

Annette Paatz, Janett Reinstädler (eds.)

Arpillera sobre Chile

Cine, teatro y literatura
antes y después de 1973

Obra portada:

Violeta Parra: *Árbol de la vida*, 1963

(135 x 97,5 cm, yute teñido y bordado con lanigrafía)

Con la cortesía de Ángel Parra

[Foto del libro: *Violeta Parra, Obra Visual*, ed. por la Fundación Violeta Parra /
Corporación Patrimonio Cultural de Chile, Santiago: Ocho Libros (2007: 71).]

edition tranvía · Verlag Walter Frey
Berlin 2013

El cine chileno de los sesenta: clave para una cultura moderna

Verónica Cortínez y Manfred Engelbert (Los Angeles)

Un proceso cultural de larga duración: de los años 20 al siglo XXI

Antes de hablar de nuestro tema específico queremos aclarar brevemente los conceptos centrales de nuestro trabajo. Con Klaus Peter Hansen podemos definir la cultura como “die Gesamtheit der Gewohnheiten eines Kollektivs” (Hansen 2000: 17-18; “el conjunto de hábitos de un colectivo”). Por experiencia propia sabemos que lo que se cambia con más dificultad son las costumbres. Tenemos que ver, por ende, con procesos de larga duración. Para analizar mejor estos hábitos colectivos, el sociólogo chileno Manuel Antonio Garretón distingue la cultura como “sustrato” de la cultura como “aparato”. En cuanto sustrato, “la cultura es el conjunto de las preguntas y respuestas por el sentido, que tiene que ver con las formas de comunicación, las identidades y el lenguaje”; en cuanto aparato, la cultura es el resultado de “cristalizaciones de esas preguntas y respuestas por el sentido” a través de instancias como “la educación, la ciencia, la tecnología, la creación artística, las industrias culturales” (Garretón 2007: 34). Es evidente que esta doble definición implica el concepto de “moderno” ya que los términos de ciencia, tecnología e industria aluden a factores de la modernidad entendida como una cultura específica mundial –o por lo menos de origen europeo– que se gesta a partir de la economía capitalista, organizada en Estados-nación desde fines del siglo XVIII.¹

Siguiendo a Jürgen Habermas (1990), entendemos la modernidad como “ein unvollendetes Projekt” (“un proyecto incompleto”), como un proceso inconcluso en el cual la humanidad busca mejorar su suerte, consciente de la doble faz de la razón ilustrada. Si la posibilidad de deshumanización parece haber prevalecido a lo largo de los últimos dos siglos bajo la presión de una competencia técnica promovida sobre todo por el capitalista espíritu de lucro, la idea y la esperanza de un progreso humanizador hacia una

¹ Una descripción parecida tanto de los componentes como del desarrollo de la cultura occidental con referencia a Chile se encuentra en Bernardo Subercaseaux (2002: 37-46).

sociedad más democrática, igualitaria y justa siguen siendo válidas.² Para captar la interrelación específica, en una época o un momento histórico definido, entre “Estado, sistemas de representación y base socioeconómica y cultural, mediados todos estos elementos por el régimen político”, Garretón (2000: 50) utiliza el concepto de “matriz sociopolítica” de la cultura. En el caso de Chile del siglo XX, Garretón (2000: 149-153) define esta matriz como “nacional-estatal-democrática-popular”.

En efecto, el Estado nacional chileno, uno de los más antiguos del mundo, tiene un papel preponderante en la configuración de la cultura tanto en la formación de un nuevo sustrato (de nuevos hábitos) como en la creación de nuevos aparatos. El factor decisivo es el desarrollo del trabajo asalariado con su consiguiente incorporación en el juego democrático, primero de las clases medias urbanas, luego de los trabajadores industriales y, finalmente, de los campesinos. Desde los años 20, los partidos políticos y los sindicatos forman la espina dorsal de este desarrollo: desde el gobierno de Arturo Alessandri, el Partido Radical que incorpora los sectores medios dependientes del Estado; desde el gobierno del Frente Popular de Pedro Aguirre Cerda, los partidos socialista y comunista que representan, sobre todo, a los trabajadores industriales; y, a partir del gobierno de Eduardo Frei Montalva, la Democracia Cristiana, que se atreve a legalizar la organización de los campesinos.

Tomando en cuenta la matriz de Garretón, quien realza la importancia del modelo de industrialización sustitutiva de importaciones (ISI) “dirigido desde el Estado el que a su vez se definiría como un compromiso entre sectores oligárquicos y burgueses, clases medias y trabajadores organizados” (Garretón 2007: 51), podemos constatar la vigencia del mismo mo-

² Para un resumen conciso de la posición de Habermas se puede consultar Fredric Jameson (1998: 25-26). Con la situación latinoamericana de los años 70 y 80 a la vista, sorprende el argumento de Jameson que trata de vincular la posición de Habermas con la realidad de la República Federal Alemana de aquel entonces y el “silencing of a left culture (largely associated, by the West German Right, with ‘terrorism’)” (Jameson 1998: 26; “silenciar de una cultura de izquierda (asociada en gran parte, por la derecha de Alemania Occidental, con el ‘terrorismo’)”). El conglomerado de medidas administrativas contra una izquierda radical, de defensa legítima del Estado de derecho contra el terrorismo asesino de la banda Baader-Meinhof y la confrontación permanente con la Alemania comunista (RDA) durante los llamados “años de plomo” en la década de los 70 simplemente no se compara ni siquiera en sus excesos de caza de brujas con la suciedad de la “guerra contra el terrorismo” desatada en Argentina y Chile. Tampoco vemos la necesidad de seguir identificando la idea de progreso con la burguesía capitalista, como lo hace Jameson en otro capítulo del mismo libro (Jameson 1998: 116).

delo ISI también para el aparato cultural. Varias medidas de protección y de fomento se adoptan en las ramas de la cultura que se consideran de más impacto social para la afirmación de la chilenidad. Así, la Universidad de Chile se transforma en un eje de la educación (en estrecha competencia con la privada Universidad Católica), en la cual el teatro experimental tiene un lugar de preferencia. Al mismo tiempo, las subvenciones a las compañías de teatro se vinculan por decreto con la exigencia de producir por lo menos una obra nacional al año, ofreciendo de esa manera un estímulo para la creación literaria respectiva. Aludimos a la ley que “Crea la Dirección Superior del Teatro Nacional” (Ley N° 5.563) publicada en el *Diario Oficial* el 11 de enero de 1935 que establece la liberación de impuestos para las compañías compuestas mayoritariamente por actores chilenos. Tal privilegio se otorga —según el artículo 16— cuando el repertorio de un conjunto calificado de “chileno o nacional” contenga obras de autores nacionales en una proporción a ser fijada “en cada caso” (Ley N° 5.563: 2). Esta cláusula se reduce en la práctica a exigir la presentación de al menos una obra de autor nacional al año. Es solo a partir de las actividades de los dos teatros universitarios, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC), que se aprovecha plenamente la posibilidad de utilizar la ley a favor de nuevas generaciones de autores teatrales chilenos. Los efectos positivos tanto de la ley de 1935 como de las reformas de la década de los 40 se revelan con brillo en la pléyade de dramaturgos que se estrenan desde mediados de los 50 en adelante. Es notable —y aleccionador— constatar el largo tiempo que necesita una iniciativa político-cultural para demostrar su eficacia.³

La fundación de la productora estatal de cine Chile Films en 1942 es otro ejemplo de la iniciativa del Estado nacional relativamente democrático para ampliar el campo de una cultura popular como componente de la matriz definida por Garretón (2000).⁴ A partir de este conjunto de actividades,

³ En sus memorias, Germán Becker, uno de los grandes creadores de la cultura chilena del siglo XX, da un ejemplo de la práctica teatral que resulta de la ley: “Para que el TEUC fuera considerado como una compañía nacional y quedara liberado de impuestos, tenía que presentar como mínimo, una obra chilena al año. Y es así, como entre gallos y medianoche, presentábamos una obrita corta, nacional, llamada ‘El Patio de los Tribunales’, escrita el siglo pasado. Para romper este círculo vicioso, propuse que adaptáramos al teatro, la novela de Blest Gana, *Martín Rivas*” (2001: 111). *El patio de los tribunales* (1872) es una pieza costumbrista de Valentín Murillo.

⁴ Las vicisitudes del elemento democrático se condensan en una salvedad de Garretón acerca de las “fórmulas políticas híbridas que combinaban democracia formal con autoritarismos ya sea en un mismo régimen ya sea en la forma de ciclos sucesivos”

la identidad nacional chilena se construye, según Bernardo Subercaseaux, “fundamentalmente [...] a partir de lo político y la práctica social”:

Es desde allí –desde la dimensión de lo político– que se han generado los flujos de energía y los momentos más dinámicos en la historia del país (las movilizaciones estudiantiles, la bohemia y vanguardia en las primeras décadas del siglo XX; posteriormente el frente popular y la generación del 38; luego los proyectos de emancipación y el movimiento de los 60, etc.). (Subercaseaux 2002: 49)

Subercaseaux desvaloriza esta “constitución identitaria que opera como vagón de cola de la política y de la práctica social”, lamentando la ausencia o negligencia de elementos demográficos (los italianos en Argentina) o etnográficos (la cultura mapuche) y el consiguiente “déficit de espesor cultural” (Subercaseaux 2002: 48-49). El argumento no convence, pues las prácticas sociales presentes simultáneamente en la vida chilena –las urbanas como las campesinas, las tradicionales como las avanzadas tecnológica e ideológicamente, lo oral como lo escrito, lo popular como lo erudito, el arte comprometido como el arte por el arte– dan a la cultura chilena de las cinco décadas entre 1920 y 1970 un espesor *sui generis*.

Es obvio que el golpe y la dictadura militar buscaron destruir las bases de esta cultura, y el éxito de la imposición violenta de un modelo diferente se muestra en toda su extensión treinta años después, otra vez como resultado de un desarrollo de larga duración. En efecto, la recuperación de un tipo de democracia controlada –en su primera fase (1990-2005) por los militares, en su segunda fase (2005 en adelante) por los poderes fácticos del mercantilismo neoliberal– se debe en gran parte al todavía vigente espesor cultural de la época de las reformas (1958-1973). La reciente tesis doctoral de Paula Thornington sobre la cultura de los 80, “An Ode to Joy: Chilean Culture of the Eighties Against Pinochet” (2011), demuestra cómo

(Garretón 2007: 51). Brian Loveman describe, sin concesiones, el “edificio of Chilean formal democracy” (“edificio de democracia formal chilena”) entre 1932 y 1964 basado en un pacto tácito entre conservadores, comunistas y socialistas en el cual “maintenance of the hacienda system and exploitation of rural labor” (“el mantenimiento del sistema de hacienda y la explotación del trabajo rural”) son la piedra angular (Loveman 2001: 197). Cabe recordar cómo en 1939 el gobierno del Frente Popular suspende de manera ilegal y con el apoyo de los partidos de la izquierda y la Confederación de Trabajadores de Chile (CTCH) la sindicalización en el campo y organiza la represión policial de los campesinos rebeldes para obtener el apoyo de los conservadores necesario para pasar en el Congreso un programa de industrialización (Loveman 2001: 212-213).

en el contexto del plebiscito de 1988 la campaña del No tuvo éxito gracias a la conjugación de un proyecto político plural y las expresiones culturales más diversas de la pintura, el cine comercial y documental, el teatro de vanguardia, la poesía, la música clásica y la música popular (tanto el folclore como el rock), aprovechando al máximo las escasas posibilidades de la televisión concedidas por el régimen militar. Frente a esta síntesis de los mejores impulsos de la cultura moderna configurada en el Chile del pregolpe, el exorcismo de lo político y de lo “social” (siempre entre comillas, como si fuera algo problemático), celebrado como avance artístico y crítico en nombre del individuo, podría ser un triunfo tardío de los militares y de las llamadas fuerzas del mercado. Tal vez no sea demasiado aventurado reemplazar la cuadriga de Garretón –“nacional-estatal-democrática-popular”– por otra en la cual lo democrático cedería ante lo mercantil y lo popular ante lo individual: nacional-estatal-mercantil-individual.

Práctica social, crítica e historia del cine

La coincidencia de la elección de Michelle Bachelet en 2005 –en un momento en que la constitución ya no está firmada por el dictador Pinochet sino por el presidente democrático Ricardo Lagos– con la “eclosión” del “Novísimo Cine Chileno” en el Festival Internacional de Cine de Valdivia de 2005 (Cavallo/Maza 2011: 15) es un indicador de la autoimposición de una visión del mundo que pretende limitarse tanto en las películas como en el solidario “novísimo entusiasmo crítico” (Cavallo/Maza 2011: 16) a una defensa de la “autonomía creativa” (Cavallo/Maza 2011: 14) y “una preocupación por el espacio íntimo como territorio de conflicto” (Cavallo/Maza 2011: 15). Se trata, consciente o inconscientemente, de viejíssimas estrategias de defensa burguesa. Según Ascanio Cavallo, el crítico de cine chileno más fértil de la última década, las películas de Matías Bize se alejan “deliberadamente de los problemas ‘sociales’ que por lo general están más conectados a la política” (Cavallo 2011: 21). Bajo “un punto de vista estrictamente filmico”, destaca al “creador de formas” (Cavallo 2011: 26). Sin embargo, no puede dejar de observar que “es posible que Bize sea uno de los más conservadores” entre los “cineastas de su generación” (Cavallo 2011: 26).⁵ En la misma línea se ubica el artículo de Héctor Soto,

⁵ Un ejemplo notable de película social innovadora es *Mami te amo* (2008) de Elisa Eliash. No puede ser más clara la denuncia de una situación de precariedad intolerable. Sin embargo, la novísima crítica intenta una vez más quitarle a la película su valor (en el doble sentido de mérito y coraje) de acusación social. En su artículo sobre Eli-

otra gran figura de la crítica de cine en Chile, sobre *La nana* (2009) de Sebastián Silva.⁶ Allá por el año 1972, este mismo crítico, como parte de un colectivo muy severo de *Primer Plano* que entrevista a Miguel Littin, despreciaba *Z* (1969) de Costa-Gavras como una “película liberal” (Littin 1972: 10). Casi cuarenta años después, Soto defiende la película de Silva sobre una empleada doméstica por su “autonomía”, pues “no se alinea en [...] el eje de la lucha de clase” (Soto 2011: 98). La nana que “no tiene vida propia” crece hacia una “actitud mucho más libre y autónoma”, aunque finalmente “sigue siendo nana” (Soto 2011: 98-99). Olvidándose de Marx –el concepto de “alienación” no se le ocurre a Soto, quien ve más a Freud, sin fijarse en una síntesis posible– el crítico neoliberal se contenta con que “la película procesa y resuelve los conflictos de los cuales promete hacerse cargo. *La nana* no es una cinta evasiva. Tampoco se queda a mitad de camino. Esta cinta no sólo llega. Llega con humor, facilidad y no poca emoción” (Soto 2011: 99).⁷

El cambio radical en la postura de Soto se perfila mejor sobre el fondo del debate acerca de *La nana* y *Dawson, Isla 10* (2009) de Littin. La polémica se arma cuando el Ministerio de Cultura nombra *Dawson, Isla 10* al Oscar para la mejor película extranjera. Frente a la vida privada en una

ash, Iván Pinto dictamina: “Su cine no es ‘social’ –por estar afianzado en un ‘mundo del cine’ antes que en un ‘cine del mundo’–” (Pinto 2011: 138). Algo parecido se detecta en el texto de Gonzalo Maza a propósito de *El pejesapo* (2007) de Sepúlveda. Su advertencia contra el riesgo de “caer en paternalismos burgueses o en la llamada ‘pornografía de la pobreza’” (Maza 2011: 107) corre el peligro de convertirse en una exigencia de autorreflexión en la que “el problema social” se ve exclusivamente “como problema del cine” (Maza 2011: 105): “El mayor logro de la película es su impresionante ánimo para emprender esta clase de preguntas [sobre cómo filmar la pobreza]. Puede que en el desarrollo de las ideas de fondo aún se atisbe la suscripción a un discurso militante más enfocado en la denuncia que en esta clase de reflexiones” (Maza 2011: 110).

