buena intención en la exposición (“para que no suceda más”), el tono del mensaje y el contexto (al fin y al cabo, carteles publicitarios para que el espectador acuda a ver la película) le dan un punto de espectáculo grotesco y descorazonador.

El errante sigue caminando, de forma paradójica, apesadumbrado a la par que indiferente...

Esa contraposición de escenas se repite a lo largo de toda la película: entre los mausoleos del cementerio y las poblaciones callampas, entre las niñas harapientas y los niños bien vestidos sentados en el tren camino de la playa, entre un extrarradio de poblamiento disperso y una céntrica estación atestada de gente, entre la alegría de la sala de baile y la frialdad de la escena de cama, entre una playa de pescadores y una playa para turistas... así, el recurso mudo de la yuxtaposición no necesita nada más para hacernos entender, porque la potencia de las imágenes habla por sí sola. Curiosamente, a Carlos Ossa no le queda clara la intención del montaje o no le parece lo suficientemente comprometida:

Covacevich en ningún caso enfrentaba los problemas para constituir una especie de cine-denuncia; por el contrario: las situaciones más conflictivas estaban dadas a través de contrastes meramente descriptivos, sin segunda intencionalidad. Lo que indefinió al

filme, en definitiva, fue su falta de ubicación frente al problema. En una palabra, la desideologización del director.⁴⁰⁴

Desde su militancia política, el crítico parece entender que la no intervención del personaje, la falta de acción, condona las injusticias reflejadas en pantalla. La influencia de la *Historia del cine chileno* de Ossa en la configuración del canon del cine nacional hizo que calara esta interpretación de la película, cuando sin embargo en el estreno la prensa lo identificó de forma clara como un discurso de protesta social que reflejaba de forma honesta la realidad del pueblo y las injusticias padecidas, aunque se criticara su excesiva simplicidad.

Y, dado el éxito de la película, resulta evidente que al espectador también le pareció una representación ajustada a su interpretación de la realidad del país y que encontró en la pantalla una historia con la que identificarse. Un hombre que vive una vida anodina mientras recibe mensajes constantes de productos de consumo a los que no puede acceder, que desea escapar, pero no puede porque no pertenece a esa clase privilegiada que puede permitirse vivir libremente, disfrutando del ocio y los bienes de consumo. En la escena final, cuando, haciendo caso omiso de los carteles del parque, pisa el césped y se introduce bajo la cascada, se rebela, aunque sabe que su intento es fútil, pero necesita expresar su frustración de algún modo. El final es ambivalente porque la imagen del hombre bajo la cascada puede leerse como un individuo derrotado y agotado, pero, dado el humor negro que describíamos en otras escenas, también puede entenderse como alguien satisfecho de haberse atrevido a lograr ese pequeño espacio de transgresión, aunque sea consciente de que se trata de algo ínfimo.

Frente a lo presentado en pantalla por Covacevich, en *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968) también asistimos a un deambular, el de tres personajes que, durante un fin de semana, recorren las calles de Santiago, pero sus motivos y el sentido profundo de su vagar son distintos. Mientras Luis [nombre del actor no profesional que da vida al protagonista de *Morir un poco*; dado que no hay diálogo, nunca llegamos a saber realmente el nombre del protagonista], desde nuestro punto de vista, se inserta en la tradición filosófica del *wanderer*, los personajes de Ruiz emanan cierto nihilismo decadente.

⁴⁰⁴ Carlos OSSA COO: *Historia del cine chileno...* pp. 75-76.

La figura simbólica del *wanderer*, presente en la tradición filosófica y literaria, especialmente en la alemana (muy empleada por Nietzsche), aunque con presencia en las letras castellanas (la han empleado Unamuno, Cernuda, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado...) es un caminante solitario y sin rumbo, que parece faltar de hogar (sabemos que lo tiene, porque aparece fugazmente en la película, pero no parece querer volver a él). Un caminante errante, errabundo, errático, que no puede dejar de caminar y que se nos plantea como metáfora de la identidad.

El *wanderer* no es un viajero, pues no va a ningún sitio, no tiene una meta. Covacevich no es el único realizador chileno en emplearlo como recurso, Jaime Ferrer Meli, director del que apenas tenemos información, realizó un corto en 1966 llamado *Adolecer*, en el que un joven, saliendo desde el Monasterio de los Benedictinos de las Condes, deambula por la comuna, ofreciendo una pieza poética que reflexiona sobre la fe y la pérdida de sentido.⁴⁰⁵ Es importante distinguirlo de otros caminantes del cine chileno, como los niños de *Yo tenía un camarada* (Helvio Soto, 1964) o *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967), cuyo caminar tiene un propósito y está motivado por el dolor, pero también por el amor al amigo o al hermano, pues, aunque ese otro ya ha muerto, se le desea seguir acompañando y honrando.

En el caso del personaje de Covacevich, el protagonista deambula como muestra del deseo de alejarse de su propia vida, sentimiento con el que muchos espectadores pudieron sentirse identificados y que funciona en el *film* como denuncia de la desigualdad de la que el individuo es víctima en una sociedad de consumo. Como observador, el *wanderer* está en contacto con la realidad, pero también mantiene cierta distancia respecto a ella. Ese alejamiento es para Akira Mizubayashi una forma de distanciarse de la propia identidad, la individual y la nacional, en un desarraigo que, aunque se sabe momentáneo, permite apartarse de uno mismo y ser libre por un instante. En la ficción, “lo indefinido de su existencia de errante, sin raíz, invita a cualquiera a colmar esta indefinición a costa de uno mismo.”⁴⁰⁶ El caminante parece vivir una vida líquida,⁴⁰⁷ incierta, en la que el mundo se mueve vertiginosamente (el tráfico de la ciudad, el ritmo de los compradores en los

⁴⁰⁵ Jaime FERRER MELI: *Adolecer*, 1966, 21min. La obra puede verse en: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/adolecer/>

⁴⁰⁶ Akira MIZUBAYASHI: *Breve elogio de la errancia*, Madrid, Gallo Nero, 2019.

⁴⁰⁷ En la acepción de Zygmunt BAUMAN: *Vida líquida*, Barcelona, Austral, 2013 [2006].

comercios, el tren, los bañistas en la playa) pero él, aun moviéndose, no avanza, porque no sabe adónde va.

En *Tres tristes tigres* los personajes también llevan una existencia infeliz. Tito, un joven de provincias que trabaja en Santiago, pasa el fin de semana de fiesta con su hermana Amanda (bailarina y prostituta puntual) posponiendo la tarea que Rudy, su jefe (un tipo ambicioso, arribista), le había encomendado. El fin de semana se sucede en un deambular de bares, antros y hoteles de baja estofa en los que los personajes beben y buscan compañía tratando de encontrar una felicidad momentánea. La cámara nos transmite esa sensación de desorientación y caos de los “curados”, con planos secuencia muy pegados a los personajes y cámara en mano, recurso que busca introducir al espectador en la atmósfera nocturna de Santiago. Ruiz buscaba “reflejar la nacionalidad a un nivel de exploración psicológica,” pero dudaba de que el público fuera a comprender su propuesta.⁴⁰⁸

Tras el fin de semana de “carrete” el lunes la apatía se mezcla con la violencia:

He tratado de reflejar en mi película una especie de violencia subyacente que hay en la vida chilena. Esto no sólo se expresa en las palabras sino que en las diarias situaciones en que todos nos vemos enfrentados. La violencia, contenida o no, o a punto de aflorar, marca un poco el desarrollo del acontecer nacional.⁴⁰⁹

Sin embargo, a nuestro parecer, resulta más difícil para el espectador entender esa analogía entre la violencia individual y el clima colectivo. La gran diferencia, quizá, es que en *Morir un poco*, la causa de esa violencia y de esa realidad miserable tiene un culpable (que podemos leer como el sistema que fomenta la desigualdad, la élite egoísta, el consumismo desenfrenado...). Y eso queda patente en el montaje que, aunque pueda ser maniqueo, transmite honestidad y es, desde luego, efectivo. Además, el personaje es consciente de su situación y vive en la angustia de sentir la opresión de esa monotonía y esa falta de medios. Por el contrario, en la cinta de Ruiz el espectador puede salir de la sala con la sensación de lo absurda que resulta una realidad en la que no sucede realmente nada, y en la que los protagonistas son miserables sin entender ellos mismos plenamente las razones para esa infelicidad, a la que además contribuyen dejándose llevar en ese ciclo de alcoholismo y violencia. Ruiz plasmó bien, en su interpretación particularísima de lo chileno, elementos presentes en la sociedad de finales de los sesenta: la incertidumbre

⁴⁰⁸ Raúl RUIZ en Carlos OSSA: “Tristeza y violencia de los Tigres”, *El Siglo*, 3 de noviembre de 1968. Recuperado de Internet (<https://cinechile.cl/tristeza-y-violencia-de-los-tigres/>).

⁴⁰⁹ *Ibid.*

vital, los recién llegados del campo para los que el espacio urbano que no resulta acogedor ni familiar y el habla chilena de clase popular con sus localismos, sus exabruptos y expresiones soeces; todos estos constituyen elementos susceptibles de la identificación del público. Pero la obra, a nuestro juicio, lanza un mensaje más desolador que la de Covacevich porque, quizá por ser más compleja, no permite entender a los personajes ni conmoverse con ellos, pues resultan vulgares y egoístas.

Por lo tanto, aunque ambas compartan ese deambular, los protagonistas, los espacios mostrados y el mensaje transmitido son bien distintos. La prensa insistía en que el espectador iba a emocionarse con los *tigres* de Ruiz y a reconocerse en la pantalla, pero de forma distinta a la que acostumbraba, viendo quizá algo que no le agradara:

No estamos acostumbrados a que no se dé tanta realidad, de un viaje. El cine chileno está en los comienzos de un lenguaje, el público aún no ha adquirido la distancia, todavía está en el período en que la mayor emoción que le producen nuestras películas está en “verse”, en “reconocerse”.

Aquí se encontrará con una obra madura que podría competir con obras de cualquier país. Se puede estar en desacuerdo con el tema. Y, ciertamente no se trata de un documental turístico del estilo “visite Chile y deje dólares”. Pero ocurre que –por mucho que lo repitan señores que escriben cartas a los diarios- el cine no necesariamente tiene que ser un inyector de bellezas o una fábrica de sueños.

“Tres Tristes Tigres” emociona porque refleja una realidad. Y, mal que nos pese, la refleja extraordinariamente. Así somos.⁴¹⁰

A pesar de los elogios, el autor de la crónica se atreve a admitir que es complicada de ver, recomendando en otro punto del artículo un segundo visionado para, “conociendo ya cuánto es accesorio y qué es importante,”⁴¹¹ poder apreciar las virtudes de la cinta. Como decíamos, quizá fue esa dificultad la que ahuyentó al público.

Hay también otro matiz en esa representación de la desigualdad: Covacevich ofrece una cruda imagen de la pobreza del país pocas veces vista antes en la ficción autóctona y se atreve a señalar sus causas de forma muy clara, pero, aun siendo rompedor por abordar el tema de forma tan incisiva, la visión que nos da le permite enmarcarse dentro de los parámetros morales de la época. El pobre aparece reflejado como un ser triste, como una víctima de las circunstancias, una imagen que cabe en la tradición de la caridad cristiana.

⁴¹⁰ INCINERADOR: “«Tres Tristes Tigres». Salud por el cine chileno!” (sic), Clarín, 17 de noviembre de 1968. Recuperado de Internet (<https://cinechile.cl/tres-tristes-tigres-salud-por-el-cine-chileno/>).

⁴¹¹ *Ibid.*

Los personajes de Ruiz, por el contrario, transgreden las normas y tienen un comportamiento amoral por el que no muestran arrepentimiento.

En conclusión, tras lo expuesto a lo largo de estas páginas, no puede argumentarse que el cine llamado experimental no gozara de reconocimiento comercial. Atendiendo además a lo ya visto en apartados anteriores sobre la voluntad de realizadores y productores de configurar una industria fuerte en el país, nos parece inadecuado hablar de una oposición entre las categorías de cine experimental y cine comercial. En todo caso, tendría más sentido, atendiendo a las fuentes, hablar de un debate entre un cine de corte experimental-artístico-crítico y un cine de evasión-entretenimiento.

Aun así, no puede afirmarse que los espectadores chilenos solo buscaran consumir historias pertenecientes al segundo grupo. Como evidencian éxitos como el de *Morir un poco*, entre otros muchos, el público respondió entusiasta a las propuestas de los cineastas “experimentales” cuanto encontró al otro lado de la pantalla una historia que apelara a la emoción y una historia con la que identificarse, una historia que, aunque mostrara una visión crítica del país y de la sociedad, permitiera identificar los problemas existentes y, por tanto, generar una reflexión en torno a las posibilidades de transformación social.

Por tanto, el habitual desprecio de los críticos por el gusto del público responde más a sus propios prejuicios elitistas que a la realidad, puesto que en el período analizado los espectadores no muestran un gusto monolítico sino diverso, acogiendo de igual modo propuestas de factura convencional o más transgresora, siempre que estas llegaran al circuito de exhibición y estuvieran a su disposición para ser vistas.

2.4. Nuevo Cine chileno: cronología y caracterización

La historiografía chilena ha sostenido tradicionalmente que el Nuevo Cine chileno arranca en el Segundo Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar en 1969, pues “en opinión de los críticos fue la muestra más completa de cine latinoamericano que hasta la fecha se haya reunido en lugar alguno”⁴¹² y Chile presentó en ella las tres películas que, desde entonces, pasaron a configurar el canon de lo que definía al Nuevo Cine. Las

⁴¹² Marcia ORELL: *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*... p. 64.

películas fueron *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia), *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz) y *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin).

Este punto de inicio resulta excesivamente restrictivo y excluye acontecimientos y películas muy importantes del período. Para Cortínez y Engelbert resulta más acertado fijar el inicio del movimiento en el estreno nacional de *Morir un poco*, de Álvaro Covacevich, en 1967,⁴¹³ que sería a su juicio el primer largometraje con las características formales del nuevo estilo cinematográfico.

Marcia Orell retrocede hasta 1966,⁴¹⁴ al Festival de Cine de Viña del Mar de ese año, y especialmente al Festival Latinoamericano de 1967, o al menos los trata como antecedentes casi al mismo nivel que el festival del 69. El problema de la caracterización de Orell, para nosotros, no procede tanto de la cronología, con la que podríamos coincidir, sino con el hecho de que se centra casi exclusivamente en la figura de Aldo Francia como el gran impulsor/aglutinador del movimiento, siempre es Viña el lugar en el que cristaliza todo. Influye el hecho de que el propio Francia escribiera en 1990 una de las obras que ha servido como base para el estudio académico y para delimitar cronológica y estilísticamente el Nuevo Cine.⁴¹⁵ Evidentemente, el papel de que Aldo Francia asumió con la organización de los festivales muestra que el director buscaba crear un espacio de diálogo entre realizadores, generar cauces de conocimiento compartido entre creadores en los que ya se distinguían características comunes. Pero si esas semejanzas entre creadores y obras no hubieran existido ya, la organización de un festival no habría podido dotar de coherencia al conjunto y presentarlo como un movimiento original.

Esta idea de que las películas que se estaban produciendo en Chile tenían unas características nuevas fue percibida por los contemporáneos. Ya en 1966, en una reseña de un crítico en el Festival de Salónica, se habla de “nuevo cine chileno” como cine conmovedor y de conciencia social, en la estela del neorrealismo y del Cinema Novo.⁴¹⁶

Creemos que es posible ir un poco más allá y adelantar la fecha de inicio del Nuevo Cine unos años, porque si nos fijamos en las películas premiadas en el festival del 66, luego llevadas también al del 67 (que son: *Yo tenía un camarada* de Helvio Soto, *Por la*

⁴¹³ Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*, vol. I, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2014, p.218.

⁴¹⁴ Marcia ORELL: *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano...*

⁴¹⁵ Aldo FRANCIA, *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago, CESOC (Ediciones ChileAmérica), 1990.

⁴¹⁶ Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *Evolución en libertad...* p. 214

tierra ajena de Miguel Littin, *Aborto* de Pedro Chaskel, *Érase una vez* de Héctor Ríos y Pedro Chaskel, *Electroshow* de Patricio Guzmán, *Faro Evangelistas* de Rafael Sánchez, *Andacollo* de Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro), todas se realizan entre el 63 y el 66 (excepto *Andacollo*, que se rodó en el 58). *Por la tierra ajena* se había estrenado en el 65 en el Festival de Cine de Uruguay, *Aborto* se estrena en cines en el 66 y ya había recibido el Premio de la Crítica en el 65,⁴¹⁷ *Yo tenía un camarada* viajó hasta Venecia en el 64⁴¹⁸ (aunque es importante reconocer que la circulación de estos films dentro de Chile era muy limitada⁴¹⁹ y que la película no logró verse comercialmente en Santiago hasta 1967). *Érase una vez* se estrenó junto con otros documentales de la Chile en diciembre del 65 en un pase especial para la crítica (estaban también *Por la tierra ajena* o *Aborto*), *Faro Evangelistas* se estrenó en el Teatro Comedia junto con otros cortos de la UC en una iniciativa de la propia universidad⁴²⁰ de utilizar el teatro de su compañía Ictus como sala de cine en el día de descanso del elenco teatral, tratando de promover el visionado de cortometrajes entre el público.

Aunque limitado a círculos pequeños, universitarios y urbanitas, hay un público que está consumiendo esas películas (cortos, largos, documental, ficción), aunque sea de forma precaria. Esto debe servir al menos para abandonar la fecha de 1969 y para cuestionar la de 1967 como si el cine chileno naciera del vacío. El 67 es, efectivamente, un punto de inflexión fundamental y el Festival de Viña es el catalizador de trayectorias e ideas previas, pero no nace en el vacío. Todas las películas que se ven en él han estado circulando al menos 3 o 4 años antes. Esto, sumado al restablecimiento de ChileFilms, nos lleva a plantear el año 1964 como fecha de alternativa de inicio del Nuevo Cine chileno.

Respecto a su fin, los estudios se sumen en la indefinición. Algunos incluyen de forma clara el cine producido en los años de gobierno de la UP, pero otras obras diferencian entre el Nuevo Cine y el cine de la UP, igual que algunos autores optan por limitarse al estudio del cine de los sesenta, como Cavallo y Díaz o Cortínez y Engelbert. ¿Tiene sentido plantear la existencia de un movimiento artístico de uno a tres años de duración (según lo que se deduce de las cronologías más rescriptivas)? ¿Existió un cine

⁴¹⁷ *Ecran*, 31 mayo 1966 <http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/ecran-estrenos-aborto/>

⁴¹⁸ *Ercilla*, 1 septiembre 1964 <http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/helvio-soto-en-venecia/>

⁴¹⁹ “Cine chileno que no vemos”, *Ecran*, 25 de agosto de 1964 <http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/cine-chileno-que-no-vemos/>

⁴²⁰ “Funciones de vermouth y noche” *Ercilla*, 20 de octubre de 1965 <http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/escenarios-cuatro-cortos-de-la-u-c-en-el-comedia/>

propriadamente de la UP, con características propias que lo diferenciaran del hecho a finales de los sesenta? ¿Qué define a uno y otro movimiento, en caso de deber diferenciarlos?

Sobre el nuevo tipo de cine que había empezado a hacerse en Chile, Aldo Francia lo define así: “A una técnica sin sentido, afirmamos en 1967 los cineastas chilenos, oponemos la búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias.”⁴²¹

El Nuevo Cine chileno no es un Movimiento completamente articulado y homogéneo, sino que trata de agrupar a un conjunto de artistas que habían comenzado, desde la década anterior, a buscar nuevos lenguajes visuales. Este cine bebe a nivel tanto formal como temático de los nuevos cines europeos de posguerra, especialmente del neorrealismo italiano. Para Sánchez Noriega, la influencia del neorrealismo italiano se debe, además de al hecho de que muchos realizadores se formaran en el Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma), a que la estética de este movimiento satisfacía tanto a marxistas como a católicos.⁴²² En un contexto de Guerra Fría, los cinematógrafos de toda América Latina coinciden en la búsqueda de un lenguaje propio. En palabras de Glauber Rocha: “Ni Hollywood ni Mosfilm.” Obligados muchas veces por la falta de recursos, este tipo de películas se ruedan con cámaras pequeñas, muchas veces en 16mm, con un estilo menos depurado que el de las grandes producciones. Se recurre a la cámara en mano y a planos medios y primeros que dan un toque intimista y generan una relación empática entre el espectador y los personajes. El recurso a la música folklórica para acompañar las imágenes será otro elemento característico de este cine chileno.

Las historias optan por representar a sujetos populares e incluso marginales, haciendo un cine-denuncia que muestra en pantalla la realidad nacional y los problemas sociales.

En este sentido, las películas a partir de 1970 adquirirán un carácter militante más explícito, mientras que en los sesenta hay un mensaje político, una forma de mirar la realidad, pero quizá este no puede identificarse plenamente con un ideario de partido. Los sujetos populares serán representados como la esperanza de la nación, dando los primeros pasos de la revolución. Aun así, esto resulta insuficiente para catalogar el cine de finales de los sesenta y el de inicios de los 70 como dos movimientos distintos. Es cierto que

⁴²¹ Aldo FRANCIA: *Nuevo Cine latinoamericano en Viña del Mar...* p. 27.

⁴²² Jose Luis SANCHEZ NORIEGA: *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 509.

algunos realizadores optan por un cine muy militante, pero otros como Raúl Ruiz seguirán haciendo un cine más personal y crítico incluso con algunos problemas generados por el poder popular.

Parece pues más adecuado, aun estableciendo matices y señalando la heterogeneidad del movimiento, establecer la cronología 1964-1973 para interpretarlo de modo más adecuado y poder atender a su evolución, a sus cambios.

CAPÍTULO 3. PROGRESO Y NACIÓN: DE UN PAÍS QUE AVANZA HACIA EL PRIMER MUNDO A OTRO QUE “DESCUBRE” SU POBREZA

The act of poetry,
(the act of photography).
Sergio Larraín⁴²³

En las primeras décadas del siglo XX, la fascinación que ejercen los avances tecnológicos y las ideas de progreso y modernidad llevan a una sobrerrepresentación del espacio urbano en pantalla, como lugar que encarna los valores de la República Independiente, de lo público y del ciudadano moderno; algo que había ya destacado antes la fotografía.⁴²⁴ En los albores del cine, las vistas y documentales se fijan especialmente en los ritos y costumbres de la clase social dominante, la que ostenta además el poder político. Y esta élite reside en el espacio urbano, habiendo abandonado las estancias y fundos rurales, que quedan relegadas a residencias para momentos puntuales (celebraciones, meses de estío...). Así, la representación del ocio, los acontecimientos sociales o las celebraciones expresan visualmente un modo de ser aristocrático y urbano que se reproduce en un contexto en constante desarrollo.

De esta forma el espectáculo estatal (la ceremonia, la coronación, la investidura, el mando, el desfile, el matrimonio, las exequias) y su gestualidad dramática (protocolo, etiqueta, entrada y saludo) fomentan un vínculo entre emoción, recuerdo, saber y experiencia que se vuelve imagen política. En definitiva, se trata de lograr un acuerdo con los grupos sociales, en torno, a la forma visual de la ley, de los objetos y rostros que la comprenden, de los signos y los detalles que la obedecen.⁴²⁵

⁴²³ Sergio LARRAÍN: *Valparaíso*, París, Editions Xavier Barral, 2016, p.160.

⁴²⁴ Lorena ANTEZANA BARRIOS: “De Huelén a Santa Lucía: La centralidad urbana en el cine en Chile (1900 – 1938)”, *XII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014, p.5. Recuperado de Internet (<https://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/12/Ponencia-Alaic-LAntezana.pdf>).

⁴²⁵ Carlos OSSA SWEARS: “Las metamorfosis del Príncipe”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n° 163 (dic. 2017 – marzo 2018), pp. 215-229, esp. p. 224.

Esta representación de lo urbano y la querencia por mostrar en pantalla el progreso de la nación son el correlato cinematográfico de un proceso que se estaba dando también en el ámbito intelectual: desde las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX se impone el positivismo como corriente de pensamiento. La recepción en Chile de los planteamientos científicistas llega de modo especial a través de las obras de Auguste Comte, Herbert Spencer y Charles Darwin.⁴²⁶ El positivismo tuvo mayor arraigo y difusión entre la élite ilustrada en América Latina que en otras regiones, “fuertemente impregnado por un talante prometeico que sostenía la perfectibilidad a través del cambio paulatino y una incontenible renovación en los más variados órdenes,”⁴²⁷ es decir, que amparaba las políticas desarrollistas y las ideas de progreso para superar el atraso secular de la región, reflejándose tanto en el ámbito científico como en el pedagógico o el político.

El espacio rural, por el contrario, escapa de la coordenada temporal y adquiere en el imaginario visual un carácter esencialista, guardián de las costumbres y tradiciones patrias, que aparecerá representado de forma más habitual en la ficción.

Como actores necesarios en el proceso productivo, la cámara también nos muestra a la clase obrera urbana, pues no puede plasmarse esa idea de progreso urbano sin mostrar la parte cotidiana de las actividades industriales, lo que implica representar a los trabajadores. En estas primeras representaciones, las masas urbanas no son todavía sujetos, pero les permitirá, como público, verse representados en la pantalla. Con el proceso de masificación del cine como espectáculo, las clases populares se convertirán en el receptáculo principal de las obras. Veremos representadas cuecas, banderas, vestimentas populares, huasos, ollas comunales... Como ha mostrado Mónica Villarroel, esos registros, que a priori pueden parecer grabaciones de escenas casuales, muchas veces son en realidad acciones escenificadas (como apuntan los registros en prensa).⁴²⁸ Se escoge cómo se va a representar, qué elementos van a aparecer en el encuadre, etc. No es una visión inocente, es la plasmación de un discurso sobre la nación.

El cine empezó a cumplir también una importante labor propagandística en la difusión del ideario de la modernidad, que se entrelazaba con los discursos emitidos desde otras instituciones del Estado. Un caso muy interesante en que el Estado emplea cine e informes

⁴²⁶ Bernardo SUBERCASEAUX: *Historia del libro en Chile (Alma y cuerpo)*... p. 86.

⁴²⁷ Hugo E. BIAGINI: “Espiritualismo y positivismo” en Arturo Andrés ROIG: *El pensamiento social y político iberoamericano del siglo XIX*, Matrid, Trotta, 2000, pp. 319-342, esp. p. 332.

⁴²⁸ Mónica VILLARROEL: *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*, Santiago, LOM, 2017.

escritos de forma complementaria es la elaboración de los censos de población, tanto en la fase previa de elaboración, para publicitar su realización, como para construir y proyectar una imagen animada de los resultados que arrojaban los datos del censo, publicados por escrito, logrando así un mayor alcance de las imágenes que los datos censales mostraban y construían sobre la nación.

Si para informar a la población sobre su necesaria colaboración con los funcionarios censales se habían empleado durante el siglo XIX afiches, noticias en prensa e incluso conferencias en espacios públicos (escuelas, parroquias, corporaciones obreras...),⁴²⁹ en la publicación del censo de 1930 se indica por primera vez que “se expusieron dispositivos cinematográficos en todos los cines del país.”⁴³⁰ Para el censo nacional de 1952, la Dirección General de Estadística centró más esfuerzos económicos en el medio cinematográfico y encargó a la Universidad de Chile un *film* documental. El corto, titulado *Chile y su pueblo* y dirigido por Edmundo Urrutia⁴³¹

... reveló al país el crecimiento de la población a través de los censos efectuados. Se presentaron en él los diferentes períodos de la evolución social, política y económica de la república, haciéndose patente el progreso alcanzado. Roles y escenas típicas de nuestros campos y ciudades sirvieron para darle a la realización del guión vivo y atrayente colorido. La representación de los papeles estuvo a cargo del grupo del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.⁴³²

El objetivo de esta campaña era enfatizar “la importancia del censo para el progreso nacional y su valor eminentemente patriótico.”⁴³³ De ahí que se optara por traducir a imágenes la información recogida en los registros de empadronamiento elaborados desde 1850, afianzando un discurso de progreso histórico con evolución lineal. Las distintas épocas fueron representándose a través de personajes típicos y ligándose siempre con la producción económica del país: “con las primeas inquietudes mineras de Copiapó y las

⁴²⁹ Esta publicidad fue necesaria por la impopularidad de los censos de población, pues existió durante todo el siglo XIX e incluso en las primeras décadas del XX la idea errónea de que el objetivo de estos registros era forzar el reclutamiento militar o el pago de impuestos.

⁴³⁰ Dirección General de Estadística: *Resultados del X Censo de la Población efectuado el 27 de noviembre de 1930 y estadísticas comparativas con Censos anteriores*, Santiago, Impr. Universo, 1931, p. 9. Recuperado de Internet (<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:86204>).

⁴³¹ *Cinechile* indica que el cortometraje se estrenó en marzo de 1953 (cfr. <https://cinechile.cl/pelicula/chile-y-su-pueblo/>). Contrariamente, la revista *Ecran* publicaba en el mes de febrero de 1952 que el corto estaba próximo a su estreno, pues había de servir para animar a la población a participar en las encuestas del censo, que iniciaban en abril (cfr. S.a.: ““Chile y su Pueblo”, en un corto”, *Ecran*, n°1101, 26 de febrero de 1952. Recuperado de Internet (<https://cinechile.cl/chile-y-su-pueblo-en-un-corto/>)). Dado que este era el objetivo gubernamental, nos inclinamos a creer que la fecha indicada en *Cinechile* es errónea y fue estrenada en marzo del 72.

⁴³² *XII Censo general de población y I de vivienda: levantado el 24 de abril de 1952 ...*, p. 73.

⁴³³ *Ibid.*

selvas del Sur de Chile; para continuar con el salitre, el cobre, el carbón, la pesca y terminar mostrando la moderna industrialización del país a través de Huachipato [siderúrgica], Paipote [fundición] y el petróleo.”⁴³⁴

En la segunda mitad del siglo XX, tanto el ritmo de crecimiento poblacional como la migración del campo a la ciudad se aceleraron. La población total del país pasó de 4.287.445 habitantes en 1930 a 5.023.539 en 1940, 5.932.995 en 1952 y 7.374.115 en 1960.⁴³⁵ Atendiendo a los datos del censo de 1960, publicado en 1964, Chile era ya un país de población eminentemente urbana, con 5 millones de habitantes en áreas urbanas frente a 2,3 millones en áreas rurales.⁴³⁶ Todos estos cambios van a tener un correlato en la pantalla de cine.

3.1. El Chile ideal soñado por Frei en *Ayúdeme Usted Compadre*

El período de gobierno de gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) coincide con un período de crecimiento de la producción audiovisual nacional. Como hemos expuesto en capítulos anteriores, ese crecimiento, que a partir de 1964 va a aumentar su ritmo y hacerse más visible para la sociedad y los medios de comunicación, se había iniciado en realidad a mediados de la década de los cincuenta con el movimiento del cineclubismo y las nuevas escuelas de cine. Sin embargo, como decimos, va a ser a partir de 1964 cuando las cifras de producción comiencen a escalar.

Ya hemos desarrollado en el segundo capítulo la campaña que el gremio fílmico desplegó para transformar las condiciones económicas de la producción cinematográfica dentro de las fronteras chilenas, y cómo trató de ejercer presión sobre el poder político hasta lograr la aprobación de una Ley del Cine chileno. Nos ocupamos ahora del modo en que los cambios políticos, sociales y económicos desplegados por la administración Frei encontraron cabida en las historias contadas en el cine. Como siempre, insistimos en que el cine es un fenómeno complejo en el que encontramos discursos de ida y vuelta:

⁴³⁴ S.a.: ““Chile y su Pueblo”, *Ecran...*

⁴³⁵ Instituto Nacional de Estadística (INE): *Retratos de nuestra identidad: Los Censos de población en Chile y su evolución histórica hacia el Bicentenario*, Santiago, FEYSER, 2009, pp. 125-132.

⁴³⁶ *Población del país. Características básicas de la población (Censo 1960)*, Santiago, Dirección de estadística y censos, 1964, p. 18, cuadro VIII. Recuperado de Internet (<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:86206>).

imágenes el realizador diseña para transmitir una determinada visión de la realidad, pero que a su vez se ven influidas por los contextos sociales, las expectativas de recepción...

Podemos decir que, dentro de toda la producción cinematográfica de estos años, hay un conjunto de obras que comparten valores y visión con la concepción del país desplegada por la Democracia Cristiana en los sesenta. Una serie de obras que, en algunos casos de forma menos consciente y en otros desde una elaboración ideológica muy planificada, van a lanzar una imagen-país muy en consonancia con el proyecto de la “revolución en libertad” de Frei, que buscaba la transformación de las estructuras sociales chilenas desde la institucionalidad democrática, en una América Latina que estudiaba aún las consecuencias de la revolución cubana.

El proyecto de Frei, imbuido del pensamiento humanista cristiano, buscaba garantizar el desarrollo de Chile con un programa de estabilización basado en un control monetario y fiscal. Para ampliar esa noción de desarrollo, defendió la mejora del sistema educativo y el rol de las universidades como garantes del progreso, aunando formación técnica y cultural. Los cambios sociales y las demandas estudiantiles llevaron a un proceso de reforma universitaria que culminó en 1969.⁴³⁷ Frei fue partidario también de tender a una mayor integración regional en el contexto latinoamericano.⁴³⁸ Pero, sobre todo, de su gobierno destacan dos iniciativas: la Reforma Agraria (1967)⁴³⁹ y la Chilenización del Cobre (1966).⁴⁴⁰ Aunque el proyecto de Reforma Agraria “sólo estaba dirigido a modernizar su uso y a adecuarlo a las necesidades económicas y sociales del país,”⁴⁴¹ sin abolir la propiedad privada, sí permitió iniciar expropiaciones y repartos de tierras en un país en que el 9,7% de propietarios poseían el 86% de las tierras,⁴⁴² aunque el proceso estuvo lleno de tensiones y el ritmo de traspasos de tierra se redujo al final del mandato presidencial.

⁴³⁷ Ley Orgánica de la Universidad de Chile, septiembre de 1969. La PUC también vivió un fuerte proceso reformista que logró acuerdos en 1967.

⁴³⁸ Para un desarrollo del pensamiento de Frei, véase Eduardo FREI MONTALVA: *América Latina tiene un destino*, Santiago, Zig-zag, 1967.

⁴³⁹ Para un estudio en profundidad del desarrollo e impacto de la Reforma Agraria en Chile, ver nota 331.

⁴⁴⁰ Ley 16.425, enero de 1966.

⁴⁴¹ Armando DE RAMÓN: *Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*, Santiago, Catalonia, 2015, p. 161.

⁴⁴² Nicolás CRUZ y Pablo WHIPPLE (coords.): *Nueva historia de Chile. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Santiago, Zig-zag/Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996, p. 475.

