Serie Ensayo

LA BUTACA DE LOS COMUNES
LA CRÍTICA DE CINE Y LOS IMAGINARIOS DE LA MODERNIZACIÓN EN CHILE

HANS STANGE MARCUS • CLAUDIO SALINAS MUÑOZ
Editores

LA BUTACA DE LOS COMUNES
La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile

Ensayo / Cine

EDITORIAL
CUARTOPROPIO

Esta investigación fue financiada gracias a una subvención, obtenida por concurso, del Fondo de Fomento del Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (proyecto Nº 20126-K).

LA BUTACA DE LOS COMUNES
LA CRÍTICA DE CINE Y LOS IMAGINARIOS
DE LA MODERNIZACIÓN EN CHILE

© HANS STANGE MARCUS / CLAUDIO SALINAS MUÑOZ
Editores

Inscripción N° 225.568
I.S.B.N. 978-956-260-629-5

© Editorial Cuarto Propio
Valenzuela Castillo 990, Providencia, Santiago
Fono/Fax: (56-2) 2 792 6520
Web: www.cuartopropio.cl

Diseño y diagramación: Rosana Espino
Edición: Paloma Bravo
Imagen de portada: Cristian Ahumada
Impresión: DIMACOFI

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1ª edición, febrero de 2013

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

ÍNDICE

PRÓLOGO
GRÍNOR ROJO 11

INTRODUCCIÓN 17
Cine, crítica y experiencia moderna
CLAUDIO SALINAS, HANS STANGE

El vigía y la *Flapper* 31
CARLOS OSSA S.

Un panorama de la crítica de cine en Chile
durante el siglo XX 45
CAROLINA KUHLMANN, CRISTIAN AHUMADA

Los orígenes de la crítica cinematográfica
en Chile (1915-1930) 77
EDUARDO SANTA CRUZ A.

Un arte que piensa. La cultura cinematográfica
como imaginario estético-político en la obra
de Sergio Salinas Roco 95
CLAUDIO SALINAS, HANS STANGE

Crítica de cine en el Chile desarrollista.
El caso de la revista *Sinopsis* 125
EDUARDO SANTA CRUZ A.

Aporías críticas. Reflexiones en torno a la
condición de la crítica de cine en el proceso
de modernización neoliberal en Chile 147
GUILLERMO JARPA

La crítica según los críticos 175
RAÚL SANDOVAL

Una idea, múltiples escrituras. Panorámica teórica
de la crítica de cine en Chile 209
JOSÉ M. SANTA CRUZ

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN 247

AGRADECIMIENTOS 249

BIBLIOGRAFÍA 251

REVISTAS CHILENAS DE CINE 259

Prólogo

GRÍNOR ROJO

Yo no soy un especialista en cine, pero soy sí, lo confieso, un cinéfilo acérrimo y me doy cuenta de que este libro contiene un primer balance sobre lo que ha sido la crítica cinematográfica en nuestro medio hasta hoy, lo que es un síntoma, por supuesto, de una cierta madurez. Si, como creían Antonio Cándido y Ángel Rama, un campo de producción simbólica se constituye cuando se ha llegado a articular el arco que va desde el productor y sus condiciones de producción a la obra y su retórica y al receptor y las condiciones de su recepción, podríamos decir que en materia de cine y en nuestro tiempo Chile está saliendo de la adolescencia y entrando en la vida adulta. Los indicadores son numerosos, en cada una de las puntas que yo acabo de mencionar (por ejemplo, hoy hay más y mejores películas chilenas de las que ha habido en muchos años), aunque de más está decir que no es esta la circunstancia apropiada para estudiarlos a todos. Pero uno de esos indicadores, que tiene que ver con el movimiento general de constitución del campo cinematográfico chileno y que es de la mayor importancia, a mi juicio, es el que apunta a la voluntad de realizar un examen del papel que en el curso esta historia, que es la que nos lleva hasta donde hoy nos encontramos, ha estado cumpliendo la crítica, en el entendido de que la crítica es uno entre los elementos que integran el polo receptivo y dentro del cual desempeña una función determinante. Es determinante porque la crítica es, debe ser y lo ha sido en sus mejores expresiones, comprensión profunda de su objeto, de lo que ese objeto sabe y dice de sí *y sobre todo de lo que no sabe y no dice*, diseminación de dicho conocimiento por una parte hacia un público especializado, que es la tarea de la crítica académica, y por otra

hacia el público en general, que es la tarea de la crítica periodística, y, finalmente, intervención estimativa, lo que abarca, entre otras muchas cosas, la propuesta de un canon, o sea la propuesta de una jerarquización o incluso de un sistema de inclusiones y exclusiones sobre lo que vale y no vale la pena considerar. Todo lo cual da forma a una práctica que se habrá conducido de diferentes maneras en diferentes períodos históricos, entablando tales o cuales relaciones con el campo artístico del cual era un componente clave, así como con su entorno societario, el campo de poder (cualquiera sea la caracterización que se ofrezca de él, la de Bourdieu, la de Foucault u otras), y con un grado de éxito mayor y menor. Esto último, precisamente, es lo que genera la necesidad del examen y del reexamen periódicos, es decir de una reflexión permanente sobre lo que se ha hecho hasta el momento en que se ejecuta el balance, sobre lo que no se hizo y por qué no se hizo y sobre lo que aún queda por hacer.

Como digo, este libro nos entrega el primero de esos exámenes en lo que concierne a la historia de la crítica de cine hecha en Chile. Dado que los más tempranos intentos en este sentido son de *circa* 1915, como los rastrea el siempre bien informado Eduardo Santa Cruz, ello querría decir que el libro que han editado Hans Stange y Claudio Salinas está cubriendo un lapso de casi cien años. Deseo formular ahora al respecto tres comentarios que el volumen me sugiere.

El primero de esos comentarios se refiere a la no aparición o la aparición precaria todavía, entre nosotros, de una crítica académica de cine, lo que yo atribuyo sobre todo al carácter del objeto como un arte de masas, carácter ese en el que participa, para bien y también para mal, el cine chileno. "El cine no temía a las prácticas vulgares", escribe Carlos Ossa y tiene razón. En estas circunstancias no es raro que nuestra fauna académica lo haya desconsiderado si es que no completamente (por lo demás, si vamos a hablar en serio, una verdadera crítica académica de la literatura tampoco apareció en Chile sino hasta los años sesenta

del siglo pasado y una crítica de las artes plásticas con las mismas características está todavía en veremos), en todo caso por debajo de lo que hubiera sido deseable. Esto significa que la crítica cinematográfica chilena ha sido *casi* siempre una crítica pública, a menudo volátil, como suele serlo la crítica pública, aunque uno pueda aducir como contraejemplos los trabajos recientes y más y menos sólidos de Jacqueline Mouesca (1988 y 1998), Ascanio Cavallo (1999 y 2010) y Wolfgang Bongers et al (2011). No es que yo sea un academicista furibundo, pero son bastantes los años que llevo empleados en este oficio y ellos me han hecho comprender que un diálogo fluido entre una crítica académica inteligente y bien fundada y una crítica pública que esté atenta a las novedades y que además resulte amigable es de mutuo beneficio. Los académicos les enseñan a los periodistas y los periodistas a los académicos.

Mi segundo comentario es sobre la tentativa, visible en varios de los trabajos que se incluyen en este libro, de establecer una historia con sentido. Es decir no una historia del capricho (*événementialle* es como la denominan los franceses), ni tampoco una historia sujeta a "dinámicas" artificiales (por ejemplo, basándose en el recambio "generacional", esa manía romántica reivindicada por Dilthey y Ortega y que hizo estragos en Latinoamérica por los menos hasta los años sesenta), sino la historia que construyen unos seres humanos concretos en un mundo concreto y de acuerdo a las posibilidades que ellos tienen para hacerlo. Quiero decir con esto que, aunque dotada de un peso propio, de su propia "autonomía", la historia del arte no es ajena a la historia social. El problema consiste en definir la naturaleza específica de esa relación, que no es reproductiva sino transformadora ("transmutadora", decía Ángel Rama) de la materia social en términos que son los suyos, los privativos de la práctica artística de que se trate. Y en esa dirección veo yo que se mueve, por ejemplo, las propuesta de los editores de este libro, según la cual el cine y la crítica de cine podrían ser entendidos en el marco más ancho de

los "modos de ver lo moderno". En efecto: cien años de cine y de crítica de cine son cien años cubiertos en Chile por formaciones sociales sucesivas (yo pienso que tres), cada una de las cuales estuvo premunida con sus peculiares "modos de ver". De ahí es de donde surgieron las artes visuales de los distintos períodos históricos y, entre ellas, también el cine en sus varias etapas. Para la confección de una historia, no cabe duda de que estamos aquí ante una noción de una utilidad enorme y, considerando que varios de los trabajos que incluye el volumen son trabajos de intención historiográfica (Kuhlmann y Ahumada, Santa Cruz, Jarpa, Ossa hasta cierto punto), es evidente que ellos pudieron profitar de la misma.

El tercer y último comentario dice relación con la crítica textual, si es que vamos a darle a la noción de texto el significado que yo sugerí en mis *Diez tesis sobre la crítica*, como una totalidad significativa cualquiera sea la indumentaria semiótica que ella adopte. El *film* es, desde este punto de vista, un texto y puede trabajarse como tal críticamente. Ello involucra la necesidad de una caja de carpintería y de carpinteros hábiles: de un instrumental adecuado y, claro está, de la capacidad para darle a ese instrumental el mejor de los usos. Es el segundo de los polos en el arco constitutivo del campo cinematográfico que yo establecí más arriba, creo que el menos elaborado en este libro, aunque los trabajos de Raúl Sandoval Muñoz y José Miguel Santa Cruz G. inciden en él. Percibo en ambos autores el deseo o de develar "operaciones básicas" de crítica, como las llama Sandoval, o de pensarla como un "régimen discursivo", con las especificidades del caso me imagino, como por su parte señala Santa Cruz. Me parece éste un buen punto de partida con vistas al despliegue de un proyecto que tendría que ser cada vez más acotado y preciso.

Después de lo dicho, sólo me queda cerrar este prólogo insistiendo en que la aparición de *La butaca de los comunes*… contribuye con un nuevo e importante avance en la constitución del campo cinematográfico en Chile. El cine ha sido el arte del relato

en el siglo XX, así como la novela lo fue en el XIX. Ese arte ha acumulado ya, entre nosotros, un acervo cuantitativa y cualitativamente respetable (e incluso muy respetable, pienso en el cine de Raúl Ruiz) y que está necesitado de una crítica que se ponga a su altura. Esquivando a la beocia neoliberal que nos rodea, la que sin duda que constituye un obstáculo para cualquier iniciativa cultural de alguna sustancia, me complace comprobar que sigue siendo posible emprender en Chile trabajos como éste; que sigue siendo posible empujar, desde abajo y con la ayuda de unas inteligencias despiertas y sabias, el cambio que sin duda ha de venir.

Introducción

Cine, crítica y experiencia moderna[1]

HANS STANGE MARCUS
CLAUDIO SALINAS MUÑOZ

Un objeto esquivo

La crítica de cine engendra un conjunto de modos, valores, juicios e imágenes que evidentemente tienen un efecto en nuestras percepciones de los filmes, su significado y lugar en nuestra experiencia; sin embargo, al tratar de conceptuar ese conjunto y formularlo de manera teórica, rápidamente surgen un sinfín de problemas. ¿Qué es la crítica? Al revisar los estados del arte en busca de una definición, tres cosas son evidentes: primero, la inexistencia de un concepto uniforme de crítica; segundo, la enorme dispersión y fragmentación de los textos y fuentes para el estudio de la crítica; tercero, como consecuencia de los puntos anteriores, una obvia dificultad para esbozar una modelización para la crítica de cine.