⁶ La trayectoria de Soto se puede apreciar a partir de la recopilación de sus escritos en *Una vida crítica: 40 años de cinefilia* (2008), editada por Alberto Fuguet y Christian Ramírez.

⁷ Por cierto, *La nana* es una película que entretiene con humor, sin querer explorar las dimensiones trágicas que podría implicar “una estructura laboral que es tóxica”, según el mismo Soto (2011: 98). Es posible contentarse con la solución parcial del conflicto de “una nana determinada” (Soto 2011: 98), pero también es posible frustrarse con la leve mejoría individual de un problema social de envergadura. Si bien en la película no se habla de política, cada espectador tiene el derecho de reaccionar al mensaje implícito de acuerdo a su perspectiva política. Evidentemente, un neoliberal concertacionista (un socialdemócrata) estará más satisfecho con el “algo es algo” que un “populárico” comunista o simplemente con “hámbrica”, como diría Violeta Parra.

casa de clase media acomodada del presente en *La nana*, *Dawson*, *Isla 10* narra un episodio de la historia chilena reciente, el golpe militar de 1973 y la detención de gran parte de los colaboradores cercanos a Salvador Allende en el campo de concentración en la Isla Dawson, situada en el estrecho de Magallanes, en el extremo sur de Chile. Los argumentos a favor y en contra de la nominación de *Dawson, Isla 10* giran alrededor de la conveniencia estratégica de elegir una película considerada como política en un momento en el cual “lo político” ya no se vende bien. En vista de la recepción favorable de *La nana* en Estados Unidos a través de dos premios en el Festival de Sundance y la venta de los derechos de distribución a una empresa norteamericana, las posibilidades de éxito en la competencia por el Oscar parecían dar la ventaja a la película de Silva. Esta opinión la comparte Héctor Soto, según el cual *La nana* es “uno de los pocos títulos de estructura más o menos competitiva” (“La farra del cine chileno”, *La Tercera* 2 nov. 2009: 30). Sin tratar de decidir si estos argumentos son válidos –finalmente es un problema de política “off-screen”, según la definición de Leah Kemp (2010: 337-342) en su excelente resumen del debate– queremos destacar sin embargo el cambio de criterios en el crítico Soto.

En 1972, el éxito con un público masivo –en la ocasión, el de *El chacal de Nahueltoro* (1970) de Littin– ponía en duda la calidad revolucionaria de la película. En un momento de la entrevista con el pelotón crítico de *Primer Plano*, Littin propone que “un filme en sí” solo muestra su índole revolucionaria “cuando entra en contacto con la masa de espectadores” (Littin 1972: 9).⁸ El trío de críticos objeta: “Eso, Miguel, es justamente lo peligroso, porque te puede llevar a condenar ciertas obras malditas...” (Littin 1972: 9).⁹ Algo más tarde, los críticos erigen en modelo las películas

⁸ En el “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”, escrito en diciembre de 1970 por Sergio Castilla y Miguel Littin y publicado bajo el título “Los cineastas y el gobierno popular: manifiesto político” y sin firmas en *Cine Cubano* en 1971, el décimo postulado es: “Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria” (Castilla/Littin 1971: 25-27). En su artículo “El cine: herramienta fundamental”, publicado en el mismo número de *Cine Cubano*, Littin enfatiza la tarea de poner el cine “al servicio efectivo de las necesidades de las grandes mayorías” (Littin 1971: 28), pero se opone “de una manera categórica al panfleto superficial” (Littin 1971: 29). La “creación de una cultura auténticamente nacional y descolonizante” solo sería posible “sin dogmatismo, rechazando de plano todo infantilismo de izquierda” (Littin 1971: 29).

⁹ A lo largo de la entrevista, las preguntas están formuladas por un yo colectivo que no aclara cuál de los tres críticos, Franklin Martínez, Sergio Salinas o Héctor Soto, está hablando.

de Glauber Rocha: “Pienso en una filmografía como la de Gluber [sic] Rocha que formada por obras indiscutiblemente revolucionarias no han tenido toda la repercusión que estaban llamadas a tener entre las grandes mayorías” (Littin 1972: 10). En suma, para el equipo de *Primer Plano*, la aprobación del gran público no puede ser un criterio de valoración. En 2009, por el contrario, el *mainstream* es precisamente el que decide la calidad de una película o, por lo menos, su valor mercantil en un mundo capitalista globalizado. Basta con que *La nana* sea entretenida, con gran actuación de la protagonista y más o menos consistente en su estructura para que Soto la prefiera a *Dawson, Isla 10*, declarada “cocodrilo embandado” (“La farra del cine chileno”, *La Tercera* 2 nov. 2009: 30). Por consiguiente, Littin, que sigue con lo suyo —la acusación en contra de estructuras sociales y políticas injustas— se descarta como viejo anquilosado, fuera de su elemento, por críticos novísimos de antaño que han invertido sus criterios para caminar “según el favor del viento”, como diría la seguramente dinosauria Violeta.

La actitud excluyente de críticos como Cavallo, Maza y Soto frente a películas históricas o de evidente preocupación social también se nota en su negligencia de un grupo de realizadores para el cual se forja el término “generación de los noventa”, a la que pertenecerían cineastas tan diferentes como Cristián Galaz, Andrés Wood, Boris Quercia y Marcelo Ferrari. El denominador común del grupo sería “que llegó al cine en su vida adulta, con una fuerte vocación de conectar con grandes audiencias, establecer narrativas clásicas y crear sistemas de producción industriales” (Cavallo/Maza 2011: 15). A contracorriente de esta “generación inmediatamente anterior” de buscadores de gran público, los “cineastas novísimos” estarían “más interesados en apostar por un lenguaje y preocupaciones propias” (Cavallo/Maza 2011: 15). Estas definiciones conllevan varios problemas. El criterio de la edad no se sostiene, pues Andrés Wood, el director que más éxitos ha producido en las últimas dos décadas, filma su primera película, *Historias de fútbol* (1997), a los 32 años, teniendo solo un año más que Sebastián Lelio, la voz cantante de los “novísimos”, cuando estrena *La sagrada familia* (2005). Los propios Cavallo y Maza admiten que Alberto Fuguet, incluido por ellos dentro de los novísimos, no comparte el “mismo rango etario” (Cavallo/Maza 2011: 16) y, en efecto, Fuguet es un año mayor que Wood y tres años mayor que Quercia.¹⁰ El criterio de la

¹⁰ La repentina introducción de dos generaciones enfrentadas esconde un esquema generacional más elaborado que se debe a Antonella Estévez Baeza, quien distingue cinco generaciones coexistentes, sin mayor rivalidad en su diversidad, entre 1993 y

narrativa clásica frente al lenguaje propio insinúa tradicionalismo en vez de innovación sin otra prueba que el acceso masivo a un público supuestamente conservador. Sería necesario demostrar si la presentación de la familia en *Machuca* (2004), de Wood, apuesta menos por un lenguaje y preocupaciones propias que *La sagrada familia*. La existencia de un guión elaborado y la utilización de una cámara sin Dogma no son suficientes para negarle originalidad a una de las películas más exitosas y también más atrevidas en el sentido de recordar con empatía y hasta simpatía el trauma de la Unidad Popular en tiempos de amnesia y oportunismo. El criterio de la búsqueda de grandes públicos se anula al incluir entre los novísimos a Sebastián Silva y celebrar *La nana* por ser una película que “llega”, según el juicio de Héctor Soto. A fin de cuentas, el rótulo “generación de los noventa” sirve solo para excluir de la historia del cine chileno reciente las películas más populares y provocadoras para una redefinición nacional, desde *El chacotero sentimental* (Galaz 1999) a *Machuca*, pasando por *Taxi para tres* (Lübbert 2001), *Sexo con amor* (Quercia 2003) y *Subterra* (Ferrari 2003).¹¹

2003 (Estévez Baeza 2005: 45-46). En la segunda versión de *Huérfanos y perdidos: Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*, Cavallo, Douzet y Rodríguez (2007: 32-33) retoman esta clasificación con ligeras variantes, sin indicar el precedente de Estévez Baeza.

¹¹ Ninguna de estas películas se estudia ni en *Huérfanos y perdidos* ni en *El novísimo cine chileno*. Los libros de Antonella Estévez Baeza y Mónica Villarroel Márquez, ambos de 2005, cubren estas películas dentro de parámetros más abarcadores y abiertos. Si Estévez se basa en un esquema que incluye cinco generaciones de cineastas a partir de la década de los 60 y todavía activos a comienzos del siglo XXI (Estévez 2005: 45-46), Villarroel Márquez define las “‘visiones de mundo’ de los artistas, como mediadores culturales” que permiten registrar “la diversidad de ‘países’ que existen en el Chile democrático” (Villarroel Márquez 2005: 155). En su tesis doctoral “Citizenship in Chilean Post-Dictatorship Film: 1990-2005” (Kemp 2010), Leah Kemp encuentra un camino singular para aproximarse sin prejuicios valóricos al espinoso complejo de la relación entre arte y sociedad en el marco de la nación. Después de una meticolosa revisión de la literatura crítica, define la chilenidad como una “dynamic relationship between individual and community” (Kemp 2010: 5; “relación dinámica entre individuo y comunidad”). A partir de la premisa que “history is unavoidable even in films considered by their makers or critics to be apolitical” (Kemp 2010: 58; “la historia es inevitable incluso en películas consideradas por sus realizadores o críticos como apolíticas”), detecta tres modelos de participación ciudadana: la ciudadanía desconectada (Kemp 2010: capítulo 2), la ciudadanía como relación dialéctica entre individuo y comunidad en un proceso de constante comunicación (Kemp 2010: capítulo 3) y la ciudadanía como virtud cosmopolita en relaciones cambiantes entre individuos Unidos ocasionalmente (Kemp 2010: capítulo 4). Analiza un cuerpo de nueve películas ejemplares, que incluye *Johnny Cien Pesos* (Graef Marino 1993), *Historias de fútbol*

¿Cómo evaluar los 60 en 2010?

En "Citizenship in Chilean Post-Dictatorship Film: 1990-2005", Leah Kemp llega a la siguiente conclusión: "Whatever the vision, it seems nearly impossible to avoid politics in the art of Chilean film, either on-screen or off" (Kemp 2010: 344; "Sea cual sea la perspectiva, parece casi imposible evitar la política en el arte del cine chileno, tanto en la pantalla como fuera de ella"). La misma observación se aplica incluso en mayor medida al cine de los 60. El alto grado de politización de finales de la década lleva consigo una presencia marcada de los problemas sociales (más que propiamente políticos) en la pantalla. La crítica de la época, sin embargo, no se divide fácilmente en campos opuestos según líneas políticas. Al contrario, sorprende la calidad imparcial de una crítica que se fija más bien en los méritos cinematográficos de cada película, sin pasar por alto posibles implicaciones políticas.

Valgan como ejemplo las reacciones inmediatas en la prensa a *Morir un poco* (1967) de Álvaro Covacevich y *Ayúdeme Ud. compadre* (1968) de Germán Becker. *Morir un poco* se celebra en general como un nuevo camino para el cine chileno. En el diario moderado *La Segunda*, Yolanda Montecinos aplaude "un lenguaje a todas luces moderno" que inaugura "un camino rico en posibilidades futuras [...] para el cine nacional" (13 marzo 1967: 15). El diario comunista *El Siglo* define "el secreto de su éxito" de la manera siguiente: "por primera vez una película chilena 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" (23 marzo 1967: 2). No deja de ser curioso que la única persona que pide más claridad política sea María de la Luz Marmentini, directora de la popular revista *Ecran*, no alineada con la izquierda, quien critica la "indefinición política" de Covacevich: "la denuncia de *Morir un poco* aporta más al sentimentalismo que a la lucidez" (21 marzo 1967: 33).

El director de *Ayúdeme Ud. compadre*, Germán Becker, es la figura emblemática de la eficacia propagandística democratacristiana, un hecho que se nota con más o menos sorna en las críticas de diestra y de siniestra,

y *En la cama* (Bize 2005). En su artículo sobre *El chacotero sentimental*, Cortínez ya destaca cómo la estructura refinada de la película de Galaz, lejos de agotarse en una cadena fortuita de historietas sobre sexo y sentimiento, corresponde a una "estética del justo medio" que llega a "inventar y fortalecer una cultura cívica del presente" (Cortínez 2004: 84, 95).

que acusan al "guatón" de gastar fondos públicos para financiar su película. La mayoría de las reseñas se concentra, sin embargo, en condenar un lenguaje cinematográfico deficiente, en particular la falta de conflicto central, y el mal gusto. Según Yolanda Montecinos en *La Segunda*, se trata de un "espectáculo populachero y sentimentaloides", "pasado de moda en su estructura" (15 oct. 1968: 19). La breve nota de Héctor Soto resume el núcleo de la crítica negativa:

Germán Becker, con un mal gusto a prueba de balas y con una técnica cinematográfica pedestre y rudimentaria construye un retrato cantado de Chile. Más le valiera haberse quedado conforme con sus trabajos en televisión, desde donde procede la idea argumental. Por lo menos con el aparato de TV uno se puede desquitar pegándole una soberana patada. MALA. (*La Unión*, Valparaíso, Extra Dominical 10 nov. 1968: V)

El crítico de *El Siglo* Carlos Ossa no hace más que sumarse al coro de condenas cuando clasifica la película como "bodrio elefantiásico" (17 oct. 1968: 10). En este contexto, sorprende que sea el destacado periodista de izquierda, Eugenio Lira Massi, quien expresa sin tapujos su entusiasmo por la película de Becker. Lira Massi confiesa que su intención inicial era ver "un pedacito" de la película para "venir a sacarle la mugre al guatón por toda la plata que gastó, por toda la gente que movilizó, por todos los servicios públicos que usó" (*Clarín* 16 oct. 1968: 3). En contra de su expectativa, Lira Massi se emociona junto con el público masivo ante las imágenes de Chile. Sin dejar de establecer su distancia política, ensalza la alegría y la felicidad que ha sentido al ver *Ayúdeme Ud. compadre*:

Se dio un gusto Germán Becker. Hizo su película. Una gran película. Una película alegre que nos tiene que dejar a todos felices y orgullosos. Harto nos hizo sufrir también desde La Moneda, pero ahora, gracias a él, hemos vuelto a sentirnos niños y no reconocerlo y no agradecerlo es ser de mala clase. (*Clarín* 16 oct. 1968: 3)

Esta apertura crítica, que también se refleja en los reportajes sobre el Festival de Cine de Viña del Mar de 1967, considerado por la historiografía posterior a la década de los 60 como el revolucionario comienzo del Nuevo Cine Latinoamericano, desmiente el postulado de Ascanio Cavallo y Carolina Díaz en su importante libro *Explosivos y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*.¹² Según los dos críticos, una "Versión

¹² Respecto de la diversidad de opiniones y de criterios estéticos presentes en Viña, cf. Cortínez/Engelbert (2011: 33-41).