En los discursos de Frei, esa idea del progreso se expresa en el enfoque hacia el futuro y la voluntad de abandonar el subdesarrollo. Esta misma visión optimista ante la modernidad y el progreso está presente en numerosas fuentes, de modo especial en los documentales institucionales y en aquellos que contaron con algún patrocinio de empresas privadas. Las obras, generalmente cortometrajes de entre 10 y 15 minutos, presentan los avances tecnológicos experimentados en los últimos tiempos por la industria chilena como signo del avance de la nación y del carácter esforzado de los chilenos. Muchas de las obras establecen un diálogo entre naturaleza y técnica, en el que las obras de ingeniería, las explotaciones mineras y otras industrias se presentan como el mejor modo de habitar el territorio y aprovechar los recursos que ofrece la tierra. Esta idea no es nueva, está ya presente en el cine mudo chileno. Ximena Vergara et al. también han señalado para ese período la idea de conquista del territorio por medio del trabajo. Así, las obras de ingeniería serían un reflejo del espíritu del país.⁴⁴³

De estos discursos son ejemplo los siguientes documentales: *El esfuerzo de producir* (s.a., 1964, CD), *Carbón* (Fernando Balmaceda, 1965, CD), *Lago Laja y las centrales hidroeléctricas* (Rafael Sánchez, 1966, CD), la trilogía del Calendario de los ríos de Chile, de Fernando Balmaceda, compuesta por *Río Lauca* (1966, CD), *Río Loa* (1967, CD) y *Ríos Patagónicos* (1967, CD), *Sequía* (Fernando Balmaceda, 1968, CF), *Araucanía hoy* (Hernán Puelma 1968, CD), *Tierra en marcha* (s.a.: 1966, CD), *Transformación del campo y del campesino* (Dunav Kuzmanic 1968, CD), *País del cobre* (Fernando Balmaceda 1969, CD), *Crónica del salitre* (Angelina Vásquez 1971, CD).

Un grupo especial de cortometrajes que buscan actualizar versiones tradicionales de la identidad a través del recurso del progreso y el poder técnico es la trilogía de cortos documentales sobre las FF.AA. realizada por Fernando Balmaceda en 1969: *Zafarrancho de Combate*, *Frente de combate* y *Misión de combate*. Estos documentales institucionales no fueron encargados por las propias Fuerzas Armadas sino por la Compañía Refinera de Azúcar de Viña del Mar (CRAV) pero contaron con todo el apoyo y asesoría de la institución. Las obras evidencian una voluntad de mostrar y reforzar la imagen de las FF.AA. como institución profesionalizada y altamente tecnificada, preparada para asumir los retos de un mundo global. Viendo el despliegue de medios en los tres cortos, con filmaciones por toda la geografía nacional y participación de tanques, bombarderos,

⁴⁴³ Ximena VERGARA et al.: “Documental chileno silente. Hallazgos del corpus...”

helicópteros, paracaidistas, fusileros-esquiadores, submarinos y otra fuerza naval, el presupuesto debió de ser muy elevado. El cortometraje contó con el beneplácito del estamento militar, que pudo ver las obras en un pase privado previo al estreno, en el que estuvieron también presentes políticos representantes de la derecha chilena.⁴⁴⁴

También las comedias de Tito Davison *El burócrata González* (1964) y *Más allá de Pipilco* (1965) están imbuidas de la idea de progreso, que en este caso se materializa en la trayectoria personal de los protagonistas y en la noción de movilidad y ascenso social. En *El burócrata González*, el protagonista (el conocido cómico Manolo González), un tipo negligente, amante de la diversión y poco trabajador, ve como cierran su taller por problemas burocráticos. A través de una trama cómica de enredo, acaba entrando a trabajar en el ministerio y convirtiéndose él en el burócrata. A pesar de su ascenso social, decide renunciar a esa vida rutinaria en busca de mayor felicidad. La obra, aunque como sátira resalte los aspectos de la vida cotidiana que exasperan al chileno medio y lance una benévola crítica al sistema, adopta en todo momento un todo cómico y alegre que, más allá de las torpezas y la picaresca de González, transmiten una imagen bondadosa de la realidad nacional. Un país con sus defectos y una cierta falta de eficacia que se atribuye al carácter nacional, pero en el que, casi sin proponérselo, el chileno medio puede medrar. Un país que sabe reírse de esos defectos y mirar al futuro con esperanza.

Aunque, sin duda, la obra que mejor transmite una idea de nación coincidente con los postulados de la DC es *Ayúdeme usted, compadre* (Germán Becker, 1968). El largometraje, producido por Procine y grabado en 35mm y en color, es uno de los ejemplos del salto cualitativo tecnológico que experimentó el cine nacional en apenas un año. Si todavía en 1967 todos los largometrajes de ficción estrenados eran en blanco y negro y algunos fueron rodados con medios muy modestos, en el 68 tanto la obra de Becker como *Chao Amor* (Diego Santillán), *Tierra quemada* (Alejo Álvarez) y *New love* (Álvaro Covacevich) se estrenaron en color y con mejoras evidentes en la calidad de imagen, así como en el sonido. Aunque no se puede atribuir esta mejora a la entrada en vigor de la Ley del Cine chileno a inicios de año, puesto que los largometrajes fueron rodados con anterioridad, sí pudieron acogerse a los beneficios que reportaba respecto de

⁴⁴⁴ Declaraciones del comandante Arturo Araya Peeters en Fernando BALMACEDA: *De zorros, amores y palomas. Memorias*, Santiago, El Mercurio/Aguilar, 2002, p. 355.

la recaudación en taquilla, y supone una feliz coincidencia que no hace sino demostrar que la ley vino a impulsar una industria que ya estaba dando pasos.

Ayúdeme usted, compadre, cuyo título completo fue *Ayúdeme usted, compadre... Una canción para todos* es una obra de difícil catalogación, ya que no tiene una estructura narrativa ni una trama clara. Es, en realidad, una sucesión de escenas “folklórico-turístico-musicales”⁴⁴⁵ de Chile un poco delirante que tiene como único objetivo el ensalzamiento de las glorias nacionales y la articulación en pantalla de un recorrido guiado por todo el territorio de sur a norte. Cortínez y Engelbert la han definido como “musical político,”⁴⁴⁶ pues su apuesta por articular una visión política de la nación es clara. En la cinta, el conjunto musical *Los perlas* hace de hilo conductor entre las distintas escenas, aunque a lo largo de la película hacen su aparición otros grupos folklóricos, cantantes o personajes de moda como *Los Huasos Quincheros*.

La obra comienza en pleno vuelo, de camino a Chile, con la alegría de la vuelta a casa de la que surge la primera canción: “Chile lindo.” Una vez en el aeropuerto, comienza la sucesión de escenas con un hilo argumental casi nulo. *Los perlas* acuden primero a una fiesta en la que ya aparecen varios elementos que van a ser constantes en toda la obra: la música, la bandera de Chile y la estética del huaso, así como la atmósfera festiva y de abundancia. De allí, se trasladan al IDIEM (Institución de la U. de Chile), conectado a la fundición de Huachipato, en la que las imágenes nos muestran la moderna maquinaria con la que operan, enfatizando el carácter puntero de la ciencia en Chile. *Los perlas*, que van a actuar como personajes cómicos y algo torpes, hacen explotar la maquinaria, aunque de los restos surge un número musical. Ante su fracaso como ingenieros, son trasladados a su siguiente destino.

En Punta Arenas, que reconocemos en primer lugar por las referencias musicales que suenan y después por los estereotipos representados, los protagonistas pasean entre ovejas contemplando a los baqueanos con sus caballos, ataviados con botas, sombrero y poncho. De allí, nuevo salto a Santiago, que se nos muestra como una ciudad bulliciosa, con tráfico, músicas de rock entrecruzadas que llegan entre el ruido... la impresión que transmite la escena es la de una ciudad dinámica y moderna. La cámara pasea por los

⁴⁴⁵ Julio López NAVARRO: *Películas chilenas*, Santiago, Ediciones Pantalla Grande, 1997, p. 128.

⁴⁴⁶ Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *Evolución en libertad...* p. 345.

alrededores de la Moneda y corta a la siguiente secuencia, el disparo a las 12 del mediodía desde el Cerro de Santa Lucía.

La siguiente secuencia muestra a la Fuerza aérea chilena, en una escena que trata de actualizar de modo algo rústico la imagen del ejército, combinando la aparición en el plano de los cazas con una chica joven de estética yeyé que canta el Himno de la Fuerza Aérea. Los cazas sobrevuelan a lo lejos la cordillera, dando paso a un nuevo corte y salto de escena, en este caso, de la vida nocturna de Santiago. Tras esto, *Los perlas* aparecen en un tren que viaja de Curicó a Puerto Montt y arman en el vagón una fiesta con el resto de pasajeros (el conjunto musical *Los gatos*) mientras la cámara hace un travelling por el paisaje. De allí, tras pasar por algunas granjas, llega a Chillán, donde son testigos de una boda multitudinaria en la catedral, en la que el marido canta a su mujer una canción titulada “La chilena,” que va describiendo las virtudes de las mujeres nacionales.

Nuevo corte y secuencia. Aparece una sacerdotisa mapuche (aunque la actriz no lo es) y canta (en castellano) lamentando la destrucción de su cultura. Ahora, la película salta en el tiempo para escenificar la llegada de los soldados españoles al territorio. Varias escenas se suceden en paralelo, con un indígena huyendo de los conquistadores que se alterna con unas mujeres mapuches que bailan en un ritual mientras cantan en mapudungún. Se produce el choque entre las lanzas mapuches y las espadas españolas. La imagen transiciona a una estatua de piedra que representa ese momento, volvemos al presente.

Ahora, asistimos a un desfile de veteranos de guerra en el norte de Chile mientras suenan marchas militares. Desde allí, se trasladan hacia unas minas en Antofagasta para presentar la industria del cobre al público. De nuevo, el ojo del espectador es dirigido hacia la moderna maquinaria y la capacidad tecnológica para explotar los recursos naturales, que vemos ejemplificado en la explosión de una loma para abrir una veta minera.

La siguiente secuencia corresponde a una clase de historia en una escuela primaria, en la que la profesora canta el “Romance de los hermanos Carrera.” Sugestionado por la canción patriótica, uno de los alumnos comienza a imaginar que forma parte de la historia.

En un puerto del norte, *Los Perlas* se embarcan para tratar de pescar. La escena enlaza con unas maniobras navales de la Armada nacional mientras suena el Himno. El

despliegue es apabullante: barcos, submarinos, helicópteros... La llegada es al puerto de Valparaíso.

De nuevo en Santiago, los protagonistas pasean por el Club Hípico, donde apuestan y pierden. De allí, se trasladan al campo chileno mientras vuelve a sonar Chile lindo y, tras algunas escenas campesinas, se da paso a las celebraciones dieciocheras con espectáculo de rodeo, empanadas y bailes en la fonda. Suena Violeta Parra, aunque en seguida vuelven a sonar las cuecas más festivas que en todo momento hacen referencia a lo que está sucediendo en pantalla.

Cambio de secuencia, con jóvenes de estética sesentera bailando en el Museo de Bellas Artes al ritmo de una canción que habla sobre la juventud y los estudiantes. De allí, los jóvenes toman la micro hasta el Estadio Nacional. La película reproduce metraje original del Mundial de Fútbol del 62 mientras suena “El rock del mundial.” Las imágenes vuelven al presente, con el estadio vacío, pero entonces las gradas comienzan a llenarse, recrean el espectáculo inaugural. El ritmo va *in crescendo*, cada vez hay más elementos en pantalla: ballet, globos, majorettes, hippies... comienzan los fuegos artificiales y el público grita enloquecido: “¡Olé, olé, viva Chile, mi alma!” “¡Esto debería mostrarse en el extranjero!” “Esto es lo más lindo que he visto” [dice un espectador ciego]. Como colofón final, *Los Perlas* declaman: “¡Pucha que linda es mi tierra!”

Como puede observarse, la película se aleja de los géneros y modelos narrativos convencionales del cine patrio en un intento por buscar nuevos caminos y juega con libertad con unas transiciones entre escenas que no guardan relación temática o espacial, aunque el director suele buscar algún elemento visual o auditivo que las conecte. Imagen y sonido caminan de la mano con asociaciones muy literales, por las que la música escogida siempre parece narrar casi miméticamente lo que acontece en el plano o establecer relaciones muy evidentes para el público cuando carece de letra (como en el caso de los himnos y marchas militares).

La obra fue un éxito rotundo de público, convirtiéndose en la película chilena más vista de la historia hasta 1999.⁴⁴⁷ La crítica, por el contrario, la acogió con desdén y prejuicios, calificándola de “bodrio”⁴⁴⁸ y de “execrable nulidad.”⁴⁴⁹ Otros críticos, aun

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 293.

⁴⁴⁸ Carlos OSSA: “Estrenos,” *El siglo*, 17 de octubre de 1968, p. 10.

⁴⁴⁹ *P.E.C.*, 18 de octubre de 1968, p. 29.

compartiendo esa impresión y la falta “de ritmo cinematográfico” y de “sentido de cine,”⁴⁵⁰ reconocen que su apuesta es lícita. Sus objetivos se revelan como algo claro:

mostrar un Chile pujante, alegre y optimista. Un país que ríe, trabaja, canta. Parece hecha para quienes tantas veces se quejan de que el cine nacional muestra la miseria y otros aspectos poco gratos de nuestra vida.⁴⁵¹

Y también hubo algún crítico que fue más benévolo con ella en virtud sobre todo de sus atributos técnicos pero reconociendo también las posibilidades que la película abría a relatos propios, nacionales.⁴⁵² Eso sí, toda la prensa recogió el gran éxito de público y la relevancia como hito a nivel técnico y económico. No reconocer esto y presentarla solo como un fracaso de crítica es tergiversar la historia del cine chileno.

Pero, a grandes rasgos, se asienta entre la crítica la interpretación del film como una “confirmación” del partidismo demócratacristiano de Becker y como una práctica extensión de la “campana freísta.” Esta interpretación de Carlos Ossa en su crítica para *El Siglo*, trasladada después a su *Historia del cine chileno*, le atribuye una simple función propagandística oficialista y va sedimentando una visión peyorativa de la obra como simple reflejo de unas direcciones programáticas. Para Cavallo y Díaz: “Las ‘alusiones’ que vio Ossa Coe en su época no resultan visibles hoy.”⁴⁵³ Aunque discrepamos de la afirmación de los autores, pues nos parece exagerada, sí la entendemos en el sentido de que, efectivamente, las referencias al proyecto demócratacristiano no son una traslación de consignas de campaña o discursos políticos concretos que la película reproduzca miméticamente; más bien, se trata de alusiones propias de quien comparte una cultura política y una idea de país y, por tanto, muestra en pantalla visiones coincidentes con lo que la DC representaba.

Becker no está realizando un documental propagandístico por encargo, sino desplegando una visión propia del país, evidentemente influida por su cultura política. El realizador perteneció desde muy joven a Acción Católica y se adhería a las ideas de la doctrina social de la Iglesia actualizadas por el Concilio Vaticano II. En este sentido, aunque no sería quizá adecuado hablar de una película partidista o militante, sí es importante reivindicarla como obra de carácter político, aunque refleje un ideario que

⁴⁵⁰ “Estrenos: «Ayúdeme usted, compadre»”, *Revista Ercilla*, 23 de octubre de 1968. Recuperada de Internet (<https://cinechile.cl/estrenos-ayudeme-usted-compadre/>).

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² Alfredo BARAHONA: “¡Ayúdeme Ud. compadre! Promesa cinematográfica de un Chile auténtico”, *En viaje*, julio 1968, pp. 19-21.

⁴⁵³ Ascanio CAVALLO y Carolina DÍAZ: *Explotados y benditos...* p. 242.

contrasta con las ideologías en boga en el Nuevo Cine chileno. Cortínez y Engelbert han sido los únicos especialistas que han reivindicado la importancia de la película en la historia del cine chileno, que suele olvidarse en muchas obras escritas con afán compilatorio, y su calidad de obra política, aunque diferenciando otras cintas con un carácter más partidista.

El peso de la crítica fue influyendo también en la percepción pública de la película en los círculos intelectuales. Raúl Ruiz, en las antípodas del cine de Becker, es uno de los directores que más hablará sobre su visión del cine de entretenimiento frente al cine que él mismo realiza y propugna. En 1968 había declarado que Becker,

...se dedica a hacer un cine íntimamente ligado a nuestra manera de ser: su fin último, hacerle propaganda a Chile (y por lo tanto al gobierno); su método: cultivar el chauvinismo de los chilenos hasta sus últimas consecuencias. El resultado: gran éxito de taquilla.⁴⁵⁴

Aun cuando el artículo tiene un tono irónico (Ruiz está hablando del estreno de su propia película, *Tres tristes tigres*, y reivindicándola frente al resto de estrenos nacionales acaecidos en el 68), el director reconoce implícitamente la habilidad de Becker. En otra entrevista para Ercilla, afirma:

Germán Becker persigue hacer una revista, yo, una novela. Como revista, la de Becker no me gustó tampoco. Con ella le hace un gran daño al país. Lo está enfermando de chauvinismo, más de lo que ya está.

(...) Rechazamos el cine que da la visión rosa de Chile, cuya biblia es la película de Becker.⁴⁵⁵

Como vemos, Ruiz establece clara antítesis entre su film y el tipo de cine realizado por directores como Becker, pero lo reconoce como interlocutor. Unos años más tarde, sin embargo, se va a limitar a describir la película como un “film fascista.”⁴⁵⁶

Para Becker, todas estas críticas no tenían importancia en comparación con el éxito de su película, que evidenciaba su vigencia y, sobre todo, a su juicio, hacía un verdadero papel al cine chileno, promoviendo su impulso frente a propuestas como las de Ruiz, con un evidente carácter minoritario:

⁴⁵⁴ Raúl RUIZ: “El cine chileno, etcétera”, *Ecran*, 10 de diciembre de 1968, pp. 25-26.

⁴⁵⁵ Pilar VERGARA: “Becker y Ruiz: Dos directores que no son compadres”, *Ercilla*, 4 de diciembre de 1968. Recuperado de Internet (<https://cinechile.cl/becker-y-ruiz-dos-directores-que-no-son-compadres/>).

⁴⁵⁶ En Federico DE CÁRDENAS: “Trabalenguas de tragos y tigres: Entrevista a Raúl Ruiz”, *Hablemos de Cine*, n° 52, marzo-abril 1970, p. 50.

Al día siguiente del estreno, los “Tres Tristes Tigres” recaudaron 15 millones de pesos en ocho salas. El “Compadre” recaudó 19 millones solamente en el cine Santiago. Y una película mala, a la que no asiste público, le hace daño a todo el cine chileno, porque la gente generaliza. Me da lo mismo lo que dicen los críticos; a la gente le gustó mi película y reaccionó como yo pensaba: gritó, lloró, se emocionó, pateó. Así como la mujer tiene el deber de publicar su mejor fotografía en vida social el día que se case, un país debe mostrar hacia afuera su mejor cara. La gente va al teatro simplemente para entretenerse, no para que le inculquen ideas, ni menos sus debilidades. ¡Cómo pretenden que les paguen encima por ver sus flaquezas!⁴⁵⁷

Becker tuvo la innegable audacia de apelar a un público masivo a través de expresiones de la cultura popular (la música, las celebraciones, el fútbol...) y de los símbolos e instituciones patrios (la bandera, las Fiestas Patrias, el ejército, los episodios gloriosos de la historia nacional...). Efectivamente, su obra tiene un tono sentimental y chauvinista que elige apelar a los valores positivos de la nación, alimentando un sentimiento de orgullo y de euforia compartida, con una visión de la nación alegre y festiva.

Según Cavallo y Díaz, la obra refleja la intemporalidad de la nación:

Chile es concebido como una comunidad perenne, que resiste al paso del tiempo, asimila el progreso y permanece inmune a las veleidades del cambio social. Su película sostiene un idealismo ahistórico, acríptico y etnocéntrico, que halla grandeza e inmanencia en cada rincón de la sociedad chilena.⁴⁵⁸

Efectivamente, puede percibirse una concepción esencialista de la nación en el film, de cariz conservador, aunque el modo en que éste “asimila el progreso” revela también una cierta noción de historicidad, con un país que construye y avanza hacia el futuro. Así, Becker proyecta una versión del nacionalismo chileno basado en la idea de progreso, muy amplia e inclusiva, en la que de hecho puede observarse una amalgama de las distintas versiones de identidad nacional esbozadas por Jorge Larraín en sus investigaciones.⁴⁵⁹ En ella, están presentes el elemento militar, el psicológico (el carácter del chileno), las representaciones de lo popular (aunque como elemento folklórico y pintoresco, con una noción de pueblo que no problematiza su relación con la oligarquía), el territorio y la historia.

La incorporación del pasado es especialmente literal en las escenas sobre los mapuches y la clase de historia narrando episodios de la época de la independencia. Las referencias

⁴⁵⁷ Pilar VERGARA: “Becker y Ruiz: Dos directores que no son compadres”...

⁴⁵⁸ Ascanio CAVALLLO y Carolina DÍAZ: *Explotados y benditos*... p. 244.

⁴⁵⁹ Jorge LARRAÍN: *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2014, p. 145 y ss.

a los mapuches en la película resultan algo problemáticas.⁴⁶⁰ Por un lado, las escenas relativas al enfrentamiento entre mapuches y conquistadores españoles sugieren, por el uso de las imágenes que acaba fundiéndoles en una estatua común, que de ese enfrentamiento nació la nación chilena, es decir, que el país es heredero de ambos pasados, el criollo y el de los pueblos originarios. Sin embargo, las representaciones del pueblo mapuche que hace la película dan cuenta de una visión fetichizada y “orientalista,”⁴⁶¹ en el sentido de Said de exotizar a una cultura que se percibe como extraña, como ajena a la propia. La elección de actores no mapuches y su caracterización con una estética primitiva entronca con una larga tradición de representación plástica del mundo mapuche por parte de las élites, que utilizan el referente para la construcción del relato nacional solo cuando conviene y en un modo que no cuestione el Estado. La elección, por ejemplo, del momento de la conquista para representarlo en la película, y la omisión de episodios como la pacificación de la Araucanía o la participación de ciudadanos mapuches en los repartos de tierras fruto de la Reforma Agraria, muestran cómo se moldea el discurso para que encaje en los parámetros que convienen a una historia nacional hecha sin dar voz a los pueblos originarios. Como expone Bárbara Silva:

El referente mapuche distaba de ser real, ya que aunque sobrevivía en el mundo del sur, la realidad concreta era mestiza, y si alguien era heredero del mundo mapuche, no era precisamente la élite criolla, que en la práctica excluía y rechazaba el mundo indígena. De hecho, la misma utilización del referente sugiere que el componente indígena no podía desestabilizar su proyecto de construcción nacional.⁴⁶²

El problema no se circunscribe solo al cine cariz demócratacristiano o más conservador. Como denuncia Luis Veres, la ausencia de representación de la realidad indígena, en la ciudad y más especialmente en el campo, es una constante en todo el cine documental de estos años:

⁴⁶⁰ Las representaciones audiovisuales del mundo mapuche suponen un problema complejo en el que las percepciones sociales sobre los pueblos originarios se trasladan a la pantalla de forma muy habitual desde posiciones racistas y ajenas a la realidad concreta de las comunidades mapuches del momento en que se filma. Para un estudio en profundidad sobre el tema, véase Luis VERES: *Cine documental y criminalización indígena. Terrorismo, cine documental y mundo mapuche*, Temuco, Ediciones Universidad de la Frontera, 2015. Para una historia del pueblo mapuche en Chile en época contemporánea, consúltese José BENGUA: *Historia de un conflicto. El estado y los mapuches en el siglo XX*, Santiago, Ariel/Planeta, 1999; Pablo MARIMÁN, Sergio CUNIUQUEO, José MILLALÉN y Rodrigo LEVIL: *¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, Santiago, LOM, 2006.

⁴⁶¹ Edward SAID: *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo editorial, 2015 [1ª ed. en inglés: 1978].

⁴⁶² Bárbara SILVA: *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*, Santiago, LOM, 2008, p. 65.

Algo curioso en estas películas es que, a pesar de ser películas de apoyo popular, películas de denuncia de la pobreza y de la situación en el campo, sus protagonistas jamás serán indígenas. Los mapuche son algo totalmente ajeno en este cine. Destaca, pues, la escasa presencia mapuche entre el campesinado y su inexistente adscripción en el film como pertenecientes a esa etnia.⁴⁶³

Con sus limitaciones y omisiones conscientes e inconscientes, una parte del cine rodado en los años sesenta y primeros setenta logró configurar un relato de nación fuertemente asociado a la idea de progreso, donde Chile se presenta en un tono alegre, luminoso y exento de conflictos, con una comunidad nacional no sólo homogénea, sino también unificada en torno al amor a la patria, visible en las explosiones de fervor en torno a acontecimientos como las Fiestas Patrias, el Mundial de Fútbol y otras celebraciones. El objetivo era transmitir una imagen-país que dejara atrás las visiones del subdesarrollo e integrase a Chile en el conjunto de las naciones desarrolladas, de ahí las constantes referencias al progreso técnico, científico e industrial.

3.2. Las críticas a la oficialidad: denuncia de la desigualdad y la pobreza en el cine de Helvio Soto, Álvaro Covacevich, Patricio Kaulen y Miguel Littin

Frente a esas visiones idealizadas de la nación presentes en películas como *Ayúdeme usted, compadre*, la década de los sesenta destaca por el advenimiento de un cine que va mirar la realidad de otro modo. Este nuevo tipo de películas van a destacar por una mirada cruda sobre el panorama nacional que va a poner sus ojos en contextos que hasta ahora no habían sido llevados a la pantalla. El elemento central que aúna a este grupo de películas innovadoras en su temática y en su lenguaje formal será la reflexión en torno al atraso, las desigualdades y la pobreza nacional, que por extensión lleva aparejada una reflexión sobre toda la región latinoamericana, aunque las cintas chilenas se centrarán en mostrar contextos autóctonos.

En realidad, la preocupación por la pobreza en Chile es una cuestión de larga data. Ya en siglo XIX, recién creada la república, las élites aprecian una depauperización de las masas en el ámbito urbano. El nuevo estado secularizado entiende que debe involucrarse

⁴⁶³ Luis VERES: *Cine documental y criminalización indígena...* p. 111.

en gestionar la miseria.⁴⁶⁴ Pero la mirada sobre la pobreza y las problemáticas sociales en el cine es realmente novedosa. Según Mario Godoy, hasta el estreno de *Morir un poco*, sólo dos películas en toda la historia del cine chileno habían mostrado “inquietudes sociales”: *Uno de abajo* (Armando Rojas Castro, 1920) y *Barrio Azul* (René Olivares, 1941).⁴⁶⁵

“Morir un Poco” es la primera experiencia cinematográfica de un hombre deseoso de plantear ante la conciencia de un público su inquietud por una realidad que nos rodea y nos negamos a ver. En este caso, la indiferencia de todos hacia el hombre común, el hombre de la calle viviendo, cotidianamente, su propio drama.⁴⁶⁶

Esta nueva hornada de películas chilenas se gesta en un contexto de profundos cambios sociales, marcados de modo especial por el éxodo rural.⁴⁶⁷ De este modo, las películas optarán mayoritariamente por ubicarse en el espacio urbano, sobre todo en los dos grandes núcleos de población, Santiago y Valparaíso, para ambientar sus historias en estos nuevos contextos. A diferencia del espacio rural donde, excepto contadas excepciones (como el retrato hecho por Littin en *El chacal de Nahueltoro*), la pobreza es representada como una realidad dura pero en la que los sujetos conservan su dignidad y encarnan valores admirables; en el espacio urbano la pobreza pero, sobre todo, el contraste entre clases y el abismo de desigualdad llevarán a articular un discurso en el que los sujetos marginales aparecen despojados de su dignidad por una sociedad que les da la espalda. Así, más que las condiciones materiales en sí mismas, es la comparación dentro de un espacio compartido, la ciudad, lo que hace tan dura y desgarradora la miseria de las nuevas clases populares urbanas.

Para contextualizar el espacio en que se desarrollan, debemos tener en cuenta que los cambios habían sido muy acelerados. La ciudad de Santiago había crecido con gran rapidez y de forma desordenada en los últimos años. Hacia mediados de siglo, un 46% de este crecimiento se debió a las poblaciones ilegales. “Al iniciarse el gobierno de Carlos

⁴⁶⁴ Un análisis de las políticas para la mitigación de la pobreza puede encontrarse en Macarena PONCE DE LEÓN: *Gobernar la pobreza. Prácticas de caridad y beneficencia en la ciudad de Santiago, 1830-1890*, Santiago, Editorial Universitaria/DIBAM/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2011.

⁴⁶⁵ Mario GODOY: “La temática social en el cine chileno”, *Revista En viaje*, n° 411 (febrero de 1967).

⁴⁶⁶ M^a de la Luz MARMENTINI: “Ecran estrenos: «Morir un Poco»”, *Ecran*, n°1885, 21 de marzo de 1967.

⁴⁶⁷ Sobre la representación en el cine de este proceso migratorio, véase Daniel FAURÉ: El Nuevo Cine Chileno y los pobres del campo a la ciudad ¿Hacia una concepción político-pedagógica del cine? (1957-1973), *Palimpsesto*, vol. 6, n°10 (2016), pp. 42-71, <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/article/view/2831>

Ibáñez, en 1952, una población de 250.000 personas vivían en estas áreas”,⁴⁶⁸ que tenían severas carencias de servicios y salubridad. 250.000 pobladores sobre un total de 1,75 millones de personas en toda la antigua provincia de Santiago,⁴⁶⁹ que correspondería, a grandes rasgos, con la actual Región Metropolitana.⁴⁷⁰

De una población de 1,75 millones en 1952, la antigua provincia de Santiago pasó a tener 2,43 millones de habitantes en 1960⁴⁷¹ (1,9 de ellos en el área del Gran Santiago)⁴⁷² y 3,15 millones en 1970.⁴⁷³

Una ciudad efervescente económicamente, con muy bajas tasas de paro. En 1970, de toda la población activa de la región (1.017.559 individuos), 960.632 aparecen en el censo como ocupados, y tan solo 45.271 como cesantes (parados), además de 11.656 que buscan trabajo por primera vez.⁴⁷⁴ Es decir, el paro rondaba el 4,5%. La tasa de alfabetización era de un 94,9% entre hombres y 93,9% en mujeres.⁴⁷⁵

⁴⁶⁸ René MARTÍNEZ LEMOINE: *Santiago de Chile. Los planos de su historia, Siglos XVI a XX. De aldea a metrópolis*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2007, p. 85.

⁴⁶⁹ *XII Censo general de población y I de vivienda: levantado el 24 de abril de 1952, tomo 1, resumen del país*, Santiago, Servicio Nacional de Estadística y Censos/Gutenberg, 1956, p. 38, cuadro IV. Recuperado de Internet (<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:86205>).

⁴⁷⁰ La división territorial vigente durante nuestro período de estudio (1964-1973) nace con la Constitución de 1925, aunque en realidad ésta reproducía esquemas de la Constitución de 1833. La C25 dividió territorialmente el país en provincias. Entre 1927 y 1930 se modificaron algunas provincias y comunas, con ligeros cambios posteriores. Desde la década de los cuarenta, encontramos una división territorial estable formada por 25 provincias. Esta articulación territorial se mantuvo hasta 1974, en que dio inicio una reforma administrativa para agrupar y transformar las antiguas provincias en regiones, creando 12 regiones y un área metropolitana (cfr. Decreto Ley n° 575 del Ministerio del Interior promulgado el 10 de julio de 1974, “Regionalización del país”, *Diario Oficial*, Santiago, 13 de julio de 1974, recuperado de Internet <https://bcn.cl/2m738>). En realidad, esta propuesta ya había sido planteada en los años sesenta por la ODELPLAN (Oficina de Planificación Nacional), basándose en la distinción de regiones naturales que atendían a criterios económicos, y llegó a ser esbozada por el gobierno de Frei (cfr. Decreto n° 1104 del Ministerio del Interior promulgado el 19 de agosto de 1969, “Establece división geoeconómica del país”, *Diario Oficial*, Santiago, 5 de septiembre de 1969, recuperado de Internet <https://bcn.cl/3a8an>), aunque su completo desarrollo no se llevó a cabo hasta la dictadura. Así, durante los largos años sesenta, Santiago era una de las provincias del Valle Central y se subdividía en 8 departamentos: Santiago, Presidente Aguirre Cerda, Puente Alto, Talagante, Melipilla, San Antonio (hoy perteneciente a la región de Valparaíso), San Bernardo y Maipo. Estos departamentos, a su vez, se dividían en comunas. En los censos de población, los datos hacen referencia a toda la antigua provincia de Santiago, aunque, tras el proceso de regionalización, las comparativas con períodos anteriores suelen excluir los datos de San Antonio para asimilarlos a los de la RM. En el caso de referirse a la ciudad, suele especificarse que se habla del Gran Santiago, lo que incluía, además del departamento completo de Santiago con todas sus comunas, algunas comunas de Puente Alto o San Bernardo. Esto puede hacer que, según las fuentes consultadas, las cifras muestren pequeñas oscilaciones. En nuestro caso, si no se indica lo contrario, se toman directamente de los censos oficiales elaborados por el Estado en 1952, 1960 y 1970.

⁴⁷¹ *Población del país... (Censo 1960)*, p. 7, cuadro I.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 6, cuadro V.

⁴⁷³ Instituto Nacional de Estadística (INE): *Censos de 1970-1982: cifras comparativas. Tomo II: I Región a Región Metropolitana*, Santiago, INE, 1993, p. 181.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 206.

En cuanto a Valparaíso, la provincia tenía 498.254 habitantes en 1952, 617.510 en 1960⁴⁷⁶ y 966.419 en 1970.⁴⁷⁷ El núcleo más poblado era la ciudad de Valparaíso, que contaba con 218.829 habitantes en el 52, que aumentaron hasta superar el cuarto de millón en 1960, concretamente, 252.865 habitantes.⁴⁷⁸ En la década de los sesenta, la población se mantuvo estable, con 254.812 habitantes según el censo de 1970.⁴⁷⁹

En este contexto surge este nuevo cine que va a denunciar las desigualdades y a hacer que el público pose sus ojos sobre los problemas sociales. Dentro del conjunto de obras que abordan la temática social, nos parecen especialmente relevantes las películas de tres directores: Helvio Soto, Álvaro Covacevich y Patricio Kaulen. Aunque tradicionalmente se les ha concedido menor importancia que a Aldo Francia o a Miguel Littin, consideramos que tanto la temática que abordan como el empleo de nuevos recursos narrativos y visuales les sitúa dentro del marco de construcción del Nuevo Cine chileno.

Esa división de los realizadores en bloques diferenciados no es una construcción *a posteriori*, sino que es señalada en la época, aunque fue consolidada por la historiografía y los estudios de cine durante el exilio y la transición. Raúl Ruiz, por ejemplo, sostiene en 1968: “En el cine hay un choque generacional. Por un lado están Becker, Covacevich, Soto, etc. Y por el otro, Littin, Elsesser, yo, etc.”⁴⁸⁰ Aunque él lo achaca a una cuestión generacional, nos parece que el elemento más importante es el ideológico. Mientras Aldo Francia o Miguel Littin van a tener una militancia de izquierdas vinculada después al proyecto de la Unidad Popular, autores como Kaulen o Covacevich no hacen un cine tan militante, aunque no por ello es menos político. En esa clasificación, llama la atención que Ruiz sitúa a Soto en este grupo, pues sus obras tienen un carácter marcadamente de izquierdas. Sin embargo, como ha desarrollado Tomás Cornejo, Soto rodó en el período entre 1970 y 73 varios largometrajes que fueron críticos con la UP, señalando algunas contradicciones de su proyecto político, lo que le granjeó críticas de otros realizadores.⁴⁸¹

Patricio Kaulen había tenido una intensa actividad profesional desde los años 40. En el período 64-73, rodará dos largometrajes de ficción: *Largo viaje* (1967) y *La casa en que vivimos* (1970). El segundo narra la historia de una familia de clase media a través

⁴⁷⁶ *Población del país... (Censo 1960)*, p. 7, cuadro I.