La situación puede ser descrita de la siguiente manera: los críticos de cine en Chile han hecho su trabajo, a lo largo de un siglo, un poco en el anonimato, con más intuición e improvisación que teoría. Con distintos grados de conciencia y lucidez, han imaginado los propósitos de sus textos, el destino de sus juicios

[1] Este capítulo tiene por base dos ponencias presentadas por los autores. La primera se titula "Modos de ver el cine en Chile. Propuesta para la producción de 'modelos' de crítica" y fue leída en el I Encuentro Nacional de Investigadores de Cine Chileno, en la Cineteca Nacional de Santiago, en julio de 2011. La segunda es "Cine, crítica y modernización", expuesta durante septiembre de ese mismo año en las XV Jornadas de Investigadores en Comunicación, en Río Cuarto, Argentina.

y los intereses de sus lectores, sin saber con certeza si sus elucubraciones corresponden a la realidad. Lo cierto es que, de forma discreta pero persistente, a veces imperceptiblemente, han ido tejiendo los hilos que unen al cine con sus sociedades, en una y otra direcciones.

Esos hilos constituyen la cuestión central en este trabajo. La crítica deja entrever las obsesiones, prejuicios e imaginarios de una sociedad cada vez que escribe sobre cine. Vuelca sobre los filmes el peso de un lenguaje específico, de unas experiencias bien delimitadas; carga las imágenes con un mundo entero de relaciones sociales. La crítica de cine construye el sentido de los filmes –y el suyo propio– no tanto al desentrañar unos significados como al valorar la relación que cierta imagen tiene con su contexto cultural y epocal. Esas relaciones siguen unos códigos y políticas escriturales muy precisos, y atraviesan por unos tópicos tan familiares y cercanos que ya parecen lugares comunes de la crítica (el gusto, el compromiso, la realidad…). La escritura crítica es un enorme trazado de las huellas que el cine ha dejado en la experiencia de los sujetos modernos y, a la vez, es el testimonio de los modos en que esa experiencia determina el significado de los filmes. En el medio, la crítica, más como un negociador que como un intermediario, filtra y retiene estos flujos de sentido, consigna e interroga los modos históricos en que se construye una de las más grandes e importantes construcciones de la identidad y la experiencia colectivas de nuestro tiempo: el cine.

La crítica de cine en Chile

Nuestro conocimiento sobre las prácticas críticas en Chile no es muy preciso, está lleno de supuestos, subtextos y no pocos vacíos que parecen indicar que el debate sobre la crítica es algo siempre por hacer, siempre por empezar, sin nunca alcanzar a

consolidarse. Un rápido "paneo" por las referencias bibliográficas nos muestra que pensar sobre la crítica en Chile ha sido un ejercicio más bien esporádico. A lo largo de varias décadas, conocemos solo algunos textos como los de Hvalimir Balic (1972), José Román (1981) y Jacqueline Mouesca (1997)[2].

¿Puede escribirse una "historia de la crítica de cine en Chile", advertidos como estamos de la fragmentación y dispersión de los textos críticos? A lo largo de poco más de cien años, la producción crítica sobre cine ha arrojado tantos artículos y reseñas al olvido como ha visto crecer revistas que apenas alcanzan un año o un par de números en circulación. Ejercer la crítica de cine en Chile es caminar por lo efímero. Muchos autores permanecen en el anonimato, muchos textos no evidencian políticas o métodos y otras tantas publicaciones parecen tener más pretensiones que realidad. Y, sin embargo, ahí está la crítica de cine en periódicos y revistas de breve data o dudoso prestigio, persistiendo al paso del tiempo. Y allí están los lectores, masivos y heterogéneos a veces, hermandades de cinéfilos otras, requiriendo la crítica, devorando opiniones y juicios, datos e historias, imaginando, con el apoyo y el tenor de estos textos, qué puede significar para ellos el arte más importante del siglo xx.

Por otra parte, ¿puede levantarse una teoría sobre la crítica de cine, habida cuenta de la invisibilidad y fugacidad de sus tradiciones, sus prácticas e incluso sus vocabularios? También podemos cuestionar si requerimos de una teoría que presuntuosamente quiera explicar el fenómeno –e, inevitablemente, quiera normarlo– expropiándolo de su realidad histórica y cultural. En el mejor de los casos, la teoría será una imposición "desde arriba" que, ficcionando un saber como instituido, solamente normali-

[2] Para mayores referencias ver Salinas y Stange, 2009; especialmente su último parágrafo. Por otra parte, parece que esta situación afecta no solo al campo de estudios en Chile, sino que es una condición general de la escena cultural latinoamericana, ver Maldonado, 2006.

zará y excluirá los textos que les parezcan incómodos, las narrativas que estén "fuera de lugar" pero que, otra vez y sin embargo, están allí ante nuestros ojos. Un ejercicio inútil, finalmente, si no conoce de primera mano y con profundidad, el conjunto de vericuetos y vicisitudes por las que ha pasado la crítica de cine en nuestro país.

Entonces, ¿qué puede decirse? Es posible imaginar las relaciones que, de forma ocasional y concreta, en momentos puntuales de la historia reciente de nuestro país, ciertos textos (las "críticas de cine") han promovido con ciertas prácticas (ir al cine, hacer una película, opinar, conversar, pensar) y con ciertos discursos (la nación, la identidad, la revolución, el tiempo). Podemos *rastrear* estas relaciones en algunos puntos o nudos cruciales de las últimas décadas. Podemos *vislumbrar* los modos y alcances de estas relaciones en una portada, una fotografía, una frase dicha al pasar. Podemos imaginar qué lector tuvo qué texto en sus manos, cierta vez, y con qué propósito. Quién escribía, qué escribía, con qué razón –un émulo de las preguntas de Said (1984: 199).

Podemos nombrar estas relaciones mientras tanto, hasta que alguien encuentre una mejor palabra, "modelos" –no en su sentido científico, ciertamente, entendido como síntesis explicativa y simplificada, como representación de un mundo ordenado, sino en su sentido estético y cotidiano, como "ejemplar", como "tipo". Un modelo de la crítica de cine en Chile sería algo así como un *tipo* de relación entre la crítica y sus prácticas sociales concomitantes, como el *ejemplo* de un "modo de ver" el cine bajo ciertas condiciones en un espacio y un tiempo históricos reconocibles.

Modos de ver

Con esta expresión no nos referimos al empleo de categorizaciones históricas o sociológicas convencionales como el periodo ("crítica de la UP", "crítica de la dictadura", "crítica de

la transición política"), el género ("crítica periodística", "crítica académica") o el método ("crítica autoral", "crítica estructuralista", etc.), aunque todas estas clasificaciones puedan ser útiles en ciertos momentos. Tampoco pensamos en un tipo de relación texto-contexto como el que sugieren enfoques semiológicos. Pensamos más bien en los nudos que son posibles de identificar, en una formación histórica dada, entre una serie de prácticas y usos sociales, un conjunto de instituciones y una colección de discursos, cuya interacción confecciona, en ese momento histórico, el modo de ver, valorar, interpretar las realizaciones cinematográficas,

> pues trata de reconstruir las normas o convenciones, conscientes o inconscientes, que rigen la percepción y la interpretación de las imágenes en el seno de una determinada cultura. Lo fundamental es reconstruir lo que un especialista en historia del arte, el británico Michael Baxandall, llama "el ojo de la época" (Burke, 2001: 229).

Este "ojo de la época" o *modo de ver* está documentado en diversos testimonios, de los cuales la crítica es uno privilegiado, aunque muchas veces los mismos críticos no sean conscientes de esta dimensión de su trabajo. Al reconocer, igualmente, las condiciones de producción de la propia crítica, dejamos de contemplarla solo como una fuente de ese *nudo epocal* para considerar también la forma material en que se articulan, de manera singular, identificable y particular, una serie de interpretaciones y concepciones ideológicas y estéticas.

De esta manera, aun siendo el ejercicio de la crítica de cine inconstante y fragmentario, en cada momento de la práctica crítica se estarían expresando *modos de ver* el cine a partir de los cuales reconocemos líneas de interpretación, hábitos de consumo, valoraciones y expectativas sobre el cine; en definitiva, asistiríamos a la constitución de una completa experiencia de lo moderno en la que se echan las bases de un imaginario social y

subjetivo sobre lo moderno (ver Berman, 1990; Taylor, 2006). La crítica de cine contendría los rastros de una forma específica de imaginar y participar de la modernidad: *ver cine*. Y, en la medida que orienta y significa esa experiencia, organiza un modo de ver, que constituye nuestro ejercicio intelectual nacional más sostenido y fecundo hacia el cine[3]. Tales modos de ver, entonces, podrían ser entendidos como *modelos de crítica*, pues organizan de manera más o menos articulada sujetos, prácticas, textos y discursos específicos.

La noción de *modelo* entonces, aunque en principio inadecuada, parece pertinente pues permitiría recoger y ordenar distintas prácticas críticas sobre el cine, no siempre comparables, que exhiben sus propias intenciones, cánones, sujetos y problemas.

No sería recomendable, por tanto, pretender que la crítica funcione como un sistema autónomo, uniforme y transparente, ni como mera representación de otros discursos considerados más fundamentales. Más bien, parece constituir un conjunto de prácticas y discursos entretejidas con otras prácticas y discursos sociales, de modo vivo y cambiante, con límites y alcances a su acción que no siempre son del todo claros. Esta condición, que no es exclusiva de la crítica, por cierto, fue estudiada por el sociólogo Pierre Bourdieu, quien propuso la categoría de *campo* para comprender las maneras de ser y de hacer de ciertos espacios y actividades intelectuales que no pueden ser reducidas nada más que a un procedimiento singular (una operatoria) o a una burocracia institucional (ver Bourdieu, 2002).

Raymond Williams (1994), por otra parte, ha insistido en que la formación de ciertas prácticas culturales (como podría ser la crítica de cine) puede comprenderse y reconocerse al estudiar la articulación histórica de los sujetos, instituciones y discursos

[3] Estas ideas están "inspiradas" bien libremente en el trabajo de R. Williams (1980).

que propician dicha práctica en ciertos contextos histórico-culturales. En otras palabras, el "campo" de la crítica se organiza históricamente bajo ciertas formas concretas de funcionamiento –*nudos*, dijimos antes– distintas en cada época y lugar, y a las que responden distintas formaciones institucionales, distintos tipos de sujetos, y que producen diversos discursos críticos que vuelven a afectar y reorganizar el campo permanentemente.

La crítica como mediación

Podemos pensar en la crítica de cine como un *régimen discursivo*[4], lo que significa que podemos percibir un carácter común, una especie de unidad o un atributo estructural compartido por todos los textos y discursos que llamamos "crítica". Esto quiere decir, por ejemplo, que el comentario de una película en un tabloide es un texto periodístico *pero además* es otra cosa; que el ensayo de un teórico del cine es un texto académico *pero además* es otra cosa; y ese *además* suplementario que tienen en común es su discursividad "crítica".