Estándar”, formulada por cierta izquierda ya en los años 60 (Cavallo/Díaz 2007: 37-38), habría impuesto “una versión más política que estética” (Cavallo/Díaz 2007: 35). De hecho, la polarización política de los críticos es un fenómeno de los años 70 y 80, y no de los 60, y la confusión entre política y estética se debe sobre todo a la historiografía cinematográfica publicada en el extranjero después del golpe militar. El primer intento de fijarse en las fallas de una crítica partidista y excluyente se debe a Verónica Cortínez. En su conferencia “Los niños acusan: *Largo viaje* y *Valparaíso mi amor*”, dictada en el congreso de la Latin American Studies Association (LASA) en Dallas el 28 de marzo de 2003, Cortínez demuestra cómo la crítica europea posterior al 73 descarta *Largo viaje* (1967) del demócrata cristiano Patricio Kaulen del canon del Nuevo Cine Chileno a favor de *Valparaíso mi amor* del marxista Aldo Francia aun cuando el nivel de acusación social de ambas películas es el mismo, en una forma neorrealista a la chilena.¹³ Cavallo y Díaz amplifican el enfoque sobre una crítica parcial de izquierda y denuncian “la exclusión y la negación del interés de las obras que están fuera de su estático y acrítico repertorio” (Cavallo/Díaz 2007: 35). En su intento de contrarrestar tal efecto pernicioso, se proponen un “análisis de todas las películas de ese período” para “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” (Cavallo/Díaz 2007: 38).

Explotados y benditos significa, sin duda, una contribución mayor al estudio del cine chileno de los 60 aunque solo fuera por su reivindicación de directores como Luis Cornejo, Hernán Correa, Patricio Kaulen, Naum

¹³ El manuscrito de esta conferencia (que ahora forma parte de nuestro próximo libro “Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta”) también circuló en Chile y así lo reconocen indirectamente Cavallo y Díaz en la presentación de su libro donde agradecen “el aporte de enfoques académicos de los profesores Jorge Ruffinelli, Jacqueline Mouesca y Verónica Cortínez” (Cavallo/Díaz 2007: 13). Entre las reacciones a la lectura del texto, vale la pena citar la reflexión amistosa de Gustavo Graef Marino, quien asume sin más que la crítica positiva de una película supuestamente partidaria implica que el crítico comparte la misma postura política: “Ya lo leí... y me pareció tan interesante y lleno de informaciones que yo desconocía completamente, que lo leí de un *round*. Muy entretenido, bien escrito. Fue tan así que me dieron unas ganas locas de ver ambas películas. ¿Las tienes en video? Sólo una duda me asaltó: ¿Es la escritora demócrata cristiana? A veces sentí en el artículo que se defendía y trataba de aclarar demasiado este punto en el trabajo de Kaulen. Un poquitín majadero el asunto este de que él fue olvidado o tratado displicentemente por la crítica (de izquierda). Amén de eso (que no tiene nada que ver con la excelente calidad de la investigación, ni menoscaba tu trabajo) —¡te felicito! G.” (e-mail a Cortínez, 12 mayo 2003).

Kramarenco y Rafael Sánchez. Sin embargo, al corregir la perspectiva viciada de la historiografía existente, Cavallo y Díaz caen en otra trampa. En primer lugar, el libro tiende, desde la misma perspectiva apolítica y formalista que constatamos a propósito del novísimo cine chileno, a desvalorar las películas con implicaciones políticas relativamente claras (aunque no por eso estén vinculadas con un programa político concreto). Los casos más obvios son los de *Caliche sangriento* (1969) de Helvio Soto y *El chacal de Nahueltoro* (1970) de Miguel Littin.

La película de Soto —una revisión histórica bastante osada que cuestiona la gesta fundacional chilena de la Guerra del Pacífico— se acusa por la inserción de debates políticos “arbitrarios y artificiales” (Cavallo/Díaz 2007: 235) en un conjunto de “retórica materialista” (Cavallo/Díaz 2007: 236). El reparo de Cavallo y Díaz se refiere a dos momentos en los que el teniente Gómez duda del sentido de una guerra en defensa de intereses económicos extranjeros frente a un capitán obstinado en su deber militar: “el debate que introduce el teniente Gómez es artificial y totalmente irrelevante para la situación que están viviendo. Ninguno de ellos tiene cómo incidir en la discusión sobre quién administrará la riqueza, y la respuesta a tal cosa no modificaría en nada la posición ya desesperada del pelotón” (Cavallo/Díaz 2007: 231). El argumento, basado en una concepción meticulosamente realista, resulta sorprendente, pues en otra página del libro se arremete contra “los críticos y cineastas de los 60, ya montados en el galope dominante de la ideología del realismo” (Cavallo/Díaz 2007: 56). Si consideramos además la constante glorificación de la Guerra del Pacífico en la cultura chilena, la crítica de Cavallo y Díaz se transforma en un discurso apologético. Como expone Laura Janina Hosiasson en su libro *Nação e Imaginação na Guerra do Pacífico*, “pouco espírito verdadeiramente revisionista com relação ao conflito tem sido elaborado desde o século XIX” (Hosiasson 2011: 26; “poco espíritu verdaderamente revisionista en relación al conflicto ha sido elaborado desde el siglo XIX”). Hosiasson subraya el “tom pomposamente patriótico e ufanista da grande maioria dos textos chilenos” (2011: 140; “tono pomposamente patriótico y ufano de la gran mayoría de los textos chilenos”) y menciona en particular “o ufanista chileno Jorge Inostrosa” (2011: 48; “el ufano chileno Jorge Inostrosa”). En efecto, la influencia de Inostrosa en la formación de la imagen popular de la Guerra del Pacífico no puede ser subestimada ya que *Adiós al Séptimo de Línea* se inicia como radionovela en 1948, se transforma en novela histórica en 1955 y se reedita constantemente.¹⁴ Para el bicentenario de la independencia de Chile en 2010, Alex Bowen adapta *Adiós al Séptimo de Línea* como tele-serie para el canal privado Megavisión con el subtítulo significativo “El

honor y orgullo de ser chilenos”.¹⁵ Sobre este fondo de conciencia colectiva, la conclusión de Cavallo y Díaz, que reduce *Caliche sangriento* a un “vigoroso esfuerzo por retratar una guerra librada en los límites de la resistencia humana” (Cavallo/Díaz 2007: 236), cierra la perspectiva revisionista que Soto abre adrede en un momento de redefinición nacional.¹⁶

En los ojos de Cavallo y Díaz, *El chacal de Nahueltoro* de Littin se transforma en el inicio de la “demonización oficial e ideológica de la situación del campo, desde ahora fuente y origen de la injusticia y la vesania”

¹⁴ La edición por “Sucesión de Jorge Inostrosa Cuevas” en Zig-Zag, con *copyright* de 1987, llega a su 24ª reimpresión en 2009.

¹⁵ En el “Prólogo” al tomo primero de su saga, Inostrosa escribe: “El desierto de Atacama [...], tanto por la determinación del rey, como por la jurisdicción ejercida sobre él, fue siempre chileno; durante el imperio de los incas, durante la Colonia y aun a comienzos de la República” (Inostrosa 2009: 8; las cursivas son suyas). Desde su atalaya brasileña, la investigadora chilena Laura Janina Hosiasson se atreve a formular: “A política expansionista chilena está [...] na raiz do problema fronteiriço com Bolívia e com Peru” (Hosiasson 2011: 23; “La política expansionista chilena está en el origen del problema fronterizo con Bolivia y con Perú”). Hosiasson está consciente de su osadía y en una nota en pie de página, explica: “Hoje é ainda polêmica esta frase e tudo o que ela implica. A grande maioria dos historiadores chilenos sustenta até a atualidade que a guerra foi resultado de uma provocação boliviana e peruana. Impressiona perceber que o espírito nacionalista mais reacionário continua gravitando sobre as reflexões chilenas a respeito de sua história” (Hosiasson 2011: 23; “Todavía hoy es polémica esta frase y todo lo que ella implica. La gran mayoría de los historiadores chilenos afirma hasta en la actualidad que la guerra fue el resultado de una provocación boliviana y peruana. Impresiona percibir que el espíritu nacionalista más reaccionario continúa gravitando sobre las reflexiones chilenas respecto de su historia”).

¹⁶ El silencio sobre Alex Bowen en *El novísimo cine chileno* (Cavallo/Maza 2011) no parece casual. *Mi mejor enemigo* de Bowen, cuya acción se sitúa durante la Crisis del Beagle en 1978, fue premiada por unanimidad en el ya mitificado Festival Internacional de Cine de Valdivia de 2005 como “mejor largometraje chileno” por su “cuestionamiento cívico de lo que es la guerra y por su calidad técnica” (Acta del Jurado, firmada por Verónica Cortínez en calidad de presidente; los demás jurados fueron José Luis Escudero, Patricia Flores Palacios, Fernando Léniz Mezzano y Javier Protzel). La polémica que se desata en la prensa a raíz del premio al “mejor largometraje”, otorgado a *L'Enfant endormi* (*El niño dormido*, Bélgica-Marruecos 2004) de Yasmine Kassari, se centra en el supuesto prejuicio anti-chileno del jurado por no haber escogido una de las cinco películas chilenas en competencia (*Mi mejor enemigo* de Alex Bowen, *En la cama* de Matías Bize, *Play* de Alicia Scherson, *La sagrada familia* de Sebastián Lelio, *Se arrienda* de Alberto Fuguet, todas de 2005) y en un igualmente supuesto gesto publicitario a *Mi mejor enemigo*, nominado ese año a los Premios Goya (para más detalles, cf. Cortínez: “Historias del cine chileno”, en: www.elmostrador.cl/opinion/2005/11/03/historias-del-cine-chileno).

(Cavallo/Díaz 2007: 44). Es verdad que *El chacal de Nahueltoro* es la primera película que muestra la miseria en el campo chileno. Pero las palabras de Cavallo y Díaz ignoran no solo los incidentes sangrientos en el campo y el debate candente sobre la reforma agraria, sino también la larga tradición de obras criollistas, amargas y violentas, desde Antonio Acevedo Hernández y Mariano Latorre hasta Reinaldo Lomboy, Eduardo Barrios e Isidora Aguirre. De hecho, en los comienzos de su carrera, el mismo Littin adapta *La canción rota* (1921) de Acevedo Hernández como teleteatro que se muestra en el Canal 9 de la Universidad de Chile para las Fiestas Patrias de 1966. Según *Ecran*, la pieza “cuenta la vida y problemas entre campesinos y patronos al surgir las primeras ideas de lucha social” (*Ecran TV* 20 sept. 1966: 21).¹⁷ La fórmula de Cavallo y Díaz recuerda por lo demás los ataques odiosos a la película durante su larga gestación entre 1968 y 1970 como producto de un cine de propaganda política para el cual un columnista de *El Mercurio* inventa, aludiendo al león de la Metro-Goldwyn-Mayer, el emblema de “Metro Chacal Films” (12 julio 1968: 3).



Si bien *El chacal de Nahueltoro* no es una película política en sentido estricto, su denuncia de una sociedad cruel y su impacto en la discusión

¹⁷ El protagonista de *La canción rota*, Salvador, es un campesino que vuelve a su fundo natal después de años en la ciudad para reunir a los explotados en un espíritu de “compañerismo” derivado del Evangelio: “En todos los actos de la vida hay que ayudarse mutuamente y unirse para luchar contra las injusticias de cualesquiera índole que sean” (Acevedo Hernández 1999: 109). El título de la obra, estrenada el 1 de mayo de 1921, resume el fracaso esperanzado de este precoz ensayo de sindicalización en el campo. Las palabras finales de Salvador son: “¡Ha llegado la hora roja, y morirán los cantos, no salvará nadie! [...] ¡Intentan apagar el incendio que llegará hasta la montaña! ¡No lo apagarán ni con toda el agua que se han robado! ¡Ni con toda el agua del mundo!” (Acevedo Hernández 1999: 123).

política de 1970 es innegable. Pretender que se trata de una “aproximación descarnada, y a ratos cruel, a la desgracia cósmica de José del Carmen Valenzuela” (Cavallo/Díaz 2007: 135) y que “en la película de Littin predomina un enfoque mítico” (Cavallo/Díaz 2007: 138) fundado en la *Biblia* es más una mitificación que una desmitificación, como promete el subtítulo del libro.

En segundo lugar, la perspectiva apolítica no permite a Cavallo y Díaz valorar plenamente las películas que quedaron fuera del canon de la izquierda internacional. Al contrario, ellos confirman el juicio negativo de esa crítica. En el caso de la película más exitosa del cine chileno del siglo XX, *Ayúdeme Ud. compadre* de Germán Becker, echan de menos, como los críticos de antaño, una ilación clara. El montaje les recuerda “las ‘asociaciones libres’ que los surrealistas pedían en el clímax de sus proclamas a favor de la creación automática” (Cavallo/Díaz 2007: 240). Cavallo y Díaz toman al pie de la letra el subtítulo de la película, *Una canción para todos*, que, según ellos, “sintetiza el esfuerzo inclusivo” de Becker: “la invitación es a que todos (los chilenos) reconozcan sus emociones en un repertorio melódico que procura ser representativo del país” (Cavallo/Díaz 2007: 239). Ya que no perciben “la lealtad de Becker hacia el gobierno de Frei”, descartan la dimensión política de las imágenes combinadas con las canciones: “Las ‘alusiones’ que vio Ossa Coe en su época no resultan visibles hoy” (Cavallo/Díaz 2007: 242). En consecuencia, se les escapa que *Ayúdeme Ud. compadre* es un himno a la política concreta de la Democracia Cristiana, identificada con el destino de Chile, y es, sin duda, la película más política (en el sentido estricto de la palabra) de los 60. Como demostramos en el capítulo sobre Becker de nuestro próximo libro, “Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta”, a lo largo de *Ayúdeme Ud. compadre* se acumulan las alusiones, muchas veces por montajes inesperados, a los proyectos y los logros del gobierno de Frei. Valga como ejemplo el tercer segmento, el del dúo de cantantes populares Los Perlas en el restaurante El Pollo Dorado. Según Cavallo y Díaz,

el absurdo de una puesta en escena se hace manifiesto por el exceso de literalidad de su ilustración. Por ejemplo, cuando Los Perlas interpretan la canción “El pobre pollo” en el restaurante “El Pollo Dorado” —escenificación metonímica por sí misma—, Becker intercala planos de... pollos. (Cavallo/Díaz 2007: 242-243)

La escena en el restaurante tradicional con sus alegres comensales es, por una parte, un contrapunto a la escena elegíaca anterior (una joven que

sufre por un amor frustrado) y la canción algo frívola “El paso del pollo” de José Goles realza el tono festivo.¹⁸ Por otra parte, la irrupción de las imágenes de crianza de pollos da a entender que la posibilidad de comer pollo en profusión se debe al auge de la avicultura que en los años 60 “tomó proporciones insospechadas, tanto en la producción de carne de pollo *broiler* como de huevos” (Silva Vargas 1989: 786). En el documental *Promoción de la comunidad* (1969) de la serie *Chile en marcha*, producida por Chile Films para fines propagandísticos del gobierno, se insiste en este avance de los avicultores: “Su mayor producción la obtienen de la crianza de aves. La meta es obtener 300.000 pollos mensuales y comercialización compleja” (7:05). En *La buena memoria y no me acuerdo qué más*, Hernán Millas se refiere a la “revolución del pollo”:

Hasta 1965 no existía la industria de las aves faenadas. Pollos, gallinas y patos, había que adquirirlos vivos en las ferias y mercados. Allí la vendedora les retorció el cogote, y en casa se procedía a desplumarlas. Con tales contratiempos el consumo era reducido y caro. Sólo para los santos se mataba una gallina. El Presidente Frei Montalva se propuso llevar el pollo a todas las mesas, incentivando empresas faenadoras. (Millas 2000: 50)¹⁹

Bajo la perspectiva política, el montaje de las imágenes es contundente, sobre todo si consideramos la aparición de una gallina viva en una fuente donde esperamos un “pollo dorado”. Este chiste visual sirve como pasaje a las imágenes de pollitos y de una granja avícola que documentan la pujante crianza de pollos. El vínculo entre la letra de la canción y las imágenes de avicultura se establece a través de la recurrencia semántica del pollo. Lo que cuenta es el efecto de sentido que resulta del montaje: Chile es un país alegre donde se come (pollo) con abundancia.