⁴⁷⁷ Instituto Nacional de Estadística: *Censos de 1970-1982: cifras comparativas...* p. 117.

⁴⁷⁸ *Población del país... (Censo 1960)*, p. 3, cuadro III.

⁴⁷⁹ Instituto Nacional de Estadística: *Censos de 1970-1982: cifras comparativas...* p. 118.

⁴⁸⁰ Pilar VERGARA: “Becker y Ruiz: Dos directores que no son compadres”...

⁴⁸¹ Tomás CORNEJO: “Filmar a contrapelo: el cine de Helvio Soto durante la Unidad Popular”, *Atenea*, n°508 (2013), pp. 13-29, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622013000200002>.

del tiempo, desde los años cuarenta y, aventurándose a elucubrar sobre el futuro, llega hasta la década de los ochenta. El director trata de ofrecer una visión realista que muestre las aspiraciones vitales de las clases medias urbanas, afanadas en lograr la estabilidad económica y la comodidad, representadas en la película por la construcción de la nueva casa familiar. Se trata de una obra sobria, que transmite con sencillez los anhelos de sus personajes y que construye una imagen de esa clase media urbana, profesional, con trabajo de oficina, que había tenido poco peso hasta entonces en las historias nacionales.

Pero nos interesa especialmente su largometraje de 1967, *Largo viaje*. Filmada en los estudios de ChileFilms y en varias localizaciones de Santiago, la trama gira en torno al personaje de un niño de clase popular que vive en Santiago. El personaje deambula por la ciudad, lo que permite a Kaulen mostrar los contrastes urbanos. En el espacio doméstico, la familia, que vive hacinada en un pequeño espacio, espera la llegada de un nuevo hijo. Sin embargo, la alegría se trunca con la muerte del bebé en el parto. La cinta reproduce entonces el rito funerario del “angelito”⁴⁸² en la casa familiar, rodeados de toda una serie de personajes del entorno.⁴⁸³ Cuando el cortejo fúnebre sale hacia el cementerio, el protagonista se da cuenta de que las alas del “angelito” han quedado caídas. Tras recogerlas, inicia un recorrido por toda la ciudad de camino al cementerio tratando de devolvérselas a su hermano para que pueda ir al cielo.

Álvaro Covacevich rueda en los sesenta dos largometrajes de ficción, también de géneros muy diversos. En 1966 estrena *Morir un poco* y en 1968, *New Love*. La segunda es una película sobre el movimiento hippie, la primera que introduce esta nueva forma de habitar la juventud que también se deja entrever en algunos cortos de estos años como *Por la vida* (Jaime Ortiz y Rubén Soto, 1968) o *Por Vietnam* (Álvaro Ramírez y Claudio Sapiaín, 1969). A gran distancia temática y estilística, *Morir un poco* narra la existencia de un hombre común en una cotidianidad asfixiante marcada por el conocimiento de un mundo opulento al que no puede acceder. “Este es un obrero –el hombre común– uno como tantos, a quienes el trabajo no alcanza a integrar al progreso del siglo XX.”⁴⁸⁴

⁴⁸² Ritual funerario tradicional propio de Chile y otras regiones, muy arraigado entre las clases populares del campo chileno, que se realiza cuando fallecen niños menores de tres años. Para acompañar su ascensión directa al cielo, el niño fallecido es vestido como un pequeño ángel y colocado en un altar doméstico, en torno al cual se realiza el rezo del rosario y otras oraciones y cantos, además de comer y beber con las personas allegadas.

⁴⁸³ El ritual del angelito es también el tema central de otro cortometraje: *Angelito* (Luis Cornejo, 1965), que lo reproduce a través de escenas con un tono y un lenguaje muy similares a las de Soto.

⁴⁸⁴ Yolanda MONTECINOS: “Crítica de cine: La honestidad de «Morir un poco»”, *La Segunda*, 13 de marzo de 1967.

En el segundo capítulo hemos analizado con detalle algunas de sus secuencias y los motivos de su éxito de público, que entendemos que se produjo por la identificación de muchos espectadores con la angustia y la apatía del protagonista, así como con su rabia ante la desigualdad en la que vive. Ahora nos interesa estudiar las imágenes de ciudad que construye y cómo presenta las relaciones entre clases sociales, sus modos de vida y los espacios que ocupan en el entorno urbano.

En cuanto a Helvio Soto, su producción en el período 64-73 es prolífica. En 1964 estrena *Yo tenía un camarada* (CF); en 1965, *Ana* (CF) y *El analfabeto* (CF); en 1966, rueda uno de los tres episodios que componen la coproducción internacional *El ABC del amor*; en 1967, estrena el largometraje de ficción *Érase un niño, un guerrillero, un caballo...*, que en realidad estaba compuesto por tres cortos previos: *La muerte de un caballo* (no estrenado como cortometraje) y los ya mencionados *Yo tenía un camarada* y *El analfabeto*, a los que añadió algunos intermedios textuales. Después, rodó cuatro largometrajes de ficción más: *Lunes 1º, domingo 7* (1968), *Caliche sangriento* (1969), *Voto + fusil* (1971) y *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1973), que no llegó a ser estrenada en Chile por el golpe, produciéndose finalmente su estreno en París.

El estilo de los primeros cortometrajes de Soto, recopilados luego en *Érase un niño, un guerrillero, un caballo...*,⁴⁸⁵ guarda muchas similitudes con los largometrajes de Kaulen y Covacevich, coincidiendo en la representación de unas clases populares urbanas marginadas del proceso de desarrollo que no saben cómo afrontar el porvenir. Los largometrajes posteriores van dejando ver unas clases populares más organizadas que toman conciencia de su realidad y se movilizan para transformarla. Las “clases populares” dejan paso al concepto de pueblo o clase obrera militante.

Con ello, las películas del período 70-73 necesitan también representar la ciudad de forma diversa. No sucede solo en las películas de Soto. En el largometraje *Ya no basta con rezar* (Aldo Francia, 1972), Valparaíso va a adquirir el rostro de una ciudad obrera en lucha. Pero, como decimos, estas características no están todavía presentes en las representaciones urbanas de los años sesenta.

Este grupo de películas de Covacevich, Kaulen y el primer Soto se esfuerza por poner en primer plano una realidad que habita en los márgenes de la ciudad. Las imágenes nos muestran a sujetos que habitan barrios periféricos sucios, ruidosos, industriales y que,

⁴⁸⁵ El largometraje completo no se conserva, pero sí los cortos *Yo tenía un camarada* y *El analfabeto*.

cuando atraviesan otras comunas, son muchas veces invisibles. Esto es especialmente visible en el caso de los protagonistas infantiles de *Largo viaje* y *Yo tenía un camarada*. Los niños se esconden bajo puentes, en puestos del mercado, se encogen en algún portal... su presencia, o bien pasa desapercibida, o resulta incómoda. Las obras, al colocar a los niños en primer plano, obligan al espectador a mirarle.

A nuestro juicio, tanto por la elección de los sujetos representados como por la ambientación espacial, el uso de la luz y la ubicación de los elementos en el encuadre; puede detectarse una influencia de la fotografía de los años cincuenta y primeros sesenta. Tanto la serie *Huérfanos en la noche* de Antonio Quintana de los años 50 como, sobre todo, las series sobre la pobreza urbana de Santiago y Valparaíso del fotógrafo chileno de la Agencia Magnum Sergio Larraín, tienen elementos comunes con los cortometrajes y largometrajes analizados. Esta influencia no aparece de forma explícita en los testimonios y fuentes hemerográficas como sí lo harán otras como la figura del realizador Joris Ivens, que a principios de los sesenta viajó a Chile para rodar *A Valparaíso* (1964) en colaboración con el CCE y dejó una fuerte impronta en los jóvenes estudiantes. A pesar de todo, no podemos menos que señalar estas similitudes que detectamos con los trabajos fotográficos. Hay muchas coincidencias, por ejemplo, entre la representación de la infancia en la reconocida serie fotográfica de Larraín sobre los niños del Mapocho y algunas de las escenas de *Largo viaje* y *Yo tenía un camarada*. Aunque no podemos saber a ciencia cierta si los realizadores conocieron el trabajo de Sergio Larraín, sus fotografías tuvieron un gran éxito y circularon por todo Chile y por muchos países extranjeros. En un momento en que “el país parecía caminar por la senda del crecimiento y haber olvidado a los sujetos que no participaban de ese progreso económico. La publicación de las fotografías de Sergio Larraín tuvo un gran impacto entre la población.”⁴⁸⁶ Otra de las influencias fundamentales es el estilo del Neorrealismo italiano.

Ante esta nueva representación de los sujetos sociales, la crítica tuvo reacciones desiguales. En general, la acogida de las obras fue positiva, valorando los esfuerzos por renovar el lenguaje cinematográfico y por ofrecer obras de un carácter más reflexivo que, además, mostraran la realidad nacional sin cortapisas. Pero también hubo críticos, especialmente de marcada militancia de izquierdas, para los que estas representaciones

⁴⁸⁶ En Sebastián MORENO MARDONES: *Sergio Larraín, el instante eterno*, LD, 2021, 85’.

no tenían la suficiente complejidad. En su *Historia del cine chileno*, Carlos Ossa dice de Largo viaje que:

El abusivo descriptivismo del filme lo vaciaba de todo contenido y su retórica denunciante se invalidaba por sí misma. El filme, sin embargo, encontró cierto éxito de público, aunque muchos se dejaron arrastrar más por la curiosidad que por los valores efectivos de la película. Esto porque el espectador medio seguía desconfiando de lo que podía pasar realmente con la producción cinematográfica chilena, que ya tantos engaños y frustraciones le había proporcionado.⁴⁸⁷

Las críticas desde posiciones socialistas y comunistas a Covacevich siguen un argumento similar:

La denuncia implícita, en varios momentos, es una mera sofisticación; en última instancia, una acepción antropológica, sospechosa y poco recomendable. Así, por ejemplo, se presentan dos playas: una popular, y la otra con gente acomodada. En la primera, todo es feo, abigarrado, vulgar; en la segunda, hay muchachas bellas. En consecuencia, se genera un clasismo social: se prefiere a las muchachas y a la playa de clase acomodada. Y ello anula la denuncia intentada al presentar directamente ciertas poblaciones de los cerros de Valparaíso. (Es menester aclarar que dicha denuncia ha sido solamente esbozada, y en ningún caso ha tenido un verdadero desarrollo cinematográfico capaz de profundizarlas en un contexto ideológico definido, sea cual sea).

(...) Covacevich, por sobre las serias limitaciones cinematográficas de su film, y al incursionar por terrenos comúnmente ignorados por otros, asume una responsabilidad muy concreta. Responsabilidad que ha de generar una actitud consiente de revisión de su film, tendiendo a una indispensable madurez de su oficio. Concretamente, la superación de cierta actitud frívola y poco reflexiva, tanto frente a la realidad como al lenguaje utilizado para expresarla. Y, por último, comprender que para hacer un cine al servicio de la superación integral del ser humano, la miseria ha de ser denunciada, pero en ningún caso –por ser humanamente inaceptable– utilizarla como “cebo exótico.”⁴⁸⁸

Estas críticas resultan especialmente llamativas cuando se comparan con la recepción de otras películas que también recogen vivencias de sujetos populares urbanos. Queda patente un doble rasero: así, mientras *A Valparaíso* (Joris Ivens, 1964) es alabada sin fisuras por su representación en pantalla de la realidad porteña, de Covacevich se afirma que “no ha hecho otra cosa que pasearse con su cámara por Santiago y Valparaíso. Ha recogido aquí ya allá los elementos de una crónica viva y real que no se puede desmentir.”⁴⁸⁹ Aunque el crítico de *El Siglo* valora muy positivamente la película,

⁴⁸⁷ Carlos OSSA: *Historia del cine chileno...* p. 76.

⁴⁸⁸ Juan EHRMANN: “Estrenos: Morir un poco”, *P.E.C.*, 17 de marzo de 1967.

⁴⁸⁹ Simón BLANCO: “1ª Columna”, *El siglo*, 23 de marzo de 1967.

señalando que “refleja la realidad del pueblo, los contrastes pavorosos de nuestra vida, la miseria increíble de las poblaciones callampas, el hambre de los niños, el mundo prohibido al que los pobres no pueden penetrar,”⁴⁹⁰ resta valor a la cinta menospreciando implícitamente con esa primera frase que citábamos tanto el guion (que la película careza de diálogo no quiere decir que no tenga guion) como el trabajo del actor protagonista (Luis Oliva, actor no profesional) y, sobre todo y muy especialmente, el esquema de montaje, como si Covacevich simplemente hubiera registrado cámara en mano escenas aleatorias, sin pensar cuidadosamente en la historia que quería contar. El montaje también es criticado por Juan Erhmann en *Ercilla*, que considera que “no se le dio un ritmo más definido”⁴⁹¹ e insinúa que el ritmo del tráiler está más logrado que el de la película en sí.⁴⁹²

Tal vez llevada por la misma impresión que causa el empleo de la cámara en mano y el retrato realista, Alicia Vega la catalogaba como documental que “incluye algunas escenas de ficción”⁴⁹³ cuando para nosotros se trata, en todo caso, de lo contrario: una obra de ficción que incorpora algunos fragmentos que pueden describirse como registros documentales. Probablemente la catalogación errónea se deba a que Vega no vio la película durante su exhibición original en salas o no la recordaba correctamente, pero sorprende porque en su *Itinerario del cine chileno* recoge la noticia de la reciente recuperación de la cinta (que estuvo extraviada y se localizó justo en 2005,⁴⁹⁴ exhibiéndola en 2006 en la Cineteca Nacional en un pase especial previo a su restauración, con lo que habría tenido la oportunidad de revisarla antes de publicar).

En definitiva, creemos que estas obras recibieron un juicio más severo que otros largometrajes contemporáneos. Añadido a esto, como han señalado Cortínez y Engelbert,⁴⁹⁵ aquellas obras que no procedían de directores con una militancia manifiesta

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ Juan ERHMANN: “Estrenos: morir un poco”, *Ercilla*, n° 1659 (marzo de 1967), pp. 30-31. El crítico, que también publicaba en P.E.C., escribe para este medio otra crítica demoleadora. ÍD.: “Estrenos: Morir un poco”, *P.E.C.*, 17 de marzo de 1967.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ Alicia VEGA: *Itinerario del cine documental chileno...* p. 241.

⁴⁹⁴ Con poco tiempo de diferencia se localizó una copia completa en Alemania, en el Festival de Cine de Leipzig, gracias a iniciativas particulares (cfr. Maureen LENNON, *El mercurio*, 9 de abril de 2006); y otra incompleta en Argentina, en los archivos del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), gracias a un proyecto de la Cineteca Nacional (cfr. VV.AA.: *Imágenes de Chile en el mundo...* p. 19).

⁴⁹⁵ Op. Cit.

fueron tachadas de apolíticas cuando, en realidad, desarrollan una visión política, solo que más cercana al humanismo cristiano y la socialdemocracia.

Otra característica de varias de estas obras es que apenas tienen diálogo. Las limitaciones técnicas, presupuestarias e incluso estéticas, llevaban a producir muchas obras sin sonido diegético, sustituyéndolo por música o una voz en off para no tener que regrabar el sonido en estudio, lo que complicaba la producción de la película. Como resultado involuntario, los sujetos marginales no tienen voz. En algunas obras, se percibe que esto sí es intencional, pues los protagonistas callan, pero sí hay intervenciones puntuales de personas pertenecientes a otras clases con las que se cruzan en sus andanzas por la ciudad.

El cine de estos años plasma de forma muy gráfica la brecha entre ricos y pobres que irá generando, además, una desconfianza hacia el resto de la sociedad y hacia las instituciones.⁴⁹⁶ Además de mostrar estos contrastes a través de la corporalidad de los propios sujetos (cómo se mueven, cómo visten, cómo habitan los espacios), las obras también presentan de forma clara las diferencias de los espacios habitados: unos, amplios, dotados de todas las comodidades, en barrios tranquilos o en modernos edificios; los otros pequeños, oscuros, sucios. Las infraviviendas, como los conventillos, en los que se hacían varias familias, representan ese subdesarrollo aunque, paradójicamente, son también leídos como expresión de chilenidad.⁴⁹⁷ En el audiovisual:

Lo apretado corresponde también a la articulación de significantes entre sí dejando escaso margen para el acceso al referente. Cinematográficamente, lo apretado es lo hacinado. Las casas, los pueblos, cerrados; o la obcecación del registro, de su interés, por el interior. La insistencia del adentro, que podría parecer un gesto reaccionario, un medio senil al exterior, es la condición para despertar una simpatía inteligente por el vigilado y para hipertrofiar por atención desmedida las pretensiones esencialistas de la autoridad.⁴⁹⁸

Ante esa falta de un hogar confortable, los sujetos pasan mucho tiempo recorriendo las calles de la ciudad, muchos sin una ocupación clara. En esas escenas, la cámara va presentando los contrastes entre comunas, los conflictos callejeros, la dualidad de una

⁴⁹⁶ Estudios sociológicos recientes sugieren que el incremento de las desigualdades genera un aumento correlativo de la desconfianza interpersonal. Cfr. *Interpersonal trust vs. income inequality*, 2000, <https://ourworldindata.org/grapher/interpersonal-trust-vs-income-inequality?country=ARG~CHL~COL~PER~URY~VEN~CAN~DOM~SLV~MEX~USA>

⁴⁹⁷ Isabel TORRES: "Los conventillos en Santiago (1900-1930)", *Cuadernos de historia*, n° 6 (1986), pp. 67-85.

⁴⁹⁸ Pablo CORRO: *Retóricas del cine chileno*, Santiago, Cuarto propio, 2012, p. 78.

ciudad en la que unos viven a ritmo acelerado y otros son expulsados de esa dinámica. Santiago se presenta como un lugar acelerado, algo agresivo, que se proyecta hacia el futuro. Especialmente, el centro surge como zona en la que la vida bulle en contraste con unos barrios periféricos donde la existencia es más triste. Hay un claro contraste entre estas nociones y las representaciones de la ciudad que las sustituirán en dictadura. En el cine de los ochenta, Santiago se presenta como un espacio gris, expresión de un contexto social también gris, carente de vida, en el que escasean tanto el ocio como las protestas u otras manifestaciones en el espacio público. La ciudad es un espacio rígido y vigilado habitado por ciudadanos alienados.⁴⁹⁹ De forma llamativa, en la representación urbana del cine de dictadura “están ausentes las muestras de devoción chovinista o el culto a la bandera en la representación cinematográfica,”⁵⁰⁰ focalizándose en la idea de “un Chile y un Santiago oscuro, cerrado, abandonado a su suerte y colmado de fantasmas, que resisten el paréntesis autoritario, para no caer en el olvido.”⁵⁰¹ En contraposición, el Santiago hasta 1973 se presenta como una ciudad viva, mostrando de modo especial edificios significativos que la hagan reconocible para cualquier espectador nacional.

Las obras también enfatizan la modernidad de algunos espacios frente al abandono y la decadencia de otros. En este sentido, las distintas representaciones cinematográficas urbanas del período sobre la ciudad de Valparaíso abundan en el concepto de “ciudad decadente” o “joya deslucida” presente en otras disciplinas artísticas.⁵⁰²

Otros espacios están directamente vedados para los protagonistas. En muchos locales comerciales, tanto el protagonista adulto de Covacevich en *Morir un poco* como los niños de Kaulen y Soto en *Largo viaje* y *Yo tenía un camarada* paran ante los escaparates para contemplar aquello que no podrán poseer. Del mismo modo, se establecen contrastes claros entre las fondas, fuentes de soda y mercados populares y los lugares de restauración que sólo son accesibles para una minoría. Lo mismo sucede con el ocio nocturno en *Morir un poco*.

⁴⁹⁹ Claudio LAGOS OLIVERO: *Cine chileno en el Santiago del apagón cultural (1980-1989)*, Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2019, p. 190 y ss.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁰² Marco CHANDÍA: “La Joya Deslucida del Pacífico... Cultura popular del ‘otro’ Valparaíso”, en Lucía STECHER y Natalia CISTERNA (eds.): *América Latina y el Mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*, LOM/Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile, 2004, pp. 171-188.

En definitiva, las obras construyen una “ciencia de la mirada,” “una moral de las imágenes”⁵⁰³ que trata de despertar en el espectador emociones. Aunque Susan Sontag ha cuestionado la capacidad de las imágenes para construir un pathos ético en el receptor, reconoce que “nos persiguen de manera insistente.”⁵⁰⁴ Sin embargo, creemos que, a diferencia de la fotografía (a la que se refiere Sontag) la imagen en movimiento, al contextualizar las imágenes intrínsecamente en una narración, en un contexto, sí tiene esa capacidad de generar una emoción que despierte reflexiones ético-morales.

De este modo, las películas de los años sesenta que optan por mostrar las condiciones de miseria en las que viven muchos chilenos pretenden, en primer lugar, llamar la atención sobre la existencia de unos otros invisibles y, en segundo lugar, invitar a la empatía y al reconocimiento de esos otros. Esa moral de las imágenes, producida en el contexto sociocultural chileno, buscaba llamar la atención sobre los sujetos que el proceso de modernización estaba dejando atrás y reivindicar su inclusión en la comunidad nacional.

En esa llamada a la acción, algunos cineastas denuncian la dejadez del Estado, como en el caso de *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969). *El chacal de Nahueltoro* es probablemente la película chilena más reconocida tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales. La obra está inspirada en hechos reales y recoge el asesinato de una mujer y sus hijos a manos de la pareja de esta, un crimen que había sacudido a la opinión pública. El asesino, un personaje marginal y sin formación, fue juzgado y condenado a muerte. La película nos muestra cómo la experiencia de la cárcel transforma al personaje, que a través de la formación que recibe en la institución y el acompañamiento personal de un sacerdote, acaba adquiriendo nociones morales y entendiendo la gravedad del crimen que cometió. A pesar de su arrepentimiento y su evolución, la pena no fue revertida y la película nos muestra su ejecución.

A nuestro juicio, el punto de vista adoptado por Littin en la película transmite varios mensajes, aunque es evidente que en una historia tan cruda la recepción debió variar mucho según la formación, el género o la clase social. En primer lugar, la película trasmite que la miseria material sume necesariamente al individuo en la miseria moral, con lo que la falta de recursos y de formación es un peligro para la construcción de un estado en el

⁵⁰³ Vicente MONROY: *Contra la cinefilia...* p. 117.

⁵⁰⁴ Susan SONTAG: *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.

que rijan unos valores morales comunes, pues los sujetos marginales quedan fuera de esa comunidad. De ahí se sigue que es labor del estado educar a todos los ciudadanos en esos valores morales comunes y garantizarles unas condiciones de vida dignas que les permitan desarrollarse. En la cárcel, el Estado acoge al preso como un padre bueno, una narrativa de la civilización como salvadora y de la razón y la ciudadanía como constructoras de progreso y paz. La cárcel es representada como medida rehabilitadora y constructora de ciudadanía. Littin lo resume con un subtítulo que da paso a uno de los capítulos de la película: “Educación y amansamiento.” En el momento en que el Estado asume por fin su responsabilidad y su misión civilizatoria, el individuo progresa. Pero lo más curioso de esa formación que Littin propone en la película es que, además de la formación moral religioso-espiritual, esta debe incluir un proceso de nacionalización, es decir, hacer consciente al individuo de la patria de la que forma parte. En una de las escenas de la película asistimos a una clase de historia impartida por el funcionario a los presos. La clase glosa las glorias de Arturo Prat.

Poco a poco, vemos que el preso ha aprendido a querer al prójimo y también a la patria. La última vez que oímos su voz (en las últimas secuencias, son el sacerdote o el alcaide los que hablan en escena), dice:

Aquí he aprendido a conocer la vida. Ahora sé que hay un Dios y me he sentido católico y chileno.

CAPÍTULO 4. “DE ARICA A MAGALLANES”: ESPACIALIDAD DE UNA NACIÓN EN EXPANSIÓN, DEL PAPEL AL CELULOIDE

Nuestro país es una puerta abierta a todas las curiosidades, un misterio creciente y renovado, la antesala de grandes sorpresas geográficas.⁵⁰⁵

El advenimiento de las independencias americanas dio lugar a nuevas comunidades políticas que hubieron de repensar, no solo el modelo de Estado, la organización del poder y del territorio, sino el modo en que se concebían a sí mismas y los lazos que les unían como colectividad. Partiendo de elementos preexistentes del período colonial (pero que en ningún caso preconfiguraban los nuevos estados) se fue articulando una identidad legitimadora de la nueva realidad política.

Desde finales del siglo XVIII, las reformas borbónicas habían desencadenado una cierta toma de conciencia de las élites criollas como entidad colectiva que, ante el vacío de poder provocado por la invasión napoleónica, acabó desembocando, primero, en una voluntad de ocupar ese espacio y, posteriormente, en el deseo de independencia de una madre patria que se negó a reconocer la autonomía de los territorios americanos. Los nuevos estados fueron definiendo poco a poco su organización política y sus fronteras. En el caso chileno, las particularidades geográficas de la región que correspondía a la Capitanía General del Chile y la homogeneidad de la élite del país, especialmente la santiaguina, integrada por unas pocas familias, facilitaron y dieron coherencia al proceso.⁵⁰⁶ Tanto Alberto Edwards⁵⁰⁷ como autores actuales como Jorge Larraín,⁵⁰⁸ Bárbara Silva⁵⁰⁹ o Manuel Vicuña⁵¹⁰ coinciden en conceptualizar la identidad nacional

⁵⁰⁵ s.a.: *Quién es Chile...* p. 17.

⁵⁰⁶ Alberto EDWARDS: *La organización política de Chile*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1943, p. 47.

⁵⁰⁷ Op. Cit.

⁵⁰⁸ Jorge LARRAÍN: *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001, p. 47 y ss.

⁵⁰⁹ Bárbara SILVA: *Identidad y nación entre dos siglos...* p. 18 y ss.

⁵¹⁰ Manuel VICUÑA: *El París americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Santiago, Universidad Finis Terrae, 1996.

chilena de estas primeras décadas como un constructo desde arriba que fue empapando poco a poco al resto de capas sociales, permitiendo así “la articulación de grupos diversos en torno a una identidad creada desde el estado”.⁵¹¹ Para Alfredo Jocelyn-Holt, que coincide en señalar el papel de las élites, tiene mayor peso la sociedad civil que el Estado en la configuración de la identidad nacional.⁵¹²

El aislamiento geográfico de la nación ha sido siempre señalado como uno de los elementos claves en la articulación de la identidad chilena. De hecho, para François-Xavier Guerra, Chile era uno de los pocos espacios que, a finales del s. XVIII, había logrado generar una identificación con el reino dentro del esquema de lealtades políticas de la Monarquía Hispánica.⁵¹³ Sin embargo, esta visión hegemónica de la cordillera como límite olvida la variabilidad de las fronteras del Reino o Capitanía de Chile en sus diversas etapas, que en muchos momentos incluyó territorios situados al otro lado de los Andes, así como las relaciones que se establecen entre las comunidades locales a uno y otro lado de la cordillera. De hecho, Ximena Vergara ha cuestionado, precisamente a través del estudio de fuentes audiovisuales, esta significación categórica de la cordillera como frontera. A través del estudio de los documentales de las primeras décadas del siglo XX, propone leerla como un espacio de sociabilidad.⁵¹⁴ Se trata de una visión vigente, pero todavía muy cuestionada, que nos debe llevar a contrastar los discursos sobre la nación desde una diversidad de fuentes.

Para una mejor comprensión de la construcción de la identidad nacional son también fundamentales los aportes desde la historia de los conceptos, pues debe historizarse la evolución semántica, la polisemia y las mutaciones que fueron experimentando las nociones de patria y nación en relación con la comunidad y el territorio de pertenencia. Uno de los estudios fundamentales en este campo es el de Gabriel Cid e Isabel Torres, que muestra la evolución de estos conceptos en sus contextos de enunciación, pasando de una multiplicidad de significados no excluyentes en época moderna e inicios de la contemporaneidad republicana que iba desde el territorio restringido de la villa o pueblo

⁵¹¹ Ibid., p. 33.

⁵¹² Alfredo JOCELYN-HOLT: *La independencia de Chile tradición, modernización y mito*, Madrid, Mapfre, 1992.

⁵¹³ François-Xavier GUERRA: “Las mutaciones de la identidad en la América hispánica”, en Antonio ANNINO, François-Xavier GUERRA (coords.): *Inventando la nación: Iberoamérica siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 185-220, esp. p. 193.

⁵¹⁴ Ximena VERGARA et al.: “Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n° 3 (diciembre de 2017), pp. 137-151.

de origen hasta, incluso, la idea de americanidad; a una noción cada vez más definida, entendida como comunidad política y realidad histórica a finales de siglo, que se articulaba en torno al Estado. Este proceso de evolución semántica estuvo lleno de tensiones y rupturas, y todavía al finalizar el siglo XIX seguía siendo un campo en disputa en el que chocaban los intereses del Estado, el cosmopolitismo de la burguesía o el internacionalismo del socialismo y el anarquismo.⁵¹⁵

Los procesos de construcción nacional fueron lentos, complejos y no unívocos. Como sabemos, para transformar a grupos heterogéneos de individuos en una única colectividad que se identifique como tal y lograr una mínima integración, es necesaria la presencia de elementos simbólicos que ayuden a construir un discurso unitario. Dicho discurso se articula, consideramos, en torno a dos ejes fundamentales: el tiempo y el espacio (pasado y territorio), que después se concretan a través de una serie de signos (rituales, tradiciones, símbolos). En concreto, el pasado se narra a través de relatos y mitos que transmiten la ilusión de una genealogía común que refuerza el sentimiento de pertenencia y de fraternidad, proyectando también la continuidad de la nación hacia el futuro. Un pasado en el que los mitos evolucionan para conformar una historia nacional. Como apunta Lévi-Strauss, “en nuestras sociedades la historia sustituye a la mitología y desempeña la misma función.”⁵¹⁶ Esta genealogía, como vamos a ver para el contexto chileno, empleará habitualmente la referencia al origen europeo, aunque incorporará el elemento precolombino puntualmente, a través del folklor o la historia, cuando convenga al relato. Respecto al territorio, esta tiene unos límites concretos pero no definitivos, pues puede proyectarse también sobre espacios que no pertenecen formalmente al estado pero que se aspira a integrar en él. Al fin y al cabo, en el espacio la nación se manifiesta y los mitos se encarnan, adquieren corporalidad y se hacen visibles, con lo que la aspiración a ampliar las fronteras del estado engrandece también la propia autoconcepción de la identidad nacional. Si la nación puede conceptualizarse como una forma de territorialización del poder, ese territorio debe articularse como expresión del poder y reforzarlo.

En el caso chileno, como decíamos, se propone que estas nociones fueron permeando desde las capas altas al resto de la sociedad. Para la transmisión del sentimiento patriótico y la identificación del individuo con la comunidad, suele señalarse a la escuela como

⁵¹⁵ Gabriel CID e Isabel TORRES: “Conceptualizar la identidad: Patria y nación en el vocabulario chileno del siglo XIX”, en Gabriel CID y Alejandro SAN FRANCISCO (eds.): *Nación y nacionalismos en Chile. Siglo XIX*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2009, 2 vols., pp. 23-51.

⁵¹⁶ Claude LÉVI-STRAUSS: *Mito y significado*, Madrid, Alianza editorial, 2012, p. 77.

instrumento principal desde la formación de los estados nacionales en el XIX. No obstante, la mayor parte de estos estudios proceden del espacio europeo y se trasladan esos presupuestos al espacio latinoamericano sin tener en cuenta las particularidades de los sujetos históricos: la diversidad racial, lingüística o la vastísima extensión del territorio con un poblamiento rural muy disperso. Para el supuesto chileno, por ejemplo, debe matizarse que, si bien la historia nacional está presente en el currículo desde 1860, fue marginal respecto de la historia europea hasta bien entrado el siglo XX y que inicialmente sólo se enseñaba en el último grado de la formación primaria, al que llegaba apenas un 3% de la población hacia 1900, aunque la idea de una idiosincrasia chilena pudo transmitirse de forma más efectiva a través de otras asignaturas como la literatura.⁵¹⁷ Sumado a todo esto, la ruralidad y condición itinerante o precaria de muchas escuelas dificultó la reproducción de los ritos cívicos que en el continente europeo se ha demostrado que fueron claves para la construcción del sentimiento patriótico en la población. Será a comienzos del siglo XX, con el *boom* salitrero, cuando comience a generalizarse la construcción de edificios escolares y se institucionalicen ritos como el izado de la bandera, el canto del himno nacional, o los desfiles, aunque estos conviven con ceremonias imbricadas en el ámbito local y con aquellas propias de cada institución. “La educación, entonces, como forjadora de una identidad nacional resulta abstracta, desde arriba hacia abajo, si no se considera esta nueva identidad que es la propiamente escolar y su inserción local.”⁵¹⁸

Resulta necesario, pues, analizar otros mecanismos y herramientas de difusión de la identidad nacional. Entre ellas, fue *conditio sine qua non* la circulación de representaciones narradas y visuales de la nación que la hicieran tangible y reconocible, pues no puede amarse ni sentirse parte de lo que no se conoce. Así, en el siglo XIX, igual que en muchos otros estados-nación en construcción, la representación visual del territorio, primero a través de mapas e ilustraciones y luego de la fotografía, permitió divulgar los paisajes regionales y establecer vínculos incluso entre la población analfabeta. Los mapas ordenaban la realidad y transmitían una idea concreta de nación,⁵¹⁹

⁵¹⁷ Sol SERRANO: “Enseñanza de la historia e identidad nacional: Un vínculo a historizar desde la experiencia chilena, 1850-1930”, *Encounters/Encuentros/Rencontres on Education*, vol. 15 (2014), pp. 209-222, esp. p. 212-213, <https://doi.org/10.24908/eoe-ese-rse.v15i0.5340>.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 218-219.