Pero el régimen discursivo no supone solamente lo que los textos críticos tienen en común a lo largo de las décadas y a través de formatos, estilos y modos de decir diferentes (y a veces radicalmente opuestos). Tal sería un problema meramente semiótico. La consideración de la crítica como régimen discursivo supone el reconocimiento de que ella implica una forma de *politicidad*; que en ella se advierten formas, prácticas, voluntades e

[4] La noción de "régimen discursivo" que presentamos aquí es, evidentemente, deudora de los trabajos de Foucault (1970, 1999). Por tal noción pensamos en un tramado de discursos que organizan, ordenan, legitiman y administran ciertos saberes, participando políticamente de la disputa por la interpretación de lo real.

intereses hegemónicos e ideológicos que son estructurantes de cualquier "unidad" que pudiésemos percibir en la crítica de cine. Ese *además* del que hablamos es lo que la crítica hace más fundamentalmente y más políticamente: es lo que la crítica de cine le hace al cine, a sus públicos, a la sociedad de la que participa.

Pues bien, ¿qué hace la crítica de cine? Podríamos pensar, provisoriamente, que lo que la crítica hace es una *mediación*. El término es ambiguo, lo sabemos, pues puede inducir falsamente la idea de que la crítica solo operaría como un intermediador entre, por ejemplo, los cineastas y sus públicos, los distribuidores y consumidores, etc., limitando su rol al de un vehículo que comunica ciertos contenidos entre dos puntos diferentes del espectro social. Tal concepción supone que el discurso crítico en sí no tiene ningún significado propio, que la práctica de la crítica no produce discurso y que se limita nada más a transmitir discursos elaborados en cualquier otra parte del proceso comunicacional[5].

El sentido de mediación lo entendemos aquí, en cambio, de manera diferente, precisamente porque suponemos que el régimen discursivo que es la crítica le hace algo a las representaciones, produce sentido, es un espacio de disputa por la interpretación presente de los sentidos sobre lo moderno y de las formas de experimentarlo. Como sugiere Jesús Martín-Barbero (1998), una mediación es una *articulación* entre espacios de sentido diferentes, una relación que se construye entre distintos campos discursivos; tales relaciones y articulaciones no solamente "comunican" en un sentido lato, sino que también producen las situaciones de fuerza, expresan las posiciones hegemónicas y subordinadas que

[5] Esta concepción instrumental, meramente transportadora de signos, que se le puede achacar a la crítica es la misma que cierto pensamiento estructural reclama como condición propia de la mala prensa, la mala literatura, la mala televisión y, ciertamente, el mal cine.

los distintos agentes y discursos poseen contemporáneamente en el espacio históricamente situado de la cultura[6].

Decir que la crítica de cine opera una mediación es señalar que pone en relación otros campos discursivos (el artístico, el periodístico, el académico, el político, etc.) y que articula, en estas relaciones, unas propuestas de sentido y unos discursos que legitiman, administran y "critican" otros regímenes discursivos. En última instancia, podemos pensar que la crítica de cine media entre los regímenes discursivos cinematográficos y la experiencia concreta y situada de los sujetos, configurando sus imaginarios sobre lo moderno (ver Taylor, 2006).

Crítica y modernización

Ahora bien, ¿cuál es el objeto de esta mediación? (lo que es otra forma de volver a preguntar: ¿de qué se ocupa la crítica de cine?) En otras palabras, ¿qué volvería necesario que un régimen discursivo como la crítica, en apariencia tan extenso, difuso y disímil, articulara y pusiera en relación otras discursividades y representaciones?

No hay una única respuesta a estas preguntas, pero algo de luz aparece si atendemos a aquellos elementos que el discurso crítico pone en escena. Así como estamos acostumbrados al debate sobre las funciones de la crítica, nos habituamos igualmente a

[6] Esta noción de mediación que presentamos aquí puede parecer demasiado cercana a la noción de dispositivo que es trabajada desde las corrientes posestructuralistas. Sin embargo, entre ambas hay diferencias sustantivas: la idea de mediación no presume que le preexista el espacio social y discursivo de manera inmanente, sino que considera que éste se constituye con ella misma; de la misma manera, presume de sus condiciones históricas y materiales concretas, de los sujetos históricos que participan de ella, en lugar de asumir que todo es un "efecto" del texto.

la discusión sobre los antecedentes, los contextos y las tradiciones teóricas que la determinan. Hablamos entonces de las modas académicas o literarias que influyen en los críticos, de las corrientes estéticas en boga, de los regímenes políticos, de la censura, de las políticas culturales, del consumo, etc. Nada de esto, por supuesto, es baladí, aunque muchas veces tenemos la impresión de que la crítica de cine es un resumidero donde todas estas determinaciones confluyen.

La perspectiva cambia si vemos el asunto desde el punto contrario y nos preguntamos qué hace la crítica con todos estos campos, espacios y discursos. Si seguimos la argumentación hasta aquí, una de las respuestas posibles es que *la crítica constituye una mediación entre los diferentes procesos de modernización, la experiencia que tenemos de ellos y las formas en que los representamos en el espacio cinematográfico*[7].

En efecto, las representaciones artísticas y sociales refieren siempre, de un modo u otro, a las condiciones políticas e históricas en las que se inscriben. Nos hablan, de una u otra manera, de la sociedad que las produce. El cine no es la excepción, y es amplia la literatura que asume este enfoque y trabaja estas relaciones entre

[7] La noción de modernidad puede tener, según J. J. Brunner (2002), al menos cuatro sentidos: como época, como estructura institucional, como experiencia vital o como discurso civilizatorio. Ciertamente, son éstas dos últimas nociones las que más nos interesan en este trabajo, pues son las que soportan la materialización de un imaginario sobre lo moderno que tiene, entre sus principales medios, al cine y su crítica. La idea de modernización, por otra parte, puede ser concebida como la forma de realizar el proyecto moderno, ponerlo en acto, llevarlo a cabo. Según Marín y Morales (2010: 343 y ss.), las modernizaciones son también los actos de confrontación y disputa sobre cómo volvernos "modernos". Santa Cruz y Santa Cruz (2005), por otra parte, conceden a las industrias culturales el papel de ser "difusoras" de estos procesos de modernización, en la medida que ofrecen a amplios sectores de la población urbana contemporánea la posibilidad de incorporarse y experimentar, de manera masiva y cotidiana, lo "moderno". Ver también Martín-Barbero (1998), García Canclini (1990), Ortíz (2000) y Herlinghaus (2004).

sociedad y representación[8]. Pero estos vínculos entre los procesos sociales y sus representaciones no son uniformes ni constituyen una condición refleja, como ya hemos referido antes. Entre ambos hay una serie de espacios de tensión y de discontinuidades que propician su disputa en un sentido político. Grupos o sujetos subrepresentados, procesos sociales invisibilizados, crisis económicas y políticas, quiebres y transformaciones institucionales e identitarias dejan el espacio entre la sociedad y su representación como un campo de disputas que requiere, de forma constante, de ciertas articulaciones, interpretaciones y mediaciones.

La crítica puede ocupar este lugar. Esto es de lo que la crítica de cine puede ocuparse. El régimen discursivo de la crítica puede operar como mediación allí donde las articulaciones entre los procesos sociales y de modernización del país, de una parte, y sus imaginarios sociales junto con sus representaciones en lo cinematográfico, de otra, están fracturadas, desajustadas o desestructuradas. La mediación de la crítica, de forma histórica y situada, de acuerdo a intereses y protocolos políticos determinados, puede proponer las formas de *conciliar* unos imaginarios cinematográficos nacionales, locales, artísticos o comerciales con unas modernidades múltiples, heterogéneas, plurales y cambiantes en el corazón de la experiencia de los sujetos.

La mediación o conciliación de la que hablamos aquí no supone una resolución de la disputa por la interpretación, sino el planteamiento de unos *trayectos de lectura* que la crítica de cine puede presentar para ciertos conflictos epocales, ya sean estos manifiestos o latentes. Así, el régimen discursivo de la crítica de cine puede mediar nuestra comprensión y reconocimiento de algunos conflictos modernos –la pugna por la interpretación de un

[8] En una perspectiva general, este enfoque teórico se aprecia en Casetti (1993), Zunzunegui (2005) y Gauthier (1986). En el campo de la cinematografía chilena, son varios los textos que presumen o trabajan explícitamente esta relación: por ejemplo Mouesca (1988), Cavallo et al. (1999) o Estévez (2005).

devenir histórico, el sentido de la relación entre los individuos y sus instituciones, la significación de la vida privada, etc.– y el modo en que éstos se representan en el cine. La irrupción de las masas en el espacio social de la primera mitad del siglo XX; la transformación del aparato económico en los países latinoamericanos en los años 50 y 60, la invención y reinvención de las identidades nacionales y transnacionales en nuestros países tras los traumas dictatoriales, la soterrada disputa con los referentes culturales del primer mundo: todo esto que constituye –o puede constituir– un espacio de disputa entre su carácter conflictivo para nuestras modernidades, la vivencia colectiva y cotidiana de nuestros hombres y mujeres, y sus representaciones en el cine, podría ser considerado el objeto de la mediación de la crítica cinematográfica.

Sobre estos conflictos, estos imaginarios y estas experiencias, la crítica de cine conforma un *modo de ver* particular, que propone como sentido –o ni siquiera: como una apostilla de sentido– para que, al mirarnos en la imagen cinematográfica, comprendamos cómo y por qué somos modernos.

Arte de masas, arte que piensa

La idea que domina todo este trabajo es la siguiente: el cine en Chile se constituyó en un modo de *experimentar* la modernidad. Como artilugio de feria, primero, como arte popular, espectáculo mediático o "arte serio", después, el cine es en nuestro país un modo de ser y sentirse modernos. Y su crítica, en consecuencia, es una apostilla a esa experiencia.

El cine y su crítica tienen, por tanto, especiales vínculos con los procesos de modernización en el país y son esos vínculos los que organizan la comprensión de la tarea de la crítica de cine. El libro introduce en dos grandes nudos epocales en los cuales estos vínculos dejan ver de manera intensa unas concepciones de

lo moderno en la crítica de cine, entrelazados, a su vez, con dos grandes concepciones generales del cine. No se trata de una opción deliberada, sino de un resultado en cierta forma inesperado al que llegaron de manera consistente todos los autores de los textos aquí reunidos.

A comienzos del siglo xx, el cine es un arte popular y masivo, constituye una experiencia colectiva, en el que se reúnen imaginarios sobre la identidad nacional, el progreso y la vida urbana. La crítica de cine modela el gusto y la percepción de los espectadores, imagina la industria fílmica nacional, delimita el campo de acción de realizadores, distribuidores y exhibidores. Su labor es, en cierta forma, la de *enseñar a ver cine*. Un cine, por cierto, identificado con sendos imaginarios sobre la nación y el progreso. Un cine que es a su vez modelo de urbanidad y cosmopolitismo para sus espectadores. Los dos artículos de Eduardo Santa Cruz –sobre la formación de la crítica en el periodo mudo y su detallado estudio de la revista *Sinopsis* (1938)– presentan este nudo epocal, y el artículo de Guillermo Jarpa sobre la revista *Premiere* (1977-1978) nos muestra cómo el modelo del "arte de masas" es reavivado en un contexto dictatorial.