Al revisar el cine chileno de los 60 es, pues, imposible desatender el carácter político-social de esta producción artística. Tampoco se pueden ignorar los rasgos estéticos específicos de los diferentes proyectos de ex-

¹⁸ No se comprende cuál sería la “escenificación metonímica” (Cavallo/Díaz 2007: 243). En rigor, la insistencia en el concepto del pollo podría considerarse como pleonástica.

¹⁹ La política del pollo tiene un ilustre antecedente en el New Deal de F. D. Roosevelt, quien promete “a chicken in every pot” (“un pollo en cada olla”), y por supuesto también recuerda “la poule au pot” (“el pollo en la olla”) del buen rey Henri IV. Becker ya había incluido un cuadro sobre la avicultura “con miles de gallinas” en el tercer programa de *Ayúdeme usted, compadre* en el Canal 13, anterior a la película cuyo título cambia ligeramente. La prensa anuncia la aparición de estos y otros animales como gran novedad (*La Segunda* 27 sept. 1967: 17).

presión si queremos llegar a un juicio correcto sobre el valor integral de cada película dentro de su sistema social. Tanto el esteticismo puro como la politización simplista conllevan el peligro de reducir la riqueza de cualquier obra de arte.

Alcance y variedad del cine chileno de los 60

A partir de estas premisas, la primera observación necesaria sobre el cine chileno de los 60 es que éste no surge de la nada ni se produce gracias a la Revolución cubana, como muchas veces se ha pretendido, ni de eventos locales, como la elección presidencial de 1964 (King 2000: 67, 170). Hay que insistir, una vez más, en el factor de la larga duración. Si la tentativa de crear una industria cinematográfica con Chile Films en los años 40 y 50 se puede considerar como un fracaso financiero y artístico, es indudable que el país quedó con cierta infraestructura y, sobre todo, técnicos de cine bien formados, con una larga práctica en el cine comercial de publicidad y de documentales para la industria. La curiosidad por el cine más allá de las fórmulas de Hollywood y de un cine criollo restringido en su visión de la sociedad, cuyo representante sería José Bohr, lleva a la fundación de cine clubes universitarios y a la producción de documentales en la Universidad Católica y la Universidad de Chile a mediados de los 50.²⁰ En el Centro de Cine Experimental, fundado por Sergio Bravo en 1957, se concentran los esfuerzos para la creación de un cine chileno de arte.²¹ Al mismo tiempo, las escuelas de teatro universitarias, con sus teatros respectivos, forman un gran número de actores profesionales que estarán a la disposición de los directores de cine cuando empiezan a filmar en los 60. La televisión, que se desarrolla a partir de 1962 en dos canales, otra vez universitarios (el Canal 9 de la Universidad de Chile y el Canal 13 de la Universidad Católica),

²⁰ Para una reubicación de Bohr, cf. Cavallo/Díaz (2007: 54-57). El fenómeno de un cine conservador que idealiza el campo no es específico de Chile. Basta pensar en los "Heimatfilme" alemanes de los años 50, anteriores a lo que se llama el Nuevo Cine Alemán (cf. Cortínez/Engelbert 2011: 25-28, 32-33).

²¹ No obstante algunas imprecisiones, el libro de Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange (con la colaboración de Sergio Salinas), *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile. 1957-1973*, significa un considerable avance en el conocimiento de la complicada trayectoria de Cine Experimental. Para una síntesis de las iniciativas culturales que originan el cine documental de los años 60, cf. el artículo de Manfred Engelbert: "Una nación desconocida: Chile en las películas de Pedro Chaskel (1960-1970)".

ofrece a todos ellos, actores y directores, posibilidades de sobrevivir económicamente más allá del cine comercial. A mediados de los 60 una nueva legislación sobre el cine estimula la producción al liberar de derechos de aduana la importación de maquinaria y película virgen y facilita, además, la financiación (y la posibilidad de ganancias) a través de un sistema de reembolso de inversiones basado en el número de espectadores.²² Es éste el gran momento para el florecimiento de un cine diferente, el Nuevo Cine Chileno. Todos los grandes éxitos de la segunda mitad de los 60 —entre ellos *Ayúdeme Ud. compadre*, *Caliche sangriento* y *El chacal de Nahueltoro*— aprovechan esta legislación; como también lo hace un *flop* de dimensiones, una película en la cual sus productores, capitanes de alta mar jubilados y un colectivo de actores, habían puesto muchas esperanzas de buena fortuna gracias a las promesas de su director, hijo de uno de los desafortunados capitanes: *Tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruiz, una obra que hoy se considera una de las cumbres del cine latinoamericano.²³

Si nos limitamos en lo que sigue a presentar y analizar los rasgos más importantes de los cortometrajes con los cuales Ruiz y Littin comienzan su larga carrera es porque son casi desconocidos y ya se vislumbran en ellos las características de toda su obra. Al mismo tiempo, los dos cortos son emblemáticos del espesor cultural específico de los 60. Ruiz y Littin representan una nueva generación de artistas de clase media, hijos (muy pocas hijas²⁴) de la "floreciente clase media" de los años 30 y 40, descrita por los historiadores Simon Collier y William Frederick Sater (1998:

²² Los artículos respectivos de la "Ley de Reajustes de Remuneraciones" (Ley N° 16.617) son el 202 y 252 (*Diario Oficial* 31 enero 1967: 16-17, 20). La serie de medidas legales del gobierno de Frei se completa con el artículo transitorio 2 de la "Ley del Impuesto a la Renta Mínima Presunta" (Ley N° 16.773) que decreta la liberación de tasas de aduana a las mercancías necesarias para la producción cinematográfica nacional (*Diario Oficial* 23 marzo 1968: 3). El resumen del proceso legislativo en el libro de Cavallo y Díaz (2007: 22) confunde ambos momentos y no reproduce el artículo de 1968.

²³ Para los detalles de la producción, cf. Cortínez/Engelbert (2011: 177-180).

²⁴ El mejor ejemplo de una escritora que se destaca en los 60 es la dramaturga Isidora Aguirre. Aunque por su fecha de nacimiento en 1919 pertenecería a otra generación, consigue su éxito más notable con la comedia musical *La pérgola de las flores* (1960). Con *Los papeleros* (1963) y *Los que van quedando en el camino* (1969), Aguirre crea un teatro de protesta social, inspirado en Brecht. En el marco del Festival Internacional de Teatro "Santiago a Mil" de 2010, Guillermo Calderón reestrena *Los que van quedando en el camino*, con parte del elenco original, en el ex Congreso Nacional en Santiago.

248).²⁵ Se trata de jóvenes que a partir de mediados de los 50 buscan definirse oscilando en sus actividades entre el teatro, la música, la televisión y el cine, olvidándose de los buenos consejos de los padres que hubieran preferido estudios serios (Derecho, Ingeniería, Arquitectura). En un contexto de cierta precariedad económica y de compromiso incondicional con el arte por el arte o el arte por la protesta, forman una densa red que alcanzará un momento de gloria con el gobierno de Allende. Para dar algunos ejemplos: tanto Ruiz como Littin se inician en el cine a través del Centro de Cine Experimental que dirige Sergio Bravo y, más tarde, Pedro Chaskel. Ruiz trabaja con los dramaturgos Alejandro Sieveking (*Tres tristes tigres*) y Víctor Jara, el poeta Waldo Rojas, el músico Tomás Lefever y los actores Shenda Román y Nelson Villagra. Por su parte, Littin colabora con el dramaturgo Jorge Díaz (*El cepillo de dientes*) y aprovecha una pieza de Luis Alberto Heiremans (*El abanderado*), lo acompañan los músicos Gustavo Becerra y Luis Advis y los mismos dos actores ya mencionados. Ruiz y Littin frecuentan, además, la misma bohemia intelectual cuyo antro es el restaurante *Il Bosco* de la Alameda (con figuras tan importantes como Jorge Teillier, Enrique Lihn y Germán Marín).

Dentro de este grupo, Ruiz y Littin marcan dos polos de creación más bien opuestos. Aunque los dos empiezan como dramaturgos de vanguardia, Ruiz prefiere la búsqueda subjetiva con fórmulas cercanas al teatro del absurdo y al surrealismo, mientras que Littin profundiza la indagación social en la línea de un teatro brechtiano. Al pasar del teatro al cine, no abandonan estas preferencias.

El inicio de una búsqueda sin fin: *La maleta* (1963) de Raúl Ruiz

La biografía artística de Ruiz ilustra la formación autodidacta de un provinciano dentro de la bohemia santiaguina de fines de los 50 y comienzos de los 60.²⁶ A fines de los años 50, la familia se muda de Valparaíso a Santiago donde Ruiz entra a estudiar derecho en la Universidad de Chile en 1959. Sin embargo, inmediatamente empieza a vivir su vida verdadera

²⁵ Loveman (2001: 199-200) se refiere al mismo fenómeno al hablar de la consolidación de una clase media burocrática asociada a un Estado intervencionista. Garretón (2000: 149) habla del “mesocratismo” predominante en la matriz sociopolítica.

²⁶ Las páginas que siguen se basan en el capítulo 5 de nuestro libro sobre Ruiz (Cortínez/Engelbert 2011: 125-153).

fuera de la universidad, leyendo, discutiendo y escribiendo. En su entrevista con Francisco Véjar en enero de 1999, Ruiz recuerda:

[E]n los tiempos en que yo estaba en Chile, sobre todo en la época del *Il Bosco*, había más gente inteligente en los bares que en las universidades. Había inteligencia y un auténtico espíritu universitario, en el sentido de *universitas*. Un espíritu de universalidad para examinar cualquier disciplina en particular. (*Pluma y Pincel* 33; la cursiva es suya)

Según Ruiz, la academia es sinónimo de aburrimiento. Contra este “Chile gris y profundo” (*Pluma y Pincel* 33) se dirige el teatro que Ruiz escribe en profusión por estos años. Las piezas del joven estudiante bohemio se integran rápidamente a los repertorios de grupos universitarios para terminar en las manos de los profesionales del teatro en 1962. Después del estreno de *El niño que quiere hacer las tareas*, Orlando Rodríguez, presidente del Centro de Investigaciones del Teatro Chileno del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), escribe:

Raúl Ruiz, bajo las influencias de Ionesco, ha creado “El niño que quiere hacer las tareas”, con un agudo sentido crítico a la vida familiar en la sociedad occidental contemporánea. De originalísimo humorismo, Ruiz revela un talento potencial poco común. (Rodríguez 1961: 3)

En 1962, Ruiz entra en contacto con la Compañía de los Cuatro de los hermanos Duvauchole.²⁷ Este contacto se establece gracias a un artista que en esa época aún está buscando su camino al igual que Ruiz, Víctor Jara, recién egresado de la carrera de dirección de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Su trabajo de examen es el montaje de *Ánimas de día claro* de Alejandro Sieveking, compañero de estudios de Jara desde 1956. En esta búsqueda, Jara se junta con los Duvauchole, a quienes conoce desde mediados de los 50 cuando era tan pobre que dormía en los camarines del Teatro Antonio Varas de la Universidad de Chile (entrevista personal con Humberto Duvauchole, 21 oct. 2007). La Compañía de los Cuatro está definiendo por estos momentos la programación de la temporada. A la hora de tomar una decisión sobre la obra chilena que debía formar parte del

²⁷ La Compañía de los Cuatro nace en febrero de 1960 después de que Humberto y Héctor dejan el elenco del ITUCH para formar un teatro independiente junto a Orietta Escámez, entonces mujer de Humberto. Según Humberto, el proyecto fue idea de su hermano Hugo, quien muere de cáncer en 1957. El nombre del grupo es un homenaje póstumo al *spiritus rector* de esa fase inicial (entrevista telefónica, 16 oct. 2007).

repertorio para liberarse de impuestos, Jara sugiere considerar a un joven autor con fama de vanguardista llamado Raúl Ruiz. Según recuerda Humberto Duvauchelle, “Raúl llegó lleno de papeles por todos lados y nos trajo varias obras en un acto” (entrevista telefónica, 16 oct. 2007). Jara y los Duvauchelle eligen *La maleta* (1961) y *Cambio de guardia* (1962) para montarlas como *Dúo*. El estreno de *Dúo* a fines de octubre de 1962 marca, pues, el encuentro nada fortuito de un autor en busca de compañía, una compañía cansada por un repertorio rutinario y un director ávido por desplegar su talento en libertad.

Es en este mismo momento que Ruiz empieza sus incursiones en el cine. En la Escuela de Derecho, su compañero José Román había despertado su interés en un medio que no le preocupaba mayormente (Ruiz 1972: 5).²⁸ Resulta decisiva una cadena muy ruiciana donde lo aleatorio se combina con lo probable dentro de la red cultural en la que se mueve el joven dramaturgo. En un cóctel del Teatro ICTUS en 1962, Ruiz conoce a Nieves Yankovic quien en esta época está trabajando junto a Jorge Di Lauro en *Isla de Pascua* (1965). El camarógrafo del documental es Sergio Bravo quien por primera vez filma con material de 35mm y, según el testimonio de Yankovic, hace “un trabajo hermosísimo” (Yankovic 1984: 50). Yankovic le comenta a Bravo que ha conocido a un genio. Poco tiempo después Ruiz conoce a Bravo quien le invita a su casa y lo desafía: “Ya que eres tan genio, ¿por qué no haces una película?” (entrevista personal con Ruiz, 16 julio 2008). Ruiz acepta el desafío y le muestra a Bravo un guión basado en *La maleta*, quien aprueba el proyecto y le facilita los medios necesarios a través de Cine Experimental (“Ruiz: En busca de un cine de vanguardia”, *Ecran* 27 agosto 1963: 21).

Después de un primer ensayo malogrado y una estadía decepcionante con Fernando Birri en el Instituto de Cine de la Universidad del Litoral en Santa Fe, la segunda versión de *La maleta* se filma entre mediados de agos-

²⁸ Aunque Ruiz siempre destaca el papel del “Chico” Román en su iniciación al cine y minimiza las “actividades de cine-clubes” (Ruiz 1972: 5), se asoma un temprano contacto con el mundo del cine no solo como espectador sino también como pequeño camarógrafo. Olga Pino, su madre, cuenta: “Me acompañaba a ver películas. El papá le trajo una cámara cuando tenía nueve años. Le gustó mucho” (cit. en Araya, Olga, “Raúl Ruiz”, *El Mercurio, Revista Ya*, 11 dic. 1990: 8). Según Ruiz, el regalo del padre era un proyector y la cámara de cine que usaba de niño era la de su padre (entrevista telefónica, 5 agosto 2008). El manejo de las máquinas cinematográficas deja entrever una relación cómplice que prefigura la producción de *Tres tristes tigres*. Es significativa la atención de los padres hacia su hijo y la repartición clásica de los papeles genéricos tradicionales (cine pasivo con la madre, cine activo con el padre).

to y mediados de octubre de 1963, en medio de “toda clase de dificultades materiales y económicas” (“Equipaje, y no maleta”, *Ecran* 15 oct. 1963: 15). Cuando solo falta la sonorización, Ruiz deja la película otra vez sin terminar para lanzarse en una nueva aventura cinematográfica en Buenos Aires (Cortínez/Engelbert 2011: 152-156). El material filmado se olvida en los archivos de la Cineteca de la Universidad de Chile y durante casi medio siglo lo que sobrevive es una leyenda. Recién en 2008, Ruiz retoma el copión de la Cineteca y finalmente termina su primera película.²⁹

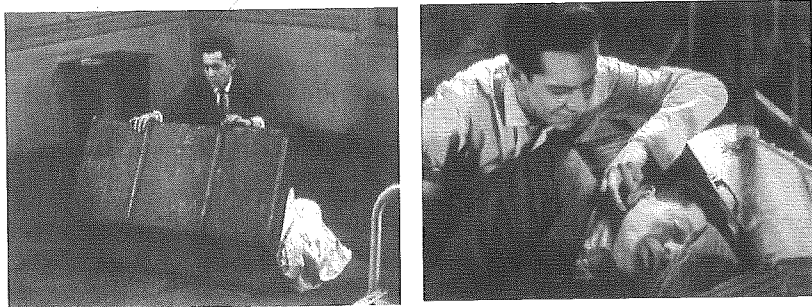
La maleta (1963/2008; duración 18'33") es la historia de un hombre (Héctor Duvauchelle) y su *alter ego* (Renato Duvauchelle). Debido a la precariedad de sus condiciones de vida, el protagonista aloja en hoteles que cambia con frecuencia. Entre sus pertenencias, que lleva consigo en una gran maleta, se encuentra otro hombre. Cuando el protagonista da un paseo por la ciudad, el hombre de la maleta se escapa y logra encerrar al protagonista en la misma maleta.