⁵¹⁹ Aunque el espacio de estudio escogido es el estado mexicano, el libro de Magali M. CARRERA: *Traveling from New Spain to Mexico. Mapping Practices of Nineteenth-Century Mexico*, Durham, Duke University Press, 2011, es una de las obras más completas para explicar la reconfiguración de la cultura

algo importante en un período de expansionismo territorial. Además, ordenar el territorio garantizaba a quien sancionaba este ordenamiento el conocimiento y acceso a los recursos naturales. Representar supone, en cierta medida, apropiarse de aquello representado. Para Carlos Ossa hijo, la fotografía en el siglo XIX, y posteriormente el cine, operan también como instrumentos al servicio del estado. Las imágenes servirán para educar a las masas siguiendo las nociones de higiene, decencia y orden propias del XIX, perpetuando así el control sobre los sujetos.⁵²⁰ En este proceso, por tanto, se hace evidente la intención de trasladar la ideología de la clase dominante a la imagen que se quiere construir del país. En ese sentido, Julio Pinto y Verónica Valdivia apuntan que el objetivo de los gobiernos decimonónicos fue “construir una nación no a partir del pueblo chileno realmente existente, sino de un pueblo abstracto y utópico.”⁵²¹

Sin embargo, como ha mostrado Nancy Appelbaum para el caso colombiano, aunque el relato deseado por las élites criollas era el de una comunidad homogénea, muchas de las iniciativas institucionales emprendidas en el s. XIX para racionalizar y trasladar al papel la realidad de las nuevas repúblicas (como las exploraciones corográficas del territorio) acabaron dando cuenta de la heterogeneidad racial y cultural de las naciones latinoamericanas.⁵²²

De esta forma, frente a los discursos que construyen la nación imaginada, la documentación administrativa nos permite obtener una imagen más próxima a la realidad tangible relativa al territorio y sus fronteras. Si tomamos como pulso a la nación los censos estatales realizados de 1813 en adelante, estos nos muestran:

cómo cada vez más se delimita el territorio realmente ocupado por chilenos, así como dónde se va poniendo el énfasis expansionista que caracteriza al siglo XIX, con la colonización del sur de la Araucanía y Magallanes; la anexión de las provincias de Tacna, Arica y Antofagasta y, sobre todo, la transformación estructural de la división político administrativa de Chile que comienza en este siglo y que se consolida a mediados del siglo XX.⁵²³

visual y de la cartografía en relación con las nuevas identidades nacionales. Además, ofrece una metodología de análisis que puede aplicarse a otros estados latinoamericanos.

⁵²⁰ Carlos OSSA: “El soberano óptico: la formación visual del poder”, *Revista chilena de literatura*, n° 89 (2015), pp. 213-230.

⁵²¹ Julio PINTO y Verónica VALDIVIA: *¿Chilenos todos? La construcción social de la nación (1810-1840)*, Santiago, LOM, 2009, p. 194.

⁵²² Nancy APPELBAUM: *Dibujar la nación. La comisión corográfica en la Colombia del siglo XIX*, Bogotá, Universidad de los Andes y Fondo de Cultura Económica, 2017.

⁵²³ Instituto Nacional de Estadística (INE): *Retratos de nuestra identidad: Los Censos de población en Chile y su evolución histórica...* p. 62.

Es decir, que se evidencia una distancia entre los territorios oficialmente delimitados como chilenos y aquellos ocupados de forma efectiva por el Estado, especialmente en el sur, donde, *de iure*, las sucesivas Constituciones chilenas sancionaban la extensión de la República hasta el Cabo de Hornos, pero, *de facto*, muchos de estos territorios eran “verdaderas *res nullius* que no estaban bajo la jurisdicción de ningún país,”⁵²⁴ aunque sí habitadas por diversos grupos indígenas, siendo el pueblo mapuche el más numeroso. Al norte, Chile buscaba expandirse a costa de Perú y Bolivia para explotar los recursos salitreros de la región. Los progresivos avances en el control del territorio, con la “pacificación” de la Araucanía (1860-1881), la ocupación del estrecho de Magallanes y la delimitación de las fronteras con Argentina, así como la Guerra del Pacífico (1879-1883),⁵²⁵ fueron transformando el mapa del país. Los conflictos fronterizos con Argentina, Perú y Bolivia cohesionaron a la población chilena frente a la idea del enemigo externo y ampliaron los límites geográficos de la nación, obligando a reforzar los discursos nacionalistas en las áreas de frontera y en las regiones recién incorporadas. De este modo, dichos conflictos bélicos se convirtieron en un factor aglutinador en torno a la nación, esencial en el desarrollo de la identidad patria, proyectándola además sobre espacios reivindicados como chilenos aunque aún no lo fueran oficialmente.

Como decíamos, los documentos administrativos nos permiten ir observando la evolución real del control del territorio. Aun así, estos documentos tampoco están exentos de la mirada subjetiva e intencionada de quien los elabora, y ello se hace patente en el modo en que se diseñan estos censos, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX, evidenciando un “afán homogeneizador del Estado-nación (...) para ver favorecida su imposición en la propia concepción de la identidad nacional.”⁵²⁶ Se decide, por ejemplo, eliminar de los cuestionarios las preguntas sobre culto religioso o idioma hablado, “datos que en Chile sería superfluo tomar, pues la creencia como el lenguaje son unos mismos entre todos sus hijos.”⁵²⁷ En realidad, sí existían diferencias religiosas y

⁵²⁴ Armando DE RAMÓN: *Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*, Santiago, Catalonia, 2015, p. 83.

⁵²⁵ Entre los chilenos es comúnmente conocida como “Guerra del Pacífico”, aunque técnicamente se trata de la Segunda Guerra del Pacífico o Guerra del Salitre, en contraposición a la Primera Guerra del Pacífico (1837-1839) entre el Chile de Portales y la Confederación peruano-boliviana.

⁵²⁶ Instituto Nacional de Estadística (INE): *Retratos de nuestra identidad: Los Censos de población en Chile y su evolución histórica...* p. 113.

⁵²⁷ Santiago LINDSAY: *Censo Jeneral de la República de Chile levantado el 19 de abril de 1865*, tomo VIII, citado en Andrés ESTEFANE JARAMILLO: “Un alto en el camino para saber cuántos somos...” Los censos de población y la construcción de lealtades nacionales. Chile, siglo XIX”, *Historia (Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile)*, n° 37, vol. I (enero-junio 2004), pp. 33-59, esp. p. 57.

lingüísticas en un momento como la segunda mitad del XIX, con gran flujo de población migrante, pero se aspiraba a proyectar ante la población la idea de una nación homogénea, con lo que se excluye de los registros aquella información que no contribuya a construir ese relato unitario. Esta versión de la nación basada en el ideal republicano necesitaba crear un discurso sin divergencias.

A partir de 1895 se recuperan estas preguntas. Por un lado, este hecho podría indicar el reconocimiento de una cierta diversidad dentro del estado, pero, por otro lado, de lo que nos da muestra realmente este cambio es de que el proceso de construcción nacional decimonónico estaba siendo exitoso y había logrado articular una identidad nacional que trascendiera elementos concretos como la religión o el idioma, creando una idea de comunidad compartida, ayudada por la existencia de conflictos militares con otras naciones (la Guerra del Pacífico) con lo que la existencia de estas pequeñas diferencias dejaba de suponer un riesgo para la construcción de un imaginario común de nación. Si en los primeros censos los empadronados no reconocen más patria que la local (la “patria chica”), y el vocablo chileno brilla por su ausencia,⁵²⁸ poco a poco los encuestados empezarán a reconocerse como connacionales. Para M^a Paz Peirano, estos discursos reflejan una mayor influencia del romanticismo alemán y los particularismos culturales:

Esta nueva versión culturalista, posicionada desde la Guerra del Pacífico (1879), amalgama la ideología de la homogeneidad con el concepto de mestizaje, concepción que va permitiendo la ampliación de la base social de la identidad, mediante la autoafirmación de los sectores sociales medios y populares.⁵²⁹

Los censos hacen patente también el fortalecimiento de las instituciones republicanas, que durante el XIX irán haciéndose cargo de funciones como esta del empadronamiento, tradicionalmente a cargo de la Iglesia.

Iniciado el siglo XX, a estas imágenes cartográficas, literarias o fotográficas de la nación se van a sumar las transmitidas a través del cinematógrafo. La proyección en pantalla de las imágenes convirtió paisajes remotos y desconocidos para una mayoría de chilenos que no podía viajar a los extremos ignotos del país en algo cercano, cotidiano, propio. El cine permite incorporar esos paisajes a la imaginación propia, imaginar y

⁵²⁸ Andrés ESTEFANE JARAMILLO: “Un alto en el camino para saber cuántos somos ...” p. 57 y ss.

⁵²⁹ M^a Paz PEIRANO: “Imágenes de la Nación en el Cine Chileno Actual: la representación de “lo chileno” como cultura popular.”, *Revista chilena de antropología visual*, n° 6 (2005), pp. 139-174.

construir un mapa mental del territorio. Este papel clave ya lo había jugado antes la literatura y, de un modo más cotidiano y persistente, la prensa diaria:

estas simples referencias ponían en contacto a los lectores con territorios lejanos y suponemos desconocidos, lo que posibilitaba que cada individuo tomara conciencia de las dimensiones espaciales y humanas de la nación a la que pertenecía, rompiendo, con ello, los límites de su identificación local.⁵³⁰

Pero el cine va más allá, porque convierte ese contacto con los territorios lejanos en una experiencia inmersiva que involucra a los sentidos, ya que el ritual de acudir al biógrafo, sentarse en una butaca de una sala oscura, y *ver* y *escuchar* las películas, noticieros o comerciales, convierte a la nación en una entidad corpórea, que tiene vida y movimiento.

4.1. La evocación del territorio y los elementos naturales

Como hemos expuesto en el capítulo anterior, las primeras décadas de vida del nuevo invento llevaron aparejada una sobrerrepresentación del espacio urbano en los documentos audiovisuales, pues los discursos sobre la modernidad daban prioridad a aquellos elementos del territorio que reflejaran los avances económicos y el cosmopolitismo de las élites. Sin embargo, a partir de los años 50 observamos un cambio de tendencia. Aunque perviven representaciones de un Chile urbano e industrial, símbolo del progreso y modernidad que hemos mostrado en capítulos previos, esa relación entre técnica y naturaleza va volviéndose más conflictiva, y se observa una revalorización de los paisajes naturales y del entorno rural. La crítica al sistema productivo capitalista de cariz extractivista, con un fuerte impacto sobre los recursos naturales, se hace patente en una parte importante de la intelectualidad. Esto, sumado a la revisión y puesta en valor de la cultura popular, dirigió la mirada a lugares recónditos ajenos a una modernidad que comienza a ser puesta en cuestión. De nuevo, como veíamos en torno a la noción de progreso en el capítulo anterior, puede observarse, aunque con cierto retraso temporal, una correlación entre las ideas representadas en pantalla y las corrientes académicas y filosóficas imperantes, y relacionamos esta revalorización de la naturaleza con las críticas

⁵³⁰ Andrés ESTEFANE JARAMILLO: “Un alto en el camino para saber cuántos somos...”. Los censos de población...” p. 55.

y la reacción al positivismo filosófico, que provocaron “un retorno a cierto espiritualismo.”⁵³¹

Las representaciones de Chile relacionadas con los elementos naturales son quizá las más reproducidas en la imaginación extranjera. Si tomamos como referencia las imágenes del país en películas extranjeras, las menciones a su ubicación periférica en el marco continental y global, a su geografía alargada, y a sus paisajes naturales son las más repetidas.⁵³² Chile es ese país lejano, con desiertos que recuerdan a paisajes marcianos, terremotos que arrasan con todo y minas que se adentran en la tierra. Es una franja estrecha atrapada entre la cordillera y el mar, con faros en cabos remotos en los que las olas rompen sin tregua. Un país en el confín del mundo. Para Cavallo y Martínez, además de ser el fin del mundo y un lugar geológico, frío y aislado, Chile es ante los ojos del mundo “una abstracción”, “no hay un rasgo único, ni siquiera dominante, que lo caracterice de una vez.”⁵³³ Pero esta idea no hace de forma exógena, sino que procede de la caracterización que los chilenos hacen de su propia nación. Esa “larga y angosta faja de tierra”, aislada del mundo, es descrita por Alonso de Ercilla en *La Araucana*, que Andrés Bello interpretó como poema fundacional. También para Neruda, Ercilla fue el inventor de Chile. En el siglo XX, una de las descripciones más poéticas y también más exhaustivas del país, completamente entregada a la reflexión en torno a los elementos del paisaje, es la de Benjamín Subercaseaux en *Chile o una loca geografía*.⁵³⁴ Esta obra del “contador de patrias”, como le describe Gabriela Mistral en el prólogo, fue polémica por la sinceridad del autor en su caracterización de los chilenos, a los que llega a describir como “indolentes y apáticos,” pero tuvo gran éxito entre el público, con más de 11 ediciones hasta el año 2000. Como afirma Cristián Gazmuri en su *Historia de Chile*, la obra “habría grabado rasgos mentales que nos han marcado por siglos.”⁵³⁵ Recientemente, Bárbara Silva y Alfredo Riquelme han puesto de manifiesto cómo estos elementos naturales fueron utilizados como forma de nacionalizar el territorio y la

⁵³¹ Patricio ARRIAGADA: “El pensamiento francés en Chile” en Patricio ARRIAGADA, Víctor IBARRA, Javiera MÜLLER, Javier OSORIO: *PRO ARTE: Difusión y crítica cultural...* pp. 33-78, esp. p. 36.

⁵³² Cfr. Ascanio CAVALLO y Antonio MARTÍNEZ: *Chile en el cine...*

⁵³³ *Ibid.*, p. 291.

⁵³⁴ Benjamín SUBERCASEAUX: *Chile o una loca geografía*, Santiago, Editorial Universitaria, 2010 [1ª ed.: Santiago, Ercilla, 1940]

⁵³⁵ Cristián GAZMURI: *Historia de Chile, 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*, Santiago, RiL editores/Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012, p. 23.

comunidad que lo habitaba, especialmente a través del elemento telúrico.⁵³⁶ La condición de Chile como país propenso a la sismicidad aportaba un elemento original a la comunidad nacional que lo diferenciaba de otros países del entorno. De ese modo, se fue propagando la idea de un carácter chileno forjado ante las adversidades que planteaba habitar esa faja de tierra, con picos de nacionalismo que afloran tras grandes desastres naturales como el gran terremoto de 1960.

Todas estas imágenes sedimentadas a lo largo de los siglos continuaban vigentes en los años sesenta y se trasladaron a la pantalla. Las obras proyectan una imagen narrada también en las fuentes escrita, que “Chile es un país mágico, de violentos y suaves contrastes a la vez, donde el paisaje aumenta el ritmo a medida que se extiende hacia el sur.”⁵³⁷

Entre las obras centradas en la descripción del entorno natural, el formato más habitual es el cortometraje documental, aunque también aparecen algunos largometrajes documentales y de ficción. Las obras pueden agruparse en tres grandes grupos: aquellas que tienen como objetivo principal la filmación de los paisajes, aquellas cuyo fin es mostrar los avances técnicos del país, pero que recurren al elemento natural, bien como contraste, bien para establecer una continuidad y tranquilizar al espectador ante posibles miedos a la excesiva tecnificación; y, por último, aquellas que se ubican en el medio rural o natural porque allí se desarrolla la historia que desean contar.

Se observa, eso sí, que la presencia del elemento natural es mayor en los filmes del período 64-68, disminuyendo para el período 69-73, en que lo urbano vuelve a adquirir mayor protagonismo.

Al primer grupo pertenecen, entre otras, *Aquí vivieron* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1964, CD), *Chile, paralelo 56* (Rafael Sánchez 1964, CD), *Faro evangelistas* (Rafael Sánchez, 1964, CD), *San Pedro de Atacama* (Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic, 1964, CD), *Un viaje a Paine* (Dante Baeriswyl, 1964, CD), *Isla de Pascua* (Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic, 1965, LD) y *Mi valle de Elqui* (Rafael Sánchez, 1971, CD).

Al segundo grupo, *El esfuerzo de producir* (s.a., 1964, CD), *Carbón* (Fernando Balmaceda, 1965, CD), *Lago Laja y las centrales hidroeléctricas* (Rafael Sánchez, 1966,

⁵³⁶ Bárbara SILVA y Alfredo RIQUELME: *Una identidad terremoteada. Comunidad y territorio en el Chile de 1960*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.

⁵³⁷ s.a.: *Quién es Chile...* p. 17.

CD), la trilogía del Calendario de los ríos de Chile, de Fernando Balmaceda, compuesta por *Río Lauca* (1966, CD), *Río Loa* (1967, CD) y *Ríos Patagónicos* (1967, CD), *Sequía* (Fernando Balmaceda, 1968, CF), *Araucanía hoy* (Hernán Puelma 1968, CD), *Tierra en marcha* (s.a.: 1966, CD), *Transformación del campo y del campesino* (Dunav Kuzmanic 1968, CD), *País del cobre* (Fernando Balmaceda 1969, CD), *Crónica del salitre* (Angelina Vásquez 1971, CD).

Al tercero, *El analfabeto* (Helvio Soto 1965, CF), *Ayúdeme usted compadre* (Germán Becker 1968, LF), *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969, LF), *La Araucana* (Julio Coll, 1971, LF) o *Tierra* (René Kocher, 1971, CF).

4.2. El Valle Central como paradigma de chilenidad:

Criollismo en *Tierra quemada*

El cine de los años sesenta y los setenta va a reflejar, igual que otras disciplinas artísticas, la tensión entre un criollismo nacionalista y unas vanguardias cosmopolitas que se palpaba en el país desde hacía unas décadas, pero que experimentará una fuerte revisión en el período de nuestro estudio. La disputa entre ambas corrientes se ha leído tradicionalmente en clave de clase, como una pugna por la hegemonía entre la cultura de élite y la cultura popular, y se da en Chile desde principios del siglo XX, momento en que las masas empiezan a incorporarse al imaginario de la nación.⁵³⁸ El cine, como agente de esa cultura de masas, jugará un papel fundamental en la creación de la cultura nacional. Las películas, a partir de 1910, conciben nación como una:

...comunidad singular de costumbres y de cultura, una comunidad en que prima el concepto romántico de nación-herencia por sobre el concepto de nación-contrato (...) una comunidad singular anclada en una memoria histórica común, conformada por una raza de prosapia épica y por paisajes y costumbres vinculadas a la ruralidad del valle central⁵³⁹

Si bien la relación entre nacionalismo y cosmopolitismo es más compleja en los discursos fílmicos porque, como recuerda Subercaseaux, las tramas nacionales se mezclan con lo moderno y cosmopolita como algo inherente al propio cinematógrafo, lo que emerge como clave es la referencia al Valle Central como origen de la comunidad

⁵³⁸ Bernardo SUBERCASEAUX: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo 4. Nacionalismo y cultura*, Santiago, Editorial Universitaria, 2007, pág. 250.

⁵³⁹ *Ibid.*, p 217.

nacional. Así, lo criollo se entiende como esencia de lo chileno, igual que sucede en países del entorno como Argentina, donde obras como *Martín Fierro* evidencian:

un intento de invención o revalorización de una identidad nacional en la que lo criollo y gauchesco se presenta como lo verdadero e inalterable por oposición al elemento inmigratorio, considerado corruptor y advenedizo, a la par que se postula a la élite conservadora dominante como la única clase social legítima para conducir el Estado Nacional, en tiempos en que la reforma electoral de 1912 abría las puertas a la política democrática efectiva.⁵⁴⁰

En Chile, durante las primeras décadas del siglo, la situación es similar: el recurso al criollismo, representado por la figura del huaso, refleja una construcción conservadora de la nación que legitima a las élites santiaguinas en el poder. Los “contextos costumbristas generalmente campesinos, [aparecen] como lugar de manifestación de la pureza de la esencia de la nacionalidad”⁵⁴¹ pero los sujetos campesinos siguen siendo subalternos en una estructura de poder tradicional.

Sin embargo, los debates sobre el folklor y la revalorización de la cultura popular desde mediados del siglo XX alteran el lugar que lo popular ocupa en la cultura y la identidad nacional, concediéndole mayor importancia y reivindicándolo frente a una cultura de élites. Aun así, las únicas tradiciones populares que se consideran auténticamente chilenas siguen siendo las de matriz española:

la definición predominante consistió en la reivindicación del legado hispano en las tradiciones populares chilenas, apartando la herencia indígena y africana.

(...) Se mantuvo como consenso la consideración de lo folclórico como sobrevivencias del pasado que albergan la identidad de la nación. Y acerca de que ella tendría como principal influencia la cultura española, concentrándose incluso en el patrimonio del Valle Central. Con ello quedan excluidas por un tiempo expresiones más híbridas y distantes del centro del territorio.⁵⁴²

Estudios como los de Eugenio Pereira Salas sobre la música popular⁵⁴³ asentaron la tesis del origen español de las tradiciones culturales chilenas, adaptadas al contexto local

⁵⁴⁰ Daniel LVOVICH: “Las naciones del «nacionalismo cultural» argentino a inicios del siglo XX: migraciones, anarquismo y homogeneidad cultural” en M^a Cruz ROMEO, M^a Pilar SALOMÓN y Nuria TABANERA (eds.): *Católicos, reaccionarios y nacionalistas. Política e identidad nacional en Europa y América Latina contemporáneas*, Madrid, Comares, 2021, pp. 217-230, esp. pp. 229-230.

⁵⁴¹ Eduardo SANTA CRUZ ACHURRA: “El cine chileno y su discurso sobre lo popular. Apuntes para un análisis histórico”, *Comunicación y medios*, n° 18 (2008), pp. 57-69, esp. p. 59, <https://doi.org/10.5354/rcm.v17i18.1094>.

⁵⁴² Karen DONOSO y Carolina TAPIA: “(De)construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo XX”, *Revista Mapocho*, n° 82 (2017), pp. 130-161, esp. p. 136.

⁵⁴³ Eugenio PEREIRA SALAS: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941.

por los criollos, “apartando la investigación de las culturas de los pueblos originarios hasta el terreno de la etnografía. Por lo tanto, no se verán en este periodo investigaciones sobre “folclor mapuche””.⁵⁴⁴

Las tradiciones propias de la zona central de Chile, simbolizadas en la figura del huaso y en manifestaciones culturales como la cueca o el rodeo chileno, se manifiestan más plenamente en el entorno rural, articulado en torno a grandes fundos. Estas tradiciones y estilo de vida se proyectan hacia el resto del territorio aunque, de forma paradójica, su presencia real en las regiones centrales de Chile se reduce por la migración del campo a la ciudad. Aun así, ciertas tradiciones se fosilizan y perviven en la ciudad adaptadas al nuevo contexto, como las fondas o ramadas que se organizan en Fiestas Patrias también en el espacio urbano.

En el cine, Alejo Álvarez opta por representar este mundo en declive con dos películas de ambientación histórica: *Tierra quemada* (1968) y *El afuerino* (1971). Ambas películas tienen una temática y ambientación muy similar. Se enmarcan en un pasado cuya distancia no se define con claridad y, geográficamente, en el campo chileno de la zona central, optando como género narrativo por el *western*, en su vertiente europea del *spaghetti western*. Ambas fueron producciones comerciales de cierta calidad técnica, rodadas en 35mm y a color. De hecho, *Tierra quemada* fue el primer largometraje de ficción chileno a color.⁵⁴⁵ Aun así, nada las salvó de la crítica feroz por su mala calidad narrativa y por no representar lo que se esperaba que el cine chileno fuera, aunque gozaron de gran éxito de público.

De las dos, centramos el análisis en *Tierra quemada* (1968) por ser la de mayor éxito y mayor impacto mediático. La historia, como apuntábamos, se sitúa en un pasado indefinido. Julio López Navarro, en *Películas chilenas*, la ubica en las últimas décadas del XIX,⁵⁴⁶ pero algunas fuentes hemerográficas se refieren a los años 1900-1910.⁵⁴⁷ Se trata de una película de acción con notas dramáticas y románticas que narra la historia de dos familias enfrentadas: los Valladares y los Vilches. Al clan de los Valladares pertenecen Don Pancho, su hijo Anselmo y la ahijada de Don Pancho, Rosalba, de quien

⁵⁴⁴ Karen DONOSO y Carolina TAPIA: “(De)construyendo el folclor...”, p. 145.

⁵⁴⁵ Marcel GARCÉS: “«Tierra Quemada», esperanzas fallidas a pesar del color”, *El Siglo*, 27 de agosto de 1968, <https://cinechile.cl/tierra-quemada-esperanzas-fallidas-a-pesar-del-color/>.

⁵⁴⁶ Julio LÓPEZ NAVARRO: *Películas chilenas*, Santiago, Ediciones Pantalla Grande, 1997, p. 124.

⁵⁴⁷ S.a.: “‘Los salteadores’, primer largometraje chileno en colores”, *Ecran*, 26 de diciembre de 1967, p. 7. [Los salteadores fue uno de los sucesivos títulos provisionales que tuvo la película en su fase de producción].

Anselmo está enamorado. Don Pancho era amigo del patriarca de la familia Vilches, quien le había prometido poner a su nombre unas tierras. Sin embargo, a la muerte del padre, Julián Vilches, codicioso terrateniente, incumple los deseos expresados en el testamento de su padre y se queda con las tierras, pues además odia a Anselmo Valladares porque la primera esposa de aquel (ya fallecida) prefirió a Anselmo antes que a él.

Con este punto de partida, la película desarrolla una enrevesada trama de acción y pasiones en la que ambas familias se enfrentan por la tierra, con una historia poblada de personajes que van alimentando el conflicto. Los hombres de Julián Vilches matan a Don Pancho Valladares cuando tratan de expulsarle de sus terrenos, tras un diálogo en el que se enfrentan dos visiones sobre la tierra:

Don Pacho: Uno es dueño de ellas trabajándolas y cuidándolas, día y noche

Julián: La ley dice que es mía

Don Pacho: Pero la justicia consagra mi derecho

[Los hombres de Julián, borrachos y con antorchas, prenden fuego a la casa]

Don Pacho [moribundo]: Anselmo sabrá defenderla. Esta tierra es nuestra

Los enfrentamientos, traiciones, trampas y muertes se suceden a lo largo del *film*. Anselmo Valladares, el protagonista, mata al abogado Venegas, quien estaba de parte de Julián, para defender a su hermano desarmado y genera también cierto temor entre los campesinos que trabajan para Julián en las tierras que eran para él, pues los agricultores saben que ha declarado acabar con cualquiera que trabaje sus tierras. En efecto, en la escena siguiente, los hombres de Anselmo matan al capataz de Julián. Como represalia, Julián secuestra y viola a Rosalba. Los acontecimientos y las muertes siguen escalando en una tensión creciente. Finalmente, llega el duelo entre Anselmo y Julián: tras acabar con todas las balas, pasan a las manos y los puñales. Anselmo logra matar a Julián, aunque queda muy malherido. A pesar de todo, consigue el documento que acredita la propiedad y grita: “- ¡Esta tierra es nuestra!” A continuación, cae al suelo, muerto también.

Fundido al cielo. Una imagen de dos flores en el bosque. Rosalba pasea por el campo y se oye la voz en off de Anselmo que le dice: “Chiquilla, ahora esta tierra es nuestra.”

La película fue respaldada por un éxito masivo en la taquilla, permaneciendo como una de las diez películas más vistas de la historia de Chile hasta 1998.⁵⁴⁸ Estuvo precedida

⁵⁴⁸ Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *Evolución en libertad...* p. 691.

de una potente campaña publicitaria desde EMELCO chilena, que vendió la historia como “el primer *western* chileno, en colores.” Además de la factura técnica, para algunos críticos, el éxito también tiene que ver con cierto hartazgo “del cine amargo, del pesimismo”, reclamando “una aventura sin complicaciones” en las historias cinematográficas.⁵⁴⁹ A nuestro juicio, como venimos señalando para varios de los ejemplos analizados a lo largo de la investigación, ese éxito tiene mucho que ver con un público que se reconoce en la pantalla y se siente identificado con lo que ve. Es cierto que Álvarez toma un género que triunfa internacionalmente, pero lo nacionaliza, lo criolliza para que tengan cabida en la pantalla manifestaciones culturales y símbolos propios. Eso que la crítica desdeñaba como un “criollismo ya caduco”⁵⁵⁰ se revela como una maniobra audaz para atraer a los espectadores, que juega también con el factor nostálgico de un Chile rural que está siendo sustituido por una nación que cambia a pasos agigantados.

La película, efectivamente, puede adscribirse al género *western*, no sólo por su temática o por el empleo profuso de la violencia, sino por el lenguaje cinematográfico: el tipo de planos, el ritmo narrativo, la ubicación de los actores en el encuadre... Con todo, también puede argumentarse que bebe de una tradición propia, ya que la cinta tiene todos los elementos característicos del melodrama latinoamericano, aunque con mayor énfasis en la acción. Con pequeñas diferencias, la película se asemeja a relatos clásicos del cine mexicano o a argumentos desarrollados en décadas posteriores por las telenovelas. Puede pues, leerse como un relato autóctono y no importado, aunque en las fuentes hemerográficas y en los testimonios del realizador suele aparecer el referente al Lejano Oeste, aun con algunas contradicciones por parte de Álvarez.

Como señalan Cortínez y Engelbert, existen antecedentes que podrían considerarse también como pertenecientes al género de películas del oeste en la historia del cine chileno, especialmente en el período mudo, con varias películas que recurren a argumentos de la literatura criolla o a episodios nacionales.⁵⁵¹ Para los autores, además, la geografía e historia chilena, con su expansión territorial, ofrecía múltiples posibilidades que habrían permitido explotar mejor el género sin reproducir esquemas ya vistos:

⁵⁴⁹ Tito MUNDT: “Vuelven los cowboys a galope tendido”, *La Tercera de la Hora. Suplemento dominical*, 19 de noviembre de 1967, p. 21.

⁵⁵⁰ Yolanda MONTECINOS en *Ecran*, 3 de septiembre de 1968, p. 41.

⁵⁵¹ Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *Evolución en libertad...* p. 745.

Explotación minera y colonización agrícola, resistencia indígena y bandolerismo, la llegada de la ferrovía entre civilización y barbarie son otros de los tantos aspectos temáticos chilenos que pueden sonar a Far West.⁵⁵²

En alguna de las entrevistas concedidas a raíz de la película, Álvarez insiste en esa tradición autóctona, definiendo la obra como “una película de acción en nuestro campo, con nuestra manera de ser y nuestras costumbres”⁵⁵³ aunque en muchos otros momentos insiste en que se trata de un película del oeste “a la chilena.” También es ambicioso cuando la presenta como una película sobre una problemática vigente, la del acceso a la tierra, “la lucha personal y justa del hombre por la tierra,”⁵⁵⁴ cuando en realidad esta lucha por la tierra no es más que el conflicto necesario para desencadenar la acción, pero no hay una contextualización del problema ni una reflexión en torno a él más allá del diálogo que hemos citado en páginas anteriores. Citando de nuevo a Cortínez y Engelbert, esto pudo deberse a una negociación entre productor y director de una película cuya gestación fue larga y tuvo muchas mutaciones, buscando un equilibrio entre historia y rédito económico.⁵⁵⁵

El resultado fue una película en la que lo global y lo nacional se imbrican dando paso a un producto de entretenimiento que aporta cierta novedad al panorama cinematográfico chileno de finales de los sesenta. La pieza presenta el campo chileno como un lugar de esencias ahistóricas, en la que se incluyen referencias constantes al espacio chileno dotándola de un carácter costumbrista: la vestimenta de los personajes, la música en las cantinas en la que se escuchan y bailan cuecas que hacen referencia a la bandera chilena, la presencia de la bandera misma o la plasmación en pantalla del rito del Cuasimodo,⁵⁵⁶ en el que los elementos católicos y cívicos se mezclan en procesión. En conjunto, la obra nos ofrece una visión tradicional de la identidad chilena que conectó de modo especial con el público.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 746.

⁵⁵³ Entrevista a Alejo Álvarez en *Teleguía*, 19 de enero de 1968, p. 22.

⁵⁵⁴ Entrevista a Alejo Álvarez en *Ecran*, 27 de agosto de 1968, p. 3.

⁵⁵⁵ Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *Evolución en libertad...* p. 755.

⁵⁵⁶ Rito propio del Valle Central en el que el sacerdote visita a los enfermos tras la Pascua de Resurrección.

4.3. Expandir la soberanía efectiva: las fronteras norte y sur

Como hemos explicado al inicio del capítulo, Chile experimentó una gran expansión territorial a lo largo del siglo XIX. Aunque las fronteras legales fueron ratificándose tras la firma de un tratado de límites con Argentina (1881), el tratado definitivo de paz con Bolivia (1904) y con Perú (1929), los conflictos limítrofes resurgieron con cierta regularidad, manteniendo siempre un nivel basal de tensión en las fronteras y en el ámbito diplomático. El principal trabajo pendiente, no obstante, fue poblar de forma permanente el territorio y fortalecer la adscripción de esa nueva población a la comunidad nacional.

El cine nos ofrece un espacio de observación privilegiado de ese proceso, pues en él se entrecruzan una multiplicidad de significados y representaciones diversos, desde la visión particular del director, imbuida de su propia ideología y del objetivo con que concibe el film; a testimonios de los sujetos representados en pantalla u otros discursos que pugnan por la hegemonía. En la representación de las regiones fronterizas, esta tensión entre los distintos modos de entender la realidad se hace todavía más patente y conflictiva.

También, como se ha señalado con anterioridad, los discursos cinematográficos, en tanto que manifestaciones de un dispositivo cultural, se encuadran en un marco de relaciones más amplio que a su vez está inserto en un contexto histórico concreto en el que debe operar. Así, la representación fílmica que se hizo de las regiones de los extremos norte y sur del país en los años sesenta y setenta dialoga con los procesos políticos, económicos y sociales que estaban teniendo lugar en Chile. En 1966, la administración de Frei creó la "Dirección de Fronteras y Límites del Estado", dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores, con la misión de "asesorar al Gobierno e intervenir en todo lo que se refiere a los límites internacionales de Chile y a sus fronteras"⁵⁵⁷ para contribuir a la conservación de sus límites y diseñar las políticas que debían seguirse en las regiones fronterizas. El presupuesto de la Dirección de Fronteras destinaba parte de sus medios a la producción de materiales pedagógicos y publicitarios, lo que dio lugar a una profusa documentación escrita y gráfica (folletos, mapas y cualquier otro impreso) destinada a promover una imagen unitaria de Chile, especialmente en las áreas limítrofes. La creación de esta Dirección general evidencia la fragilidad de la identidad nacional en las fronteras

⁵⁵⁷ Ley 16.592, 13 de diciembre de 1966. Modificada en algunos puntos por la Ley 16.617 de 31 de enero de 1967.

y la fuerte voluntad por transformar esta coyuntura. En este contexto deben entenderse las películas.

La división administrativa del país en los años sesenta quedaba de la siguiente manera: Departamento de Arica, Departamentos de Iquique y Pisagua, provincia de Antofagasta, provincia de Atacama, provincia de Coquimbo; provincias de Aconcagua y Valparaíso, provincias de Ñuble, Concepción y Arauco, provincias de Bío-Bío, Malleco y Cautín, provincia de Osorno, provincia de Valdivia, provincia de Llanquihue y Departamento de Palena (Chiloé), provincia de Chiloé, provincia de Aysén, provincia de Magallanes y Territorio Antártico.

4.3.1. Enemigo externo y progreso técnico para afianzar la identidad chilena en las representaciones del norte chileno

Son varias las películas documentales y de ficción que ambientan total o parcialmente su narración en el extremo norte del país, con mayor presencia del Norte Grande que del Norte Chico. En contraste con los años del cine mudo, en que existió una dinámica industria cinematográfica en la región de Antofagasta, para el período 1964-73 las producciones se diseñan y financian en Santiago. A pesar de que las obras continúan haciendo referencia a la potencia industrial del salitre y el cobre, las obras de esta etapa no estuvieron auspiciadas por empresas regionales norteñas sino por empresas estatales o santiaguinas, en el caso de aquellas que contaron con patrocinio empresarial, en contraste con lo acaecido en los años veinte, cuando el tejido industrial regional, fortalecido por el auge de las actividades económicas, dio un decidido impulso a la producción cinematográfica. Un ejemplo significativo es *País del cobre* (Fernando Balmaceda, 1969), cortometraje de la productora Cinep auspiciado por la Corporación Nacional del Cobre (CODELCO), organismo estatal con fuerte presencia en el norte pero radicada en Santiago.