En la segunda mitad del siglo XX, esa práctica estalla y se fragmenta en diversos espejos. Los marcos de la experiencia del cine se multiplican y la manera de imaginar los accesos a la modernidad también. Ser modernos significa emanciparse de viejas condiciones de clase y de antiguas opresiones; el cine es entonces una representación de los nuevos mundos y la crítica de cine, el desarrollo de unas subjetividades y unas sensibilidades liberadas y liberadoras. O bien, ser modernos significa participar del confort y los beneficios de la técnica, incorporándose a los mercados internacionales y volviéndose parte de una experiencia global y cosmopolita; el cine es entonces una representación mediática de esa sensibilidad tecnologizada y la crítica de cine, la constatación de la globalidad del espectáculo, sus géneros, sus formatos y sus lenguajes. O bien, ser modernos significa estar perdidos y

sentirse confusos; el cine es entonces la representación de una experiencia de marasmo y ensimismamiento y la crítica de cine, un mero ejercicio retórico.

Los artículos de Claudio Salinas y Hans Stange, que reseñan el proyecto crítico de Sergio Salinas Roco, y de Raúl Sandoval, quien ofrece un panorama sobre las concepciones y mentalidad de los críticos que han ejercido durante estas últimas cinco décadas, demuestran que el nuevo nudo epocal es contradictorio y diverso. Diferentes nociones del cine y de la crítica –como arte reflexivo, como espectáculo, como evasión, como herramienta revolucionaria, etc.– conviven y se contraponen, en correspondencia con el desarrollo de un cruento conflicto entre distintas concepciones de sociedad.

Pero no se trata de meras periodizaciones. Las estrechas vinculaciones entre cierta noción del cine y estos nudos epocales resultan en la formulación de unos imaginarios críticos y unos problemas teóricos que atraviesan estos contextos y nos alcanzan en la actualidad. Los artículos de Carlos Ossa y José M. Santa Cruz exponen bien esta situación, dando relevancia a aquellas cuestiones que, desde la teoría cinematográfica y la crítica cultural, la crítica de cine nos ha legado como problema.

Carolina Kuhlmann y Cristian Ahumada, por último, ofrecen un marco material a estas reflexiones y presentan lo que creemos que es el más preciso y pormenorizado catastro de publicaciones de crítica de cine en nuestro país, hasta la fecha.

Los textos que siguen apenas exhiben algunas claves sobre los intrincados vínculos entre el desarrollismo y el cine de masas; el nacionalismo, el neoliberalismo y el cine popular; la reacción elitista y la reacción crítica a los cines enajenantes, el quiebre entre una concepción autoral y otra popular del cine; las intersecciones entre el cine-arte y el compromiso político, inéditos aunque previsibles. Nuestro volumen no pretende resolver ninguna de estas cuestiones sino, por el contrario, azuzar el fuego de algunas de ellas.

El vigía y la *Flapper*

CARLOS OSSA

> No sólo importa saber qué principios escogemos sino también qué fuerzas, qué hombres los aplican.
>
> Merleau-Ponty

1.

Desde una perspectiva tradicional la crítica combate la oscuridad pero ¿qué podría combatir en un mundo pleno de luz? Casi todas las cosas se muestran, las insignificantes y las grotescas. Es dable pensar que la actual transparencia, la visibilidad impúdica del poder y sus realities, es el terreno preciso de la crítica. Todos los objetos están a la vista, dispuestos a recibir la palabra-juez y, sin embargo, ésta no logra más que una débil constancia. La función pedagógica republicana asociada a un Estado-docente es sustituida por la especulación simbólica de un mercado-consultor. Las mercancías reclaman un trato cultural que las vista con prestigios rancios y fortunas tecnológicas que son –diariamente– avaladas, justificadas, normalizadas por ese gremio híbrido de policías simbólicos llamados los neofuncionalistas.

En otro momento, intelectuales y artistas sentían el deber de convocar a la crítica para despedazar el presente y educar a las masas. La provocación y el shock tenían el efecto catártico de alumbrar y distanciar. En los años 60, en Chile, la crítica era un artefacto anómalo, discontinuo y ético. Buscaba instaurar derivas anticanónicas y revertir la "influencia" de una industria cultural incipiente financiada por la modernización. Un cierto pacto –impreciso y redentor– animaba la idea de alianzas entre críticos y masas; universitarios y pobladores; flaneurs y cesantes. Un ejercicio

político reivindicativo justificaba la apropiación del espacio público[1], desalojar la regla universitaria que siempre sacó a la crítica de lo cotidiano y popular, devolverla a los sujetos sin huella, arrebatársela al capitalismo burocrático suspendido en sueños de progreso y explotación. La consigna fundamental pedía educar el hueco abierto por el trabajo y nunca cerrado por el arte, modificar esa historia y estetizar lo anodino bajo las formas épicas de un relato modernista y emancipatorio. El peso de la representación haría lo suyo y la conciencia heroica mostraría la diferencia entre ilusión y porvenir. Escribir el detalle, precisar el significado, desmentir el oficio, sospechar de la emoción, cancelar la autoridad lograrían un nuevo lenguaje, un texto limpio aunque indefenso todavía de las grandes máquinas de diversión y sus exegetas de matinal. Sin embargo, la crítica del periodo se mueve en una fragilidad epistémica –curiosamente– su mayor fortaleza. En primer lugar, es una institución discursiva que siempre ha sometido la individualidad al imaginario del autor y, en segundo término, el autor convierte a la institución en el espacio de su singularidad. Por lo mismo el argumento clásico para responder a la pregunta ¿qué es la crítica? simplemente es: lo que hacen los críticos. Pero descuida, en el intento de salvar una provincia, las configuraciones y articulaciones entre cultura y política, pues la crítica nace de la obcecación y la impotencia que producen ambos mundos. Así, vencer la estética burguesa implicaba sacar al sujeto del lugar establecido que tiene en la realidad, romper el sentido común que desgasta la sensibilidad con la "infamia de lo mismo", liberar energías atadas a la fábrica y el salario para

[1] La teoría insiste en ver al crítico como un articulador y mediador cuyo trabajo es unir lo individual y social en el interior del razonamiento analítico. Pierre Bourdieu (2012), con un poco de exceso sociológico, dota a la crítica del poder de dar valor a la obra de arte y crear el público que la consume. Bruce Robbins (1993) considera al público una entidad imaginaria: "fantasmática" a quien se endosa la legitimidad de los discursos dominantes.

dar acceso a los "invisibles", en suma, la crítica asumió la tarea que la comunicación prefirió cambiar por el dinero, se encargó de repartir la identidad y en base a esta misión se transformó en didáctica, programa, vanguardia y dogma. La literatura no tenía paciencia con los anónimos, podía comprenderlos y escenificar su causa, pero la falta de letra los hacía inconstantes, débiles y populistas. En cambio, el cine no temía a las poéticas vulgares, al contrario, imitaba el movimiento del cualquiera y lo esperaba a la salida del trabajo. Las revistas cinematográficas, por su parte, cumplían la misión ilustrada de formar la opinión y con ella sellar un modelo de gobierno discursivo:

> Ahora bien (…) es lógico que sólo después de los discursos fundacionales durante los años 1915 a 1920, se instale discursivamente una reflexión crítica, intelectual y literaria del fenómeno del cine. Cabe señalar, además, que desde su llegada y en su totalidad, el cine en Chile está ligado a la "ideología naturalista" de la burguesía, y no hay intentos de verlo o ubicarlo en un campo de experimentación vanguardista, tal como hicieron las vanguardias europeas desde el futurismo italiano (1909), el expresionismo alemán (1912) y el surrealismo francés y español (1924). Es por eso que no puede sorprendernos que sean los escritores e intelectuales chilenos de calaña tradicional y burgués, siguiendo una estética naturalista y realista, los primeros que defienden la estética cinematográfica, como es el caso de Nathanael Yáñez Silva, de Augusto Pérez Órdenes y otros que escriben y opinan en las revistas cinematográficas y culturales (Bongers, 2010: 166-167).

La crítica de cine vinculada a los medios, entonces, no se dedicaba a comentar "películas", sino a transformar el comentario en la instalación de un contrato narrativo que establecía el sensible político. Por ello, creemos, que el movimiento de los 60 y 70 está fundado en la comprensión de esta astucia hermenéutica: un poder interpretativo –en apariencia ligero– y pedagógicamente eficaz en certificar lo verosímil. ¿Qué densidad es capaz

de derrumbar lo obvio? ¿No hay en lo obvio, ya, una densidad de las superficies? El sistema cultural logró que la crítica se convirtiera en un texto subordinado a leyes naturalistas y convenciones pseudoaristocráticas. Por ello cuando aparece el discurso crítico posterior ya no se trata solo de describir películas sino de entender el rol de un inconsciente óptico usado para reprimir, movilizar y discriminar[2].

Desde los años treinta el sistema cultural chileno manifiesta diversas lógicas de expansión y contracción: la reproductibilidad técnica interpela a los individuos urbanos y les dedica un tiempo ceremonial en el cine: el domingo se convierte en el día antropológico de la "falsa" comunidad que ocupa la calle y los medios de comunicación proponen el ethos nacionalista a compartir. El Estado, a pesar de su majadera indolencia, impulsa prácticas de ciudadanías que ratifican el relato identitario y la imagen técnica posibilita la emergencia de una cultura visual novedosa capaz de integrar y seducir al proletariado: cine y represión se juntan a vigilar la noche obrera y controlar el exceso político-sexual del cuerpo que viene de la chimba, el río y el campo.

La expansión de un régimen visual-estético comenzó en los años veinte y creó un público transversal que se entretenía con cinematografía –predominantemente– norteamericana. Imágenes prestadas de una modernidad bullante eran consumidas por miles de chilenos que encontraban en ellas estilos, marcas e imaginarios de belleza, acomodo e individualidad. Stefan Rinke

[2] La visión pesimista sobre la función mecánica del cine, en todo caso, no es unívoca y en ciertos medios, que nacen con la divulgación masiva de la prensa, se efectúan defensas políticas y sociológicas respecto a la emergente visualidad. El caso más notorio lo representa la publicación *Chile Cinematográfico* (1915-1916) que asume de forma didáctica la urgencia por ilustrar el papel de conciencia histórica y social que puede generar el séptimo arte. Una de las revistas significativas en la construcción del mercado y el público es *La Semana Cinematográfica* (1918-1920) que define nuevas estrategias de promoción y divulgación orientadas a capturar el interés de diversos grupos sociales.

describe el funcionamiento de la industria chilena del cine y los esfuerzos por organizar un espacio normado y funcional de consumo que logre estandarizar a las audiencias:

> En junio de 1919 la revista La Película se sintió obligada a publicar los nueve mandamientos para el público cinematográfico, los cuales incluían no ser bullicioso, no zapatear si se piensa que algo es divertido, no dejar los envoltorios de los chocolates debajo de las butacas, no enojarse con el operador de la proyectora si sobrevienen problemas, porque las máquinas modernas tienen personalidad propia, o bien, llevar a su pareja al cine todos los días para que ella no buscara otra persona (66-67).

El cine –el carrusel plebeyo de la clase trabajadora– instala referentes de sociabilidad nuevos y provoca un ajuste moral entre los sectores conservadores que restringen la palabra y la entregan a expertos discursivos orientados a impedir su flagelo, derroche o diglosia. La crítica se centra en la observación de la conducta y se presenta como si fuera, un texto civilizatorio. Así, hablar y escribir de cine implicaba administrar la cultura y someter la emoción a las reglas, condenar el gusto de esa infancia grasienta que ocupaba las salas sin recato, olvidando su origen de población económica. La crítica servía a una forma de disciplinamiento liberal vinculado con el cuerpo y la ideología. Fueron muchos críticos quienes exigieron la instalación de una agencia de censura nacional[3], con el fin de detener la pretensión desjerarquizadora de quienes usaban el tiempo, el vestido, la diversión como objetos democráticos de identidad.