La acción se desarrolla a lo largo de tres días no necesariamente seguidos –la secuencia temporal está marcada por los intertítulos “Un día” (00:05), “Otro día” (06:48), “Otro día” (09:43)– en un ambiente caracterizado a la vez por lo cotidiano y por la irrupción de lo fantástico, una mezcla que nos deja con la sensación de un mundo absurdo. El último intertítulo, “Un día más...” (18:26), seguido de inmediato por la palabra “Fin”, sugiere que el juego de intercambio de roles entre los dos hombres seguirá repitiéndose. A partir de un comentario de Ruiz en una entrevista de la

²⁹ La iniciativa para el rescate de la película se debe a Gonzalo Maza, organizador de la “Ruiztón” en la Cineteca Nacional en 2007, y a Bruno Bettati, productor del Festival Internacional de Cine de Valdivia, donde *La maleta* se estrena el 3 de octubre de 2008. Al retomar el copión, Ruiz constata que la película está prácticamente montada (“los claps corresponden”). En el rápido montaje final, Ruiz cuenta con la ayuda técnica de Inti Briones, quien “hizo este montaje en una hora” (entrevista personal, 26 julio 2008). Al corroborar el dato, Briones entrega un testimonio revelador sobre el artista en el trabajo: “Suena divertido, pero es totalmente cierto, lo que fue más sorprendente es la memoria de Raúl, sabía perfectamente cómo, por qué y para qué había filmado cada plano” (facebook, 17 feb. 2011). La banda sonora, sin grabar en 1963, Ruiz la crea junto con Álvaro Morgan. A esta versión de Cineteca Universidad de Chile (2008) se le agregan créditos iniciales y finales, en los cuales desgraciadamente no se distingue entre los colaboradores de 1963 y de 2008. Más aún, se introduce un error en el nombre de uno de los hermanos Duvauchelle: en lugar de Renato, se inventa el de Gastón. Pudimos ver la película en una copia de premezcla en el departamento de Ruiz el 26 de julio de 2008. Nuestro análisis se basa en esta versión que debemos a la gentileza de Raúl. *La maleta* está disponible en el sitio de la Cineteca, colección Cine Experimental (www.cinetecavirtual.cl).

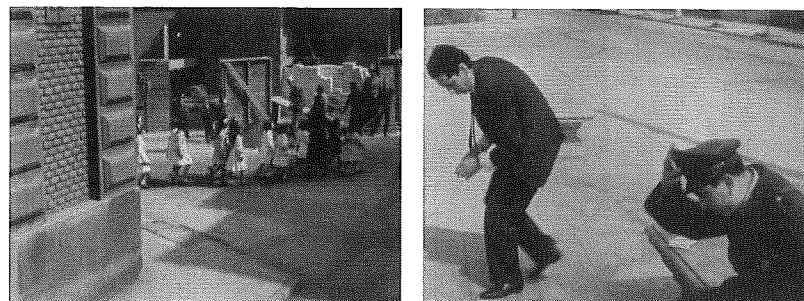
época, el estilo de *La maleta* se puede definir como “caligarismo realista”, una alusión y al mismo tiempo un distanciamiento de la famosa película *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene (“‘La maleta’: film experimental”, *Ecran* 20 nov. 1962: 19).

La contigüidad de lo cotidiano y lo fantástico determina no solo la macroestructura, sino también la microestructura. El lavado matutino del hombre que abre la película se repite al comienzo del tercer día, pero la precariedad se estiliza tanto que asistimos a un ritual rayano en lo absurdo por el humor socarrón. El agua que ya no abunda en el primer hotel se reduce a algunas gotas en el segundo y la toalla de tamaño normal al comienzo no es más que un pañito cuidadosamente guardado en la segunda escena. La falta de agua se subraya además por el ruido seco que se escucha cuando el hombre pasa el remedo de toalla por su mejilla. El mismo humor impregna el ambiente fantástico. El esfuerzo del hombre para cerrar la maleta sobrecargada se transforma en un duelo entre el objeto que parece cobrar vida propia —la tapa se abre sola— y el ser humano que impone su voluntad (02:34). Una humorada parecida se da cuando el hombre anima al otro no solo por las savias químicas, sino haciéndole cosquillas detrás de la oreja (08:35).



Las cosquillas se repiten, con los papeles invertidos, cuando el conserje le hace cosquillas en el pie al primer hombre para que se recoja completamente dentro de la maleta al final de la película (16:48). De ese modo se establece la identidad entre ambos hombres o por lo menos su índole de intercambiables. Un halo de misterio se instala también alrededor del hombre de paseo por la ciudad ya que sus movimientos más bien furtivos contrastan con su apariencia anodina y el ambiente de normalidad sugerida

por las imágenes de trabajadores de una construcción y un grupo de escolares (11:45) además de un carabinero cansado (12:41).³⁰



Hasta los símbolos políticos en los muros —el PS del Partido Socialista y la X del Vota por Allende (11:31) tanto como la svástica nazi (14:18)— pertenecen a esta normalidad urbana en la cual no sabe moverse el hombre.



Si las dos primeras jornadas pueden sugerir que el primer hombre es Caligari y el otro en la maleta es el sonámbulo Cesare al servicio de su maestro maligno, la tercera jornada nos revela una verdad más cotidiana y acaso más preocupante: lo que el hombre carga es su *alter ego* listo para tomar las riendas si un sentido de identidad segura no lo vigila.³¹

³⁰ En el fondo de la toma de los escolares, al lado izquierdo del grupo de trabajadores, se percibe un segundo doble del protagonista, con un maletín en la mano. Esta toma es un ejemplo temprano de la construcción en profundidad de los planos de Ruiz.

³¹ La historia del hombre con y en la maleta recorre la obra de Ruiz. Aparece como primer cuento en *El transpatagónico* con el título “La valija parlante” (Ruiz/Peeters 1995: 12-13). En este caso, el doble es un gemelo escondido en una pequeña maleta.

El juego entre el yo y su otro está presente en una serie de imágenes con espejos. Al comienzo, el hombre se mira en el espejo de su improvisada cómoda y luego lo lanza fuera del campo de visión donde supuestamente está la maleta. En el segundo lavado, se pone una corbata y delante del espejo aprieta el nudo, hace muecas y le saca la lengua a su propia cara reflejada.

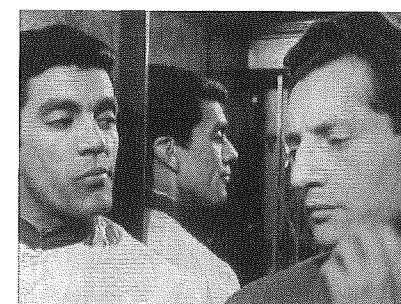
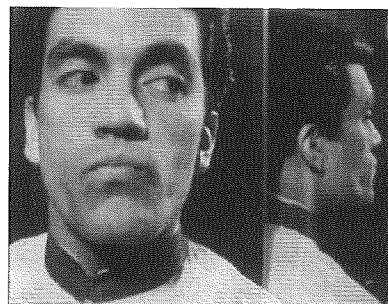
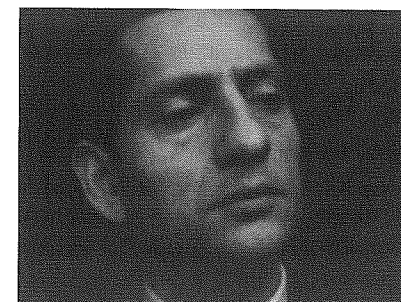
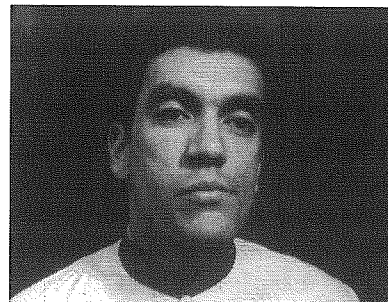


Finalmente, el *alter ego* se ve implicado en una ronda de imágenes dobladas justo cuando va a reemplazar al primer hombre como guardián de la maleta. Mientras el primer hombre yace encogido como un feto en el ascensor del hotel, la cámara muestra, gracias a un espejismo, una serie ininterrumpida de seis retratos en primer plano en la cual la cara del conserje alterna con la del *alter ego* (15:36-15:59).

El gemelo invisible es la voz ventrílocua del viajero visible que parece hablar si/-n descanso: “habían inventado esta estratagema para estar siempre activos. Fuese de día o de noche, podían seguir ininterrumpidamente sus asuntos sin nunca parecer fatigados” (Ruiz/Peeters 1995: 13). El título revela que el motivo podría tener su origen en el cuento “La maleta volante” de Hans Christian Andersen, autor muy presente en Ruiz. Según él, su lado nórdico se encarna en el fabulador danés cuyo legado se manifestaría, por ejemplo, en las monedas escandinavas de *Les Trois Couromnes du matelot* (Ruiz 1983: 75). El cuento póstumo de Andersen inventado por Ruiz, “El violín de cristal” (Ruiz 2000: 166-169), reúne huellas de “La sirenita” y “La reina de las nieves” con la historia de un violín que funciona como barco de “un niño no más grande que una manzana”. Por un embrujo, este niño malicioso intercambia su lugar en el “barco-violín” con otro niño llamado Amadeo. Este pequeño Mozart logra salir de su prisión y cargar el enorme violín que gracias a otro embrujo se transforma en un violín de cristal a su medida. El parecido entre el violín y la maleta es obvio. Otra reminiscencia escandinava se puede ver en *Smultronstället* (*Fresas salvajes*, 1957) de Ingmar Bergman, en particular cuando el protagonista se encuentra con su *alter ego* en un ataúd al final de la secuencia onírica del comienzo (07:16-07:40).

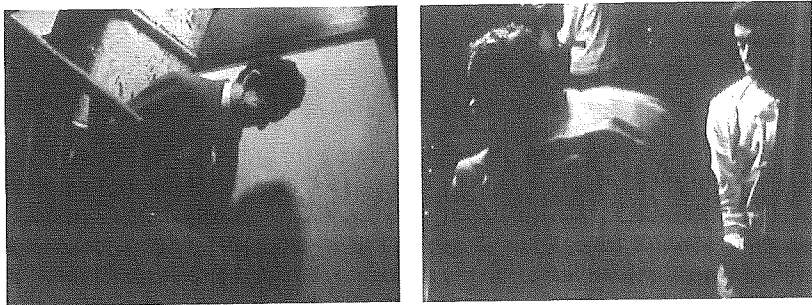


Esta toma insinúa, más allá de la alternancia entre *ego* y *alter ego*, la posibilidad de que el esclavo reemplace al amo, motivo central en *Cambio de guardia*, el doble de *La maleta en Dío*.³²



³² La temática del otro que puede ser el mismo también se dramatiza en una de las tempranas obras de teatro de Ruiz, *La pequeña fuga* (1961), cuyo título original era, de hecho, *El otro*: “Cambié el título cuando descubrí que estaba demasiado usado” (entrevista telefónica con Ruiz, 2 abril 2011).

El juego entre los dos personajes se presta incluso para una interpretación social. El primer hombre, que vemos bajando por escaleras y en ambientes cada vez más precarios, sería un perdedor en descenso social, mientras el segundo hombre sería un trepador arribista en rápido ascenso.



Aunque no aparece la maleta, tal vez la representación más clara de la búsqueda de identidad sea la escena en una plaza pública —Plaza Camilo Mori— entre el primer hombre y el carabinero más bien bonachón (11:54-13:35).³³ El guardián de la ley parece cansado y se sienta en el mismo banco donde el hombre está deshojando una libreta para formar avioncitos. Con la llegada del carabinero, el hombre se asusta y se levanta para recoger los papelitos esparcidos en la plaza. La libreta se le queda en el banco y cuando el carabinero empieza a hojearla el hombre vuelve y se la quita. El hombre se arranca y el carabinero sigue con su ronda.

Los seis planos de la escena sorprenden por el potencial temático y formal que anticipa mucho de lo que será el cine de Ruiz. Por una parte, la libreta en blanco y mutilada calza a la perfección con la temática de la búsqueda existencialista presente en toda su obra. Por otra, el montaje con su constante cambio de formatos, de ángulos y de ejes es casi un manual de cine ruiciano. Vale destacar el cambio de un plano general en picada de la plaza con el hombre sentado en un banco a un primer plano a ras de suelo de las botas del carabinero, plano que se prolonga en un plano medio para

³³ En su documental *Pepe Duvauchelle* (1987), Héctor Ríos incorpora precisamente esta escena. El personaje del carabinero corresponde a un carabinero real que se le cruza a Ruiz por la calle durante la filmación. En el instante, decide integrarlo en la película: “Es la primera vez que cambié un guión para aprovechar la realidad” (entrevista personal, 16 julio 2008). Imágenes de esta escena se pueden ver en Cortínez/Engelbert (2011: 147).

terminar en un plano general del carabinero acercándose al banco donde está sentado el hombre. La inseguridad del personaje frente a la autoridad y el misterio de su falta de identidad se transmiten al espectador a través del constante cambio de ángulos de la cámara y, en particular, los planos de extrema picada desde arriba que, en el último plano, se combina con un cambio del eje. Retomando la idea del caligarismo realista, se puede constatar que en efecto Ruiz traduce las extravagancias de las bambalinas dibujadas en la película expresionista alemana a las extravagancias cinematográficas de la cámara.

Si *La maleta* se ve como puesta en escena de una búsqueda de identidad, la aparición del grupo de escolares frente a un edificio en construcción justo cuando el hombre dobla la misma esquina y desaparece de la imagen cobra un valor emblemático. La película es un tratado sobre un ser humano en construcción. Incluso la banda sonora apoya este significado. El hombre nunca llega a expresarse en un lenguaje articulado, pues sus expresiones se limitan a sonidos sugerentes que no bastan para la comunicación humana.³⁴

Vista de esa manera, *La maleta* se revela como núcleo de la caja china que es la obra completa de Ruiz. Todas sus películas siempre van a girar alrededor de esta búsqueda de identidad en la cual los rasgos fantásticos no son sino las huellas visibles en la pantalla del mundo espiritual paralelo y coexistente, del mundo meta-físico que cuestiona la realidad física. Paradójicamente, la constante inconstancia como tema esencial de su creación le permite a Ruiz encontrar su propia identidad. Tomando en cuenta su afición por el barroco y el auto sacramental, podríamos decir que el cineasta se afirma en una serie de ya más de cien autos personales (Cortínez/Engelbert 2011: 87-95).