La ambientación de las películas en las provincias del norte chileno es más habitual en el género documental, si bien encontramos algunas obras de ficción con localizaciones en Atacama, Iquique, Arica o Antofagasta. Es el caso de *Ayúdeme usted, compadre* (Germán

Becker, 1968)⁵⁵⁸ que, en su viaje musical por toda la geografía chilena, incluye algunas secuencias en la mina de Chuquicamata (región de Calama) mostrando la maquinaria sofisticada que se emplea para el trabajo y la espectacularidad de las explosiones para abrir nuevas vetas en los cerros. La cinta presenta a las distintas clases sociales que intervienen en la industria minera (obreros, ingenieros...) e incluye una canción titulada *Antofagasta* (aunque de temática romántica, sin referencias a la región) y otra llamada *El Cachimbo de Tarapacá*, con referencias al salitre. Existe alguna otra referencia a la producción industrial del norte en las canciones, como el tema *Hecho cochecho*, compuesto por el propio Becker junto con *Los perlas*, conjunto musical protagonista de la película. En esta cueca, parte de la letra establece una analogía entre la minería, industria central del país, y la familia, institución que constituye la espina dorsal de la sociedad. Reproducimos algunas estrofas:

La mina es la mujer
dice el refrán popular
el minero es el marido
la guagüita, el mineral.
(...)
Tres hijos tuvo la mina
tres hijos del corazón
uno se llama salitre
el otro cobre y carbón.

El norte aparece pues representado a través la industria cuprífera, con un discurso que, como vamos a ver, está presente también en la obra de otros directores como Fernando Balmaceda, y que vincula la presencia chilena en el territorio con el progreso técnico y una eficaz explotación de los recursos, legitimando la apropiación del territorio por medio del trabajo. Sin embargo, atendiendo al metraje completo del *filme*, la presencia del norte es muy minoritaria en comparación con la reproducción de las regiones del sur y de espacios urbanos de Santiago, Chillán o Valparaíso. Incluso el recurso a la cueca, propia del folklor chileno del Valle Central, en la canción referida a la minería, evidencia la concepción de una nación cuyos símbolos emanan de las tradiciones criollas de la zona central.

⁵⁵⁸ Un análisis más detallado de la visión nacional que desarrolla la película puede encontrarse en el capítulo tercero.

El desierto de Antofagasta también sirve como escenario, y se convierte en un personaje más, en dos obras de Helvio Soto: *El analfabeto* (1965, cortometraje de ficción) y *Caliche Sangriento* (1969, largometraje de ficción). En este caso, fueron rodadas íntegramente en Antofagasta, pues la narración de ambas está ambientada en la Guerra del Pacífico, siendo *El analfabeto* un ensayo para el largometraje posterior, aunque cada una se centra en denunciar una realidad algo distinta. Ambas obras presentan la región como un espacio inhóspito más allá del conflicto bélico, en la que son las condiciones climáticas y orográficas las que desalientan la existencia de vida. En especial, en *Caliche Sangriento*, las duras condiciones de vida, marcadas por la dificultad del acceso al agua y el calor extremo, van generando una atmósfera asfixiante que enloquece a los soldados. La escasa población local es percibida por los personajes como seres ajenos de los que desconfiar, pues se asume su fidelidad a la nación enemiga. Por su ambientación en una atmósfera desértica y por su temática bélica, la cinta fue definida por parte de la crítica como un *western*, aunque en realidad el *filme* es bastante opuesto al espíritu del género.

En la obra, Soto articula un discurso antibelicista de corte marxista centrado en una crítica a las clases dirigentes que emplean a los sujetos populares como carnaza en un conflicto del cual sólo se beneficiarán ellas, pues en todo momento se expone la confrontación como una guerra por los recursos. A pesar de esto, la cinta no llega a cuestionar en ningún momento de forma explícita la soberanía chilena sobre los territorios ganados a Perú y Bolivia, pues el discurso victimiza e iguala a las tropas de ambos bandos, pero sin reconocer la ocupación histórica de la región por parte de las naciones vecinas. De hecho, una escena de gran importancia simbólica es el izado de una bandera chilena hecha con trapos raídos. Aunque la representación de la bandera ajada da cuenta de un relato amargo en el que las clases dirigentes utilizan las instituciones del Estado a su conveniencia, provocando guerras a las que se envía a los hijos de la clase trabajadora, hay también una cierta poética y romantización de la nación al escenificar el momento en que, incluso en el lugar más inhóspito del planeta, la presencia de la bandera recuerda que ese árido territorio pertenece a Chile. En su crítica de clase, la representación de los territorios conquistados como espacio árido e inhabitable refuerza el discurso de una guerra de la que el chileno común no obtendrá beneficio alguno, pues las nuevas tierras no parecen ofrecer posibilidades para el establecimiento de pobladores y, aun así, la dura travesía por el desierto y la victoria chilena final pudieron despertar en los espectadores

sentimientos patrióticos, a pesar de los temores del CCC que, como hemos visto en el capítulo segundo, trató de censurar la obra.

Por otra parte, como indicábamos al inicio, es el cine documental el género en el que las regiones septentrionales gozan de mayor representación. Analizamos a continuación tres cortometrajes documentales en los que se articulan dos visiones divergentes del espacio norte del país: por un lado, una centrada en la conquista de la tierra a través del progreso, en línea con la imagen que veíamos en *Ayúdeme usted, compadre*; por otro, una representación que pone el acento en los elementos naturales y la pequeñez del hombre frente a ellos, aunque ambas construcciones discursivas encuentran puntos coincidentes.

Los dos primeros documentales los hemos seleccionado por su carácter comparativo, pues pertenecen a una serie de tres cortometrajes realizados por Fernando Balmaceda en torno a ríos ubicados al norte y al sur del país, cuyo curso le sirve al realizador como excusa para hacer un recorrido por los paisajes de Chile. De este modo, la tercera pieza nos servirá más adelante para leer un discurso sobre la incorporación del sur a la nación. La serie, titulada *Calendario de los Ríos de Chile*, fue un encargo de la Compañía Cervecerías Unidas, fabricante entre otros productos de la cerveza Escudo o la soda Crush y distribuidora de Pepsi en Chile, que realizó a lo largo de varios años. Se trata de documentales rodados en 35mm y a color, producidos por Cinesistemas,⁵⁵⁹ que incluyen al inicio un reportaje publicitario sobre la compañía para luego dar paso al documental en sí, presentado por la cervecera como un “agradecimiento a los chilenos por su amistad.”

El primer documental de la trilogía es *Río Lauca* (Fernando Balmaceda, 1966), de 10 minutos de duración. Tras la cabecera, el reportaje publicitario, de dos minutos y medio, hace repaso histórico de la compañía y sus productos desde el nacimiento de CCU en 1902 al momento de realización de la obra, en que la compañía vendía más de 900.000 millones de botellas al año. En todo momento, se contextualizan los avances de la compañía a través de acontecimientos globales y nacionales, enfatizando los adelantos industriales, el esfuerzo creador y el dinamismo de la empresa.

Tras esta introducción, el mismo narrador baja el ritmo, la música ágil del inicio muta en una más pausada y comienza el documental en su recorrido siguiendo el curso del río

⁵⁵⁹ En las fuentes hemerográficas y bibliográficas sólo hemos encontrado referencias a Cinep, la productora que Balmaceda compartía con Armando Parot. El propio archivo de la USACH se refiere en todo momento a esta productora. Sin embargo, los créditos de los tres cortos son claros y se identifica como compañía productora a Cinesistemas.

en el extremo norte del país. En su nacimiento, las imágenes muestran espacios naturales (el volcán Parinacota, el paisaje desértico, lagunas y ciénagas...) poblados por llamas y flamencos y también por algunos pastores aymaras que viven en un pequeño poblado con una iglesia de estilo colonial. La cámara hace un zoom out sobre el curso del río y las imágenes empiezan a cambiar, mostrando obras de ingeniería. Al principio son apenas unos pequeños muros en medio del desierto, pero luego vamos viendo su verdadera envergadura. El narrador cuenta:

Para aprovechar *legítimamente* las aguas de este río internacional de curso sucesivo, Chile construyó el canal Lauca. 1200 hombres trabajaron durante cuatro años luchando contra la puna y con temperaturas a veces de 15 a 20 grados bajo cero.

(...)

Sin el canal las aguas del río se perderían íntegramente, ya que en el lado boliviano no existen condiciones ni remotas para su aprovechamiento.

El documental justifica la construcción del canal, que había motivado un importante conflicto con Bolivia, argumentando que el país vecino no tenía capacidad para gestionar los recursos hídricos por falta de industria y, sin importar que esto redujera el caudal de agua que llegaba al lado boliviano, con el considerable perjuicio que esto causó, considera legítimo aprovechar esos recursos naturales si se tienen las herramientas para ello. En este fragmento vemos de forma muy evidente la traslación a la pantalla de las tensiones fronterizas y la necesidad de reivindicar la legitimidad de la ocupación del territorio, amparándose además en la capacidad de la nación chilena de aprovechar los recursos naturales mejor que Bolivia. De este modo, se reivindica la conquista efectiva del territorio a través de la técnica.

El corto continúa avanzando por el curso del río. Volvemos a un entorno natural, aunque, de nuevo, el control humano y la tecnificación central en el discurso. Se nos muestran las instalaciones de un criadero experimental de especies animales y, a la par que vemos ejemplares de distintas especies en primer plano, el narrador nos habla de las posibilidades de explotación de cada una.

De vuelta al cauce del río, el narrador comenta que transcurre por el lado boliviano, así que, en lugar de seguir su curso natural, teniendo que mostrarnos paisajes naturales de Bolivia, el documental opta por seguir el curso del canal artificial, insistiendo una vez más en el prodigio técnico que supuso su construcción y mostrando la ejemplar convivencia entre los nuevos usos del agua (vemos una planta hidroeléctrica) y los usos

tradicionales (agrícolas). En los planos generales del paisaje, vemos a algunos pastores aymaras: “Asentados en la región hace ya más de un milenio, estas familias se han incorporado con éxito a la economía regional.” La imagen insiste en la transformación del paisaje, que ya no es desértico sino un valle con vegetación, y el narrador enfatiza lo presentado en imágenes explicando cómo las obras han aumentado los cultivos y las posibilidades en la región.

El documental finaliza en Arica, mostrando el entorno urbano y el mar, para terminar con una panorámica desde el mar hacia la costa. Lo paradójico es que el río Lauca no desemboca en Arica, de hecho, no desemboca en el mar, sino que desemboca en el lago Coipasa, en Oruro (Bolivia). Balmaceda recrea artificialmente el que sería el recorrido más habitual de un río, sin importar que no se corresponda con la realidad, porque su objetivo, a pesar del título del documental, no es mostrar el río Lauca, su entorno y su belleza natural, sino la construcción del canal Lauca y el impacto económico de este. La obra se convierte en un discurso de legitimación de la presencia chilena en el Norte grande en el que la chilenidad del territorio se manifiesta a través del progreso técnico frente al atraso de las naciones vecinas. Se establece un claro contraste entre los dos lados de la frontera y se justifica la ocupación de los territorios ganados a Perú y Bolivia con el argumento de haber sabido explotar de forma exitosa sus recursos, en un discurso que sugiere la capacidad civilizatoria de la nación chilena. Este triunfo económico redunda en una comunidad carente de conflicto, en la que incluso el elemento indígena se presenta como “incorporado con éxito.”

El segundo documental de la trilogía es *Río Loa* (Fernando Balmaceda, 1967). La estructura repite el patrón de primera obra, con los créditos al inicio, el reportaje publicitario de la Compañías Cerveceras Unidas y el documental sobre el río, aunque el contenido cambia. La tipografía y la estética de los créditos es la misma, pero se incorpora una cortinilla de una línea de producción de botellas para las transiciones entre ellos. El espacio publicitario ofrece un contenido nuevo, no reutiliza el del documental anterior. En este caso, la publicidad establece nexos con el contenido narrativo del documental al plantear un símil entre el curso de un río y la actividad de una empresa, lo que aporta coherencia a la pieza. Se muestran imágenes del río intercaladas con escenas de Santiago y con secuencias en la fábrica.

El cortometraje, en este caso, sigue el curso del río Loa, el más largo de Chile. Como en la obra anterior, el narrador va describiendo los paisajes con una suave música de fondo

e inicia el recorrido con escenas naturales del “desierto más desolado del mundo,” mostrando cómo el río abre paso a la vegetación. A medida que avanza la narración, aparecen algunas ruinas precolombinas. La voz sugiere que “recuerdan en modesta escala a aquellos del Machu Picchu.”

Al paso del río por una aldea que parece deshabitada, el narrador explica que sus habitantes “o están en los campos o se esconden de los extranjeros” y continúa mostrando planos de la iglesia y las calles. Desde uno de los campanarios, la cámara realiza una panorámica por el entorno y un *zoom in* hacia un pequeño salto de agua. Siguiendo el curso de ese salto, el narrador nos lleva a Chuquicamata, “la mina de cobre a tajo abierto más grande del mundo”. A partir del minuto 4, igual que sucedía en la primera parte de la trilogía, la naturaleza y los emplazamientos rurales dejan paso a la gran industria. La cámara ofrece varios planos estáticos de la mina y luego realiza un barrido lento. Balmaceda muestra también la pequeña ciudad construida en torno a la mina para los obreros. Poco a poco, va haciendo *zoom out* hasta un gran plano general en el que acaba apareciendo dentro del encuadre, en primer plano, el río Loa de nuevo.

Tras un breve paso por Calama y su entorno urbano y alguna panorámica del desierto, avanzamos hasta el siguiente nudo de la narración: el salitre.

Parecería que este río, tan pequeño en apariencia, no podrá más en su lucha contra el paisaje. Pero no sólo triunfa, sino que va a dar nueva vida y riqueza a una industria que es como decir Chile: el salitre. [En pantalla, el cartel del desvío por carretera hacia la salina de M^a Elena]

Con imágenes de los trabajadores, el narrador nos va contando cómo esta industria hizo de Chile en el XIX la “primera potencia del Pacífico,” su crisis y su recuperación con nuevos procedimientos. Y afirma: “a través de los años, y en la dureza de la faena primitiva, se creó un tipo de chileno: el pampino, noble imagen de lo mejor de nuestro pueblo.”

Tras algunas transiciones breves por otros espacios, el documental adquiere un enfoque más personal, pues aparece el jeep del equipo de rodaje en el plano y Balmaceda lo detiene junto a un embalse para saludar a una persona con la que conversa. No hay sonido diegético, sino que es el propio narrador el que nos sigue contando lo que vemos en pantalla. Aparecen el personaje al que ha saludado, llamado Juan Tapia, junto a su compañera y sus dos hijas pequeñas, ataviadas con sendos vestidos rosas. “De marcado origen quechua,” dice el narrador, “viven la más extraña de las vidas en el lugar más

inesperado.” Tras este breve paréntesis, el corto retoma la tónica habitual para mostrar planos del embalse y el salto artificial de agua. El curso continúa por un pequeño oasis, el Valle de Quiyagua y se adentra en un cañón profundo, del que Balmaceda nos ofrece un *travelling* rodado desde un helicóptero (puede verse la ventanilla dentro de cuadro) que finaliza en la playa en la que desemboca el río. Una “sorprendente geografía” (...) “que Compañía Cervecerías Unidas ha presentado con orgullo para conocimiento y admiración de todos los chilenos.”

Como vemos, el documental no sólo mantiene la estructura de la primera parte de la trilogía, sino que también da continuidad al discurso de ocupación efectiva del territorio a través de los logros técnicos. Aunque, en este caso, el director incorpora mejoras que hacen la narración más orgánica y ofrecen una visión más completa de la región, mostrando elementos naturales, asentamientos de distintas épocas y diversas actividades productivas. Además, la mejor integración del elemento publicitario resulta en una obra más coherente.

Hay gran belleza en los planos y mucho dinamismo en la narración gracias al empleo del *zoom* y el *travelling* final con el que, además, no sabemos si de forma consciente o inconsciente, integra al espectador en la historia al incluir en el encuadre elementos del helicóptero, pues sentimos que viajamos dentro con él.

La inclusión en primer lugar de las referencias al espacio natural y al poblamiento precolombino, con el avance progresivo hacia las minas y las salinas, articula un discurso histórico lineal coincidente con las nociones de progreso y modernidad que enfatiza el corto. En este caso, además, la referencia a la construcción de la nación no se limita a lo presentado en pantalla, sino que se hace mención de forma explícita en la alusión a los trabajadores salitreros, curtidos por el trabajo y el paisaje, caracterizando a las clases trabajadoras como “lo mejor de nuestro pueblo.” La representación del elemento indígena está presente también, aunque resulta más problemática. En las secuencias iniciales, su presencia se enuncia, mas no se les ve en pantalla por el miedo a la presencia “extranjera.” Se representa así a estas comunidades como grupos muy aislados, que perciben como extranjero todo aquello ajeno a su comunidad local, ergo, no incorporados plenamente a la comunidad nacional chilena. Como contrapunto, Balmaceda opta por incluir la presentación de Juan Tapia y su familia, haciendo así visible a la población originaria y estableciendo un vínculo entre esta y el espectador representado por su propia figura, ya que opta por incluir en el montaje el momento de su encuentro y conversación con ellos.

Aunque la escena resulta algo forzosa en el conjunto del cortometraje, como si se buscara incorporar un elemento exótico, aporta un toque humano a la narración y completa el retrato de la región al dar visibilidad a las poblaciones originarias.

Estos discursos coinciden con las ideas reflejadas en la trilogía de Balmaceda sobre las FF.AA. que veríamos en el capítulo anterior, aunque en los años siguientes la visión del director se hará más compleja. Desde 1971, Balmaceda se hizo cargo del Departamento de Cine de la UTE (hasta su expulsión en 1973 tras el golpe), y las obras de este período reflejan una mayor preocupación por los sujetos subalternos y la necesidad de promover cambios sociales. Los cortos siguen poniendo el foco en el progreso y los avances técnicos, que eran al fin y al cabo el núcleo central de los estudios de la Universidad Técnica del Estado, pero, tal vez por tratarse de encargos institucionales y no empresariales, tanto *El sueldo de Chile* (1971) como *Compromiso con Chile* (1972) muestran una mayor sensibilidad social, en línea con las reformas que la institución educativa había promovido.

También en el entorno del río Loa se rodó en 1963 el documental *Aquí vivieron* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, estrenado en 1964),⁵⁶⁰ corto de 16 minutos, rodado en 16mm y en blanco y negro, sobre las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo por el etnólogo suizo Jean Christian Spahni en yacimientos del pueblo indígena Chango. La cinta fue producida por el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile como primer trabajo conjunto de los dos realizadores y muestra las excavaciones en un tono poético, evocador, ofreciéndonos una representación alternativa a la vista en los cortometrajes de Balmaceda.

En la primera secuencia, vemos a los arqueólogos a lo lejos caminando por el valle creado por el cauce del río Loa. La cámara muestra un paisaje árido, totalmente desértico. Mientras la voz del narrador (el actor Héctor Duvauchelle) reflexiona sobre los orígenes de la tierra, el mar y los ríos, la cámara nos muestra con planos detalle algunos de los restos óseos encontrados: primero de animales, pero a continuación varios cráneos humanos. Después, en silencio, vuelve a mostrarnos el desierto en el que apenas se ve algún pequeño lagarto y algunas aves, con el sonido del viento de fondo. Las imágenes

⁵⁶⁰ Ha sido restaurada en 2015 por la Cineteca de la Universidad de Chile a partir de los originales de imagen y sonido, que sobrevivieron almacenados en dependencias de la Universidad durante la dictadura.

transmiten la idea de un territorio aislado y alejado del mundo, solitario e inhóspito, en el que la naturaleza no ha sido sometida a la mano del hombre.

La siguiente secuencia nos muestra al arqueólogo Jean Christian Spahni, ataviado con bermudas, camisa y boina, realizando distintas tareas, excavando con delicadeza con la pala y las manos. Primero el narrador explica de forma poética la labor de un arqueólogo y su voz da paso a una música folklórica (se distinguen un charango y probablemente una zampoña o siku) que se combina con las gaviotas y el ruido de las olas. El mar no ha aparecido en el encuadre, pero sus sonidos nos indican que está cerca. Mientras tanto, vemos los útiles que el arqueólogo extrae del terreno. La música adquiere mayor dramatismo, se incorpora un instrumento de percusión. La voz del narrador dice: “Arrancando a la tierra sus secretos, el hombre se enfrenta a su pasado, se mide a otros hombres a través del tiempo, escucha la elocuencia de la muerte.”

Pasamos a un plano general del paisaje en que, ahora sí, vemos que la excavación se ubica a unos metros de la costa, cambiando la percepción inicial que el espectador tenía de la ubicación del yacimiento. La narración avanza mostrando los trabajos del grupo de arqueólogos, sus descansos bañándose en el mar y el rudimentario campamento. Los momentos de silencio, interrumpidos solo por el sonido de las gaviotas, se alternan con otros de música suave o con la voz de Duvauchelle, quien reflexiona sobre cómo los objetos representan una prolongación del hombre mismo (en pantalla en ese momento, lo que parece un ajuar mortuario).

El documental continúa mostrando la catalogación de los objetos hallados y el narrador avanza en su reflexión:

...el misterio de esas vidas, de quizá qué ritos, qué dolores, qué alegrías ahora silenciosas como las piedras (...) mudos testigos de entonces y de ahora, eternas, inmutables.

[Mientras comienzan a examinar una estructura de piedras, la voz sigue diciendo:] Espacios que ocuparon con sus existencias sencillas, pero sabias en las sabidurías ahora olvidadas por los hombres...

Suena el charango mientras los arqueólogos empaquetan y guardan los restos encontrados. La cámara nos traslada al mar, vemos dos barcazas y las olas rompiendo contra las rocas. Cesa la guitarra y escuchamos sólo el ruido de las olas. El siguiente plano, desde la proa de una de las barcazas que se aleja, enfoca hacia la costa. Suena de nuevo la zampoña y una sutil percusión. El narrador concluye:

El viento y el mar se hacen silencio a nuestras espaldas, mientras las montañas se reducen a débiles humos y el desierto cubre de arena y de tiempo la presencia de los que allí vivieron.

Y el silencio restituye el misterio.

La cámara enfoca al desierto y termina la obra.

El documental comparte con otras obras audiovisuales la representación del norte chileno como un espacio árido, desértico, en el que la huella humana es casi inexistente pues las condiciones orográficas lo hacen prácticamente inhabitable. En el desarrollo del relato, la presencia de los arqueólogos se muestra como una momentánea disrupción de los ritmos naturales, que a la marcha de estos continúa su pausada y silenciosa existencia. La cadencia de la voz y el ritmo de la música refuerzan esa idea de un espacio ajeno a los ritmos acelerados de aquellos espacios colonizados por el hombre, un lugar en el que el tiempo es casi imperceptible y el silencio solo es interrumpido por el viento.

No se muestra, como hemos visto en otras obras, la colonización del territorio a través de la técnica, pero tampoco se nos muestra la vida de las comunidades indígenas rurales contemporáneas en el norte de Chile. La presencia humana es visible solo a través de los restos arqueológicos. Así, aunque esté presente en el relato, el elemento indígena parece pertenecer al pasado y no al presente, estableciendo una distancia entre el *indio histórico* y el *indio vivo*.⁵⁶¹ Los restos arqueológicos sirven a Chaskel y Ríos para reflexionar sobre la muerte y la condición humana, pero no ofrecen al espectador datos concretos que permitan contextualizar lo encontrado, quedando así ubicados en un pasado ahistórico. La música, de Gustavo Becerra, incide en esa romantización del pasado con una música folklórica a la que, inferimos, se le atribuye un origen prehispánico al asociarla en pantalla siempre con la aparición de útiles y restos óseos.

Esa ahistoricidad y distancia entre los restos de los pueblos indígenas hallados y los indígenas contemporáneos se ve también en el no establecimiento de una genealogía discursiva que conecte pasado y presente. Aunque es cierto que el narrador se refiere al “hombre que se enfrenta a su pasado”, lo hace en términos genéricos. En ningún momento

⁵⁶¹ Este contraste terminológico ha sido empleado habitualmente por Enrique Krauze y otros historiadores mexicanos para señalar la dualidad en la representación de la figura histórica del indígena, que alude a un pasado histórico glorioso; y la caracterización de los indígenas en el México actual, que simbolizan el atraso del país. Véase Enrique KRAUZE: *La presencia del pasado*, Barcelona, Tusquets, 2005.

de la obra se establece relación entre los enterramientos encontrados y la población del Chile del momento.

4.3.2. La Araucanía y Magallanes como un sur por conquistar y por chilenizar

En el imaginario de los chilenos, el concepto de sur remite a dos realidades diferentes. Hoy en día, se identifican como parte de la nación los territorios hasta el extremo más austral, a lo que han contribuido, entre otras, la construcción de la carretera austral en la década de los ochenta y la generalización del transporte aéreo, que ha permitido conectar estas zonas remotas con el resto de la nación. Sin embargo, pervive en las definiciones populares (como la que distingue las regiones naturales de Chile)⁵⁶² la idea de un sur que remite a las regiones de la Araucanía y de los Lagos, omitiendo los territorios más meridionales, como pervivencia de un período en que la ocupación formal de estos territorios australes (Aysén y Magallanes) todavía no se veía como una nacionalización efectiva de estas regiones y, por tanto, el sur seguía siendo lo que siempre había sido: el Arauco. De hecho, en los años 50 aún se emplea en los informes oficiales la denominación de la Araucanía y el Bío-Bío como región la de La Frontera.⁵⁶³

Así pues, en la década de los sesenta estaba todavía vigente la idea de que el territorio al sur del río Bío-Bío se integraba con dificultad en la estructura nacional. Un territorio de características históricas muy diferentes con tres grandes zonas diferenciadas: Por un lado, el área entre los ríos Bío-Bío y Toltén, de tradicional presencia mapuche, que había sido “pacificada” en las campañas llevadas a cabo, sobre todo, entre 1860 y 1881; por otro lado, la zona de Valdivia, Osorno y Llanquihue, colonizada en gran parte por migrantes de origen alemán; en tercer lugar, el territorio austral, reivindicado desde 1843 con la ocupación del Estrecho de Magallanes pero ocupado sobre todo desde la década de los ochenta del siglo XIX con las estancias ganaderas de la Patagonia Occidental y Tierra del Fuego, aunque no existía conexión por tierra con el resto del territorio nacional, lo que dificultaba las comunicaciones. Las tres comparten la preocupación del Estado por

⁵⁶² Chile se subdivide en cinco regiones naturales: Norte grande de Chile, Norte chico de Chile, Zona central de Chile, Zona sur de Chile y Zona austral de Chile. Se trata de una división sencilla débilmente basada en diferencias climatológicas y de relieve que, aunque no tiene gran precisión científica, se sigue empleando en numerosos manuales escolares.

⁵⁶³ CORFO: *Geografía económica de Chile. Tomo 1*, Santiago, CORFO/ Fundación Pedro Aguirre Cerda, 1950.

integrarlas de forma real en la comunidad nacional, tratando de evitar que aislamiento geográfico y la nacionalidad de origen diesen lugar a una identidad aparte desvinculada del marco patrio.

Para ello, las iniciativas fueron variadas. En 1931, el gobierno de Carlos Ibáñez de Campo traspasó todos los servicios del Ministerio de la Propiedad Austral a un nuevo Ministerio de Tierras, Bienes Nacionales y Colonización,⁵⁶⁴ luego llamado simplemente Ministerio de Tierras y Colonización, que funcionó hasta 1980 (en que pasó a ser el Ministerio de Bienes Nacionales) aunque con cambios y reformas sustanciales en 1953 y 1977. En el 53 se creó la Dirección de Asuntos Indígenas⁵⁶⁵ (Instituto del Desarrollo Indígena desde 1972)⁵⁶⁶ que se ocupaba de la radicación de las comunidades originarias, sus derechos patrimoniales y la supervisión de la explotación económica de sus predios agrícolas, así como de la liquidación de créditos de estas mismas comunidades.

Se atendía, pues, a dos problemas diferenciados: la búsqueda de la asimilación de la población mapuche y la integración de los migrantes que procedían de otras naciones. Los sucesivos gobiernos fueron especialmente estrictos en los requisitos para el acceso de la población migrante. Para el acceso a la propiedad en Magallanes, los campesinos (siempre en masculino) beneficiarios de los lotes de tierra debían ser chilenos o llevar residiendo en la región al menos veinte años, poseer aptitudes para el trabajo, no ser ya propietarios y ser casados (o jefes de familia en alguna otra circunstancia particular).⁵⁶⁷ El objetivo es que las tierras fueran su residencia habitual y que la explotación permitiera conservar los recursos naturales del territorio.

Los documentos audiovisuales nos permiten ver mejor cómo esa preocupación por el reparto de la tierra y la explotación económica del territorio llevaba aparejada una búsqueda de pobladores que respondieran a unas características culturales y morales determinadas que les permitieran integrarse con éxito en la nación.

Como planteábamos en el epígrafe anterior, analizamos de forma más exhaustiva la tercera pieza de la trilogía *Calendario de los Ríos de Chile* de Fernando Balmaceda, porque nos permite observar el diferente tratamiento que reciben los territorios norte y

⁵⁶⁴ Decreto con Fuerza de Ley (DFL) 84, 9 de abril de 1931, Ministerio de la Propiedad Austral.

⁵⁶⁵ DFL 56, 25 de abril de 1953, Ministerio de Tierras y Colonización.

⁵⁶⁶ Ley 17.729, art. 34, 26 de septiembre de 1972. El Instituto fue declarado extinto en 1979, sustituido por el de Desarrollo Agropecuario (cfr. DL 2568, 28 de marzo de 1979, Ministerio de Agricultura).

⁵⁶⁷ Decreto 365, 9 de abril de 1969, Ministerio De Tierras Y Colonización.

sur en unos documentales producidos por el mismo realizador y bajo las mismas condiciones, obteniendo así una visión comparativa muy precisa. El tercer cortometraje recibe el título de *Ríos patagónicos* (1967) y, como los dos anteriores, fue financiado por la CCU, por lo que incluye un breve reportaje publicitario al inicio. El contenido del reportaje vuelve a variar respecto a los *filmes* anteriores, estableciendo en este caso un paralelismo entre la empresa como pionera en su sector y la conquista y modernización que aún tiene pendiente la Patagonia. La analogía se expresa de forma muy clara a través del narrador:

En el largo historial de CCU destaca su espíritu pionero para conquistar los territorios del trabajo y de la tecnología para satisfacer el gusto y el sabor del público. Por ello se interesa en descubrir a los chilenos aquellas regiones del país que esperan la colonización y el progreso. Es la región patagónica chilena un ejemplo del futuro por conquistar, donde mañana llegarán el hombre y la máquina a transformar el grano, a levantar industrias, a crear un progreso para todos.

Mientras tanto, en pantalla, las imágenes transitan desde un paisaje del sur, en el que aparece una pareja (él vestido con chaleco de lana chilota y pañuelo rojo anudado al cuello, al estilo de los baqueanos, ambos con aspecto curtido por el trabajo), a imágenes de las fábricas cerveceras funcionando.

Tras esta introducción, el cambio de ritmo en la música y en el tono del narrador dan paso al documental. La cámara se mueve a ritmo lento, adaptándose al fluir del río, mientras la voz del narrador, tras describir las características de los ríos de la región, afirma que “La vida humana en general es modesta y primitiva: tierra de pioneros, de colonizadores.” A diferencia de los documentales sobre las regiones del norte, la presencia humana aparece desde el principio, con un carro tirado por bueyes y varios niños que lo siguen alegremente por detrás. La caracterización de la vida en la pantalla, efectivamente, se muestra rústica, primitiva.

A continuación, el guion del documental evidencia otro de los grandes contrastes con *Río Lauca* y *Río Loa*: si en los anteriores se había omitido el conflicto fronterizo con Bolivia, optando incluso por desviar el documental del curso natural del río para no mostrar el territorio boliviano, en este caso Balmaceda aborda la polémica de límites con Argentina, que estaba muy reciente por una disputa interpuesta en 1964 por Chile ante el Tribunal de Arbitraje.⁵⁶⁸ El director no solo no elude referirse al conflicto, sino que

⁵⁶⁸ El Tratado de Límites de 1902 establecía un Tribunal de Arbitraje en el que S. M. Británica ejercería como mediadora en los futuros conflictos entre Chile y Argentina. En 1964, Chile invocó el tratado para

emplea un tono conciliador en que se va a hablar de la resolución de conflictos y de la amistad con Argentina, en clara desemejanza con la caracterización algo condescendiente y displicente que había hecho de Bolivia en las obras anteriores, a la que se caracteriza como nación atrasada, incapaz de explotar los recursos naturales, con la evidente intención de enfatizar la superioridad chilena. El guion comienza así:

La frontera que separa a Chile de Argentina cruza prácticamente por todos estos ríos, la mayoría internacionales. Y esto ha dado origen a conflictos de interpretación de la línea divisoria, que *felizmente* han encontrado siempre soluciones jurídicas.

En paralelo, en pantalla se muestran las dos orillas del río, un cartel de carabineros y un puesto fronterizo en el que se está produciendo la ceremonia diaria del izado de la bandera chilena. La nación se hace presente a través de los cuerpos de seguridad del Estado, que vigilan las fronteras y el cumplimiento de los límites, pero también a través de los rituales cívicos, como el izado de la bandera, que recuerda a los habitantes la fidelidad constante a la nación. De nuevo, extraña la escasa presencia en las imágenes del norte chileno de un símbolo tan profusamente reproducido en los *filmes*, ya que tan sólo se hace presente en *Caliche Sangriento*.

El narrador continúa: “El río Encuentro, cercano a Palena, es parte de la frontera que separa a los dos países después de un fallo arbitral que puso término a situaciones que hicieron peligrar su tradicional amistad.” [En paralelo, panorámica picada desde una colina sobre el curso del río Encuentro]. El narrador parece enfatizar el nombre del río destacando su especial simbolismo. Continúa diciendo:

La vida en la zona fronteriza es ahora de gran cordialidad internacional, y no es raro que tanto chilenos como argentinos atraviesen el lecho del río Encuentro para abastecerse de productos que escaseen en uno u otro lado.