[3] En 1925 el presidente Arturo Fortunato Alessandri Palma, promulga la ley que crea el Consejo de Censura Cinematográfica. Constaba de cinco miembros: el director de la Biblioteca Nacional, dos designados por el ejecutivo y otros dos por la Municipalidad de Santiago.

Un ejemplo de estas vigilancias activas se da cuando la crítica María Eugenia escribe en *El Industrial* del 14 de marzo de 1928 el artículo "Mr. Hicks y la flapper", denunciando a esas mujeres torcidas de pelo corto, fumadoras y nocturnas que reemplazan la maternidad por la seducción y las medias de seda dejándose llevar por las sugerencias indecentes del biógrafo. Puede verse también "la inmodestia de la niña moderna" de Tancredo Pinochet, publicado en *El Industrial* el 7 de marzo de 1928 o las múltiples iniciativas de grupos religiosos.

> A pocos años de la popularización de los espectáculos cinematográficos en Chile aparecieron voces críticas clamando la censura de cintas consideradas inmorales o inapropiadas para el público chileno. El episcopado ordenó a los sacerdotes católicos que intentaran evitar la proyección de películas, a menos que pudieran evaluarlas con anticipación. Por su parte, la Liga de Damas Chilenas, creada en 1912, fue la primera organización civil en asumir el papel de tutelaje moral de la sociedad en relación al cine (Vicuña, 2001: 198-210). En una reunión de la organización, Joaquín Walker Martínez condenó las 'aberraciones de aquellos biógrafos que día a día se llenan con cabecitas de cuatro o cinco años, cuyos cerebros, antes que por las letras del silabario, excitados son por las escenas de celos y riñas conyugales' (citado en Vicuña, 2001: 210). Los alcaldes de importantes ciudades chilenas también opinaron y censuraron filmes, hasta que en 1921 los parlamentarios chilenos se hicieron cargo del tema y lograron, tras largos, aunque esporádicos debates, imponer la discusión en la agenda y sentar las bases para la primera regulación nacional de censura cinematográfica, en 1925, treinta años después de la invención del cine (Purcell 188).

La relación entre cultura visual y crítica, entonces, se articula en un escenario moralizado por la voz de la prensa y la

religión[4], celosas de la horizontalidad icónica, desde el principio de la llegada del cine a Chile fustigan a hombres y mujeres por su lealtad con las imágenes. Una escritura jurídica guía a la cultura prescribiendo lo útil y correcto. El tema central es la preocupación por aquellos filmes modernistas cuyo exceso de realismo y liberalidad puede destrabar viejos mitos de servidumbre. El cine imita el balanceo de las multitudes, se llena de él y lo exhibe al modo de una suerte de ekphrasis: describe la energía delirante de un tiempo urbano donde máquina y producción son las metáforas de una sociedad pequeña, mezquina y atemorizada con la rebelión social. En cierta medida la crítica de cine tiene la función de evidenciar la occidentalización de la memoria y cuestionar, a la vez, el margen que rompe. Los sujetos no están preparados, requieren el auxilio de una letra libre y autónoma. Desde la aparición del cine la sociedad chilena modifica los rituales y tiende –progresivamente– a reemplazarlos por los espectáculos, sin embargo el culto no desaparece toma nuevas fisonomías e incluso modera su rechazo a lo visual para entenderlo y dominarlo. En buena medida, el cine cambió el régimen de la mirada y obligó al sistema a reordenar la vida cotidiana –ahora visible– gracias al vigía mecánico. Sin embargo, la narrativa de la crítica privilegia el control y las figuras de autoridad, defendiendo una exitosa combinación de melodrama y nacionalismo donde la exaltación y neutralización de los cuerpos parece articulada por la pasión y el deber. En este plano el trabajo de Juan Emar, a pesar de ser fortuito, propone otras visiones en "Notas de Arte", escritas en el diario *La Nación* entre 1923 y 1927.

Explicar las fisuras en los bienes simbólicos consagrados; proteger las imágenes del poder; celebrar el triunfo de una modernización "pacífica"; controlar el flujo corporal; defender el

4 Ambas podrían verse como la duplicación del *Rojo y negro* de Stendhal.

catolicismo y la propiedad; validar el star-system y el consumo de estrellas; instruir el sentimiento; respetar la nacionalidad son temáticas recurrentes en los materiales críticos del periodo 1920-1950 y fomentan una institucionalidad periférica basada en legitimidades de gusto, clase y poder[5]. El tema de la ruralidad, por ejemplo, tendrá un valor significativo en los discursos cinematográficos, Eduardo Santa Cruz indica:

> Así terminó por consagrarse el huaso y la china: las cuecas y tonadas; la trilla a yeguas y el rodeo, etc. como aquello que representa la esencia de lo nacional. Un papel central en ello jugó el campo cultural, especialmente a través de la educación y la industria cultural. ¿Por qué el huaso y no el roto? ¿Para compensar simbólicamente la falta de inclusión de los sectores rurales en el modelo industrializador? (…) ¿Porque el huaso simbolizaba el pueblo sano y bueno, infantil e inocente, todavía no envenenado por los agitadores? (2011: 137).

2.

La elite chilena hizo de la crítica de cine un mecanismo de gobernabilidad, impuso el gusto y las claves de lectura, la usó para deshacerse de sus propias doctrinas caducas y enfrentar a los elementos disfuncionales con frases de innovación y censura. Fue un proceso histórico confuso y desigual, lleno de contradicciones. La aparición de autores antagónicos a esta lógica es el signo peculiar de los 60 y 70, no se trata de un cine nuevo, al

[5] Un número amplio de revistas de cine se dedicaron a construir narrativas edificantes, punitivas y reformadoras: *Cine Gaceta* (1915), *Chile Cinematográfico* (1915), *Semana Cinematográfica* (1918), *El Film* (1918), *La Película* (1919), *Telón* (1920), *Viña del Mar* (1920), *Hollywood* (1926), *Boletín Cinematográfico* (1928), *Crítica* (1929), *Ecran* (1930), por mencionar algunas publicaciones.

margen del apelativo usado, sino de la apropiación narrativa del pensamiento visual como una política de la cultura: educar y liberar. Se produce un desplazamiento sistémico: si el primer periodo se funda en la construcción moral del cuerpo, el lenguaje y las identidades[6], en el segundo, hay un afán por crear una subjetividad disidente. Es un momento donde la crítica de cine entiende a éste como un régimen de significación y producción social capaz de movilizar esa fuerza desconstructiva que habita en el pueblo. Es un tipo de crítica institucional –más que objetual– basada en una visión contemporánea de la esfera pública donde no es la opinión el agenciamiento fundamental sino la creación. De todas maneras sigue prisionera de los efectos ilustrados –aunque los cuestione– y mantiene cierta dosis ambigua de filantropía y populismo. Un aspecto interesante es la condición autorreflexiva que debe incorporar para establecer una diferencia con el modelo pasado, por ello, asume en bloque una distancia con las fórmulas de la prensa y la academia: ni superficie ni criptograma.

Los cineclubes se constituirán en una instancia de formación de un nuevo tipo de público que busca en los filmes no sólo entretención o documentación, sino precisamente 'un punto de vista'.

> Las exhibiciones semanales son acompañadas de foros de discusión, se reproducen en mimeo los antecedentes de las películas, las biografías de los realizadores y la escasa crítica extranjera que llega al país; se intercambian opiniones y, a veces, textos. En sus salas, además se da pie a un circuito de circulación alternativo al comercial el cual, mediante el con-

[6] El museo, por ejemplo, inventaba un origen donde la desigualdad no existía y una esencia comunitaria reunía a todos en la pira del Estado Nacional, sin embargo el museo no fue una institución poderosa en el país y el cine se convirtió en el pedagogo icónico de las mitologías chilenas. La identificación patriótica fue más exitosa en las salas, a pesar, del lamento de muchos tradicionalistas angustiados por la rápida adopción de "modas y vicios" extranjerizantes.

> tacto con las distribuidoras o por gestiones individuales, se consiguen cintas de Carné, el Neorrealismo Italiano, el National Film Board de Canadá, etc. (Salinas y Stange, 2011: 115).

La industria ofrece nuevos placeres y las imágenes no reciben, con tanta frecuencia, la amonestación moral, pues son uno de los pilares del imperfecto fordismo del que se jacta la clase política. La modernización ensaya distintas reformas para conciliar los quiebres de unidad generados por la asimetría económica y amplía –cada vez más– el mercado con la finalidad de compensar la partición de lo sensible. La unidad nacional está en litigio, pues hay muchos pueblos y el cine intenta mostrar a los más olvidados (*El chacal de Nahueltoro*), enajenados (*Tres tristes tigres*) y esperanzados (*Venceremos*). La crítica elabora un discurso militante y profesional, único modo de diferenciarse de su antecesora y en complicidad con los cineastas instalan un mito visual: lo nuevo o la promesa de una transformación de los códigos y los formatos, el inicio de una cinematografía liberada de la astucia burguesa y el cliché norteamericano cuya intención es ser plural, comprometida e internacional[7]. En Argentina y Brasil, por ejemplo, se desarrolló un movimiento fuerte de teóricos y realizadores que incorporaron diversas visiones. La teología de lo real de André Bazin; el cuestionamiento de la violencia neocolonial de Franz Fanon; las alteraciones del plano secuencia de Jean Rouch; la historicidad de la imagen en la imagen de Jean-Luc Godard; el rol de los intelectuales en las luchas de liberación de Jean Paul Sartre; la relación entre arte y política de Bertolt Brecht; la conciencia de una etnicidad moderna de José Carlos Mariátegui; la herejía documental de Alexander Medvedkin: el

[7] Los trabajos de José Román, Héctor Soto, Carlos Ossa Coo, Hvalimir Balic, Sergio Salinas, Orlando Muñoz son representativos de una reflexividad distinta a la establecida por el periodismo de la época.

realismo poético de Joris Ivens y la autonomía de los significantes de Chris Marker. Una síntesis de lo anterior la encarna esa página llamada Manifiesto Político: los cineastas chilenos y el Gobierno Popular de 1971, algunos puntos a considerar:

> 1. que el cine es un arte; (…) 3. que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario; (…) 7. que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico; (…) 9. que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un filme revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita mediadores que lo defiendan y lo interpreten; 10. 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 de una acción revolucionaria (cit. por Vellegia, 2009: 331-332).

El argumento parece simple y no lo es tanto: el consignismo pueril de las frases anteriores jugando con palabras y extremos insinúa una suposición –imprecisa– pero registrada en esos manifiestos como una alarma: se está produciendo un distanciamiento entre la esfera artística y política que no se detiene con la movilización social, necesita un nuevo contrato, una cultura nacional descolonizada capaz de inventar la comunidad venidera. Es el esfuerzo por imaginar los modos de trabajo que tienen la visualidad y la hegemonía, identificar constantes estructurales y alejarse de cierto anecdotismo. Helvio Soto señala:

> No creo que el cine debiera contentarse con ser un espejo de la realidad. Y esto no implica una crítica a los que hacen cine político-espejo, digámoslo así, porque incluso detrás del neorrealismo, hay una intención social muy clara. Una de las mayores objeciones, sin embargo, que yo le haría a gran parte del cine latinoamericano, y aun a mi propio cine, es que se

> limita a tener una actitud un poco plañidera. Vale decir, refleja la pobreza, la miseria local, sin inducir a una participación más efectiva por transformar la realidad (cit. en *Primer Plano* n. 1, 1972).