Solo el comienzo de una lucha continua: *Por la tierra ajena* (1965) de Miguel Littin

La formación estética de Littin está marcada desde sus inicios por una voluntad de protesta social. A partir de 1960, estudia en la Escuela Popular Artística, dependiente de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y

³⁴ El testimonio de Álvaro Morgan ilustra el poder de improvisación de Ruiz, quien crea sus ambientes insólitos a partir de elementos mínimos: “Nos juntamos con Raúl Ruiz en un estudio y él simplemente se tiró a grabar todos los sonidos en tiempo real, es decir, yo me puse a grabar y él se puso a balbucear como se escucha en la película” (e-mail, 10 feb. 2009).

vinculada con la Central Única de Trabajadores (CUT). Su aprendizaje con Enrique Gajardo, el director de estas clases nocturnas, deja una huella profunda. Littin lo recuerda como el profesor que le enseña la importancia del conflicto dramático y el teatro de “sentido social y análisis de la sociedad” (Spotorno 1999: 32-33). Junto con Gajardo, Littin escribe *Conflicto* (1961), “una obra de fuerte orientación social” que obtiene “un premio especial en el concurso organizado por el Teatro del Pueblo en 1962” (Piga Torres 1964: 111). *Conflicto* se centra en una huelga, sus causas laborales y su desenlace violento tras la intervención de fuerzas militares. Mientras *Conflicto* y *Los hijos de Isabel* (1963), se clasifican como obras realistas, las demás obras de Littin son más bien vanguardistas en el sentido de que utilizan formas alegóricas, simbólicas o surrealistas, sin abandonar la crítica social como meta última (Fernández 1982: 169).

Hasta 1970, el centro de las actividades de Littin será, sin embargo, la televisión donde se gana la vida con programas periodísticos y como libretista y director de teleteatros. Desde diciembre de 1963, Littin está presente en la programación del Canal 9 de la Universidad de Chile.³⁵ El domingo, 22 de diciembre –primer fin de semana al aire– se muestra su obra *El viento entre las hojas*, bajo la dirección de Helvio Soto, entonces director del canal (*Ecran* 31 dic. 1963: 31). Una breve reseña de *Ecran* destaca: “Se trata de una alegoría sobre la hermandad, el amor y el verdadero sentido de la felicidad. Con coros –hablados y cantados– y gran despliegue de trajes y escenografía, la pieza tomó un estilo ‘a lo Brecht’” (*Ecran* 31 dic. 1963: 31).³⁶

³⁵ Littin trabaja con regularidad en la televisión cuando Helvio Soto, el nuevo director del Canal 9, busca un personal estable que contribuya a la profesionalización del canal recién instalado en los edificios de Chile Films. Littin entra al Canal 9 en 1963 debido al estímulo de su amigo Douglas Hübner –compañero de Littin en la Escuela Nocturna de Gajardo– quien ya formaba parte del equipo de Soto (*TV Guía* 4 feb. 1966: 18; *TV Guía* 11 feb. 1966: 9). Hübner explica que tanto él como Littin comienzan como asesores literarios y libretistas bajo la férula de Isidoro Basis (entrevista telefónica, 4 sept. 2008). Los primeros programas dirigidos por Littin salen al aire en enero de 1964, pues el canal interrumpe sus transmisiones de mayo a diciembre precisamente “para racionalizar la gestión” bajo la nueva dirección de Soto (Hurtado et al. 1989: 131). El trabajo televisivo de Littin no se limita al Canal 9 ya que también produce “teleseries para Protel”, vinculada con el Canal 13 (*La Segunda* 12 dic. 1967: 18). Es posible que esa relación productiva tenga un fondo familiar, pues el dueño de PROTEL, Osvaldo Barzelatto, es concañado de Littin (Barzelatto está casado con Patricia Menz y Littin con su hermana Elizabeth, ambas colaboradoras del Canal 9).

³⁶ Como nos aclara Littin, se trata de la versión televisiva de *El viento entre los árboles*. Junto con *El espantapájaros que quería bailar* “son parte de una serie de cuentos in-

El nombre de Littin comienza a perfilarse en la prensa como director de la serie *Nuestras letras* en 1964 (*Ecran* 30 junio 1964: 31). El mismo año, su programa *Dramas para la risa* merece elogios unánimes en los cuales, por cierto, hay que incluir el peso de los libretos del dramaturgo vanguardista Jorge Díaz y la cámara de Héctor Ríos, formado en el Centro Sperimentale de Roma. En 1965, la prensa celebra el trabajo de Littin como director de *El ideal de un calavera* y *Martin Rivas*, basadas en las novelas homónimas de Blest Gana, y *O'Higgins* de Fernando Debesa. Las tres series forman parte del programa *Teleteatro nacional* que la revista *Ecran* distingue como “Mejor Teleteatro del Año” (*Ecran TV* 18 enero 1966: 4). Según Osvaldo Muñoz Romero, Littin “podría ser llamado un ‘nueva olis-ta’ de la TV nacional” (*Ecran TV* 16 nov. 1965: 4). Tal denominación no se justifica tanto por las chilénimas producciones históricas como por la tendencia al experimento ya presente en su colaboración con Jorge Díaz. Con la nueva serie *Triángulo* de 1966, Littin acentúa “sus revolucionarias ideas en cuanto a movimiento de cámaras [...] tal vez un tanto complicado para el público que prefiere los moldes tradicionales” (*Ecran TV* 10 mayo 1966: 10). En el caso particular del programa del 7 de julio, centrado en la población Santa Adriana de Santiago, la poeta Delia Domínguez aplaude el carácter “realista (sin que nadie llamara por teléfono para preguntar qué se quiso decir), ajeno a escapismos y adivinaciones” (*Ecran* 19 julio 1966: 9). Su reseña revela que el título de la serie se refiere a la estructura tripartita de cada programa: planteamiento de un problema a través de imágenes, encuesta a los involucrados y discusión de posibles soluciones con expertos. Domínguez concluye: “La imagen, afirmada en un texto de poética

fantiles que escribí para la TV y luego rescaté esos textos para el teatro” (e-mail, 21 abril 2011). *El viento entre los árboles* tiene un propósito pacifista: “Quería hablar contra la guerra. Contra la violencia de los fuertes. Hablar de lo absurdo de las guerras” (e-mail, 27 mayo 2011). Es “una fábula para contársela a los niños. De hecho, está dedicada a mi hermano menor, Hernán, doce años menos”. El título se explica por “las voces de la naturaleza” que transmiten el mensaje: “allí todos hablan, los árboles, los pájaros, el viento” (e-mail, 30 mayo 2011). Parte de esta obra la usa Rodolfo Soto para un clásico universitario que Littin recuerda con cierta distancia: “Fue en la barra de la Universidad de Chile, naturalmente. Tengo un vago recuerdo, mucho ruido y pocas nueces. En fin, no me reconocí en tanta parafernalia” (e-mail, 2 mayo 2011). Vale recordar que los clásicos universitarios son los duelos de fútbol entre los equipos de la Universidad de Chile y la Universidad Católica que solían celebrarse entre 1938 y 1979, con *shows* gigantescos. El director más creativo de estos espectáculos fue Germán Becker. Cf. el artículo de Osvaldo Obregón “El ‘clásico universitario’ chileno: un caso singular de teatro de masas” (1982) y el capítulo “El ‘Clásico’” del libro de Luis Pradenas (2006).

estructura, provocó un clima dramático. Tenso, *Triángulo*, concebido en la sensibilidad y comunicación humanas, remeció conciencia y sentimientos” (*Ecran* 19 julio 1966: 9).

En una entrevista con Juan Ehrmann, publicada en *Enfoque* en 1985, Littin reconoce que “los años en televisión fueron realmente definitorios”: “El estar haciendo dos, tres, cuatro y aún cinco programas a la semana, trabajando siempre con imágenes, verdaderamente fue una escuela que te da una seguridad y un oficio” (Littin 1985: 12). Sin embargo, la televisión es únicamente un “puente para llegar al cine”, según declara Littin en una entrevista con Nena Ossa de 1968 (*P.E.C.* 9 agosto 1968: 28).

En el ambiente de efervescencia que caracteriza la fundación del Canal 9, el encuentro con el camarógrafo Fernando Bellet, uno de los primeros egresados del famoso IDHEC de París, es decisivo para el aprendizaje cinematográfico de Littin. En la misma entrevista con Ehrmann, Littin reconoce su deuda tanto con Bellet como con Gajardo:

Todo lo que yo sé me lo enseñaron entre Enrique Gajardo en la Escuela de Teatro –y pienso que mi viejo maestro Gajardo debe estar ahora en Chillán– y el Burro Bellet, que ahora está enterrado en un cementerio en Francia, esperando regresar a Chile, aunque sea en la muerte. (*P.E.C.* 9 agosto 1968: 12)

Bellet también le abre el camino a Cine Experimental, donde gracias al apoyo de Helvio Soto Littin puede poner en práctica cinematográfica las enseñanzas del Burro, como le llamaban sus discípulos irrespetuosos. De hecho, dentro del ámbito de Cine Experimental, Soto tiene una importancia innegable para el desarrollo cinematográfico de Littin. Antes de hacer su propia película, Littin es –una vez más junto a Hübner– asistente de dirección de Soto en *Yo tenía un camarada* (1964), en cuya producción participan Héctor Ríos en fotografía y Pedro Chaskel en montaje. Littin también actúa en los cortometrajes *El analfabeto* y *Ana*, ambos de 1965, y en el episodio “Mundo mágico” de *El ABC del amor* (1967). Dada la estrecha cooperación, que también se refleja en el parecido temático entre *Yo tenía un camarada* y *Por la tierra ajena*, Soto podría considerarse como otro maestro de Littin.

Por la tierra ajena (1965), un cortometraje de seis minutos construido alrededor de la canción “Por la tierra ajena” (1964) de Patricio Manns, es la primera experiencia de Littin detrás de la cámara cinematográfica.³⁷ Este

³⁷ Nuestro análisis se basa en un DVD de la copia conservada en la Cinoteca de la Universidad de Chile que Pedro Chaskel y Luis Horta pudieron digitalizar en agosto de

nuevo paso en la carrera de Littin es posible gracias a la ayuda de Soto, quien le regala la película virgen que le sobra de sus trabajos en cine publicitario (entrevista personal con Hübner, 4 sept. 2008). Significativamente, Bellet lo acompaña en la aventura como camarógrafo y montajista.

La pequeña película es una elegía sobre los niños abandonados y a la vez una denuncia de la marginación de los pobres. Es un documental, pero su puesta en escena conlleva una fuerte carga narrativa y expresiva que justifica su clasificación a partir de un género literario. La canción de Manns –elegíaca, precisamente– subraya la estructura poética de *Por la tierra ajena*. Es interesante, aunque problemático, el montaje de las imágenes y de la canción ya que su integración no resulta perfecta. La letra se concentra en la pobreza de un niño abandonado, expuesto a la intemperie y al hambre que el yo lírico no puede remediar debido a su propia indigencia.

“Por la tierra ajena”

Calzas zapatos de piedra,
llevas un gorro de escarcha,
te abriga un viento de invierno,
la lluvia llora en tu marcha.
Entre el amor y tu pecho
no puede haber más distancia,
niño solo al que cambiaron
por sombras la madrugada.

¿En qué noche maldiciente
te armarán la cara amarga?
¿Quién fue el que abrazó a tu madre
para echarte a andar el alma?
Correr y correr las calles
bajo el verano que abrasa.
El agua es para los otros,
también de otros la esperanza.

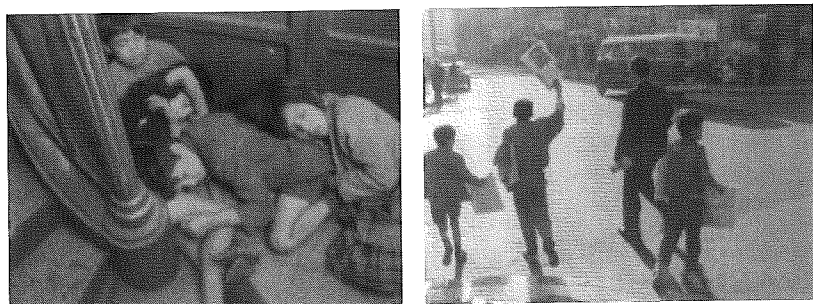
Ay, hijo de corazón
hecho para las nevadas:
cómo quisiera llenarte
de frutos la mesa larga,

2008 gracias al aporte financiero de Manfred Engelbert. *Por la tierra ajena* también está disponible en el sitio de la Cinoteca (www.cinetecavirtual.cl).

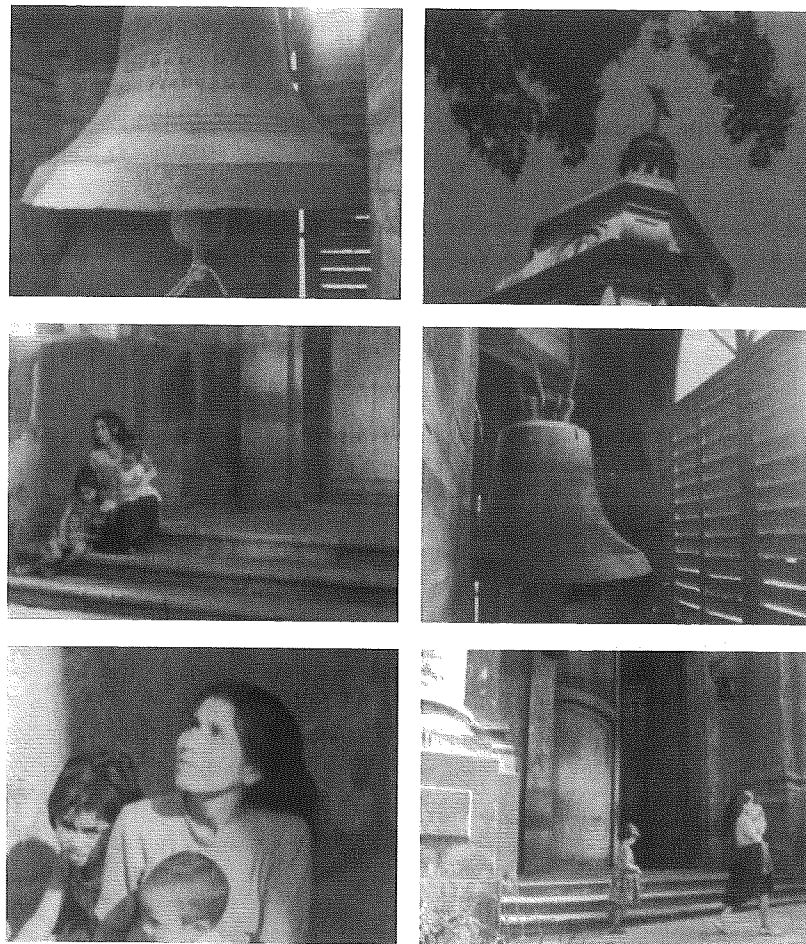
ponerte el trigo en la boca,
darte la leche y la manta
y echar mi brazo en tus hombros
para dar calor a tu alma.

Pero igual que tú yo llevo
la vida crucificada:
cojo mi pan en la calle
y es de piedra mi frazada.
Por la tierra ajena vamos
como el viento y como el agua,
somos hijos de esas sendas
que nunca llegan al alba.

La película empieza con imágenes de niños que sobreviven en las calles de Santiago.



Sin embargo, rápidamente incluye a otros pobres: una madre hambrienta con sus dos hijas, un carretonero, dos hombres en una carretela, un obrero, una pareja de traperos y un harapiento adulto. De esa manera, se generaliza el problema de la pobreza, pero se abre una brecha entre la canción y las imágenes. Por una parte, ni las metáforas del texto de Manns ni la construcción del yo lírico se encuentran en la película. Por otra, la denuncia de las instancias represivas presente en las imágenes no tiene contrapartida en la canción. Cuando vemos a la madre con sus hijas que busca ayuda en el portal de una iglesia sin encontrar un alma, la canción habla de la falta de amor para el niño solitario (“Entre el amor y tu pecho/ no puede haber más distancia,/ niño solo”, 01:20).