Vemos en el plano a varios baqueanos con sombrero y ponchos de lana cruzando el río a caballo. La estética del baqueano, tan similar a ambos lados de la frontera, no nos permite distinguir si se trata de ciudadanos argentinos o chilenos, aunque quizá en este caso la estética no sea plenamente gauchesca sino una mezcla entre huaso y gaucho. Es interesante, además, que se mencione la escasez de productos en ambos países en lugar de eludirlo o de tratar de presentar el lado chileno como el que recibe la visita de los

resolver los litigios en la zona aneja al río Palena. El fallo del arbitraje, dictado en 1966, dividió entre ambas naciones los territorios en disputa. Cfr. Cristián GAZMURI: *Historia de Chile...* p. 274. Una narración contemporánea del conflicto puede encontrarse en Alberto MARÍN MADRID: “Un viejo problema: el caso fronterizo del río Encuentro”, *Revista Mapocho*, tomo II, n° 3, 1964.

argentinos debido a la carestía en la nación vecina. De nuevo, observamos que en este caso, a diferencia de lo que sucede con Bolivia, se presenta a Argentina como una nación con unas características y un grado de desarrollo similar al de Chile, por lo que la territorialidad y los límites de la nación se van a marcar a través de los símbolos y no a través de una caracterización diferenciada entre ambas naciones. Al otro lado de la frontera sucede lo mismo, Argentina también combinará el despliegue de un nacionalismo muy explícito con discursos amistosos sobre Chile.⁵⁶⁹

Los documentales articulan dos discursos antónimos para definir a los vecinos del norte y el sur, empleado dos recursos muy habituales en la construcción de imágenes:

Una es negar o ignorar la distancia cultural, asimilar a los otros a nosotros o a nuestros vecinos, mediante la utilización de la analogía, tanto si el empleo de ésta es consciente como si es inconsciente. (...) La segunda respuesta habitual es justamente la contraria a la anterior. Consiste en la invención consciente o inconsciente de otra cultura opuesta a la propia. De ese modo, convertimos en “otros” a nuestros congéneres.⁵⁷⁰

Tras la alusión al problema limítrofe se aborda la cuestión del progreso económico y los recursos: “Solucionado el conflicto internacional en la región, parecería que los problemas han terminado, pero queda otra lucha muy difícil de ganar: convencer al colono de no destruir las riquezas forestales existentes” [en paralelo, la cámara nos ofrece imágenes de un área deforestada en Valle California, cerca de Palena. Toda una ladera de monte desnuda con cuyos recursos se han construido varias casas de madera]. A partir de este punto, el documental aborda la necesidad de educar para el progreso, con un discurso paternalista que defiende un modelo de construcción de arriba a abajo, en el que el Estado busca implantar su modelo de desarrollo y decir al colono qué actividad económica debe llevar a cabo, amparándose en el interés general de la nación, la preservación de la naturaleza y el interés económico en la región. Se presenta a los colonos como pobladores de escasa formación, que no planifican a largo plazo:

El colono por lo general lucha por el pan de cada día sin mirar al futuro. Así, arrasa con los bosques para lograr un terreno de cultivo o de crianza... [entre tanto, plano medio-corto de uno de los colonos, que habla con el documentalista, aunque no hay sonido, únicamente voz del narrador; vemos también un plano medio de una mujer a caballo con sombrero, de perfil, con bebé en brazos bien envuelto en una manta] ...Es necesario inculcar en las nuevas generaciones [plano de la familia completa, todos a caballo:

⁵⁶⁹ Luis Alberto ROMERO (coord.): *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2004, p.107.

⁵⁷⁰ Peter BURKE: *Visto y no visto...* p. 155.

marido, mujer, bebé y niño] el amor a la naturaleza, que por las características de la región, puede convertirse allí en el centro de una incalculable riqueza maderera.

La imagen y la voz nos ofrecen dos discursos complementarios. La voz, como venimos comentando, insiste en la importancia de una explotación ordenada y en la formación de los colonos. La imagen nos presenta el colono ideal: una familia joven, en la que tanto el hombre como la mujer tienen capacidad para trabajar, y con descendencia. Y es que la cuestión de la explotación económica del territorio se combina con la preocupación por integrar dichos espacios al conjunto de la nación, que se expresa sin ambages:

La incorporación de Palena a un sistema integral de nacionalidad es reciente. La escasez de comunicaciones había ido creando un carácter híbrido en los pobladores, que carecían de un mínimo de apariencias propiamente chilenas.

Preocupa que el aislamiento genere una identidad “híbrida” al margen la nación, que tenga que ver con la comunidad de origen o con la nación vecina, Argentina, y para ello debe promoverse entre los colonos una “apariencia” chilena. Esta “premisa acerca de la homogeneidad cultural absoluta como requisito para la incorporación de los inmigrantes a la comunidad nacional”⁵⁷¹ está produciéndose también al otro lado de la frontera desde inicios del siglo XX, como ha mostrado Daniel Lvovich.⁵⁷² El objetivo en el caso chileno es el mismo que para el escenario argentino, “conformar una comunidad nacional uniforme” y “contribuir a la gestación de una identidad nacional en la que la presencia de las peculiaridades culturales era rechazada o difícilmente aceptada.”⁵⁷³

El narrador y las imágenes continúan mostrándonos las herramientas para abordar el problema: “Asentada la soberanía, la influencia de las costumbres tradicionales va conquistando día a día la región.” En pantalla, una niña observa por una rendija del burladero de una medialuna⁵⁷⁴ un espectáculo hípico que, por las características de lo que se nos muestra, parece ser el movimiento de la rienda.⁵⁷⁵ Las imágenes son muy significativas, porque el rodeo chileno se había reglamentado en la década de los 60,

⁵⁷¹ Daniel LVOVICH: “Las naciones del «nacionalismo cultural» argentino a inicios del siglo XX: migraciones, anarquismo y homogeneidad cultural” en M^a Cruz ROMEO, M^a Pilar SALOMÓN y Nuria TABANERA (eds.): *Católicos, reaccionarios y nacionalistas. Política e identidad nacional en Europa y América Latina contemporáneas*, Madrid, Comares, 2021, pp. 217-230, esp. p. 217.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ Lugar en el que se realiza el espectáculo del rodeo chileno (como un corral pero con forma de circunferencia).

⁵⁷⁵ Disciplina del rodeo similar al adiestramiento.

convirtiéndose en deporte nacional en 1962.⁵⁷⁶ Desde 1963, el mismo día en que se celebra el Campeonato Nacional de Rodeo, se realiza el Campeonato Nacional del Movimiento de la Rienda. El rodeo, que suele ir asociado a la celebración en una ramada, con música tradicional, bailes de cuecas y comida típica, es un símbolo de chilenidad. Así pues, la presentación de los colonos del sur participando en una actividad que se interpreta como marcador de la nacionalidad resulta fundamental para transmitir al espectador que el proceso de aculturación se está llevando a cabo de forma exitosa, y permite a los públicos de otras latitudes del país identificarse con estos pobladores y, a través de ellos, con el territorio poblado. Vemos, una vez más, como las tradiciones huasas del Valle Central se imponen en toda la geografía aun a costa de la pérdida de diversidad, tratando de acabar con esa “cultura híbrida” que sería propia del gaucho que habita en zona fronteriza.

Esto abre la puerta a cuestionarse la existencia de una identidad patagónica o magallánica, poco presente en los debates nacionales, pero estudiada desde la región, sobre todo desde la Universidad de Magallanes,⁵⁷⁷ que habría persistido precisamente por el rechazo a un centralismo excesivo, llegando a plantear tras la transición “anhelos de autogobierno.”⁵⁷⁸

Frente a discursos sin fisuras como el que vemos en el documental, en el que el proceso de asimilación avanza triunfal, las visiones desde la región proyectan una imagen distinta:

Este sentimiento de exclusión con un proyecto nación, provoca un sentimiento de abandono, de no reconocimiento, y ante este escenario, se agrupan con mayor fuerza los aspectos vinculados al "nosotros". Esta identidad patagónica surgida desde la negación configura una identidad colectiva que bordea dos espacios, el nosotros magallánicos y el nosotros nacional.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ El rodeo fue legitimado como deporte nacional el 10 de enero de 1962, por oficio N°269 del Consejo Nacional de Deportes y Comité Olímpico de Chile. Las publicaciones de la época lo muestran como un espectáculo muy popular “para los chilenos de todas las categorías sociales” (s.a.: “El rodeo, fiesta típica del campo chileno”, *Revista En viaje*, n° 343 (mayo 1962), pp. 101-103).

⁵⁷⁷ Cfr., v.g., Margarita MAKUC: “Los "mensajes para el campo", elemento comunicativo identitario de la comunidad de habla magallánica”, *Magallania (Punta Arenas)*, n° 38(1), 2010, pp. 61-70, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22442010000100004>; Sergio SOZA-AMIGO: “La identidad magallánica dados los principales cambios económicos y estructurales ocurridos en Chile entre 1960 y 2008”, *Magallania (Punta Arenas)*, n° 38(1), 2010, pp. 109-136, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22442010000100007>.

⁵⁷⁸ Mateo MARTINIC: *Historia de la Región Magallánica*. Punta Arenas: Universidad de Magallanes, 1992.

⁵⁷⁹ Graciela FACCHINETTI, Silvina JENSEN y Teresita ZAFFRANI: *Patagonia: Historia, discurso e imaginarios*, Temuco, Ediciones Universidad de la Frontera, 2000.

El documental continúa con algunas escenas dedicadas a las estancias ovejeras, pasa por la ciudad de Coyaique y finaliza más al sur, en la Patagonia magallánica, la parte subandina oriental de Última Esperanza, con imágenes de Torres del Paine, destacando su belleza natural y su importancia como “una de las mayores atracciones turísticas del país” (actividad económica, la del turismo, que no se ha mencionado en ningún otro momento de los tres documentales).

CONCLUSIONES

El cine chileno del período 1964-1973 supone un espacio privilegiado para el análisis de los discursos identitarios en pugna durante estos años, pues las transformaciones en el campo cinematográfico iniciadas en la década de los cincuenta permitieron, a partir de 1964, un salto cualitativo en la producción, con un aumento progresivo de las obras estrenadas cada año. Así, el período estudiado nos ofrece un panorama rico y diverso de cortometrajes y largometrajes, en el que la convivencia de esquemas cinematográficos más tradicionales con los nuevos modos de narrar influenciados por las corrientes internacionales de los cines de posguerra arrojan una multiplicidad de discursos que van a convivir en el espacio de las salas de cine. El estudio del conjunto de obras producidas estos años nos permite identificar en ellas la preocupación común por reflejar de forma fiel la realidad nacional, cuya plasmación concreta refleja sin embargo la existencia de miradas antagónicas sobre dicha realidad y de modos diversos de conceptualizar la identidad patria. Estas distintas visiones de la nación dialogarán entre sí en las películas mismas pero, de modo especial, en la prensa cultural.

Al comienzo del período de estudio, la industria cinematográfica chilena constituía un sector pequeño en el que se combinaban la iniciativa privada, con productoras cuya supervivencia económica dependía de la producción de noticieros y reportajes publicitarios; y la participación universitaria, con espacios de reciente creación que buscaban mejorar la formación de los creadores y profesionalizar el gremio, y propugnaban un modelo de cine-arte con un nuevo lenguaje cinematográfico. El reducido tamaño del entramado industrial y la fragilidad de su viabilidad económica generaban en todo el gremio la autopercepción de la inexistencia de una verdadera industria nacional, queja que en realidad se repetía en el sector desde los años del cine mudo y que ha dado lugar, a través de su perpetuación en los estudios sobre cine chileno, a una visión acomplejada del cine patrio, que habría vivido en una “minoría de edad” permanente.

Sugerimos que esta interpretación clásica tiene mucho que ver con el precario estado de conservación patrimonial de las fuentes pues, hasta inicios del siglo XXI, muchas de las obras anteriores a la transición eran de muy difícil acceso para los investigadores. Esta

falta de acceso directo a las fuentes audiovisuales ha perpetuado en los estudios sobre cine una visión mediada por la crítica y los análisis del propio período, que se ha ido repitiendo acríticamente en épocas posteriores. Especialmente influyentes fueron las interpretaciones contenidas en la *Historia del cine chileno* de Carlos Ossa. Sus valoraciones, que enfatizan la idea de una falta de verdadera industria en el país y de ausencia de un verdadero cine nacional hasta la llegada del Nuevo Cine chileno, se perpetúan en estudios posteriores de forma casi calcada, de ahí que se perciba el Nuevo Cine como un hito que surge casi en un vacío, como un hecho milagroso. Los esfuerzos de preservación fílmica acontecidos en las últimas décadas, que han logrado localizar y restaurar numerosas obras de la primera mitad del s. XX, nos obligan a revisar estas interpretaciones clásicas y a atender a los esfuerzos de décadas previas por articular un cine patrio.

Insistimos además en la necesidad de modificar el enfoque y redimensionar el valor de la industria nacional en su contexto, sin caer en comparaciones con países que tenían muchos más recursos para producir cine. Si bien, efectivamente, atendiendo a los niveles de producción, puede entenderse el cine chileno como un cine modesto, consideramos que esta lectura simplista ha generado una visión deformada de la realidad, pues comparar la industria de un país pequeño como Chile con las grandes industrias continentales e, incluso, globales, generó unas expectativas imposibles de cumplir y un constante sentimiento de frustración en la industria. Situado en su contexto, hay que reconocer la explosión en la producción en los años sesenta, facilitada, indudablemente, por el cambio legislativo y el apoyo institucional, especialmente gracias al impulso de las dos grandes universidades de la capital. Este auge en la producción debe entenderse, además, como el éxito de un proceso de impulso a la creación de cine llevado a cabo desde los años cincuenta, etapa que puede leerse como los orígenes del Nuevo Cine chileno.

A pesar de su heterogeneidad, el gremio compartió la demanda de mayor apoyo institucional, hecho que se materializó en dos acontecimientos fundamentales: la reapertura de la productora pública ChileFilms en 1964 y la aprobación de incentivos fiscales a la producción nacional en la Ley 16.617. Estos cambios dieron un decidido impulso a la producción.

Más allá de ese primer nivel de definición restrictiva del cine nacional simplemente como el cine producido en Chile, los creadores del período reflexionan profundamente sobre la forma que ese cine debe adquirir para poder ser realmente catalogado como

nacional. Así, el sector trabajó de forma consciente y explícita durante todo el período objeto de esta investigación para crear un cine que representara de forma fiel los valores y la identidad nacional. Se observa una voluntad y una preocupación constante, reflejada particularmente en las declaraciones de realizadores y críticos en las fuentes hemerográficas, por articular no solo una industria nacional, sino una industria cuyos productos culturales sean propiamente chilenos, diferenciados de los productos extranjeros. Unas películas que muestren tanto en Chile como en el exterior las cualidades del país. Esa intención nace de la iniciativa privada, de la voluntad de directores y productores, así como de los críticos cinematográficos y de algunas instituciones públicas como la universidad, pero fue ampliamente desatendida por la política, aunque coincidía con la denuncia que, especialmente desde los partidos de la UP, se hacía de una cultura extranjerizante fuertemente influida por el imperialismo norteamericano.

Incluso con esto, y a pesar de que el lobbying del sector cinematográfico consiguió arrancar a los legisladores las mejoras ya mencionadas (ChileFilms y protección de la producción), el cine no se verá como algo prioritario desde las instancias políticas. Serán los propios realizadores los que, debido a su identificación con proyectos políticos concretos (como Becker con el proyecto demócratacristiano o los cineastas comprometidos con el proyecto de la Unidad Popular), apuesten por un cine que contribuya a difundir las visiones de la nación asociadas a ellos; y no los proyectos políticos los que apuesten de forma decidida por el cine como medio de propaganda y transmisión de ideas, más allá de algunos encargos aislados. Hubo poco interés por parte de los legisladores por el cine aunque, cuando este atente contra los valores nacionales, sí será censurado, como en los casos de *Caliche Sangriento* o *Cuando el pueblo avanza*.

En lo referido al tipo de cine producido, el contexto global de posguerra, en el que los nuevos cines, especialmente europeos, vuelven a reivindicar el cine como arte y como vehículo para incidir en la conciencia social, fue creando en el interior del país una conciencia cinéfila. Comienzan a surgir, sobre todo vinculados a entornos universitarios, pequeños grupos de espectadores que viven el cine no como un entretenimiento pasivo sino como un espacio de socialización y reflexión. Estos espacios fueron el caldo de cultivo de las inquietudes de muchos cineastas y el receptáculo perfecto para las nuevas ideas y modos de hacer cine.

Estas dinámicas cinéfilas que empezaron a sentir interés por otros modos de hacer cine fueron sin embargo a su vez tan críticas y elitistas que limitaron la visión de lo que el cine

chileno debía ser, dejando fuera del canon obras que es necesario revisitar y reivindicar como productos válidos, entendiéndolos por lo que fueron y no por una visión idealizada e ideologizada de lo que debieron haber sido. Así, reivindicamos que las “malas películas” también construyen, también narran, también proyectan una visión de país. Además, como planteamos en el capítulo primero, creemos que la división categórica entre cine comercial y cine experimental dificulta la lectura de las obras por dos motivos: el primero, que contamos con numerosos ejemplos de películas con un lenguaje experimental que lograron alcanzar un éxito masivo de público; el segundo, que resulta difícil hablar de cine comercial en sentido económico en un contexto (especialmente hasta 1967) en el que el entramado industrial era tan limitado y resultaba difícil rentabilizar las películas.

Sostenemos además que, más allá del lenguaje cinematográfico empleado, aquellos proyectos que alcanzaron el éxito de público fueron los que ofrecieron al espectador una imagen identitaria que resonaba con ellos, que les servía, en la metáfora clásica, “de espejo.” Resulta también importante señalar que otra de las distinciones habituales en los estudios sobre cine, y que es la que ha configurado la etiqueta y el canon del Nuevo Cine chileno, privilegiaba las películas que, más allá del lenguaje cinematográfico empleado, articulaban una visión política de la realidad. Sin embargo, compartimos con Verónica Cortínez y Manfred Engelbert la creencia de que estas interpretaciones manejan una definición de lo político limitada a lo explícitamente militante o partidista. Así, las definiciones clásicas del Nuevo Cine chileno excluyen del movimiento a películas y realizadores que sí emplearon los nuevos lenguajes de vanguardia y que sí realizaron un cine político, solo que este no estaba asociado a un proyecto concreto de partido. Así pues, se hace necesario redefinir y ampliar los límites de lo que entendemos como Nuevo Cine para incorporar cintas como *Morir un poco* o *Largo viaje*, quitándoles la etiqueta de precursoras o películas en los márgenes de la modernidad y analizándolas como parte de un movimiento de renovación del cine y de reflexión sobre la realidad nacional más complejo de lo que los cánones clásicos establecen.

Pasando ahora a los resultados del análisis específico de los discursos nacionales en las cintas, es importante recordar que esta investigación conceptualiza el nacionalismo como todo sentimiento de pertenencia a la patria, concediendo especial importancia a las representaciones más cotidianas y que pasan más desapercibidas por estar naturalizadas por la comunidad nacional, es decir, aquellas que responden al concepto de “nacionalismo banal” de Billig. Así pues, no limitamos el empleo del término nacionalismo a su acepción

más habitual en la academia chilena, que es aquella referida únicamente a la ideología de grupos reaccionarios radicales.

Atendiendo a estos criterios, puede decirse que la práctica totalidad de las obras estrenadas comparte elementos característicos de ese nacionalismo banal, incluso las que son más críticas con la realidad nacional. Subyace en todas un deseo de reflejar fielmente la realidad del país y de contribuir, desde las posibilidades de los productos culturales, a construir un Chile mejor aunque, obviamente, las representaciones de la nación y lo que se define como un país mejor variará sensiblemente de un realizador a otro, pero todos comparten la ilusión y el deseo de que el cine trabaje al servicio del país, contribuyendo a reforzar los valores nacionales. Incluso figuras tan difíciles de catalogar y con un cine tan particular como Raúl Ruiz van a declarar en numerosas ocasiones que el objetivo primordial de su cine es ofrecer una visión fiel de la realidad del país.

En este sentido, es compartido y transversal a los géneros el recurso profuso a los mismos símbolos nacionales (la bandera, la cueca, la figura del huaso...). Aunque algunos realizadores recurran a ellos desde la crítica o la amargura (pensemos como ejemplo paradigmático en la construcción de una bandera nacional raída realizada con trapos harapientos en *Caliche sangriento*), todas las cintas muestran, muchas veces de forma inconsciente, los mismos elementos simbólicos, signos reconocibles y reconocidos por toda la comunidad nacional y que se considera que definen de forma clara la chilenidad.

En la producción de estos años, la identidad latinoamericana, aunque presente, será siempre subsidiaria de la identidad nacional. Existe en la época una retórica política de hermandad latinoamericana muy presente en los discursos tanto de la DC como de los partidos de izquierda, pero en la práctica se trabaja por construir una revolución nacional. Mientras las películas más vinculadas al proyecto freísta van a tener un carácter chovinista más marcado, las adheridas a proyectos transformadores de izquierda permiten hablar de una realidad latinoamericana, pero en pantalla esta se concreta siempre a través de historias chilenas. Mientras otras cinematografías como la cubana se preocuparán por lo que sucede fuera de sus fronteras, dedicando documentales a analizar procesos extranjeros, Chile se centrará en sus propios procesos históricos o en problemas generales que afectan al continente pero que preocupan de forma especial en la nación.

Uno de los aspectos que hemos analizado en detalle es el modo en que las cintas reflexionan sobre el concepto de desarrollo nacional y sobre la idea de progreso. Concluimos que, en torno a la noción de progreso, las obras presentan dos interpretaciones casi antagónicas. La primera, muy vinculada a los postulados de la Democracia Cristiana, tratará de construir una imagen de Chile como una nación que ha hecho enormes progresos en su desarrollo y que camina decidida por la senda del progreso. En este tipo de películas, cuyo ejemplo más significativo es el largometraje *Ayúdeme usted, compadre*, el discurso se centra en enfatizar los aspectos y valores positivos de la nación, reforzando la idea de un país que ha abandonado su tradicional subdesarrollo. Este progreso se representa siempre vinculado al desarrollo y tecnificación de los sectores económicos, especialmente la industria y la minería, en una concepción que glorifica la capacidad productiva y de trabajo como la mejor forma de aprovechar los recursos naturales que ofrece la geografía nacional. Además, este tipo de películas suelen presentar una comunidad social homogénea y fervientemente patriótica en un tono vitalista y alegre, donde incluso los aspectos menos positivos asociados al carácter “típicamente chileno” (la picaresca, una cierta indolencia...) son presentados de un modo a veces satírico y algo mordaz, pero siempre benévolo en el fondo.

Por otro lado, se estrenan en los años sesenta una serie de películas que van a proponer una mirada alternativa sobre la realidad nacional. En este nuevo tipo de cine social, casi inédito en la historia cinematográfica chilena, el ojo se posa precisamente en los sujetos de la comunidad nacional que no participan de ese progreso. Mientras el primer grupo de películas realzaba los aspectos luminosos, este segundo grupo va a enfatizar los lugares oscuros, lo que queda por hacer, denunciando una realidad de pobreza y miseria, especialmente urbana, que afecta a sujetos marginales a los que, en su afán por avanzar, el país ha dejado atrás, abandonándolos a su suerte.

Por primera vez, el cine muestra una realidad invisibilizada hasta entonces en la pantalla, en un ejercicio que bebe tanto de influencias extranjeras (particularmente el neorrealismo italiano) como propias (la fotografía social de los años cincuenta). Creemos que puede observarse un trasvase de la fotografía a la cinematografía, con gran impacto en el inconsciente nacional de las series que el fotógrafo Sergio Larraín realizó para la Agencia Magnum sobre la pobreza humana en Santiago y Valparaíso, que circularon ampliamente desde finales de los 50 en publicaciones periódicas. Los realizadores, con una visión moralista imbuida de humanismo cristiano, colocan en primer plano las

historias de estos sujetos subalternos para llamar a la acción. La pobreza se muestra con crudeza, sin pudor, buscando en unos casos la empatía (como en los cortos de Helvio Soto o en la obra de Kaulen) y enfatizando en otros la deshumanización que la miseria ocasiona al individuo (pensemos, por ejemplo, en el protagonista de *El chacal de Nahueltoro*). La representación de ese Chile pobre y atrasado en el contexto urbano hace su miseria más palpable, pues las desigualdades y los contrastes son más llamativos al convivir en el mismo espacio con sujetos que viven en la opulencia. La ciudad permite a los realizadores mostrar los contrastes de modo más visual. Las limitaciones técnicas, presupuestarias e incluso estéticas, que llevan a producir muchas obras sin sonido diegético, da como resultado involuntario la falta de voz de estos sujetos populares. En el período 70-73, el recurso a la representación en pantalla de las desigualdades no irá tan orientado a mostrar la miseria de los personajes marginales como a enfatizar las injusticias de ese reparto desigual de los recursos, apoyando así los postulados revolucionarios.

De hecho, en los primeros setenta, cuando el cine más militante escoja representar a las clases populares en actitudes más activas y combativas, estas películas en las que los actores sociales marginales aparecen como “seres tristes” y menos politizados serán vistas como un ejercicio de cine social insuficiente y poco comprometido con la transformación social. Este desprecio resulta llamativo porque el cine de izquierda más militante tratará de articular también su propio relato de progreso (en este caso centrado en la concepción del pueblo como esencia de la nación) en el que las críticas al proceso revolucionario propuestas por algunos realizadores serán vistas como una traición por parte de los más oficialistas, quienes enfatizan la esperanza en la construcción de un país mejor. Desde esta perspectiva, es matizable que exista “un” cine de la UP, pues muchos proyectos se habían iniciado antes, y encontramos visiones diversas, especialmente en la ficción. Hay disidencias, puesto que para unos hay que seguir avanzando en la revolución (*Ya no basta con rezar*) y otros realizadores prefieren engrandecer y mostrar lo ya logrado (visible en los cortos especialmente). De todos modos, es necesario señalar que en el período 1970-73 se sigue produciendo y estrenando un cine de entretenimiento de esquemas más clásicos (*Sonrisas de Chile, La Araucana...*).

En lo referido a la percepción de la historia nacional, aunque existen algunos ejemplos de películas de género histórico, como *Caliche Sangriento* o *La Araucana*, la fuerte conciencia del momento de transformación que vive el país y el continente llevan a optar por episodios y procesos históricos contemporáneos al momento de realización de las

películas. Hay una idea de *history in the making*, de estar viviendo un período de grandes cambios, pero eso no invalida que estas películas también contengan una determinada visión sobre la historia nacional que ha conducido hasta el presente.

También es destacable el papel que se otorga al Estado. Hay en la mayor parte de las obras, con *Caliche Sangriento* quizá como mayor excepción, una narrativa de la civilización como salvadora y de la razón y la ciudadanía como constructoras de progreso y paz. Esto puede verse de forma especial en *El Chacal de Nahueltoro*, que denuncia el abandono de sectores de la sociedad por parte del Estado. El que vive en los márgenes, en la degradación material, está expuesto a la degradación moral. Sin embargo, en el momento en que el Estado asume por fin su responsabilidad y su misión civilizatoria (proceso que en el caso del protagonista se produce en la cárcel), el individuo progresa. Esta formación dota al ciudadano, no sólo de una conciencia moral, sino también de una identidad nacional.

La proyección del espacio geográfico y la presencia de los elementos naturales en las obras audiovisuales son otro elemento fundamental para entender una nación que se define en gran medida por sus características físicas ya desde sus inicios. La naturaleza es reivindicada como esencia de la nación, destacando la inmensidad del territorio y la pureza de paisajes apenas rozados por la huella del hombre. No obstante, este tipo de representaciones de una naturaleza salvaje que escapa a los ritmos de la modernidad es matizada por otro grupo nutrido de obras en las que se pone de manifiesto la contribución de la técnica para “domar” ese paisaje, extraer recursos y hacerlo productivo. Estos discursos estarán muy presentes durante los años sesenta, pero perderán vigencia en los primeros setenta, en los que el espacio urbano vuelve a adquirir mayor protagonismo, como había sucedido en las primeras décadas del siglo XX.

Uno de los aportes más centrales de la presente investigación es el análisis comparativo de la representación de las regiones limítrofes del país en pantalla. Y es que, en lo referido a la descripción de las áreas de frontera, puede observarse en algunas de las obras, especialmente en los documentales, una caracterización radicalmente distinta de los extremos norte y sur del país, así como de la relación con las naciones vecinas. En primer lugar, es importante señalar que incluso en las obras más críticas y antibelicistas no existe un cuestionamiento a la extensión territorial de la nación; todo lo contrario, se asumen sus límites. Mientras en el extremo sur, la relación entre Argentina y Chile se describe como la de dos naciones amigas y en un estadio similar de desarrollo; el tono empleado

para referirse a Bolivia en la frontera norte se mueve entre el desprecio y el paternalismo, con un discurso que destaca la superioridad técnico-industrial de la nación chilena, hecho que le permite un mejor aprovechamiento de los recursos naturales que a su vecina. De hecho, la antropización del paisaje sería el elemento que demuestra la chilenidad frente al lado boliviano de la frontera, en el que la ausencia de la mano del hombre y de grandes obras de ingeniería demostraría su atraso económico y cultural, incapaz de poner los recursos naturales al servicio de la nación como sí había logrado hacer Chile. Y pervive la idea nacida de la Guerra del Pacífico de mantener el territorio frente a los enemigos externos y reivindicarlo agresivamente.

Para ambos extremos, norte y sur, se reivindica la necesaria chilenización de los territorios que, al haber sido incorporados de forma efectiva a la nación más recientemente, no han sido plenamente integrados. Mientras en las regiones septentrionales esa conquista del territorio se muestra en pantalla como resultado del progreso técnico y del dominio sobre la naturaleza con la instalación de la minería y otras grandes industrias, en el extremo austral se presentará como una conquista basada en una colonización paulatina de pobladores migrantes a los que el Estado educa para vivir en armonía con la naturaleza. El sur aparece en el imaginario colectivo como un espacio por poblar y por chilenizar, y los documentales muestran cómo las costumbres nacionales (vestimenta, bandera, fiestas, actividades económicas...) se van introduciendo en el territorio, presentado como un espacio en el que sí es posible lograr esa arcadia, reproducir la nación ideal a través del control y selección de la población inmigrante y de un proceso de inculturación.

Si el norte suele mostrarse no sólo como una región desértica sino también inhóspita y despoblada, en las regiones meridionales se enfatiza la presencia cada vez mayor de pobladores. El elemento indígena, sin embargo, tiene una representación problemática en ambas regiones. Para el caso de Antofagasta o Arica, algunos realizadores tratan de incorporar la imagen de pobladores pertenecientes a pueblos originarios al discurso visual, pero otros la omiten completamente. En general, se detecta en todos una gran distancia entre lo que se considera población chilena y estos pueblos indígenas, a los que además se culpa de aislarse. En algunos casos, eso sí, se reconoce un cierto éxito de integración, de nuevo gracias a la introducción de avances técnicos que mejoran las condiciones de vida de las comunidades agrícolas, pero lo más habitual son discursos que los presentan como la otredad, no se logra una plena identificación con ellos. Para la

región de la Araucanía, se da poca cuenta del mestizaje real de la población con ascendencia mapuche y se les caracteriza generalmente como un ente que pertenece a la nación, pero que no se integra completamente en ella. Conviven en las obras audiovisuales discursos contradictorios, ya que en ocasiones se destaca el glorioso pasado mapuche como referencia mítica y fundacional de Chile, pero en la mayor parte de los casos la genealogía indígena de la nación es ignorada, concediendo importancia únicamente al elemento criollo de origen español. Además, suele hacerse referencia al atraso y pobreza de las comunidades. Esta dualidad no es nueva ni exclusiva del espacio chileno, sino que, en mayor o menor medida, la podemos encontrar en todas las naciones latinoamericanas, que emplean el pasado mítico indígena para construir un relato independiente pero recurren a la tradición europea en un intento por situarse en el marco global como naciones desarrolladas. En las películas, además, los sujetos mapuches no tienen voz, sino que son representados desde una cosmogonía ajena a ellos (en ocasiones de forma incluso algo ofensiva, con actores no mapuches con rostros tiznados que fingen hablar en mapudungún sin dominar la lengua).

Y es que, en conjunto, las obras audiovisuales tratan de mostrar una comunidad nacional homogénea y, en aquellos espacios en los que todavía no lo es, el cine se revela como herramienta de transmisión de los valores patrios. Las diferencias provendrán de otros elementos (clase, género, cultura política...) pero, en lo referido a la concepción de la nación, prácticamente todas las obras estudiadas muestran un fuerte sentimiento patriótico. Aunque son pocas las obras que optan por un discurso netamente criollista (como el que propone Alejo Álvarez en *Tierra quemada*), en todas las obras subyacen, como ya hemos mencionado, elementos de un nacionalismo banal. La presencia de los símbolos patrios (bandera, escudo, himno, ejército...) será importante especialmente en las historias que suceden en el espacio urbano, donde representaciones tradicionales como el fundo agrícola o la vestimenta huasa no pueden ser incluidas, así que se recurre a los símbolos cívicos para recordar la pertenencia a la nación. La bandera se cuelga en las celebraciones cotidianas. También otros elementos identificados con la chilenidad y originadas en la cultura del Valle Central gozarán de amplia representación: la cueca, la música popular, la estética del huaso, las fondas, las fiestas...

En conclusión, el cine realizado entre 1964 y 1973 evidencia el esfuerzo por construir unos discursos que contribuyan al reforzamiento de la identidad nacional. Desde planteamientos ideológicos y culturas políticas diversas, los realizadores, en diálogo con

el contexto histórico en el que se mueven, reproducen una nación que atraviesa cambios profundos y buscar progresar, enfatizando unos directores los logros ya alcanzados y otros los límites de estos proyectos transformadores. Las obras recurren de forma habitual a los símbolos cívicos y tradiciones patrias para reforzar y actualizar la pertenencia a la nación y privilegian también el recurso al paisaje y la geografía nacional, con discursos específicos para las áreas de frontera, muy distintos entre las regiones septentrionales y las australes. Como conjunto, la producción cinematográfica nos permite comprender mejor cómo se articularon y difundieron los discursos y representaciones de la nación en un momento histórico de grandes transformaciones y tensiones políticas, sociales, económicas y culturales.

FUENTES Y ARCHIVOS

1. Archivos y bibliotecas consultados:

- Archivo Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile
- Archivo Histórico de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
- Archivo Joris Ivens (Fundación europea Joris Ivens)
- Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile (USACH, antigua UTE)
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN)
- Biblioteca Nacional de Chile:
 - o Hemeroteca
 - o Fondo general
 - o Otros fondos
- Cinechile
- *Cinémathèque française*
- Cineteca Nacional de Chile
- Cineteca de la Universidad de Chile
- In-edit. Catálogo del cine y documental musical chileno
- Institut Valencià de Cultura. Filmoteca:
 - o Videoteca IVAC
 - o Biblioteca IVAC
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos:
 - o Centro de Documentación del Museo de la Memoria (CEDOC)
 - o Centro de Documentación Audiovisual (CEDAV)
 - o Otros fondos

2. Fuentes hemerográficas:

2.1. Prensa generalista:

- *Clarín*
- *El diario ilustrado*
- *El mercurio*
- *El Siglo*
- *La Nación*
- *La segunda*
- *La tercera*
- *P.E.C. (Política, Economía, Cultura)*
- *Últimas noticias*

2.2. Revistas culturales o de entretenimiento:

- *Araucaria de Chile*
- *Chile Hoy*
- *Cine chileno (Diprocine)*
- *Cine Foro*
- *Ecran*
- *Enfoque*
- *En viaje*
- *Ercilla*
- *Films 1967*
- *Hoy*
- *La quinta rueda*
- *Mapocho*
- *Plan (Política Latinoamericana Nueva)*
- *Primer Plano*
- *Punto final*
- *Sensación del cine*
- *Telecran*
- *Tele-guía*
- *Zig-zag*

2.3. Revistas dirigidas al público femenino:

- *Eva*
- *Paula*

2.4. Otras:

- *La comunidad nacional. Primera semana social de Chile, 1964*
- *Guía humorística de Santiago, Zig-Zag, 1966-67*
- *Nosotros los chilenos, Quimantú, 1971-1973*

3. Fuentes audiovisuales:

A continuación, se presenta un listado completo de los documentos en formato audiovisual producidos y coproducidos en Chile entre 1964 y 1973.