La crítica se convierte en práctica política, en pensamiento disconforme, en rigor semántico destinado a hacer visible lo postergado. Hay una curiosa hipótesis en estas escrituras: el capital no puede hablar de sí mismo, pero sí a través de imágenes domesticadas es capaz de acumularse y concentrarse en los géneros aconteciendo prosaico y melodramático; se inserta en los objetos de la mirada para convertir el discurso de la experiencia colectiva en una intersubjetividad serializada. A pesar de los cuestionamientos a un esquema narrativo realista el cine chileno de los años 60 y 70 necesita una prosa mayor a la mera testimonialidad del abuso, necesita redimir en el lenguaje una ilusión –el cambio social– que logre reunir los segmentos de una historia de enfrentamientos, desvíos y pérdidas de la potenciación de la subjetividad y la identidad[8]. Elaborar una propuesta hermenéutica para afrontar "el tiempo muerto del subdesarrollo" y las letanías de unas convenciones que repiten en las imágenes la figura esquemática, clasista y oscura de un país solo. La crítica intenta elaborar una teoría sobre la morosidad cultural de la sociedad chilena y el cine presta la narrativa necesaria para descubrir la pesadez de la ciudad, las relaciones sociales y sexuales, el miedo intrínseco a volverse auténtico, en suma una especie de antropología política

[8] Una serie de documentos describen las relaciones entre pueblo y cine. Son textos que buscan hacer coincidir pedagogía, rebelión y movimiento popular. Los cineastas chilenos hacen de la crítica el lugar para pensar la construcción del socialismo, la didáctica de la organización social, la lucha básica contra el hambre o el acceso a una casa digna. La pregunta es ¿cómo se articula cine y revolución? Las respuestas fueron muchas: *El cine, herramienta fundamental* de Miguel Littin (1971; cit. por Vellegia, 2009); *Breve análisis: el cine chileno durante el gobierno popular* de Patricio Guzmán (1974; cit. en VV.AA., 1988).

observada a través de un tiempo duro, pegajoso, abyecto[9]. Hay una doble circunstancia en el proceso discursivo cinematográfico: un realismo que tiende a cerrar lo extraño en la simpatía con el caído y una ideología estética que interviene el significante para validar una poética de la alteridad. De este modo el que ha estado siempre en la realidad, reducido a trabajo, "aparece" en la imagen redimido en acontecimiento. Lo anterior se justifica –en parte– porque el cine chileno y por extensión, el latinoamericano, recogen los efectos vanguardistas de una máxima: hacer movimiento consiste en convertir la acción en posibilidad, "en producir una vibración que se hunde en nosotros en vez de alcanzar la violencia figurativa de lo representado" (Cangi, 2010: s. p.).

Los años 60 y 70 intentan revertir el agotamiento de un sistema cultural que comienza a fragmentar el espacio público y a destruir los mecanismos de negociación tradicional. La crítica de cine sintomatiza –paradojalmente– la irrupción de las subculturas que erosionan el modelo burgués y con él a los propios críticos. Así, la dimensión militante que un grupo de intelectuales promovió para convertir al cine en conciencia epocal anunciaba una dialéctica trágica: en los pliegues de filmes rupturistas o descarnados; en los bordes de textos doctrinarios y paródicos no se encontraba solo una visión utópica también la clausura de un tipo de representación pronta a ser reemplazada por nuevas tecnologías y saberes. La historia de la crítica chilena, su anormalidad corporativa, inconsistencia económica y reinvención ideológica explican, en parte, esa intermitencia discursiva donde juicios morales y referentes vacíos; imaginarios nacionalistas y militancias populares; prestigios simbólicos y democratizaciones

[9] Entre 1958 y 1970 se realizaron 34 filmes que muestran la dispersión, el barroquismo, la angustia, el chauvinismo y la miseria psicológica-social de una nación ansiosa por ser moderna y dispuesta a sacrificar a *cual sea* (al decir de Giorgo Agamben) por lograr salir de su inmovilidad cívica, política punitiva y economía señorial.

visuales; control identitario y fragmentación subjetiva, han sido los recorridos de una empresa en continua búsqueda y desencanto, un anhelo mimo por encontrar justo en la imagen esa dimensión alterna de una cultura abatida por sus excesos, fracasos y silencios, porque, parafraseando a Apollinaire, el arte, ese monstruo, no es eterno.

Un panorama de la crítica de cine en Chile durante el siglo XX

CAROLINA KUHLMANN F.
CRISTIAN AHUMADA V.

Introducción

Los textos críticos sobre cine han existido en Chile de la misma forma en que ha estado presente el cine dentro de la historia del país. La primera película argumental data del año 1910[1] y la primera revista que guarda importancia con nuestro estudio sobre la crítica de cine, *Chile Cinematográfico*, aparece ya en junio de 1915. Podemos decir, entonces, que en la misma década donde la producción cinematográfica nacional comienza a dar pequeños grandes pasos, también lo hace la escritura de textos sobre cine, generándose una publicación periódica especializada, que se distancia de las mínimas páginas destinadas para ello en los diarios de la época. Tan directa es la relación que, actualmente, cuando la cinematografía nacional ha aumentado enormemente el número de realizaciones, también han crecido las filas de las revistas sobre cine en el país. De esta manera, el inicio y la situación actual de la producción cinematográfica nacional es comparable a la producción de textos sobre cine. ¿Qué publicaciones son esas? ¿Cuántas son? ¿Dónde se editan? ¿Cuánto tiempo permanecen en circulación?

Hacer un catastro de revistas nacionales que contengan textos críticos sobre cine es uno de los objetivos de este artículo. Es así

[1] La primera película argumental nacional, *Manuel Rodríguez*, fue estrenada en 1910, en el teatro Unión Central, y dirigida por Nicanor de la Sotta (Mouesca y Orellana, 1998).

como, partiendo de aquella idea, se llevó a cabo una inspección de variadas revistas realizadas en Chile, a lo largo de los siglos XX y XXI, las cuales contenían textos con referencia a películas, tanto nacionales como internacionales. El principal criterio de selección: que fueran realizadas dentro del país. El segundo criterio: que contuvieran textos que guardaran alguna relación con una película o que se refirieran específicamente a alguna. Respecto al segundo criterio, hay una variedad de escritos, que van desde un fuerte análisis narrativo/audiovisual hasta una breve reseña de unas líneas sobre la trama. Aun así, los dos ejemplos mencionados operan sobre una obra audiovisual, lo cual nos permiten incluirlos dentro de nuestro muestrario.

Lógicamente, el primer lugar para buscar este material fue la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, sin embargo, hubo que explorar en otros lugares por más material, como otras bibliotecas y vendedores de revistas, con la finalidad de extender y componer un catastro más pormenorizado. Aun así, sabemos que hay una gran cantidad de material que fue inaccesible o inexplorable, el cual solo conocemos nominal y parcialmente.

Hay una gran cantidad de material que ya no existe, que está perdido o deteriorado, lo que puede incidir, esperamos que no de manera importante, en la muestra resultante. No obstante, los principales títulos están presentes dentro de la selección. Títulos tan antiguos como *El Film* (que duró un mes, entre septiembre y octubre de 1919); de larga trayectoria, como *Ecrán* (casi cuarenta años, entre 1930 y 1969); tan importantes para la escena cinematográfica nacional, como *Séptimo Arte* (1954) y *Cine Foro* (1964-1966); que provienen de lugares tan distantes como Santiago, Punta Arenas o Valdivia; o tienen duraciones bastante diversas, que oscilan desde un mes (como *El Film*) hasta varias décadas (*Boletín cinematográfico*), están presentes dentro de la muestra de revistas para el presente trabajo. *Chile Cinematográfico* es nuestra primera revista dentro de la selección realizada, y estamos conscientes de que no es la primera con contenido propiamente

cinematográfico publicada en Chile. No obstante sí es la revista sobre cine más antigua y accesible.

El resultado fue una selección de 68 revistas, que aparecen y desaparecen a lo largo de los dos últimos siglos, siendo la primera publicación, como ya dijimos, *Chile Cinematográfico* (1915), y la más reciente *Última butaca* (2008).

El universo de los textos críticos sobre cine en Chile es amplio. Si bien el catastro de 68 revistas es extenso, no da cuenta de la totalidad de escritos respecto al tema. Más aún, hay un universo aún no explorado, el de los textos críticos en diarios, el cual no pierde importancia, ya que es igual de vasto y complejo que el de las revistas. No obstante, está la intención de que, en futuras y cercanas investigaciones, se logre desarrollar detalladamente.

El propósito del presente texto es caracterizar y describir las principales revistas que, a lo largo de la historia de Chile, presentan textos sobre cine, tratando de establecer algunos grupos en el camino y aventurarse a proponer una clasificación de los materiales.

Panorama general

En primera instancia, es interesante observar que hay dos décadas en donde la producción de revistas se dispara enormemente. La primera corresponde a la década de los 30, específicamente en el año 1935, en donde hay 10 revistas circulando: *Ercilla*, *Ecrán*, *Boletín cinematográfico*, *Don Severo*, *Teatro Central*, *En Viaje*, *Cine Social*, *Astro*, *Pacífico Para Todos*, y *Teatro Municipal*. Algo similar ocurre en el año 2007, en donde hay 12: *Cinegrama*, *Capital*, *Ercilla*, *Rockaxis*, *Rolling Stones*, *Revista de Cine*, *Revista + Cine*, *Racontto*, *Close Up*, *(Paréntesis)*, *Televitos*, *Contacto*.

Por otro lado, los puntos de menor densidad se encuentran en dos momentos. El primero, en la década de los 20, específicamente

entre 1923 y 1925, en donde no hay publicaciones sobre cine. El segundo, es entre 1974 y 1984, en donde el número de revistas en circulación es bastante menor en comparación con las otras décadas.

Si comparamos esto con la producción cinematográfica nacional, nos damos cuenta de que los puntos altos y bajos de producción de revistas son parcialmente homologables. En la década del 30, la producción de largometrajes en Chile había decaído enormemente en comparación con la anterior, cosa que también ocurre dentro del periodo de dictadura, que va desde 1973 hasta 1989. Por lo tanto, este punto alto de revistas en circulación en la década de los 30 no se homologa al nivel de producción cinematográfica nacional en la misma década; la misma situación observable con el punto bajo de revistas en la década de los 20, siendo ésta la década de mayor productividad cinematográfica nacional. Sin embargo, el alto crecimiento en el siglo XX es comparable, dado el alto número de estrenos nacionales que hay en los últimos años.