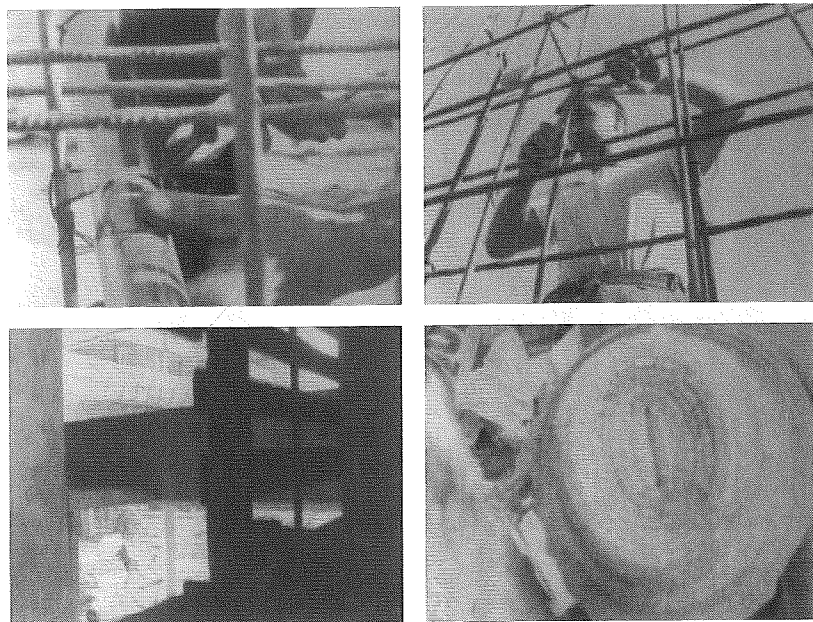


Si las imágenes de una pareja que come torta y de dos pelusas que parten una sandía en plena calle para devorársela corresponden a los deseos frustrados del yo lírico en la tercera estrofa (“cómo quisiera llenarte/ de frutos la mesa larga,/ ponerte el trigo en la boca”, 03:00), la imagen de la Iglesia como institución que angustia en vez de ayudar (01:20, 04:09) está ausente en el texto de Manns. Por lo menos, la “vida crucificada” no implica lo mismo que la torre impactante de la iglesia y la imagen reiterada de su campana en la cual se distingue la palabra “Providencia”.³⁸ La combina-

³⁸ Las imágenes muestran la Iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia, ubicada en el barrio Providencia de Santiago. No obstante los cambios urbanísticos de las úl-

ción de estas tomas con las del miedo de un joven y un adulto que escarban en un basurero, las de su huida y las de un carabinero que camina por la calle sugieren las fuerzas del orden establecido que contribuyen a la marginación de los pobres, a su alienación.³⁹ Este matiz de agresividad aplastante, que también connotan las imágenes del tráfico, no existe en la canción.

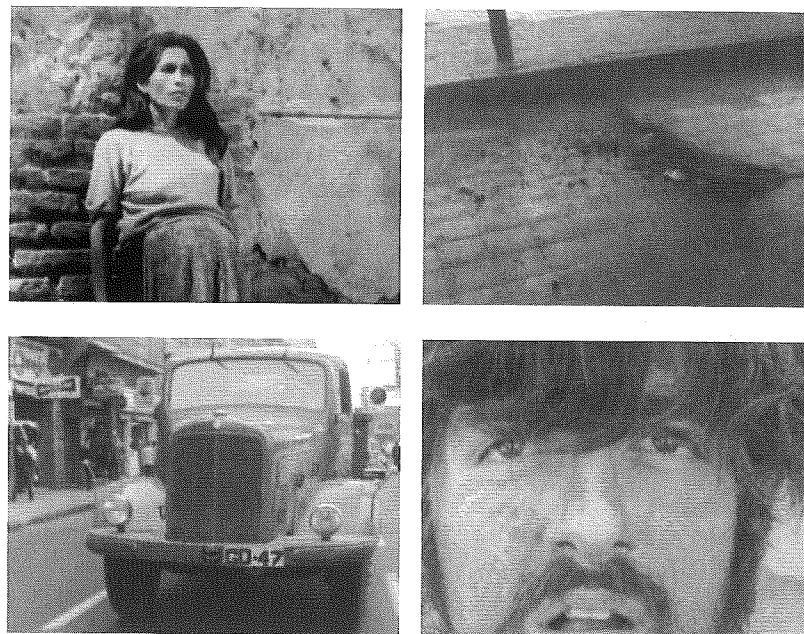
Toda la segunda parte de la película (a partir del minuto 03:30) enfatiza esa denuncia al insinuar la transformación de los pobres en basura. A través de un montaje de cuatro planos se vincula la imagen de un albañil arriba de una torre con una pareja de traperos en la calle. El nexo se establece mediante un largo descenso de la cámara puesta en un ascensor de carga que desemboca en un plano con la cámara en picada sobre los traperos.



timas décadas, Providencia sigue siendo sinónimo de riqueza, como se desprende del análisis de *Mitómana* (2011) de Sepúlveda y Adriaola de Gonzalo Maza (2011: 110).

³⁹ En su artículo sobre *Perro muerto* (2010) de Camilo Becerra, Valeria de los Ríos interpreta el “regreso al cine social” no como “una involución repetitiva de modelos ortodoxos o ya probados. Por el contrario, este nuevo cine social no explica la precariedad como una dimensión puramente económica o material, sino que también la ve como una condición subjetiva y emocional!” (Ríos 2011: 202). Como lo prueban las imágenes, la primera película de Littin ya comparte esta doble perspectiva. Los ortodoxos aludidos por de los Ríos hay que buscarlos en otro lado.

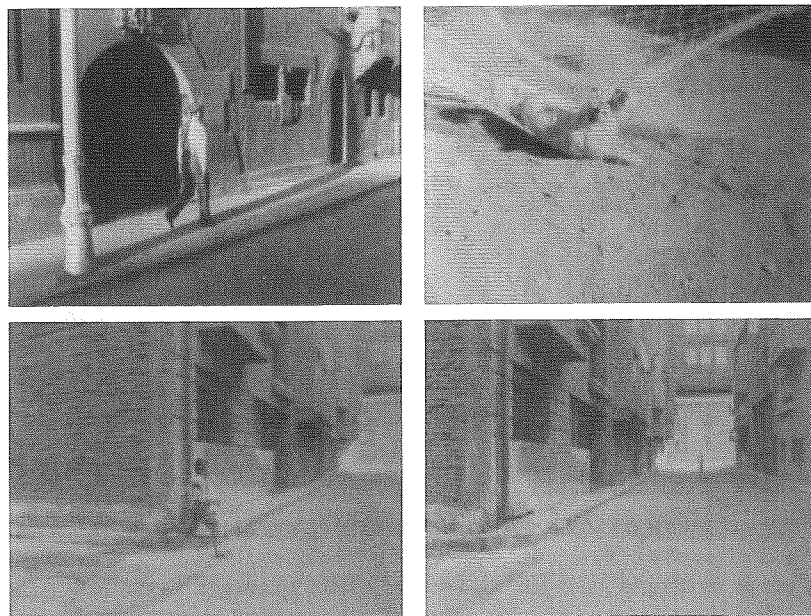
En pocas tomas, Littin construye un discurso elocuente sobre la explotación: el esfuerzo creador del albañil no le evitará la pobreza en la vejez. Su trabajo es alienado, pues los techos que levanta son para otros, ajenos. El mismo efecto —transformación del ser humano en basura— tiene el montaje de la imagen de un barrendero con las de la madre pobre y del mendigo adulto. En lugar de la canción, oímos el ruido insistente del ramo de palmera que sirve de escoba y que acompaña tanto las imágenes del barrendero como los primeros planos de las caras de los pobres, agredidos otra vez por el tráfico.⁴⁰



⁴⁰ En *N.U. (Nettezza Urbana, 1948)*, un cortometraje documental de Michelangelo Antonioni (se trata de su segunda película), encontramos la misma asociación de imágenes de barrenderos y pobreza, con tomas de iglesias aplastantes. Es curiosa la coincidencia en el lenguaje cinematográfico de dos cineastas con vocación de crítica social cuando buscan captar una realidad parecida. Pedro Chaskel nos asegura que *N.U.* no se vio en el Chile de los años 60: “Que yo sepa ese documental nunca se dio ni se conoció en Chile. Desgraciadamente nunca conocimos documentales de Antonioni, salvo el episodio de *L'amore in città* (que no recuerdo si es documental o ficción neorrealista). Además tampoco los vimos en el Cine Club que recién comenzó sus actividades en 1954” (e-mail, 9 julio 2012). Chaskel alude a “Tentato suicidio” en



Cuando la canción vuelve a escucharse –con la repetición de la última estrofa– las imágenes de la exclusión violenta se potencian en las tomas de otro carabinero, de un quiltro capturado en una red y de un niño que se arranca (05:26-05:53), con lo cual también se agudiza el contraste entre la canción elegíaca y las imágenes acusatorias.



L'amore in città (1953), un largometraje de ficción de seis episodios dirigidos por realizadores diferentes. El propio Littin nos confirma que nunca ha visto *N.U.* (e-mail, 9 julio 2012). Recordemos que el reconocimiento internacional de Antonioni se debe a *L'avventura* (1960), que recibe un discutido premio del jurado en Cannes.

No obstante estos desajustes formales entre el montaje de las imágenes y la letra de la canción de Manns, la construcción de la película ya esboza la técnica de la acusación social a través de cierto contrapunto entre imagen y letra. Littin elabora más esta técnica en la dialéctica teleserie *Triángulo* de 1966 (estructura de tesis subjetiva, reportaje objetivo y debate de síntesis) y la perfecciona en *El chacal de Nahueltoro*, donde la interrelación de un nivel personal con otro público y un tercer nivel épico va a rememorar conciencia y sentimientos, según la bella fórmula acuñada por Delia Domínguez a propósito de *Triángulo*.

Al conocido crítico peruano Federico de Cárdenas, miembro del jurado del Festival de Cine de Viña del Mar de 1967, no le gustó *Por la tierra ajena*. Así consta en la parte escrita por él del reportaje sobre el festival, redactado junto con Isaac León Frías, también miembro del jurado, para *Hablemos de Cine*. De Cárdenas se refiere a la elegía de Littin como cortometraje “ingenuo” y como ensayo de presentar “los contrastes riqueza-pobreza a través de los aspectos más superficiales y gastados” (Cárdenas/León Frías 1967: 10). Este juicio corresponde a la valoración general del “cortometraje chileno” que de Cárdenas ve mermado por “ciertos esquematismos e ingenuidades a veces demagógicas” de los cuales “todavía no ha podido desprenderse” (Cárdenas/León Frías 1967: 10). El parámetro implícito de este juicio lo dan las filmografías brasileña y cubana, según la “Introducción” al reportaje firmada por León Frías (Cárdenas/León Frías 1967: 5). Sin embargo, los ocho jurados restantes son menos severos que los dos peruanos de *Hablemos de Cine*. Juan Ehrmann clasifica *Por la tierra ajena* como “aceptable” y Joaquín Olalla, el crítico exigente de la revista *P.E.C.*, llega a darle el predicado “buena” (Cárdenas/León Frías 1967: 14). En el Chile de los 60, los únicos antecedentes en la presentación cinematográfica de la miseria juvenil son los cortometrajes *Un hogar en su tierra* (1961) de Kaulen y *Yo tenía un camarada* (1964) de Soto. Ya que aún no se han filmado *Morir un poco*, *Largo viaje*, *Valparaíso mi amor*, *El chacal de Nahueltoro* ni los documentales *Desnutrición infantil* (1969) de Álvaro Ramírez y *Venceremos* (1970) de Chaskel y Ríos, las imágenes de *Por la tierra ajena* son ciertamente novedosas.⁴¹ La mención especial otorgada a la película de Littin en el Festival de Viña del Mar de 1966, que comparte con *Yo tenía un camarada*, es la señal más clara de una valora-

⁴¹ Hay que mencionar también la última parte del cortometraje de ficción *Angelito* (1966) de Luis Cornejo, merecidamente rescatada del olvido por Cavallo y Díaz (2007: 139-140, 160-162). La construcción del final de *Angelito* usa un montaje parecido al de Littin para insinuar el poder frío de la Iglesia como institución.

ción positiva en Chile (Francia 1990: 104).⁴² En el fondo de esta actitud se encuentra una visión del cine parecida a la que Aldo Francia expone en su entrevista con *Hablemos de Cine* durante el Festival de Viña de 1967:

El cine en A.L. no debe seguir el camino del cine europeo o del norteamericano. [...] En un país como el nuestro hay una serie de problemas y se siente la obligación de denunciarlos para provocar una conmoción pública; para que la gente acuda a solucionarlos. Son problemas comunes a A.L. (Francia 1967: 17-18)

Para una modernidad sin riberas

En “La doble vida de *La maleta*”, Yenny Cáceres utiliza la crítica de Federico de Cárdenas para confrontar *Por la tierra ajena* con *La maleta*:

Si *Por la tierra ajena*, la primera película de Miguel Littin [...], es un documental de denuncia social en el que durante cinco minutos vemos una seguidilla de imágenes de niños pobres y no admite segundas lecturas, *La maleta* se presenta como una propuesta mucho más ambiciosa y abstracta en su lenguaje. (Cáceres 2010: 58)

Ya al comienzo de su artículo, Cáceres escribe:

La maleta puede ser vista como una película que inscribe al cine chileno en la modernidad. Mientras los contemporáneos de Ruiz hacían un cine más social, heredero del neorrealismo o derechamente militante, en este cortometraje queda en evidencia que el cine de Ruiz instala desde sus inicios una experimentación con el lenguaje cinematográfico [...]. (Cáceres 2010: 54)

La “modernidad” en estética cinematográfica es, según Cáceres, el experimento formal que permitiría mostrar la “subjetividad moderna” (Cáceres 2010: 60), “una fisura, como esas verdades incómodas y ocultas de una sociedad que se encamina hacia la modernidad económica” (Cáceres 2010: 59). Más adelante, define la “modernidad radical” de Ruiz citando al australiano Adrian Martin quien, a su vez, se basa en un texto de Roland Barthes sobre Antonioni:

⁴² La película de Soto se estrena en el XV Festival Internacional de Films Documentales en Venecia (1964), donde obtiene una mención honrosa del jurado. Se premia además como mejor película de 1964 por el Círculo de Críticos de Arte de Santiago y recibe un primer premio en el Festival de La Plata de 1965.

Así es como debemos proceder al escribir la historia del cine moderno y definir sus principales líneas de búsqueda estética e intelectual: como esta activa dificultad de seguir los estragos del tiempo –estragos marcados en el mundo por las dos guerras mundiales en aquellos individuos que, de un modo u otro, luchan para definir sus identidades en relación con los tiempos y sensibilidades cambiantes. (Cáceres 2010: 62)⁴³

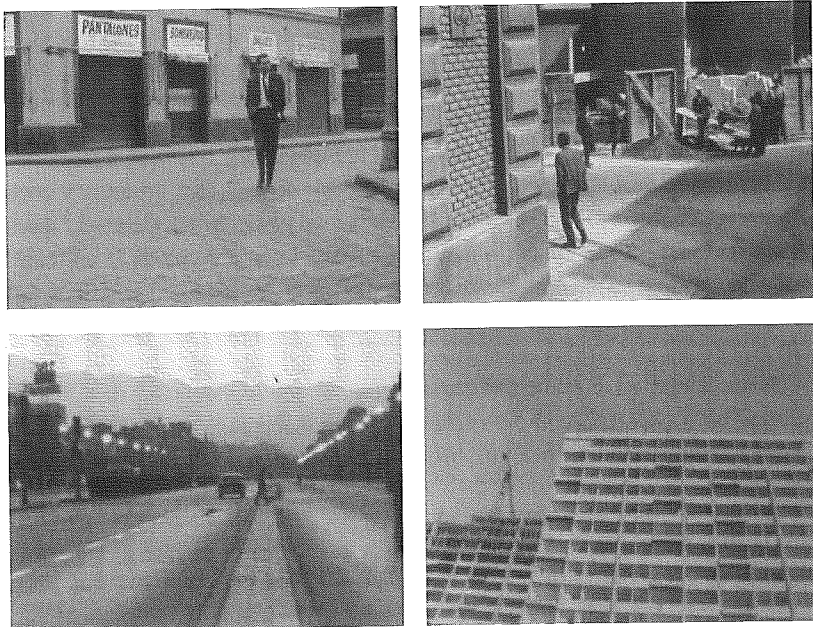
Como elementos representativos de tal modernidad en la película de Ruiz, Cáceres aduce la presencia de “una identidad escindida” (Cáceres 2010: 58), la ausencia de diálogos (Cáceres 2010: 54, 60) y el interés por “la ocupación –en términos cinematográficos– de espacios urbanos y cotidianos” (Cáceres 2010: 60). Sobre la banda sonora de 2008, observa: “Esas voces que gritan, que gimen, nos remiten a una eventual voz de la conciencia y nos están advirtiendo que desde su primer trabajo en Ruiz asistimos al reino de la imagen por la imagen, del cine como poesía” (Cáceres 2010: 60).