Las fuentes están catalogadas atendiendo a su año de estreno. Si la fecha aparece acompañada de un asterisco (*), indica que fue estrenada fuera de Chile. De haberse producido en años posteriores el estreno nacional, este aparecerá a continuación entre paréntesis. En aquellos casos en los que la película no alcanzó a acabarse o a estrenarse, la fecha corresponde a su año de realización y aparece entre corchetes. Dado que, en el caso de algunos documentales, pudo no producirse su estreno en circuitos comerciales, pero sí haberse proyectado en otros espacios, sólo hemos señalado con corchetes aquellos audiovisuales de los que tenemos constancia documental de que no llegaron a exhibirse. En caso de que su estreno se produjera de forma muy posterior, fuera ya del período analizado, se anota el año de estreno a continuación.

Se indica también la tipología del documento: largometraje de ficción (LF), largometraje documental (LD), cortometraje de ficción (CF), cortometraje documental (CD), cortometraje de animación (CAn) o registro (Reg.).

Estrenadas en 1964:

Pedro CHASKEL y Héctor RÍOS: *Aquí vivieron*, 1964, CD.

Joris IVENS: *A Valparaíso*, 1964, CD.

Rafael SÁNCHEZ: *Chile, paralelo 56*, 1964, CD.

Tito DAVISON: *El burócrata González*, 1964, LF.

Fernando BALMACEDA: *El cemento*, 1964, CD.

s.a.: *El esfuerzo de producir*, 1964, CD.

Raúl RUIZ: *El regreso*, [1964], CF (película inacabada).

Joris IVENS: *El tren de la victoria*, [1964], CD.

Rafael SÁNCHEZ: *Faro evangelistas*, 1964, CD.

Aldo FRANCIA: *La escala*, 1964, CF.

Sergio BRAVO: *Las banderas del pueblo*, [1964], CD.

Óscar GÓMEZ: *Patria Joven*, 1964, CD.

Jorge DI LAURO y Nieves YANKOVIC: *San Pedro de Atacama*, 1964, CD.

Natalio PELLERANO: *Un número menos*, 1964, CF.

Dante BAERISWYL: *Un viaje a Paine*, 1964, CD.

Armando PAROT: *Vacaciones en Chile*, 1964, CD.

Helvio SOTO: *Yo tenía un camarada*, 1964, CF.

Estrenadas en 1965:

Pedro CHASKEL: *Aborto*, 1965, CF.

Helvio SOTO: *Ana*, 1965, CF.

Luis CORNEJO: *Angelito*, 1965, CF.

Fernando BALMACEDA: *Carbón*, 1965, CD.

VV.AA.: *Educación para todos*, 1965, CD.

Helvio SOTO: *El analfabeto*, 1965, CF.

Pedro CHASKEL y Héctor RÍOS: *Érase una vez*, 1965, CAn.

Jorge DI LAURO y Nieves YANKOVIC: *Isla de Pascua*, 1965, LD.

Claudio DI GIROLAMO: *La cantante calva*, 1965, CF.

René KOCHER: *Las esquinas de la manzana*, 1965, CD.

Tito DAVISON: *Más allá de Pipilco*, 1965, LF.

Miguel LITTIN: *Por la tierra ajena*, 1965, CD/F.

Fernando BALMACEDA: *Tejidos chilenos*, 1965, CD.

V. ARIAS: *Un espíritu en el bronce*, 1965, CD.

Fernando BALMACEDA: *Un millón de toneladas*, 1965, CD.

Patricio GUZMÁN: *Viva la libertad*, 1965, CAn.

Estrenadas en 1966:

Jaime FERRER MELI: *Adolecer*, 1966, CF.

Fernando BALMACEDA: *Chuqui-Cámac*, 1966, CD.

Boris HARDY: *Concierto para instrumentos de fibra*, 1966, CD.

Natalio PELLERANO LÓPEZ: *El 48*, 1966, CF.

Agustín SQUELLA: *El día*, 1966, CF.

Patricio GUZMÁN: *Electro Show*, 1966, CF.

Javier ROJAS: *Grano a grano*, 1966, CD.

Dunav KUZMANIC: *Juan Maula y el garrudo*, 1966, CF.

Rafael SÁNCHEZ: *Lago Laja y las centrales hidroeléctricas*, 1966, CD.

Patricio GUZMÁN: *Mimbre y greda*, 1966, CF.

Álvaro COVACEVICH: *Morir un poco*, 1966* (1967), LF.

Fernando BALMACEDA: *Río Lauca*, 1966, CD.

s.a.: *Tierra en marcha*, 1966, CD.

Óscar GÓMEZ: *Un sueño hecho realidad*, 1966, CD.

Fernando BALMACEDA: *Y los caminos llegaron*, 1966, CD.

Estrenadas en 1967:

Jorge DI LAURO y Nieves YANKOVIC: *Cuando el pueblo avanza*, [1967], CD.

Helvio SOTO, Eduardo COUNTINHO y Rodolfo KUHN: *El ABC del amor*, 1967, LF.

Raúl RUIZ: *El tango del viudo*, [1967] 2020, LF.⁵⁸⁰

⁵⁸⁰ Como hemos señalado en la introducción, en el apartado de fuentes, varios de los proyectos inconclusos de Raúl Ruiz han sido restaurados y finalizados o reimaginados por su viuda, la también directora Valeria Sarmiento. En este caso, la obra ha sido estrenada como Raúl RUIZ y Valeria SARMIENTO: *El tango del viudo y su espejo deformante*, 2020.

José LUIS VLLALBA: *¿Es usted culpable?*, 1967, CD.

Helvio SOTO: *Érase un niño, un guerrillero y un caballo*, 1967, LF.

Pedro CHASKEL: *La captura* [1967] (inacabada).

Patricio KAULEN: *Largo viaje*, 1967, LF.

Hernán TAKEDA: *Ocaso*, 1967, LF.

Rafael SÁNCHEZ: *Pintura franciscana del siglo XVII*, 1967, CD.

Naum KRAMARENCO: *Regreso al silencio*, 1967, LF.

Fernando BALMACEDA: *Río Loa*, 1967, CD.

Fernando BALMACEDA: *Ríos Patagónicos*, 1967, CD.

Estrenadas en 1968:

Hernán PUELMA: *Araucanía hoy*, 1968, CD.

Germán BECKER: *Ayúdeme usted compadre*, 1968, LF.

Diego SANTILLÁN: *Chao amor (Ciao, amore, ciao)*, 1968, LF.

Fernando BALMACEDA: *Corporación del cobre (o El cobre en expansión)*, 1968, CD.

Técnicos INSTITUTO FÍLMICO UC: *Instituto Fílmico UC*, 1968, CReg.

Rafael SÁNCHEZ: *Las nueve torres*, 1968, CD.

Helvio SOTO: *Lunes 1º, domingo 7*, 1968, LF.

Álvaro COVACEVICH: *New love (la revolución de las flores)*, 1968, LF.

Fernando BALMACEDA: *Plan de expansión de Codelco*, 1968, CD.

Fernando BALMACEDA: *Sequía*, 1968, CF.

Alejo ÁLVAREZ: *Tierra quemada*, 1968, LF.

Dunav KUZMANIC: *Transformación del campo y del campesino*, 1968, CD.

Raúl RUIZ: *Tres tristes tigres*, 1968, LF.

Rafael SÁNCHEZ: *Ventana al mundo*, 1968, CD.

Agustín CARDEMIL: *Y la luz se hizo*, 1968, CD.

Estrenadas en 1969:

Helvio SOTO: *Caliche sangriento*, 1969, LF.

Guillermo CAHN: *Casa o mierda*, 1969, CD.

Álvaro RAMÍREZ: *Desnutrición infantil*, 1969, CD.

Fernando BELLET: *Documento de obra n°1*, 1969, CD.

Miguel LITTIN: *El chacal de Nahueltoro*, 1969, LF.

Humberto RÍOS: *Eloy*, 1969, LF.

Fernando BALMACEDA: *Frente de combate* [trilogía], 1969, CD.

Douglas HÜBNER: *Herminda de la victoria*, 1969, CD.

Raúl RUIZ: *La catenaria (o Tuerto)*, 1969, CF.

Raúl RUIZ: *Militarismo y tortura*, 1969, CD.

Fernando BALMACEDA: *Misión de combate* [trilogía], 1969, CD.

Carlos FLORES EL PINO: *Nütuayin Mapu* (signif: Recuperemos nuestra tierra), 1969, CD.

Fernando BALMACEDA: *País del cobre*, 1969, CD.

Marianela QUINTANA y Tomás DE LA BARRA: *Percepción del espacio*, 1969, CD.

Jaime ORTIZ y Rubén SOTO: *Por la vida*, 1969, CD.

Álvaro RAMÍREZ y Claudio SAPIAÍN: *Por Vietnam*, 1969, CD.

Hernán GARRIDO: *Prontuario*, 1969, LF.

Manuel PÉREZ: *Santiago salta al futuro*, 1969, CReg.

Pedro CHASKEL: *Testimonio*, 1969, CD.

José Luis VILLALBA: *Una ciudad para Santiago*, 1969, CD.

Aldo FRANCIA: *Valparaíso, mi amor*, 1969, LF.

Germán BECKER: *Volver*, 1969, LF.

Fernando BALMACEDA: *Zafarrancho de combate* [trilogía], 1969, CD.

Estrenadas en 1970:

Darío ALIAGA: *IV Bienal americana de grabado*, 1970, CD.

Fernando BALMACEDA: *4 de septiembre de 1970 ("El cuatro")*, 1970, CD.

Jorge MADARIAGA: *Alcoholismo*, 1970, CD.

Álvaro RAMÍREZ: *Brigada Ramona Parra*, 1970, CD.

Adolfo SILVA: *El derecho al descanso*, 1970, CD.

Luis CORNEJO: *El fin del juego*, 1970, LF.

Orlin COREY: *El libro de Job*, 1970, LF (teatro filmado).

Claudio SAPIAÍN: *Escuela Santa María de Iquique*, 1970, CD.

Fernando BALMACEDA: *Fiat: presencia, desarrollo y progreso*, 1970, CD.

Armando PAROT: *Jorge Alessandri*, 1970, CD.

Patricio KAULEN: *La casa en que vivimos*, 1970, LF.

Raúl RUIZ: *La colonia penal*, [1970], LF.

Álvaro RAMÍREZ: *La última vez*, 1970, CD.

Álvaro RAMÍREZ: *Miguel Ángel Aguilera, presente*, 1970, CD.

Sergio CASTILLA: *Mijita*, 1970, CD.

Felipe IRARRÁZAVAL: *Natalia*, 1970, LF.

Jorge DI LAURO y Nieves YANKOVIC: *Operación sitio*, [1970], CD.

Naum KRAMARENCO: *Prohibido pisar las nubes*, 1970, LF.

Diego BONACINA y José ROMÁN: *Reportaje a Lota*, 1970, CD.

José BOHR: *Sonrisas de Chile*, 1970, LF.

Luis ALBERTO SANZ, Colectivo CAMPESINOS DE CAUTÍN: *Un solo color*, 1970, CD.

Pedro CHASKEL y Héctor RÍOS: *Venceremos*, 1970, CD.

Estrenadas en 1971:

Juan Pablo DONOSO: *¿Y Adán y...?*, 1971, CF.

José ROMÁN: *1º de mayo*, 1971, CD.

Sergio NAVARRO: *21 de junio de 1971*, [1971], CD.

Raúl RUIZ: *Ahora te vamos a llamar hermano*, [1971] 1974*, CD.

Fernando BELLET: *Buscando la Salud*, 1971, CD.

s.a.: *Chile y su Fuerza Aérea*, 1971, CD.

Patricio GUZMÁN: *Chile: elecciones municipales*, 1971, CD.

Miguel LITTIN: *Compañero presidente*, 1971, LD.

Germán BECKER: *Con el santo y la limosna*, 1971, LF.

Cristián SÁNCHEZ: *Cosita*, 1971, CF.

Dunav KUZMANIC: *Creación popular*, 1971, CD.

Sergio RIESENBERG: *Crónica de una victoria*, 1971, LD.

Angelina VÁSQUEZ: *Crónica del salitre*, 1971, CD.

Alejo ÁLVAREZ: *El afuerino*, 1971, LF.

José ROMÁN: *El desafío*, 1971, CD.

José ROMÁN: *El poderoso*, 1971, CD.

Fernando BALMACEDA: *El sueldo de Chile*, 1971, CD.

Héctor RÍOS: *Entre ponerle y no ponerle*, 1971, CD.

Angelina VÁSQUEZ et al.: *Flores S.A.*, 1971, CF.

Luis MARGAS: *Frontera sin ley*, 1971, LF.

René KOCHER: *Juan Pérez, minero*, 1971, CD.

Julio COLL: *La Araucana*, 1971, LF.

Charles ELSESSER: *Los testigos*, 1971, LF.

Rafael SÁNCHEZ: *Mi valle de Elqui*, 1971, CD.

Raúl RUIZ: *Nadie dijo nada*, [1971] 1972*, LF.

Pedro CHASKEL y Luis A. SANZ: *No es hora de llorar*, 1971, CD.

Carlos WITTING: *No virar a la izquierda*, 1971, CF.

Juan Sebastián DOMÍNGUEZ: *Nuestro frente de batalla es la producción*, 1971, CD.

Leonardo CÉSPEDES: *Pintando con el pueblo*, 1971, CD.

Leo KOCKING: *San Juan de la Costa*, 1971, CD.

René KOCHER: *Tarapacá*, 1971, CD.

René KOCHER: *Tierra*, 1971, CD.

Helvio SOTO: *Voto+fusil*, 1971, LF.

Edmundo OLIVARES: *Y usted... ¿Qué monos pinta?*, 1971, CF.

Estrenadas en 1972:

Cecilia MARTORELL: *A tiempo*, 1972, CF.

Marilú MALLETT: *A, E, I*, 1972, CD.

René KOCHER: *Chile expo (CORFO)*, 1972, CD.

Rodrigo GONZÁLEZ: *Chile Tudei*, 1972, CD.

Patricio GUZMÁN: *Comandos comunales*, 1972, CD.

Fernando BALMACEDA: *Compromiso con Chile*, 1972, CD.

s.a.: *Cuando alguien muestra la luna, los imbéciles miran el dedo*, 1972, CD.

Douglas HÜBNER y Fernando BELLET: *Cuba, Cuba, Chile te saluda*, 1972, CD.

José ROMÁN: *Dean Reed*, 1972, CD.

Luigi HERNÁNDEZ: *Desnudemos al enemigo*, 1972, CD.

Álvaro COVACEVICH: *El diálogo de América*, 1972, CD.

Patricio GUZMÁN: *El primer año*, 1972, LC.

Cristián SÁNCHEZ: *El que se ríe se va*, 1972, CF.

José ROMÁN: *Hombres de hierro*, 1972, CD.

Manuela GUMUCIO: *Hoy Medea hoy*, 1972, CF.

Cecilia RAMÍREZ: *Kárdex 341*, 1972, CF.

Gustavo MORIS, Kristiane GAGNON y Olinto TAVERNA: *La explotación del hombre por el hombre*, 1972, CD.

Domingo ROBLES: *La huesa*, 1972, CD.

Diego BONACINA: *La merluza*, 1972, CD.

Patricio GUZMÁN: *La respuesta de octubre*, 1972, LD.

Carlos FREI: *La sanguijuela*, 1972, CF.

Raúl RUIZ y Valeria SARMIENTO: *Los minutereros*, 1972, CD.

Gastón ANCELOVICI y Orlando LÜBBERT: *Los puños frente al cañón*, [1972] 1975*, LD (terminada en el exilio).

Guillermo CAHN: *No nos trancarán el paso*, 1972, CD.

Domingo ROBLES: *Obituario por el género humano*, 1972, CF.

Enrique URTEAGA: *Operación Alfa*, 1972, LF.

José CAVIEDES: *Oye cabrito*, 1972, CD.

Raúl RUIZ y Valeria SARMIENTO: *Poesía popular: la teoría y la práctica*, 1972, CD.

Antonio OTTONE: *Pulpomomios a la chilena*, 1972, CAn.

Raúl RUIZ, Saúl LANDAU y Nina SERRANO: *¿Qué hacer?*, 1972*, LF/D.

María Teresa GUZMÁN: *Salto de rapel*, 1972, CD.

s.a.: *Si todos los vecinos*, 1972, CD.

Sergio NAVARRO: *Tantos, tantos y... tantos*, 1972, CD.

Jaime RIPPE: *Trigo y pan (TRICUM AESTIVUM)*, [1972] 1976, CD.

Valeria SARMIENTO: *Un sueño como de colores*, 1972, CD.

Alejandro SEGOVIA: *Un verano feliz*, 1972, CD.

s.a.: *Unctad III*, 1972, CD.

Luis Alberto SANZ: *Unos pocos caracoles*, 1972, CD.

Antonio MONTERO, Jacqueline MOUESCA y Wolfgang TIRADO: *Vamos viendo*,
1972, CD.

Aldo FRANCIA: *Ya no basta con rezar*, 1972, LF.

Estrenadas en 1973:

Raúl RUIZ: *Abastecimiento*, [1973], CD.

Claudio GUZMÁN: *Antonio*, 1973, LF.

Maurice MCENDREE: *Autorretrato*, 1973, LF.

Douglas HÜBNER y Jorge IANISZEWKI: *Cancionero popular*, 1973, CD.

Alejandro GONZÁLEZ: *CENTRAL HIDROELÉCTRICA EL TORO III*, 1973, CD.

Eduardo LABARCA: *Chile junio – 1973*, 1973, CD.

Álvaro COVACEVIC: *Chile, el gran desafío*, 1973, LD.

Alfonso BEATO y Andrés RACZ: *Cuando despierta el pueblo*, 1973, LD.

Carlos FLORES DEL PINO: *Descomedidos y chascones*, 1973, LD.

Marilú MALLET: *Dónde voy a encontrar otra Violeta*, 1973, CD.

Bruno GEBEL: *El benefactor*, 1973, LF.

Cristián SÁNCHEZ, Sergio NAVARRO, Rodrigo GONZÁLEZ: *Esperando a Godoy*, [1973], LF (proyecto inacabado).

Mario FERRER: *Hombres de mar*, 1973, CD.

Carlos WITTING: *KIRYELEISON (EL CANÓNICO EXILIO DE LA BURGUESÍA)*, 1973, CF.

David VERA-MEIGGS: *La cortina*, 1973, CF.

s.a.: *La defensa del agro*, 1973, CD.

Manuel MARTÍNEZ: *La dramática mañana del 11*, 1973, LD.

Raúl RUIZ: *La expropiación*, 1973*, LF (terminada en el exilio).

Miguel LITTIN: *La tierra prometida*, 1973* (1991), LF (terminada en el exilio).

Pedro CHASKEL: *Los Hawker Hunter sobre la Moneda*, 1973, Reg.

Helvio SOTO: *Metamorfosis del jefe de la policía política*, 1973*, LF.

Hernán CORREA: *Nativos del planeta Tierra*, 1973, LD.

Fernando BELLET: *Nuestro acero*, 1973, CD.

Raúl RUIZ y Valeria SARMIENTO: *Nueva canción chilena*, 1973, CD.

s.a.: *Palabra de hombre, palabra de Chile*, 1973, CD.

Raúl RUIZ: *Palomilla brava*, [1973], LD.

Raúl RUIZ: *Palomita blanca*, [1973] 1992, LF.

Raúl RUIZ: *Realismo socialista como una de las bellas artes*, [1973] 2021, LF.⁵⁸¹

Sergio ALLENDES: *Su viaje - El Principito*, 1973, CF.

Carlos PINTO: *Tríptico (Paraíso)*, 1973, CF.

Domingo ROBLES: *Tríptico (Infierno)*, 1973, CF.

Enrique BERRIOS: *Tríptico (Purgatorio)*, 1973, CF.

Fernando BALMACEDA: *Un crimen tan comentado*, 1973, CD.

⁵⁸¹ Raúl RUIZ y Valeria SARMIENTO: *Realismo socialista como una de las bellas artes*, 2021.

BIBLIOGRAFÍA

Theodor ADORNO: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2005.

Cristian AHUMADA, Carolina KUHLMANN: “Nacionalismo, espectáculo y sociedad. Percepciones sobre la película *El húsar de la muerte* encontradas en el Chile de 1925”, en Claudio SALINAS y Hans STANGE: *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, Santiago, Editorial Universitaria, pp. 41-56.

Ignacio ÁLVAREZ: *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.

Benedict ANDERSON: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 [1ª ed. en inglés de 1983].

Antonio ANNINO y François-Xavier GUERRA: *Inventando la nación. Iberoamérica, siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Txomin ANSOLA: *El cine en una ciudad industrial. Barakaldo (1904-1937)*, Barakaldo, Barakaldo Udala, 2005.

Lorena ANTEZANA BARRIOS: “De Huelén a Santa Lucía: La centralidad urbana en el cine en Chile (1900 – 1938)”, *XII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014. Recuperado de Internet (<https://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/12/Ponencia-Alaic-LAntezana.pdf>).

_____: “Memorias generacionales y sentimientos: el pasado reciente en la ficción televisiva” en Javier MATEOS-PÉREZ y Gloria OCHOA SOTOMAYOR (coords.): *Chile en las series de televisión. Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante*, Santiago, RiL editores, 2019, pp. 255-270.

Nancy APPELBAUM: *Dibujar la nación. La comisión corográfica en la Colombia del siglo XIX*, Bogotá, Universidad de los Andes y Fondo de Cultura Económica, 2017.

- Ferran ARCHILÉS: “Absència i persistència. L’estudi de la nació i el nacionalisme” en Ferran ARCHILÉS (ed.): *La persistència de la nació*, Valencia, Afers/UV, 2015, pp. 9-44.
- Patricio ARRIAGADA: “El pensamiento francés en Chile”, en Patricio ARRIAGADA, Víctor IBARRA, Javiera MÜLLER, Javier OSORIO: *PRO ARTE: Difusión y crítica cultural 1948-1956*, Santiago, RiL Editores, 2013, pp. 33-78.
- Patricio ARRIAGADA, Víctor IBARRA, Javiera MÜLLER, Javier OSORIO: *PRO ARTE: Difusión y crítica cultural 1948-1956*, Santiago, RiL Editores, 2013.
- Jacques AUMONT y Michel MARIE: *L’Analyse des films*, París, Nathan, 1988 [ed. esp.: *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1993].
- Jacques AUMONT, Alain BERGALA, Michel MARIE y Marc VERNET: *Esthétique du film*, París, Nathan, 1983 [ed. esp.: *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2002].
- John L. AUSTIN: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 2016 [1962].
- Fernando BALMACEDA: *De zorros, amores y palomas. Memorias*, Santiago, El Mercurio/Aguilar, 2002.
- Banco Mundial: *Índice de Gini - Chile*,
<https://datos.bancomundial.org/indicador/SI.POV.GINI?locations=CL>
- Patrick BARR MELEJ: “Hippismo a la chilena: juventud y heterodoxia cultural en un contexto trasnacional (1970-1973)”, en Fernando PURCEL (coord.): *Ampliando Miradas: Chile y su historia en un tiempo global*, Santiago, RiL Editores/Universidad Católica, 2009.
- Alfredo BARRÍA TRONCOSO: *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*, Santiago, Uqbar editores, 2011.
- Vivienne BARRY: *Animación. La magia en movimiento*, Santiago, Pehuén Editores, 2012.
- Roland BARTHES: *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de france*, Barcelona, Siglo XXI, 2011 [1974/1978].
- Zygmunt BAUMAN: *Vida líquida*, Barcelona, Austral, 2013 [2006].

_____: *Retrotopía*, Barcelona, Paidós, 2017.

André BAZIN: *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Les éditions du Cerf, 1987 [Ed. Cast. ÍD.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2015].

José BENGEOA: *Historia de un conflicto. El estado y los mapuches en el siglo XX*, Santiago, Ariel/Planeta, 1999.

Peter L. BERGER y Thomas LUCKMAN: *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.

Solène BERGOT y Jorge ITURRIAGA: “El surgimiento de la censura cinematográfica en Chile, 1870-1925. Tensiones sociales y políticas en una naciente cultura de masas”, en Carlos DONOSO ROJAS y Pablo RUBIO APIOLAZA (eds.): *Conflictos y tensiones en el Chile republicano*, Santiago, RiL editores, pp. 265-285.

Hugo E. BIAGINI: “Espiritualismo y positivismo” en Arturo Andrés ROIG: *El pensamiento social y político iberoamericano del siglo XIX*, Madrid, Trotta, 2000, pp. 319-342.

Michael BILLIG: *Nacionalismo banal*, Madrid, Capitán Swing, 2014.

Mónica BOLUFER: “Texturas del pasado: cine y escritura de la Historia” en Mónica BOLUFER, Juan GOMIS y Telesforo M. HERNÁNDEZ (eds.): *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2015, pp. 9-16.

Francesco BOLZONI: *El cine de Allende*, Valencia, Fernando Torres editor, 1974 (edición original: ÍD.: *Il cinema di Allende*, Venezia, Marsilio Editori, 1974).

Wolfgang BONGERS, María José TORREALBA y Ximena VERGARA (eds.): *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2011.

David BORDWELL: *On the history of film style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

Claudia BOSSAY: “Cine(s) histórico(s) chileno(s). Radiografía de las retro-visiones de un género”, en Mónica VILLARROEL (coord.): *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, Santiago, LOM Ediciones, 2013, pp. 137-147.

- Pierre BOURDIEU: *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor, 2002.
- Isabel BURDIEL y Justo SERNA: *Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Ediciones Episteme, 1996.
- Peter BURKE: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Judith BUTLER: *Marcos de guerra. Vidas lloradas*, Barcelona, Paidós, 2009.
- Cristián CABELLO VALENZUELA: “Ficción autoritaria y memoria generizada de hijos e hijas de la dictadura” en Javier MATEOS-PÉREZ y Gloria OCHOA SOTOMAYOR (coords.): *Chile en las series de televisión. Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante*, Santiago, RiL editores, 2019, pp. 271-290.
- Alberto CABERO: *Chile y los chilenos*, Santiago, Nascimento, 1926.
- Gloria CAMARERO, Beatriz DE LAS HERAS y Vanessa DE CRUZ (eds.): *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC/Universidad Carlos III de Madrid, 2008.
- Reiner CANALES CABEZAS: *De los Cantos Folklóricos Chilenos a las Décimas: Trayectoria de una utopía en Violeta Parra*, Tesis de Magíster, Universidad de Chile, 2005.
- José María CAPARRÓS LERA: “El cine como documento histórico”, en M^a. Antonia PAZ y Julio MONTERO (eds.): *Historia y cine: realidad, ficción, propaganda*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 35-45.
- _____ : *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza, 2004.
- Magali M. CARRERA: *Traveling from New Spain to Mexico. Mapping Practices of Nineteenth-Century Mexico*, Durham, Duke University Press, 2011.
- Francesco CASETTI y Federico DI CHIO: *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2007.
- María CASTEJÓN: *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*, Logroño, Siníndice Editorial, 2013.
- Ascanio CAVALLO: *El Novísimo Cine chileno*, Santiago, Uqbar editores, 2010.

- Ascanio CAVALLO y Carolina DÍAZ: *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*, Santiago, Uqbar Editores, 2007.
- Ascanio CAVALLO, Pablo DOUZET y Cecilia RODRÍGUEZ: *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición, 1990-1999*, Santiago, Uqbar editores, 2007.
- Ascanio CAVALLO y Antonio MARTÍNEZ: *Chile en el cine. La imagen país en las películas del mundo*, Santiago, Uqbar Editores, 2012.
- Michael CHANAN (ed.): *Chilean Cinema*, Londres, British Film Institute, 1976.
- Marco CHANDÍA: “La Joya Deslucida del Pacífico... Cultura popular del ‘otro’ Valparaíso”, en Lucía STECHER y Natalia CISTERNA (eds.): *América Latina y el Mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*, LOM/Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile, 2004, pp. 171-188.
- Paolo CHERCHI USAI: “What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy”, en las actas del simposio *Orphans of the Storm: Saving ‘Orphan Films’ in the Digital Age*, University of South Carolina, 1999.
- _____: “Are All (Analog) Films ‘Orphans?’ A Pre-digital Appraisal”, *The Moving Image*, n° 9.1 (2009), pp. 1–18.
- Gabriel CID e Isabel TORRES DUJISIN: “Conceptualizar la identidad: Patria y nación en el vocabulario chileno del siglo XIX”, en Gabriel CID y Alejandro SAN FRANCISCO (eds.): *Nación y nacionalismos en Chile. Siglo XIX*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2009, 2 vols., pp. 23-51.
- Gabriel CID y Alejandro SAN FRANCISCO (eds.): *Nación y nacionalismos en Chile. Siglo XX*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2009, 2 vols.
- Jaime CÓRDOVA: *Cine Documental Chileno: un espejo a 24 cuadros por segundo*, Viña del Mar, Escuela de Comunicación de la Universidad del Mar, 2007.
- CORFO: *Geografía económica de Chile. Tomo 1*, Santiago, CORFO/ Fundación Pedro Aguirre Cerda, 1950.

- Tomás CORNEJO: “Filmar a contrapelo: el cine de Helvio Soto durante la Unidad Popular”, *Atenea*, n°508, 2013, pp. 13-29.
- Pablo CORRO: *Retóricas del cine chileno*, Santiago, Cuarto propio, 2012, p. 78.
- Pablo CORRO et al.: *Teorías del cine documental chileno (1957-1973)*, Santiago, PUC, 2007.
- Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Verónica CORTÍNEZ y Manfred ENGELBERT: *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta (2 vols.)*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2014.
- Nicolás CRUZ y Pablo WHIPPLE (coords.): *Nueva historia de Chile. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Santiago, Zig-zag/Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996.
- Fabrice D'ALMEIDA: *Images et propagande*, Florencia, Casterman/Giunti Gruppo Editoriale, 1995.
- Guy DEBORD: *La société du spectacle*, París, Buchet/Chastel, 1967.
- Michel DE CERTEAU y Jean CHESNEAUX: “Le film historique et ses problèmes”, *Ça*, n° 12/13 (1978).
- Joan DEL ALCÁZAR: *Yo pisaré las calles nuevamente. Chile, revolución, dictadura, democracia (1970-2006)*, Santiago de Chile, Editorial Universidad Bolivariana, 2009.
- _____ : *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*, Valencia, PUV/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2013.
- _____ : “Una realidad social escindida. Las memorias de las *peras* y las *manzanas* en el Chile reciente”, *Historia 2.0*, año IV, n° 7 (junio 2014), pp. 116-138.
- Jorge DÉLANO: *Yo soy tú*, Santiago, Zig-Zag, 1954. Recuperado de Internet (<http://www.librosmaravillosos.com/yosoytu/index.html#seccion09>).
- Gil DELANNOI y Pierre-André TAGUIEFF (comp.): *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, Paidós, 1993.

- Valeria DE LOS RÍOS e Iván PINTO (eds.): *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, Santiago, Uqbar editores, 2010.
- Armando DE RAMÓN: *Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*, Santiago, Catalonia, 2015.
- José DÍAZ NIEVA: *Patria y libertad. El nacionalismo frente a la Unidad Popular*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2015.
- Karen DONOSO y Carolina TAPIA: "(De)construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo XX", *Revista Mapocho*, n° 82 (2017), pp. 130-161.
- Sergio DURÁN ESCOBAR: *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*, Santiago, LOM, 2012.
- Umberto ECO: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Umberto ECO y Jean-Claude CARRIÈRE: *Nadie acabará con los libros*, Barcelona, Lumen, 2010.
- Tim EDENSOR: *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Oxford/New York, Berg, 2002.
- Alberto EDWARDS: *La organización política de Chile*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1943.
- Matilde EIROA: "El pasado en el presente: el conocimiento historiográfico en las fuentes digitales", *Ayer*, n° 110 (2018), pp. 83-109.
- Thomas ELSAESSER y Malte HAGENER: *Introducción a la teoría del cine*, Madrid, UAM ediciones, 2015.
- Andrés ESTEFANE JARAMILLO: "'Un alto en el camino para saber cuántos somos...'" Los censos de población y la construcción de lealtades nacionales. Chile, siglo XIX", *Historia (Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile)*, n° 37, vol. I (enero-junio 2004), pp. 33-59.
- Antonella ESTÉVEZ: *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003*, Santiago, Ediciones Radio Universidad de Chile, 2005.

_____: “Instituto Fílmico UC: Una historia con nombre propio”, *Cinechile*, 2 de septiembre de 2014, <https://cinechile.cl/instituto-filmico-uc-una-historia-con-nombre-propio/>

Alejandra EYZAGUIRRE L.: “Jorge Délano «Coke»: ¿Yo soy tú?” en Jacqueline HOTT DAGORRET y Consuelo LARRAÍN ARROYO (eds.): *Veintidós caracteres*, Santiago de Chile, Editorial Aguilar, 2001, pp. 105-116. Recuperado de internet (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-79257.html>).

Graciela FACCHINETTI, Silvina JENSEN y Teresita ZAFFRANI: *Patagonia: Historia, discurso e imaginarios*, Temuco, Ediciones Universidad de la Frontera, 2000.

Martín FARÍAS: *The politics of film music in Chile (1939-1973)*, Tesis doctoral, University of Edinburgh, 2019.

Ximena FAÚNDEZ, Marcela CORNEJO y Jean-Luc BRACKELAIRE: “Transmisión y apropiación de la historia de prisión política: transgeneracionalidad del trauma psicosocial en nietos de ex presos políticos de la dictadura militar chilena”, *Terapia psicológica*, vol. 32, n° 3 (2014), pp. 201-216.

Daniel FAURÉ: El Nuevo Cine Chileno y los pobres del campo a la ciudad ¿Hacia una concepción político-pedagógica del cine? (1957-1973), *Palimpsesto*, vol. 6, n°10 (2016), pp. 42-71, <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/article/view/2831>

Maximiliano FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ: “Enfoques y actualidad de la sociología de la comunicación”, en Maximiliano FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (coord.): *Comunicación en la sociedad red la construcción mediática de la realidad*, Ávila, Servicio de publicaciones de la Universidad Católica de Ávila, 2008, pp. 11-43.

Marcos FERNÁNDEZ LABBÉ: “«La mano del plebeyo levantada, es la montaña que se despeña». La conceptualización del pueblo en tiempos de transformación. Chile, 1750-1850”, *Historia*, vol. 1, n° 42 (enero-junio 2009), pp. 109-139.

Marc FERRO: *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l’Histoire*, París, Hachette, 1975.

_____: “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine”, *Film-Historia*, vol.1, n°1 (1991), pp. 3-12.

- _____: *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 1995. [ed. anteriormente en castellano como ÍD.: *Cine e Historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980].
- Michel FOUCAULT: *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2003.
- _____: *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- Aldo FRANCIA: *Nuevo Cine latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago, CESOC/Ediciones ChileAmérica, 1990.
- Eduardo FREI MONTALVA: *América Latina tiene un destino*, Santiago, Zig-zag, 1967.
- Caroline FRICK: “Beyond Hollywood: Enhancing Heritage with the ‘Orphan’ Film”, *International Journal of Heritage Studies*, Volume 14, Issue 4 (2008), pp. 319-331, <https://doi.org/10.1080/13527250802155828>.
- Valerio FUENZALIDA: *Estudios sobre la televisión chilena*, Santiago, Corporación de Promoción Universitaria, 1984.
- _____: *Democratización de la TV chilena*, Santiago, Corporación de Promoción Universitaria, 1984.
- Mary FULBROOK: *German National Identity after the Holocaust*, Cambridge, Polity Press, 1999.
- Javier GARCÍA ALGARRA: “Estructura secreta de la web. Cómo acceder a las fuentes no indexadas” en *Pensar con la Historia desde el s. XXI. Actas del XII Congreso de Historia Contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 5869-5881.
- Marta GARCÍA CARRIÓN: *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, PUV, 2013.
- _____: *La región en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*, Catarroja, Afers, 2015.
- José GARRIDO, Cristián GUERRERO y María Soledad VALDÉS: *Historia de la reforma agraria en Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1988.