Tabla 1. Publicaciones periódicas sobre cine en Chile, 1915-2011. (Fuente: elaboración propia)

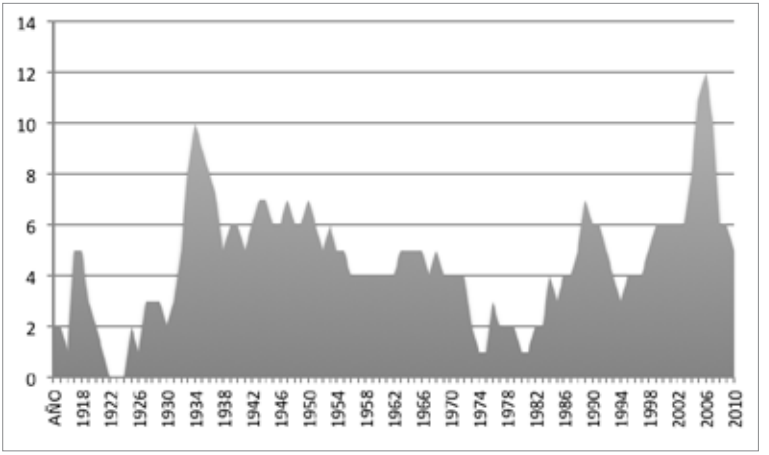
Núm.	Años	Título
1.	1915-1916	Chile Cinematográfico
2.	1915-1918	Cine gaceta /órgano de los Cinematografistas Chilenos
3.	1918-1919	El Film / órgano oficial de la cinematografía independiente
4.	1918-1921	Mundo teatral
5.	1918-1921	La Película
6.	1918-1920	La Semana cinematográfica
7.	1919	El Film
8.	1922	Arlequín / Revista de teatros y cines
9.	1926	Cine Social, Teatro Politeama
10.	1926	Pantalla y bambalinas
11.	1927-1929	Suplemento Actualidades Heraldo, Heraldo Film
12.	1928	Noticiario Fox, Fox
13.	1928-1974	Boletín Cinematográfico
14.	1929-1930 6666	Espectáculos / órgano de la Asociación Teatral y Cinematográfica de Aconcagua
15.	1930-1969	Ecrán, Zig-Zag
16.	1932	Revista Semanal Cinematográfica y de Artes / Programa oficial del circuito teatral, Circuito teatral "Los cuatro Diablos"
17.	1933-1935	Don Severo / Semanario de deportes, cines y teatros
18.	1933-1935	Teatro Central, Empresa Cía. Cinem. Ítalo Chilena
19.	1933-1973	En viaje, Empresa de Ferrocarriles del estado
20.	1934-2011	Ercilla
21.	1934	Magazine Teatro Principal

Núm.	Años	Título
22.	1934-1935	Cine Social, Teatro Politeama y Palace
23.	1935	Astro, Editorial Sur
24.	1935	Pacífico para todos
25.	1935-1937	Teatro Municipal, la mejor sala, los mejores espectáculos, Teatro Palace
26.	1936	Mister Huifa
27.	1936-1937	Programa Oficial – Teatro Real, Concesionario: RAYO – Villar y canchas Teatro Real
28.	1936-1938	Magazine del Teatro Palace
29.	1936-1948	Teatro Metro, Teatro Metro Metro Goldwyn Mayer
30.	1938	Sinopsis: crítica, ciencia y arte cinematográfico
31.	1940-1941	Sinopsis
32.	1943-1952	Cinemundo
33.	1944-1945	Horizontes Porteños
34.	1948-1956	Pro Arte
35.	1951	Clarín Porteño, Imprenta Mercantil
36.	1954	Séptimo arte, Cine Club Universitario Federación de Estudiantes de Chile
37.	1964-1966	Cine Foro, Cine Club Viña del Mar
38.	1965-1973	PEC: Política, Economía, Cultura, Santiago.
39.	1967	Films
40.	1969-1971	Telecrán, Zig-Zag
41.	1972-1973	Primer Plano, Comité de Extensión Cinematográfica de la Universidad Católica de Valparaíso
42.	1977-1978	Premiere: revista quincenal de cine internacional. ACE
43.	1977-1978	Editores
44.	1979	Juventud, Secretaría Nacional de la Juventud

Núm.	Años	Título
45.	1980	Ojo: Cine y Comunicaciones, Foco Film
46.	1983-1990	Vanguardia
47.	1985	Enfoque, Instituto Chileno Canadiense de Cultura
49.	1987-1993	El elefante / guía del panorama a su pinta
49.	1985-1992	Videograma, Eme cuatro
50.	1989-1993	Boletín de la Asociación de Productores de CINE-Chile
51.	1990-1994	Errol's Magazine
52.	1991-2000	Video para usted, Catay S.A.
53.	1994-2011	La Butaca: radio-cine-tv, Litografía Star
54.	1996-2011	Cinegrama, Holanda Comunicaciones
55.	1999-2000	Capital, Ediciones e impresos S.A.
56.	2000-2002	Pensarte, Secretaría Ministerial de Educación, Región del Bío-bío
57.	2001	The End: esto recién comienza, Cebra Producciones y Corporación Cinematográfica de Chile
58.	2001-2008	Buena Vista (Magazine)
59.	2002-2007	Revista de cine, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Departamento de Teoría de las Artes / LOM
60.	2003-2011	Racontto
61.	2005-2008	Rockaxis
62.	2006	Close up, Monno Marketing & Comunicación Ltda.
63.	2006-2011	Infame, D-design
64.	2006-2007	Rolling Stone, Publicaciones Lo Castillo / Grupo Revistas La Nación
65.	2005-2007	(Paréntesis), Dirección de extensión y comunicaciones, Universidad de Valparaíso

Núm.	Años	Título
66.	2007-2008	Revista + cine, Universidad de Valparaíso, Carrera de Cine, Facultad de Arquitectura
67.	2007-2010	Televitos, Gráfica Puerto Madero
68.	2008	Contacto
		Última Butaca, GSR Impr.

Gráfico 1. Cantidad de revistas de cine circulando en Chile durante el periodo 1915-2011 (Fuente: elaboración propia)



Revistas especializadas y no especializadas

Al hablar de revistas especializadas nos referimos a una publicación en la que todo su contenido, o una importante cantidad de éste, se sitúa en el campo del cine, sin importar el modo en el que se aborda. Por contraposición, una publicación no es-

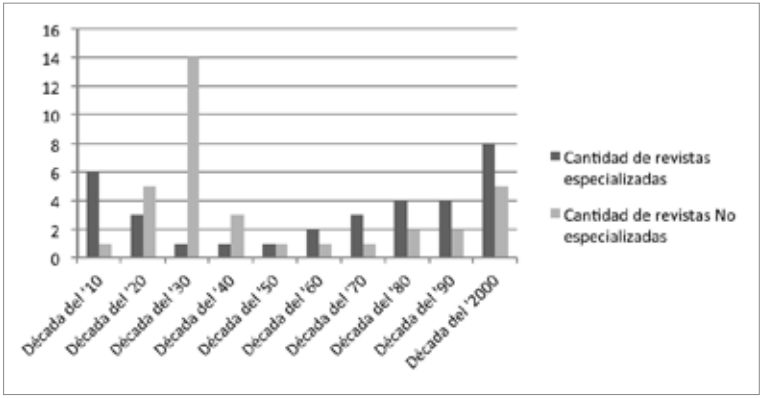
pecializada, para los fines de esta investigación, corresponde a una revista que se centra en uno o varios campos distintos al cinematográfico, pero que contiene, aún así, crítica de cine.

Buscamos, con esta clasificación del material, primero constatar la diferencia entre ambos tipos de publicaciones, y también revisar su cantidad, sus características y su evolución en el tiempo.

Para la descripción de cada tipo de publicación, se utilizaron metodologías distintas, debido a ciertas particularidades que fueron apareciendo en el material revisado. En el caso de las revistas especializadas, la descripción sigue una estructura cronológica, señalando así sus continuidades y diferencias en ciertos períodos y a lo largo del tiempo. El material no especializado, por otro lado, fue agrupado y detallado según distintos conjuntos característicos, sin tomar como primera prioridad su disposición temporal.

Al revisar la cantidad de revistas especializadas y no especializadas a lo largo del siglo XX y principios del XXI, se reconocen cinco periodos que se destacan por su configuración particular.

Gráfico 2. Revistas especializadas y no especializadas, por décadas (Fuente: elaboración propia)



El primero, que sobresale en seguida, es el que se sitúa entre 1910 y 1920. Es uno de los momentos en el que las publicaciones especializadas son más numerosas, a pesar de lo relativamente nuevo de este espectáculo en el país. Este dato a la vez se contrapone a la baja presencia de contenido cinematográfico en revistas no especializadas.

En el segundo periodo, durante las décadas del 20 y 30, se aprecia una reducción de las publicaciones especializadas, pero, a la vez, un importante crecimiento de los contenidos sobre cine en publicaciones no especializadas, llegando a su punto máximo entre 1930 y 1940.

El tercer periodo comienza en la década del 40 con una baja importante en la cantidad de publicaciones no especializadas, llegando, en la década de los 50, a la mayor baja en la cantidad de ambas publicaciones en ambos siglos.

El cuarto periodo, correspondiente a las décadas 60, 70 y 80 es importante, pues comienza nuevamente un aumento en las publicaciones especializadas. Este momento, sobre todo en los 60 y 70, se corresponde con la aparición de revistas ligadas a instituciones académicas y cine clubes, donde comienza a proliferar una crítica especializada dedicada a un público más reducido.

En los 90 el panorama se mantiene igual que en la década anterior, pero desde principios del siglo XXI, las publicaciones se incrementan drásticamente. Se registra el mayor número de publicaciones especializadas de toda la historia, y también existe un aumento considerable en el número de revistas no especializadas.

Revistas especializadas
Décadas del 10 y el 20

En este periodo se destaca, en primer lugar, una importante diferenciación entre las revistas, que se advierte en los públicos

a los cuales están dirigidas. Existen dos categorías de público reconocibles, los "cinematografistas" y "el público en general", y dependiendo a quién se escribe, se organiza el contenido. Al hablar de cinematografistas se considera tanto a dueños como operadores de salas de cine y, en las revistas dedicadas a éstos, abundan los artículos económicos, legales y técnicos del ámbito cinematográfico. También existen espacios centrados en la industria del cine y en las casas productoras y distribuidoras existentes en el país. Uno de los ejemplos más nítidos de aquello es *Cine gaceta / órgano de los Cinematografistas Chilenos* (1915-1918), revista que se define desde su editorial como una herramienta para este gremio. Otras revistas que pertenecen a este campo son *Pantalla y bambalinas* (1926), que se presenta como publicación para cinematografistas, pero tiene reducido contenido técnico del medio, *Boletín cinematográfico* (1928-1974) (ver Mouesca y Orellana, 1998: 122), que en sus comienzos mantiene esta línea, y *Chile Cinematográfico* (1915-1916) que se proclama como una publicación para cinematografistas y público en general.

En las revistas orientadas a público general encontramos artículos del medio cinematográfico, de actores y críticas de cine. Tienen su contenido fuertemente centrado en el cine norteamericano, sobre todo en los actores de este país. Pero a la vez existe una preocupación por la producción nacional, lo que se refleja en abundante información sobre cada filme chileno que está en rodaje o a punto de ser estrenado. Las revistas que se dirigen a público general son: *El Film / órgano oficial de la cinematografía independiente* (1918-1919), *La Película* (1918-1921), *La Semana cinematográfica* (1918-1920) y *El Film* (1919).

Es necesario agregar que las publicaciones dirigidas a los cinematografistas también contemplan una importante cantidad de contenido como el recientemente descrito, siendo muy similares a las publicaciones para público general en este aspecto.

En cuanto a la crítica, es bastante parecida en todas las revistas, variando más su extensión y cantidad que propiamente su

contenido. Los elementos en los que está enfocada son el argumento, el elenco y la casa productora principalmente. Las críticas suelen ser favorables, pero en algunas publicaciones, como en *Pantalla y bambalinas,* también se acostumbra resaltar los defectos de las películas, mezclados con sus atributos positivos.