Si tomamos en serio estos argumentos, el juicio negativo de Cáceres sobre *Por la tierra ajena* se invalida solo.⁴⁴ Al igual que Ruiz, también Littin trabaja sin diálogos o *voz-off*, confiando únicamente en las imágenes

⁴³ Esta cita proviene de la página 17 del libro de Martin, quien parafrasea el siguiente pasaje de “Caro Antonioni” de Barthes (1985: 43): “Muchos ven lo moderno como una bandera de combate contra el viejo mundo y sus valores comprometidos, pero en su caso no es el término estático de una oposición fácil –lo moderno es la dificultad activa de seguir los estragos del tiempo, no sólo a nivel de la Gran Historia, sino también dentro de esa pequeña historia por la cual se mide la existencia de cada uno de nosotros–. Su trabajo, iniciado poco después de la guerra, se ha desarrollado paso a paso sobre un doble curso de vigilancia, hacia el mundo contemporáneo y hacia su propio ser” (Martin 2008: 17). En su elogio de Antonioni, Barthes se refiere a la situación europea después de la Segunda Guerra Mundial. La generalización de Martin –el “viejo mundo” de Barthes pasa a ser “el mundo”– es problemática, y Cáceres no se fija en ella. No se pueden comparar las consecuencias de las dos guerras en Europa (millones de muertos, destrucción de ciudades enteras, campos de exterminio, derrumbe del sistema valórico) con sus reverberaciones en la sociedad chilena, en la cual la crisis del salitre en los años 20 en el contexto de la crisis económica mundial y la Guerra Fría a partir de la segunda mitad de los 40 seguramente tienen más impacto. Si hay una situación en Chile que puede compararse con la segunda posguerra europea es el traumático posgolpe. Las circunstancias concretas chilenas deberían tomarse aún más en cuenta a la luz de la “pequeña historia” invocada por Barthes y la doble perspectiva sobre “el mundo contemporáneo” y el “propio ser” que el filósofo francés celebra en Antonioni.

⁴⁴ Que la película de Littin no es “una seguidilla de imágenes de niños pobres” lo demuestran las imágenes que reproducimos.

combinadas con la canción para construir su mensaje. También Littin se interesa por espacios urbanos y cotidianos, y los presenta en términos cinematográficos tan interesantes como los de Ruiz.⁴⁵



Los seres humanos frágiles de Littin también luchan como pueden para definir sus identidades, pero lo hacen desde la nada social donde no tienen ni siquiera una identidad escindida. Una segunda lectura de la imagen final de *Por la tierra ajena* nos puede revelar perfectamente la terrible nulidad social de estos seres que nunca llegarán a ser nada.⁴⁶ La película de Littin es, pues, tan poética como la de Ruiz, salvo que se trata de poesía comprometida. Si las imágenes poéticas de Ruiz significan identidad escindida y marcan “una eventual voz de la conciencia” —por lo que ya no son “imagen

⁴⁵ La Alameda matutina reaparece en *Tres tristes tigres* de Ruiz (37:09-37:19). Si se tratara de constatar originalidad o innovación en el ideario de ambos cineastas, el absurdismo de Ruiz no sería más original que el neorealismo de Littin, pues aquél se inventa más de una década antes en Francia.

⁴⁶ Dos años más tarde, la imagen de un niño que se difumina en la pantalla cierra también *Largo viaje*, donde destacan los símbolos cristianos de la cruz y de la paloma, insinuando una posible redención, ausente en *Por la tierra ajena*.

por la imagen”— nos quedamos finalmente en el reino de lo romántico, lo moderno del siglo XIX, todavía vigente en el siglo XX y en Chile.⁴⁷ La poesía de Littin nombra o, mejor dicho, muestra una de esas “verdades incómodas” y a la vista de la modernidad económica: la pobreza masiva en el Chile de los 60.

La precariedad del individuo como sujeto se puede enfocar por ende tanto desde su lado físico, material, como desde su lado espiritual, metafísico. El creador moderno, en el sentido que Barthes atribuye a Antonioni, tomaría en cuenta la perspectiva doble “hacia el mundo contemporáneo y hacia su propio ser”. Puede expresar la “catástrofe de la conciencia subjetiva” (Cáceres 2010: 60) y la voz de su mala conciencia al denunciar condiciones sociales intolerables. En ambos casos, es una reflexión sobre el presente y lo cotidiano, es decir, lo moderno en el sentido más tradicional. Si definimos la modernidad como un proceso reflexivo, tal como lo hacen Cavallo y Díaz (2007: 279-280) siguiendo a Anthony Giddens, tanto el cine social de Littin como el cine metafísico de Ruiz son formas modernas legítimas que se despliegan en el cine chileno de los 60 y que se mantienen vigentes en el siglo XXI.

Bibliografía

- Acevedo Hernández, Antonio (1999): “La canción rota” [1921], en: Andrés Piña, Juan (ed.): *Teatro selecto*, Santiago: RIL, 65-124.
- Barthes, Roland (1985): “Caro Antonioni”, en: *Art & Text* 17, 43-46.
- Becker, Germán (2001): *De memoria*, Santiago: Andujar.
- Cáceres, Yenny (2010): “La doble vida de *La maleta*”, en: Ríos, Valeria de los/Pinto, Iván (eds.): *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, Santiago: Uqbar, 53-62.
- Cárdenas, Federico de/León Frías, Isaac (1967): “Festival de Viña del Mar”, en: *Hablemos de Cine* 34, 5-14.
- Castilla, Sergio/Littin, Miguel (1971): “Los cineastas y el gobierno popular: manifiesto político”, en: *Cine Cubano* 66-67, 25-27.
- Cavallo, Ascanio (2011): “Matías Bize. La insoportable levedad de la pareja”, en: Cavallo, Ascanio/Maza, Gonzalo (eds.): *El novísimo cine chileno*, Santiago: Uqbar, 17-27.

⁴⁷ Un intento de clarificar la tríada terminológica —modernización, modernidad y modernismo— y su posible relación con el romanticismo se encuentra en Engelbert (2000: 37-40, 48-49).

- Cavallo, Ascanio/Díaz, Carolina (2007): *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*, Santiago: Uqbar.
- Cavallo, Ascanio/Douzet, Pablo/Rodríguez, Cecilia (2007): *Huérfanos y perdidos: relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*, Santiago: Uqbar.
- Cavallo, Ascanio/Maza, Gonzalo (eds.) (2011): *El novísimo cine chileno*, Santiago: Uqbar.
- Clarín 16.10.1968.
- Collier, Simon/Sater, William Frederick (1998): *Historia de Chile: 1808-1994*, trad. Milena Grass, Madrid: Cambridge University Press.
- Cortínez, Verónica (2004): "No pasarse de la raya: Una estética cinematográfica de la transición en *El chacotero sentimental*", en: Spiller, Roland et al. (eds.): *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 81-97.
- Cortínez, Verónica: "Historias del cine chileno", en: www.elmostrador.cl/opinion/2005/11/03/historias-del-cine-chileno (05.10.2012).
- Cortínez, Verónica/Engelbert, Manfred (2011): *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, Santiago: Cuarto Propio.
- Diario Oficial 11.01.1935; 31.01.1967; 23.03.1968.
- Ecran 20.11.1962; 27.08.1963; 15.10.1963; 31.12.1963; 30.06.1964; 19.07.1966; 21.03.1967.
- Ecran TV 16.11.1965; 18.01.1966; 10.05.1966; 20.09.1966.
- Engelbert, Manfred (2000): "Problemas de periodización: 'modernidad', 'romanticismo' y 'realismo' en *Martín Rivas y María*", en: *Alpha* 16, 37-53.
- Engelbert, Manfred (2008): "Una nación desconocida: Chile en las películas de Pedro Chaskel (1960-1970)", en: *Revista de Cine* 10, 11-35.
- Estévez Baeza, Antonella (2005): *Luz, cámara, transición: el rollo del cine chileno de 1993 al 2003*, Santiago: LOM.
- Fernández, Teodosio (1982): *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*, Madrid: Playor.
- Francia, Aldo (1967): "Entrevista con Aldo Francia", por Federico de Cárdenas e Isaac León Frías, en: *Hablemos de Cine* 34, 17-18.
- Francia, Aldo (1990): *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago: CE-SOC y ChileAmérica.
- Garretón, Manuel Antonio (2000): *La sociedad en que vivi(re)mos: introducción sociológica al cambio de siglo*, Santiago: LOM.
- Garretón, Manuel Antonio (2007): *Del postpinochetismo a la sociedad democrática: globalización y política en el Bicentenario*, Santiago: Random House Mondadori.

- Habermas, Jürgen (1990): *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt; philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990*, Leipzig: Reclam.
- Hansen, Klaus Peter (²2000): *Kultur und Kulturwissenschaft: Eine Einführung*, Tübingen/Basel: Francke.
- Hosiasson, Laura Janina (2011): *Nação e imaginação na Guerra do Pacífico*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Hurtado, María de la Luz/Edwards, Paula/Guilisasti, Rafael (1989): *Historia de la televisión chilena entre 1959 y 1973*, Santiago: Documentas.
- Inostrosa, Jorge (²2009): *Adiós al Séptimo de Línea [1955]*, 5 vols., Santiago: Zig-Zag.
- Jameson, Fredric (1998): *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London: Verso.
- Kemp, Leah Harmon (2010): "Citizenship in Chilean Post-Dictatorship Film: 1990-2005", tesis doctoral, UCLA, Los Angeles.
- King, John (²2000): *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, London: Verso.
- Littin, Miguel (1971): "El cine: herramienta fundamental", en: *Cine Cubano* 66-67, 28-31.
- Littin, Miguel (1972): "Entrevista a Miguel Littin: 'Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine'", por Franklin Martínez, Sergio Salinas y Héctor Soto, en: *Primer Plano* 1.2, 4-16.
- Littin, Miguel (1985): "Diálogo con Miguel Littin en Cannes", por Hans Ehrmann, en: *Enfoque* 4, 10-15.
- Loveman, Brian (³2001): *Chile: The Legacy of Hispanic Capitalism*, New York: Oxford University Press.
- Martin, Adrian (2008): "¿Qué es el cine moderno?", en: Martin, Adrian: *¿Qué es el cine moderno?* Trad. Ascanio Cavallo, Santiago: Uqbar y 15° Festival Internacional de Cine de Valdivia, 15-27.
- Maza, Gonzalo (2011): "José Luis Sepúlveda y Carolina Adriaola. Películas de mierda raras que nadie se interesa en ver", en: Cavallo, Ascanio/Maza, Gonzalo (eds.): *El novísimo cine chileno*, Santiago: Uqbar, 103-111.
- El Mercurio 12.07.1968.
- El Mercurio – Revista Ya 11.12.1990.
- Millas, Hernán (2000): *La buena memoria y no me acuerdo qué más*, Santiago: Planeta.
- Obregón, Osvaldo (1982): "El 'clásico universitario' chileno: un caso singular de teatro de masas", en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7.1, 67-80.
- P.E.C. 09.08.1968.

- Piga Torres, Domingo (1964): "Teatro chileno del siglo veinte: desde el movimiento renovador de la generación de 1941 hasta 1964", en: Piga Torres, Domingo/Rodríguez B., Orlando (eds.): *Teatro chileno del siglo veinte*, Santiago: Escuela de Teatro Universidad de Chile, 71-119.
- Pinto, Iván (2011): "Elisa Eliash. Territorios inestables", en: Cavallo, Ascanio/Maza, Gonzalo (eds.): *El novísimo cine chileno*, Santiago: Uqbar, 135-140.
- Pradenas, Luis (2006): "El 'Clásico'", en: *Teatro en Chile: huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*, Santiago: LOM, 307-312.
- Ríos, Valeria de los (2011): "Camilo Becerra. El regreso del cine social", en: Cavallo, Ascanio/Maza, Gonzalo (eds.): *El novísimo cine chileno*, Santiago: Uqbar, 197-202.
- Rodríguez, Orlando (1961): "Caminos nuevos en el Cuarto Festival Nacional del Teatro Aficionado e Independiente", en: *Apuntes* 14, 1-5.
- Ruiz, Raúl (1972): "Entrevista a Raúl Ruiz: 'Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno'", por Sergio Salinas et al., en: *Primer Plano* 1.4, 3-21.
- Ruiz, Raúl (1983): "Entretien avec Raoul Ruiz: I: *Les Trois Couronnes du matelot*", por Pascal Bonitzer y Serge Toubiana, en: *Cahiers du Cinéma* 345, 6-11, 74-77.
- Ruiz, Raúl (1999): "Raúl Ruiz: contra los molinos de viento", entrevista por Francisco Véjar, en: *Pluma y Pincel* 33.
- Ruiz, Raúl (2000): "El violín de cristal", en: *Poética del cine*, trad. Waldo Rojas, Santiago: Sudamericana, 166-169.
- Ruiz, Raúl/Peeters, Benoît (1995): "La valija parlante", en: Ruiz, Raúl/Peeters, Benoît (eds.): *El transpatagónico* [1989], trad. Cristóbal Santa Cruz, Santiago: Grijalbo, 12-13.
- Salinas Muñoz, Claudio/Stange, Hans Marcus (2008): *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile. 1957-1973*, Santiago: Uqbar y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- La Segunda* 13.03.1967; 27.09.1967; 12.12.1967; 15.10.1968.
- El Siglo* 23.03.1967; 17.10.1968.
- Silva Vargas, Fernando (1989): "Un contrapunto de medio siglo: democracia liberal y estatismo burocrático 1924-1970", en: Villalobos Rivera, Sergio et al. (eds.): *Historia de Chile*, vol. 4, Santiago: Editorial Universitaria, 751-869.
- Soto, Héctor (2008): *Una vida crítica: 40 años de cinefilia*, ed. por Alberto Fuguet y Christian Ramírez, Santiago: Aguilar.
- Soto, Héctor (2011): "Sebastián Silva. Cautiverio infeliz", en: Cavallo, Ascanio/Maza, Gonzalo (eds.): *El novísimo cine chileno*, Santiago: Uqbar, 93-102.
- Spotorno, Radomiro (1999): *Littin, el viajero de las estaciones*, Huelva: XXV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

- Subercaseaux, Bernardo (2002): "Identidad y destino: el caso de Chile", en: Kohut, Karl/Morales Saravia, José (eds.): *Literatura chilena hoy: la difícil transición*, Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 37-54.
- La Tercera* 02.11.2009.
- Thorrington, Paula (2011): "An Ode to Joy: Chilean Culture of the Eighties Against Pinochet", tesis doctoral, UCLA, Los Angeles.
- TV Guía* 04.02.1966; 11.02.1966.
- La Unión*, Extra Dominical, Valparaíso 10.11.1968.
- Villarroel Márquez, Mónica (2005): *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Santiago: Cuarto Propio.
- Yankovic, Nieves (1984): "Entrevista en dos tiempos", por Constanza Johnson, José Leal y José Román, en: *Enfoque* 2, 48-51.