- Cristián GAZMURI: *Historia de Chile, 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*, Santiago, RiL editores/Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012.
- Clifford GEERTZ: *The Interpretation of Cultures*, Basic Books Inc., New York, 1973.
- Ernest GELLNER: *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1988 [ed. orig. 1983].
- Rita GNUTZMANN: “Roberto Arlt y el cine”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°32 (2003), pp. 71-81.
- Hernán GODOY URZÚA: *El carácter chileno: estudio preliminar y selección de ensayos*, Santiago, Editorial Universitaria, 1976.
- Mario GODOY QUEZADA: *Historia del cine chileno*, Santiago, Imprenta Fantasía, 1966.
- Juan Pablo GONZÁLEZ y Claudio ROLLE, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.
- Rubén GONZÁLEZ: *Historia del cine y video en Valdivia*, Valdivia, Ediciones El kultrún, 1996.
- _____ : *El audiovisual en el sur de Chile: Pasado, presente y futuro*, Valdivia, Ediciones El kultrún, 2007.
- Yanko GONZÁLEZ: “Primeras culturas juveniles en Chile: Pánico, malones, pololeo y matiné”, *Atenea*, n°503 (2011), pp. 11-38, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622011000100002>
- Algirdas J. GREIMAS: *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1966 [ed. cast.: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos 1971].
- Román GUBERN: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974.
- _____ : *Comunicación y cultura de masas*, Barcelona, Península, 1977.
- _____ : “Una perspectiva de antropología cinematográfica” en José-Vidal PELAZ y José Carlos RUEDA (eds.): *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Rialp, 2002, pp. 32-34.

- François-Xavier GUERRA: “Las mutaciones de la identidad en la América hispánica”, en Antonio ANNINO, François-Xavier GUERRA (coords.): *Inventando la nación: Iberoamérica siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 185-220.
- Claudio GUERRERO y Alekos VUSKOVIC: *La música del Nuevo Cine chileno*, Santiago, Cuarto Propio, 2018.
- _____: “Mimbre: Sergio Bravo y Violeta Parra” en Verónica CORTÍNEZ (ed.): *Fértil provincia y señalada: Raúl Ruiz y el campo del cine chileno*, Santiago, Cuarto Propio, 2018, pp. 135-168.
- Didier GUIVARC’H: “La mémoire collective. De la recherche à l’enseignement”, *Cahier d’histoire immédiate*, 22 (2002), pp. 101-122.
- Jo GULDI y David ARMITAGE: *Manifiesto por la historia*, Madrid, Alianza, 2016.
- Alfonso GUMUCIO DAGRÓN: *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz, Film/Historia, 1979.
- Àlex GUTIÉRREZ TAENGUA: *Per a tots els públics. L’exhibició cinematogràfica a València (1957-1975)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2019.
- Patricio GUZMÁN: *Guión y método de trabajo de «La batalla de Chile»*, Madrid, Ayuso, 1977.
- Patricio GUZMÁN y Pedro SEMPERE: *Chile: El cine contra el fascismo*, Valencia, Fernando Torres editor, 1977.
- Maurice HALBWACHS: *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1968].
- Ernst HALPERIN: *Nationalism and communism in Chile*. Cambridge (Mass.). M.I.T., 1965.
- Tulio HALPERIN: *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 2013.
- Luis HERNÁN ERRÁZURIZ: “Dictadura Militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural”, *Latin American Research Review*, volumen 44, nº 4 (septiembre 2022), pp. 136-157, doi.org/10.1353/lar.0.0095.

- Luis HERNÁN ERRÁZURIZ y Gonzalo LEIVA QUIJADA.: *El golpe Estético de la dictadura: dictadura militar en Chile 1973-1989*, Santiago, Ocho Libros editores, 2012.
- José L. HERNÁNDEZ MARCOS y Eduardo A. RUIZ BUTRÓN: *Historia de los cine clubs en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.
- Eric HOBBSBAWM: *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 2012.
- Eric HOBBSBAWM y Terence RANGER: *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2012.
- Max HORKHEIMER y Theodor ADORNO: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1998 [1947].
- Luis HORTA: “La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales de la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960-1965”, *Imagofagia*, n° 12 (2015), <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/425>
- _____ : “La Historiografía Marxista llevada al cine: Caliche sangriento como fuente documental” en Claudio SALINAS y Hans STANGE (eds.): *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, Santiago, Editorial Universitaria, 2017, pp. 81-98.
- _____ : “Kerry Oñate: persona y personaje”, *Off the record. Perspectiva crítica de arte y cultura*, 20 (2020), p. 22.
- Ángel Luis HUESO: “Planteamientos historiográficos en el cine histórico”, *Film-Historia*, vol. 1, n° 1 (1991), pp. 13-24.
- Carlos HUNEEUS: *Chile un país dividido. La actualidad del pasado*, Santiago, Catalonia, 2003.
- María de la Luz HURTADO: *La telenovela: mundo de realidades invertidas*, Santiago, PUC (Escuela de Artes de Comunicación), 1976.
- _____ : *Industria cinematográfica en Chile: Límites y posibilidades de su democratización*, Santiago, CENECA, 1985.

- _____ : *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*, Santiago, Documentas/CENECA, 1989.
- John HUTCHINSON: *Nations as zones of conflict*, Londres, Sage, 2005.
- Instituto Nacional de Estadística (INE): *Censos de 1970-1982: cifras comparativas. Tomo II: I Región a Región Metropolitana*, Santiago, INE, 1993.
- _____ : *Retratos de nuestra identidad: Los Censos de población en Chile y su evolución histórica hacia el Bicentenario*, Santiago, FEYSER, 2009.
- Jorge ITURRIAGA: *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*, Santiago, LOM, 2015.
- Jorge ITURRIAGA y Karen DONOSO: “Los debates sobre la censura cinematográfica en Chile, 1959-1973”, *Revista Tiempo histórico*, nº 16 (2018), pp. 137-156.
- Ivan JABLONKA, *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, FCE, 2016.
- Eliana JARA DONOSO: *Cine mudo chileno*, Santiago, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes/Luisa Ulibarri Editora, 1994.
- Eliana JARA DONOSO, Hans MÜLCHI BREMER y Adriana ZUANIC: *Antofagasta de película: Historia de los Orígenes de un Cine Regional*, Antofagasta, Ediciones Glocal Films y Comunicaciones, 2008.
- Elizabeth JELIN: *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI editores, 2002.
- Alfredo JOCELYN-HOLT: *La independencia de Chile tradición, modernización y mito*, Madrid, Mapfre, 1992.
- José Álvarez JUNCO, Justo BERAMENDI y Ferran REQUEJO: *El nombre de la cosa debate sobre el término "nación" y otros conceptos relacionados*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005.
- Markus KLEIN: *La matanza del Seguro Obrero (5 de septiembre de 1938)*, Santiago de Chile, Editorial Globo, 2008.
- _____ : *Im langen Schatten des Nationalsozialismus. Faschichistische Bewegungen in Chile zwischen der Weltwirtschaftskrise und dem Ende des Zweiten Weltkrieges*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2004.

Siegfried KRACAUER: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947.

Enrique KRAUZE: *La presencia del pasado*, Barcelona, Tusquets, 2005.

Antonia KREBS, Marcelo MORALES y Ximena VERGARA: “Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932): aportes a la historia de la cinematografía nacional”, *Cinechile*, 8 de noviembre de 2021, <https://cinechile.cl/filmografia-del-documental-chileno-temprano-1897-1932-aportes-a-la-historia-de-la-cinematografia-nacional/>.

Annette KUHN: *An everyday magic. Cinema and cultural memory*, Londres, I. B. Tauris, 2002.

Claudio LAGOS OLIVERO: *Cine chileno en el Santiago del apagón cultural (1980-1989)*, Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2019.

Roberto LAHUERTA: *Barcelona tuvo cines de barrio*, Barcelona, Tempora, 2014.

George LAMBETH, Cristóbal OTERO y Damián VERGARA: “Parte II: la desigualdad es una decisión política”, *CIPER Académico*, 10 de diciembre de 2019, <https://www.ciperchile.cl/2019/12/10/parte-ii-la-desigualdad-es-una-decision-politica/>.

Carolina LARRAÍN: “Cine chileno de la transición. El reconocimiento del trauma en la articulación de relatos sin documentación”, en Claudio SALINAS y Hans STANGE (eds.): *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, Santiago, Editorial Universitaria, 2017, pp. 111-123.

Jorge LARRAÍN: *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2014 [1ª ed. 2001].

Sergio LARRAÍN: *Valparaíso*, París, Editions Xavier Barral, 2016.

Gwénaëlle LE GRAS y Geneviève SELLIER (dirs.): *Cinemas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre, 1945-1958*, París, Nouveau Monde, 2015, Claude LÉVI-STRAUSS: *Mito y significado*, Madrid, Alianza editorial, 2012.

Isaac LEÓN FRÍAS: *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2013.

- Jean-Marc LEVERATTO: *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, París, La Dispute, 2010.
- Jaime R. LIENCURA y Raúl N. THIERS: *El canal de la Chile. Historia y desarrollo de la corporación de televisión de la Universidad de Chile entre los años 1960-1993*, Tesis de grado, Universidad de Chile, 2012.
- Miguel LITTIN: *El chacal de Nahueltoro: vivisección y guión de una película chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1970.
- _____ : *Guión original de la película El Chacal de Nahueltoro*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2015.
- Ana LÓPEZ: “Early Cinema and Modernity in Latin America”, *Cinema Journal*, 40 (1), 2000, pp. 48-78.
- Julio López NAVARRO: *Películas chilenas*, Santiago, Ediciones Pantalla Grande, 1997.
- Daniel LVOVICH: “Las naciones del «nacionalismo cultural» argentino a inicios del siglo XX: migraciones, anarquismo y homogeneidad cultural” en M^a Cruz ROMEO, M^a Pilar SALOMÓN y Nuria TABANERA (eds.): *Católicos, reaccionarios y nacionalistas. Política e identidad nacional en Europa y América Latina contemporáneas*, Madrid, Comares, 2021, pp. 217-230.
- C. M.: “La «Historia del cine chileno»: vida y obra de Mario Godoy Quezada”, *Cinechile*, 10 de diciembre de 2016, <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/la-historia-del-cine-chileno-vida-y-obra-de-mario-godoy-quezada/>
- Óscar MAC-CLURE *et al.*: “Escuchando a los chilenos en medio del estallido: Liberación emocional, reflexividad y el regreso de la palabra «pueblo»”, *CIPER Académico*, 2 de marzo de 2020, https://ciperchile.cl/2020/03/02/escuchando-a-los-chilenos-en-medio-del-estallido-liberacion-emocional-reflexividad-y-el-regreso-de-la-palabra-pueblo/#_edn4
- Margarita MAKUC: “Los "mensajes para el campo", elemento comunicativo identitario de la comunidad de habla magallánica”, *Magallania (Punta Arenas)*, n° 38(1), 2010, pp. 61-70, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22442010000100004>.
- Teresa MALDONADO: “A favor de menos identidad”, *Pikara Magazine*, 23 de febrero de 2022, <https://www.pikaramagazine.com/2022/02/a-favor-de-menos-identidad/>.

- Joaquín MARCÓ: *Chile marca un camino*, Buenos Aires, s.e., 1946.
- Pablo MARIMÁN, Sergio CUNIUQUEO, José MILLALÉN y Rodrigo LEVIL: *¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, Santiago, LOM, 2006.
- Pablo MARÍN: “Los unos y los otros: identidades en el cine chileno (1969-2014)”, *Araucaria. Revista iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, n° 34 (2015), pp. 329-351.
- Alberto MARÍN MADRID: “Un viejo problema: el caso fronterizo del río Encuentro”, *Revista Mapocho*, tomo II, n° 3, 1964.
- Jesús MARTÍN BARBERO: *De los medios a las mediaciones*, México, Editorial G. Gili, 1986.
- René MARTÍNEZ LEMOINE: *Santiago de Chile. Los planos de su historia, Siglos XVI a XX. De aldea a metrópolis*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2007.
- Mateo MARTINIC: *Historia de la Región Magallánica*. Punta Arenas: Universidad de Magallanes, 1992.
- Javier MATEOS-PÉREZ: “La producción de las series de televisión chilenas de éxito (2008-2012)” en Javier MATEOS-PÉREZ y Gloria OCHOA SOTOMAYOR (coords.): *Chile en las series de televisión. Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante*, Santiago, RiL editores, 2019, pp. 131-154.
- Humberto MATURANA y Francisco VARELA: *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*, Santiago, Lumen/Editorial Universitaria, 1984.
- Boleslaw MATUSZEWSKI: “Creación de un depósito de cinematografía histórica”, *Le Figaro*, París, 25 de marzo de 1898, recogido en José María CAPARRÓS LERA: *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 731-736.
- Christian METZ: *Langage et cinéma*, París, Larousse, 1971 [ed. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973].
- _____ : *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001[1977].

- Norberto MÍNGUEZ: “Ficción y no ficción en la cultura audiovisual digital”. *Telos*, n° 99 (2014), pp. 126-134.
- Gabriela MISTRAL: “Cinema documental para América”, *Atenea*, n° 61 (marzo de 1930) recogido en Wolfgang BONGERS, María José TORREALBA y Ximena VERGARA (eds.): *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2011, pp. 465-468.
- Akira MIZUBAYASHI: *Breve elogio de la errancia*, Madrid, Gallo Nero, 2019.
- James MONACO: *How to read a film. Movies, Media, Multimedia*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.
- Vicente MONROY: *Contra la cinefilia. Historia de un romance exagerado*, Madrid, Clave Intelectual, 2020.
- Julio MONTERO: “Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales”, en Mónica BOLUFER, Juan GOMIS y Telesforo M. HERNÁNDEZ (eds.): *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2015, pp. 41-61.
- Marcelo MORALES: “Los años 30: una década bisagra”, *Cinechile*, 23 de diciembre de 2013, <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/los-anos-30-una-decada-bisagra/>.
- Sebastián MORENO MARDONES: *Sergio Larraín, el instante eterno*, LD, 2021, 85’.
- Edgar MORIN: *Le cinema ou l’homme imaginaire. Essai d’anthropologie*, París, Éditions de Minuit, 1956.
- Jacqueline MOUESCA: *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid, Ediciones del Litoral, 1988.
- _____ : *Cine chileno: veinte años (1970-1990)*, Santiago, Ministerio de Educación, 1992.
- _____ : *El cine el Chile. Crónica en tres tiempos*, Santiago, Planeta/Universidad Nacional Andrés Bello, 1997.
- _____ : *Érase una vez el cine. Diccionario*, Santiago, LOM, 2001.
- _____ : *El documental chileno*, Santiago, LOM, 2005.

- Jacqueline MOUESCA y Carlos ORELLANA: *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Santiago, LOM, 2010.
- Laura MULVEY: “Cinema, Sync Sound and Europe 1929: Reflections of Coincidence” en Larry SIDER, Diane FREEMAN y Jerry SIDER (eds.): *Soundscape. The School of Sound Lectures, 1998-2001*, London, Wallflower Press, 2007, pp. 15-27.
- Tito MUNDT: *Guía humorística de Santiago*, Santiago, Zig-zag, 1966 o 67.
- Ernesto MUÑOZ y Darío BUROTTTO: *Filmografía del cine chileno*, Santiago de Chile, Ediciones del Museo de Arte Contemporáneo, 1998.
- Russel B. NYE: “History and Literature. Branches of the Same Tree” en D. AARON *et al.*: *Essays on History and Literature*, Columbus, Ohio State University Press, 1966, pp. 123-159.
- Charles O’BRIEN: *Cinema’s Conversion to Sound: Technology and Style in France and the U.S.*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.
- Gloria OCHOA SOTOMAYOR y Andrea VALDIVIA BARRIOS: “Contexto socio-político y abordaje de la historia reciente en la ficción televisiva” en Javier MATEOS-PÉREZ y Gloria OCHOA SOTOMAYOR (coords.): *Chile en las series de televisión. Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante*, Santiago, RiL editores, 2019, pp. 21-41.
- John E. O’CONNOR: “History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and TV Study for an Understanding of the Past”, *The American Historical Review*, vol. 93, n°5 (1988), pp. 1200-1209.
- _____ : *Image as Artifact; The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar, R.E. Krieger Publishing Company, 1990.
- OECD (OCDE): *Income inequality (indicator)*, <https://data.oecd.org/inequality/income-inequality.htm#indicator-chart>.
- Kerry OÑATE: *Filmografía del cine argumental y documental de largometraje en Chile*, Santiago, s.e., 1973.
- Marcia ORELL GARCÍA: *Aldo Francia: Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Chile, 1994 (DVD, largometraje documental, 56’).

_____: *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006.

Javier OSORIO: “Autonomía, institucionalidad y disputas por la hegemonía”, en Patricio ARRIAGADA, Víctor IBARRA, Javiera MÜLLER, Javier OSORIO: *PRO ARTE: Difusión y crítica cultural 1948-1956*, Santiago, RiL Editores, 2013, pp. 145-187.

Carlos OSSA COO: *Historia del cine chileno*, Santiago, Quimantú, 1971.

Carlos OSSA SWEARS: *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*, Santiago, Fondo de Cultura Económica - Chile, 2013.

_____: “El soberano óptico: la formación visual del poder”, *Revista chilena de literatura*, n° 89 (2015), pp. 213-230.

_____: “Las metamorfosis del Príncipe”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n° 163 (dic. 2017 – marzo 2018), pp. 215-229.

Manuel PALACIO: “La televisión constructora de símbolos culturales para el espacio público. La Transición y la modernidad de los años ochenta” en Carmen PEÑA ARDID (ed.): *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2019, pp. 193-206.

Nicolás PALACIOS: *La raza chilena. Su nacimiento. Nobleza de sus orígenes (sic)*, Valparaíso, Impr. y Litografía Alemana Gustavo Schafer, 1904.

Tiziana PANIZZA: “Joris Ivens: Valparaíso entre la poesía y la crítica”, *Bifurcaciones, revista de estudios culturales urbanos*, 11 (2012), <http://www.bifurcaciones.cl/2012/12/joris-ivens-valparaiso-entre-la-poesia-y-la-critica/>.

Marcela PARADA: “El estado de los estudios sobre cine en Chile: una visión panorámica 1960-2009”, *Razón y Palabra*, 77 (2011), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1995/199520010095>.

Paulo Antonio PARANAGUÁ (ed.): *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.

Paulo Antonio PARANAGUÁ: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.

- Violeta PARRA (comp.): *Cantos folclóricos chilenos*, Santiago, Ceibo ediciones, 2013 [Editorial Nascimento, 1979]. Prólogo de Gastón Soubllette.
- Pier Paolo PASOLINI: “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad” en VV.AA.: *Problemas del Nuevo Cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 61-76.
- Luisa PASSERINI: *Memoria y utopía. La primacía de la intersubjetividad*, Valencia, PUV, 2006.
- María Paz PEIRANO: “Imágenes de la Nación en el Cine Chileno Actual: la representación de “lo chileno” como cultura popular.”, *Revista chilena de antropología visual*, n° 6 (2005), pp. 139-174.
- María Paz PEIRANO, Catalina GOBANTES (eds.): *Chilefilms, el Hollywood criollo*, Santiago, Cuarto Propio, 2014.
- María Paz PEIRANO, Catalina GOBANTES: “Chilefilms: El proyecto cinematográfico industrial chileno en la década de 1940”, *Cinechile*, 15 de abril de 2014, <https://cinechile.cl/chilefilms-el-proyecto-cinematografico-industrial-chileno-en-la-decada-de-1940/>.
- Eugenio PEREIRA SALAS: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941.
- Zuzana PICK: “La imagen cinematográfica y la representación de la realidad. Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile”, *Literatura chilena, creación y crítica*, vol. 10, n° 27 (1984), pp. 34-40. Recuperado de Internet (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-77950.html>).
- Zuzana PICK y David VALJALO: *10 años de cine chileno. 1973/1983*, Los Ángeles, Ediciones de la Frontera, 1984.
- Julio PINTO y Verónica VALDIVIA: *¿Chilenos todos? La construcción social de la nación (1810-1840)*, Santiago, LOM, 2009.
- Macarena PONCE DE LEÓN: *Gobernar la pobreza. Prácticas de caridad y beneficencia en la ciudad de Santiago, 1830-1890*, Santiago, Editorial Universitaria/DIBAM/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2011.

Anacleto PONS: “‘Guardar como’. La historia y las fuentes digitales”, *Historia Crítica*, 43 (2011), pp. 38-61.

_____ : *El desorden digital: Guía para historiadores y humanistas*, Madrid, Siglo XXI, 2013.

Diego PORTALES: *La dificultad de innovar: un estudio sobre las empresas de televisión en América Latina*, Santiago de Chile, Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET), 1987.

Fernando PURCELL: *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*, Santiago, Taurus, 2012.

_____ : “Imágenes en proyección. Imperio, región y nación desde la óptica del cine norteamericano”, en Fernando PURCELL y Alfredo RIQUELME (eds.): *Ampliando miradas. Chile y su historia en un tiempo global*, Santiago, RiL Editores/Instituto de Historia UC, 2009, pp. 195-214.

_____ : “Cine, propaganda y el mundo de Disney en Chile durante la Segunda Guerra Mundial”, *Historia*, n° 43, vol. II (julio-diciembre de 2010), pp. 487-522.

Mario RANALLETTI: “La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989”, *Film-Historia*, vol. 9, n° 1 (1999), pp. 3-15.

_____ : “El cine frente a la memoria de los contemporáneos. Historia y memoria en la Argentina sobre el terrorismo de estado a partir de dos películas de Andrés di Tella”, *Historia contemporánea*, n° 22 (2001), pp. 81-95.

Aintzane RINCÓN: *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Madrid, Centro de estudios Políticos y Constitucionales/Universidad de Santiago de Compostela, 2014.

Stefan RINKE: *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*, DIBAM/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2002.

Héctor RÍOS y José ROMÁN: *Hablando de cine. Aldo Francia, Patricio Kaulen, Nieves Yankovic, Jorge Di Lauro, Pedro Chaskel, Valeria Sarmiento, Raúl Ruiz*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2012.

- Antonio RIVERA: “¿No era demasiado pronto para que HBO España hiciera ‘En casa’?”, *Fuera de series*, 8 de junio de 2020, <https://fuera deseries.com/no-era-demasiado-pronto-para-que-hbo-espana-hiciera-en-casa-b1ee99aea5ab/>.
- Jorge ROJAS FLORES: *Las historietas en Chile, 1962-1982. Industria, ideología y prácticas sociales*, Santiago, LOM, 2016.
- Pablo ROCCA: “Horacio Quiroga ante la pantalla”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°32 (2003), pp. 27-36.
- Rosa María RODRÍGUEZ MAGDA: “Las mujeres no somos un colectivo identitario”, *El País*, 25 de marzo de 2022, <https://elpais.com/opinion/2022-03-25/las-mujeres-no-somos-un-colectivo-identitario.html>.
- Jorge ROJAS FLORES: *Las historietas en Chile, 1962-1982. Industria, ideología y prácticas sociales*, Santiago, LOM, 2016.
- Luis Alberto ROMERO (coord.): *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2004.
- Robert ROSENSTONE (ed.): *Revisioning history. Film and the Construction of a New Past*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- _____ : *La historia en el cine. El cine sobre la Historia*, Madrid, RIALP, 2014. [Primera edición en inglés: *History on Film/Film on History*, Pearson, 2006.].
- Graciela RUBIO SOTO: *Memoria, política y pedagogía. Los caminos hacia la enseñanza del pasado reciente en Chile*, Santiago, LOM editores, 2013.
- Jorge RUFFINELLI: *El cine de Patricio Guzmán: En busca de las imágenes verdaderas*, Santiago, Uqbar, 2008.
- Raúl RUIZ: *Poética del cine*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana Chilena, 2000.
- José Luis SÁEZ: *Cine sin secretos*, Santiago, CENCOSEP, 1986.
- Edward SAID: *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo editorial, 2015 [1ª ed. en inglés: 1978].
- Gabriel SALAZAR: *En el nombre del poder popular constituyente (Chile, siglo XXI)*, Santiago, LOM, 2011.

- Gabriel SALAZAR y Julio PINTO: *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*, Santiago, LOM, 1999.
- Claudio SALINAS y Hans STANGE: *Historia analítica del Cine Experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973*, Santiago, Uqbar, 2008.
- Claudio SALINAS y Hans STANGE (eds.): *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, Santiago, Editorial Universitaria, 2017.
- Cristian SÁNCHEZ: *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*, Santiago, Ocho Libros editores, 2011.
- David SÁNCHEZ: *Cines de Madrid*, Madrid, La Librería, 2012.
- Rafael C. SÁNCHEZ: *El cine. Estética-Técnica. Moral-Cine Forum*, Santiago, Ediciones Paulinas, 1955.
- _____: *El cine fórum*, Santiago, Instituto Fílmico de Chile (Universidad Católica), 1957.
- _____: *El montaje cinematográfico, arte del movimiento*, Santiago, Universidad Católica de Chile/Editorial Pomaire, 1970.
- Jose Luis SANCHEZ NORIEGA: *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA: *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Jose Luis SANCHEZ NORIEGA: *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- Shlomo SAND: *La invención del pueblo judío*, Madrid, Akal, 2008.
- Eduardo SANTA CRUZ ACHURRA: *Las telenovelas de puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*, Santiago, LOM, 2003.
- _____: “Derrotero histórico, tendencias y perspectivas de la televisión chilena”, *Comunicación y medios*, nº 35 (2017), pp. 8-21, esp. p. 10.

- _____ : “Cine y sociedad en Chile en la década de 1940” en Claudio SALINAS y Hans STANGE (eds.): *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, Santiago, Editorial Universitaria, 2017, p. 57-80.
- _____ : “Discursos sobre la historia nacional en el cine chileno de Ficción”, *REPRESENTACIONES - Investigación en Comunicación*, n° 9 (2018), pp. 13-32.
- _____ : “El cine chileno y su discurso sobre lo popular. Apuntes para un análisis histórico”, *Comunicación Y Medios*, n° 18 (2008), pp. 57-69.
- José M^a SANTA CRUZ G.: “Las formas representacionales de la historia en la trilogía de Pablo Larraín. “*Tony Manero, Post-Mortem y No*””, en Claudio SALINAS y Hans STANGE: *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, Santiago, Editorial Universitaria, p. 151-176.
- Alberto SANTANA: *Grandezas y miserias del cine chileno*, Santiago, Editorial Misión, 1957. Recuperado de Internet (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9341.html>).
- Beatriz SARLO: *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005.
- Paul A. SCHROEDER: *Una historia comparada del cine latinoamericano*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2020.
- John SEARLE: *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1990 [1969].
- Justo SERNA: *Historia y ficción: Conversaciones con Javier Cercas*, Madrid, Punto de vista editores, 2019.
- Sol SERRANO: “Enseñanza de la historia e identidad nacional: Un vínculo a historizar desde la experiencia chilena, 1850-1930”, *Encounters/Encuentros/Rencontres on Education*, vol. 15 (2014), pp. 209-222, <https://doi.org/10.24908/eoe-ese-rse.v15i0.5340>.
- Bárbara SILVA: *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*, Santiago, LOM, 2008.

- _____ : “La construcción nacional durante el Frente Popular chileno: entre novedad y continuidad histórica. 1938-1941”, *Revista Tiempo histórico*, n° 14 (2017), pp. 59-77.
- Bárbara SILVA y Alfredo RIQUELME: *Una identidad terremoteada. Comunidad y territorio en el Chile de 1960*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- Georg SIMMEL: *El conflicto de la cultura moderna*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba/Encuentro grupo editor, 2011.
- Anthony SMITH: *The ethnic origins of nations*, Basil Blackwell, 1991.
- _____ : *Nacionalismo y modernidad: un estudio crítico de las teorías recientes sobre naciones y nacionalismo*, Istmo, 2001 [Ed. orig.: *Nationalism and Modernism*, Londres, Routledge, 1998].
- Paul SMITH (ed.): *The Historian and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- Fernando SOLANAS y Octavio GETINO: *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- Carl SOLBERG: *Immigration and Nationalism. Argentina and Chile, 1890-1914*, Austin, University of Texas Press, 1969.
- Susan SONTAG: *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.
- Pierre SORLIN: *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1985.
- _____ : “¿Existen los cines nacionales?”, *Secuencias*, n° 7 (1997), pp. 33-40.
- _____ : “¿Público o públicos? Cómo plantear la cuestión”, en José-Vidal PELAZ y José Carlos RUEDA (eds.): *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Rialp, 2002, pp. 23-31.
- Sergio SOZA-AMIGO: “La identidad magallánica dados los principales cambios económicos y estructurales ocurridos en Chile entre 1960 y 2008”, *Magallania (Punta Arenas)*, n° 38(1), 2010, pp. 109-136, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22442010000100007>.

Hans STANGE y Claudio SALINAS: “Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile”, *AISTHESIS*, 46 (2009), pp. 270-283.

_____ : “La incipiente literatura sobre cine chileno”, *La Fuga*, 7 (2008), <http://www.lafuga.cl/la-incipiente-literatura-sobre-cine-chileno/302>

Hans STANGE y Claudio SALINAS (eds.): *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*, Santiago, Cuarto Propio, 2013.

Benjamín SUBERCASEAUX: *Chile o una loca geografía*, Santiago, Editorial Universitaria, 2010 [1ª ed.: Santiago, Ercilla, 1940].

Bernardo SUBERCASEAUX: *Historia del libro en Chile (Alma y cuerpo)*, Santiago, LOM, 2000 [1º ed. Santiago, Andrés Bello, 1993].

_____ : *Chile o una loca historia*, Santiago, LOM, 1999.

_____ : *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo 4. Nacionalismo y cultura*, Santiago, Editorial Universitaria, 2007.

_____ : “Raza y nación: el caso de Chile”, *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, Vol. 5, Nº. 1, 2007, págs. 29-63.

Guillermo SUNKEL: *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago, Ediciones y Publicaciones El Buen Aire, 2016 [1ª ed.: ILET, 1985].

Miguel TEJEDOR: *El libro de los cines de Valencia (1896-2014)*, Valencia, Carena, 2013.

Anne-Marie THIESSE: *Francia y la cuestión de la identidad*, México, Instituto Mora, 2010.

Heidi TINSMAN: *La tierra para el que la trabaja. Género, sexualidad y movimientos campesinos en la Reforma Agraria chilena*, Santiago, LOM, 2009.

Noam TITELMAN y Tomás LEIGHTON: “¿Por qué ganó el rechazo a la nueva Constitución chilena?”, *Nueva Sociedad*, nº 301 (sept-oct 2022), <https://nuso.org/articulo/301-rechazo-constitucion-chilena/#footnote-6>

Isabel TORRES: “Los conventillos en Santiago (1900-1930)”, *Cuadernos de historia*, nº 6 (1986), pp. 67-85.

- Ezekiel E. TRAUTENBERG: *A Porous Cinema: Cosmopolitanism and Cinephilia in Chilean Art Film (2005-2015)*, Tesis doctoral, Los Angeles, UCLA, 2018.
- Roberto TREJO: *Cine, Neoliberalismo y Cultura. Crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Santiago de Chile, LOM/ARCIS, 2009.
- Bryan S. TURNER: “Four Models of Citizenship: From Authoritarianism to Consumer Citizenship”, en Mario SZNAJDER, Luis RONIGER y Carlos A. FORMENT (eds.): *Shifting Frontiers of Citizenship: The Latin American Experience*, Leiden/Boston, Brill, 2013, pp. 55-82.
- Yéssica ULLOA: *Video independiente en Chile*, Santiago, CENECA/CENCOSEP, 1985.
- Carolina URRUTIA: *Un Cine Centrífugo: Ficciones Chilenas 2005 y 2010*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Andrea VALDIVIA BARRIOS: “El reemplazante. Radiografía al Chile desigual de inicios del siglo XXI” en Javier MATEOS-PÉREZ y Gloria OCHOA SOTOMAYOR (coords.): *Chile en las series de televisión. Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante*, Santiago, RiL editores, 2019, pp. 109-129.
- Verónica VALDIVIA ORTIZ DE ZÁRATE: *Nacionales y gremialistas. El “parto” de la nueva derecha política chilena, 1964-1973*, Santiago, LOM, 2008.
- Poldy VALENZUELA: *Apuntes del cine porteño*, Valparaíso, Edición del Gobierno regional de Valparaíso, 2003.
- Francis VANOYE y Anne GOLIOT-LÉTÉ: *Principios de análisis cinematográfico*, Madrid, Abada editores, 2008.
- Alicia VEGA: *Re-visión del cine chileno*, Santiago, Editorial Aconcagua/CENECA, 1979. Recuperado de Internet (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8639.html>).
- _____: *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2006.
- David VERA-MEIGGS: *La verdad imaginaria. Los mitos van a cine*, Santiago, Editorial Universitaria, 2013.

- Luis VERES: *Cine documental y criminalización indígena. Terrorismo, cine documental y mundo mapuche*, Temuco, Ediciones Universidad de la Frontera, 2015.
- Ximena VERGARA y Antonia KREBS: “Por pantallas y páginas: los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)”, *Cinechile*, 28 de enero de 2016, <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/por-pantallas-y-paginas-los-noticieros-cinematograficos-y-su-aporte-al-cine-chileno-1927-1931/>.
- Ximena VERGARA, Antonia KREBS y Marcelo MORALES: *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)*, Santiago, RIL editores, 2021.
- Ximena VERGARA et al.: “Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n° 3 (año 3), diciembre de 2017, pp. 137-151.
- Manuel VICUÑA: *El París americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Santiago, Universidad Finis Terrae, 1996.
- Mónica VILLARROEL: *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2005.
- _____ : *Cine silente en Chile y Brasil. Identidades nacionales en el periodo de modernización (1896-1933)*, Tesis doctoral, Universidad de Chile, 2014.
- _____ : *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*, Santiago, LOM, 2017.
- Arthur P. WHITAKER y David C. JORDAN: *Nationalism in Contemporary Latin America*, New York, Free Press, 1966.
- Hayden WHITE: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Raymond WILLIAMS: *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- VV.AA.: *Imágenes de Chile en el mundo. Catastro del acervo audiovisual chileno en el exterior*, Santiago, Cineteca Nacional de Chile, 2008. Recuperado de Internet (https://issuu.com/centroculturallamonda/docs/imagenes_de_chile_en_el_mundo).

Natalie ZEMON DAVIS: *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Toronto, Vintage Canada, 2000.

Adriana ZUANIC (dir.): *Antofagasta: el Hollywood de Sudamérica*, Chile, 2002 (DVD, largometraje documental, 90').