Existen dos revistas que son la excepción a las distintas características previamente descritas. Una de éstas es *Noticiario Fox* (1928), revista publicada en Concepción y perteneciente a la casa productora norteamericana *Fox.* Ésta se diferencia de las demás, pues busca, por medio de críticas halagadoras, promocionar las películas de esta casa, por lo que tiene una relación comercial con el medio cinematográfico.

La otra excepción es la ya mencionada *Boletín cinematográfico* (1928-1974), revista editada durante 27 años. Las variaciones que se producen en el tiempo, junto con una importante diferencia en la estructura de la crítica, la alejan de las prácticas observables en las otras revistas. Por ejemplo, tenía sistemas de evaluación para intentar medir la calidad de cada película, y sus críticas podían ser tanto favorables como desfavorables para la película.

Década del 30 y 40

Dentro del campo muestral utilizado para la presente investigación, solo dos revistas especializadas han nacido entre los años 1930 y 1950. Éstas corresponden a *Sinopsis: crítica, ciencia y arte cinematográfico* (1938) y *Cinemundo* (1943-1952).

Sinopsis: crítica, ciencia y arte cinematográfico es una publicación quincenal que cuenta con diez ejemplares y su publicación alcanzó cinco meses, lanzando su primer número en agosto y su último en diciembre de 1938. Esta revista no solo es la única especializada aparecida en su década, sino también marca un

contraste con las publicaciones anteriores en cuanto a contenido y estructura de la crítica cinematográfica. La única revista similar en el modo de abordar la crítica es *Boletín cinematográfico*.

La crítica cumple con una minuciosa estructura, que incluye una ficha técnica y un sistema de evaluación dispuesto para medir la calidad de la película en distintos ámbitos. El resultado puede ser tanto favorable como desfavorable para la película.

Cinemundo, por otro lado, es una revista de mucha mayor duración. Ésta existe durante 9 años y 6 meses. Encontramos en ella gran cantidad de páginas dedicadas a la crítica, pero mantiene un mayor grado de similitud con lo que se acostumbraba hacer en las décadas anteriores. No tiene un sistema de evaluación, y suele ser favorable para la película reseñada. Las críticas desarrollan ciertos aspectos del filme como la calidad de los actores de la película, el carácter de la trama y los más significativos aspectos de producción.

Década del 50 y 60

Durante esta época se identifican 3 revistas especializadas: *Séptimo arte* (1954), *Cine foros* (1964-1966) y *Films* (1967). Las dos primeras tienen en común una profundización dentro de sus textos sobre cine, teniendo una gran extensión, que puede llegar hasta las 6 páginas, y además ambas son producto de cine clubes. *Séptimo arte* proviene del Cine Club Universitario de la Federación de Estudiantes de Chile, y *Cine foros*, del Cine Club Viña del Mar. La tercera revista, *Films*, posee textos de menor extensión y es una publicación independiente. Las tres revistas cuentan con firmas en sus textos, además de una efímera duración, siendo la más larga la de *Cine foros*, con casi dos años. Estas revistas guardan suma importancia para la historia de la crítica en Chile, pues son las primeras en introducir textos extensos, con

análisis de las obras más detallados, centrándose en muchos más aspectos cinematográficos que simplemente la trama.

Década del 70 y 80

A rasgos generales, este es un periodo de baja producción, no obstante, siguen apareciendo revistas especializadas. Tal es el caso de *Premiere*, una revista que se edita solo en 1977, con seis números publicados quincenalmente. Se escribe para un público principalmente interesado en el mundo del espectáculo cinematográfico. Además cuenta con una sección de crítica, la cual aparece a veces firmada, con una extensión total de alrededor de 6 páginas.

Otra revista, que sigue la tradición de décadas pasadas, en la senda de publicaciones como *Cine foros* y *Séptimo arte*, es *Primer plano*. Esta revista se edita entre 1972 y 1973, en la ciudad de Valparaíso, contando con solamente 5 números, y es producto del Comité de Extensión Cinematográfica de la Universidad Católica de Valparaíso. Ella cuenta con textos sobre cine firmados y de larga extensión, y se dirige a un público con fuerte orientación hacia la cinefilia. Una revista con características similares en cuanto a formato y textos sobre cine es *Enfoque*, que aparece ya en la década de los 80, contando con 18 números publicados, bajo el alero del Instituto Chileno Canadiense de Cultura.

Otra revista que surge en este periodo es *Ojo: cine y comunicaciones*, en 1979, contando con dos números, que está dirigida a un público más instruido, y sus escritos sobre cine tienden a conjugar diversas opiniones sobre una misma película.

Por último, está la presencia de *Boletín de la Asociación de Productores de CINE-Chile*, que va de 1985 hasta 1992, con un total de 43 números. Esta publicación bimensual era realizada en Santiago, bajo el alero de aquella Asociación, y estaba dirigido

totalmente a la industria cinematográfica. Respecto a los textos sobre cine, eran más bien sobre la actualidad en torno a la industria, dedicando párrafos al estado de películas, ya sea prontas a estrenarse o en filmación, aunque contaba con variadas e interesantes entrevistas a gente del medio.

Finales del 80 y los 90

En este periodo aparecen revistas para público en general. Caso destacable es la aparición de *Errol's magazine* (1989 a 1993), que surge como la revista de una tienda de videos para, más adelante, pasar a independizarse y tener circulación en todo el país. En ella hay reseñas de las películas, de corta extensión, sin firma y sin sistema de evaluación. Caso similar ocurre con otras publicaciones, como son *Video grama* (1987 a 1993), *Video para usted* (1990 a 1994) y *La Butaca: radio-cine-tv* (1991 al 2000) , que también cuenta con reseñas sobre las películas, de pocas líneas, que se centran en la trama, no obstante, suele tener, a menudo, artículos sobre películas estrenadas o próximas a estrenarse, pero sin profundidad, pues solo se dedican a contar la trama o algunas situaciones asociadas con los actores o el equipo de producción.

Siglo XXI

Aquí aparecen numerosas revistas especializadas, conformando un total de siete. Entre ellas encontramos algunas que directamente promocionan películas, como es el caso de *Buena Vista magazine* (2001), dedicada a las películas de la distribuidora Buena Vista, con artículos referidos a las películas de la misma. Estos textos se concentran en la trama a lo largo de dos páginas,

generalmente acompañados de varias fotos. Por otro lado existen dos revistas que guardan importante relación con universidades, como son los casos de *Revista de cine* (2001-2008) y *Revista + cine* (2005-2007), la primera del Departamento de Teoría de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y la segunda de la Carrera de Cine perteneciente a la Universidad de Valparaíso. Ambas difieren, la primera orientada, de acuerdo a sus textos con carácter más ensayísticos y de larga extensión, a un público más selecto; mientras que la segunda tiende a solamente dar cuenta de las obras realizadas por la carrera de cine de dicha escuela, mediante textos breves.

Otro tipo de revistas que aparece es *The end* (2000-2002), *Racontto* (2002-2007), y *Última butaca* (2008), que son independientes, y se dedican a un público especialmente cinéfilo, con textos que van mucho más allá de la simple reseña.

Finalmente, aparecen *Televitos* (2007-2008) y *Close up* (2005-2008), que se orientan principalmente a estrenos y actualidad del mundo cinematográfico, con reseñas de corta extensión, centrándose particularmente en la trama, de modo similar a lo que ocurría con *Cinegrama*, revista aparecida en la década anterior.

Revistas no especializadas
Revistas de cine y teatro o de artes

Estas revistas se pueden definir como publicaciones especializadas, pero en el campo de las artes. Encontramos algunas dedicadas solo a cine y teatro, y otras enfocadas a distintas ramas de las artes, incluyendo literatura, pintura, escultura, arquitectura, radio y/o música, dependiendo de la revista. También existen otras publicaciones más específicas que se especializan en un solo ámbito, que no es el cinematográfico, perteneciente a las artes o cultura, a pesar de incluir también crítica de cine.

Dentro de las publicaciones de cine y teatro encontramos a *Mundo teatral* (1918-1921), *Arlequín / Revista de teatros y cines* (1922) y *Espectáculos / Órgano de la asociación teatral y Cinematográfica de Aconcagua* (1929-1930). Como podemos ver, este tipo de revistas se concentran en las décadas del 10, 20 y 30, donde ambos espectáculos se encuentran todavía íntimamente unidos. En este periodo, como lo afirma el registro de revistas de salas de teatro, ambos espectáculos, en algunos casos, comparten el espacio físico de su presentación.

En cuanto a la crítica, tanto *Mundo teatral* como *Arlequín* tienen secciones dedicadas a ésta, sumados a algunos artículos que esporádicamente se publican en otros espacios de la revista. *Espectáculos* tiene escasa crítica cinematográfica, y a medida que pasan los números ésta va desapareciendo, así como su línea editorial, terminando como una publicación híbrida de espectáculos y sobre temas femeninos.

Dentro de las publicaciones centradas en las artes en general, encontramos a *Horizontes porteños* (1944-1945), *Pro arte* (1948-56), *Vanguardia* (1980), *Pensarte* (1999) e *Infame* (2006).

Al revisar la crítica, encontramos tanto en *Horizontes porteños* como en *Pro arte*, ambas gestadas en los 40, una crítica que busca ser analítica, tomando en cuenta tanto los aspectos técnicos como estéticos de la obra. *Vanguardia*, por otro lado, se publica en los 80 y es una revista particular en esta categoría. Nace en dictadura y se define como un medio cultural de la resistencia popular. La crítica presente en sus páginas es extensa, 3 páginas aproximadamente, y principalmente hace un análisis político, histórico y de contexto de la película. La atención se centra en el argumento del filme.

Pensarte e *Infame*, que abarcan desde fines de la década del 90 y principios del 2000, al ser revistas más recientes, incluyen en sus contenidos elementos como el diseño, la moda, la fotografía, internet y tecnología, entre otros. La crítica de ambas revistas

está centrada principalmente en la trama y tienen una a dos páginas destinadas a ésta.

Dentro de las publicaciones específicas de otra rama de las artes, hay dos que se inscriben en nuestro espacio muestral, debido a que contienen crítica cinematográfica. Estas son *Rockaxis* (2003-2011) y *Rolling Stone* (2006-2011), revistas especializadas en música. Ambas tienen muy poca presencia de crítica, reconociendo una página en 136 en el caso de *Rockaxis* y una página en 82 en el caso de *Rolling Stone*. La crítica en ambas publicaciones está enfocada en la trama de película, realizando solo un breve análisis narrativo.

Una característica que tienen casi todas en común es que se han publicado en Santiago o Valparaíso. Solo *Pensarte* pertenece a otra ciudad, siendo una publicación de Concepción.

Revistas de salas de teatro

Estas revistas son publicaciones realizadas por teatros que en sus salas presentan espectáculos cinematográficos. Se concentran en la década del 30, a excepción de la revista *Cine social,* que aparece en 1926. Han sido agrupadas bajo una misma categoría, pues, a pesar de que su contenido varía dependiendo del teatro que las produce, tienen una estructura y un fin similar, el cual consiste en promocionar el teatro y su programación.

Se definen como no especializadas porque su contenido, en la gran mayoría de los casos, no gira exclusivamente en torno a lo cinematográfico.

Encontramos, en este sentido, revistas que pertenecen a teatros cuya programación no incluye solo películas, sino también teatro o espectáculos de *varieté*. Un ejemplo de esto es la revista *Cine social* (1926), revista del Teatro Politeama en Punta Arenas, en la cual encontramos tanto crítica de cine como de teatro, pues

ambos tipos de espectáculos se presentan en aquel teatro. La proporción entre contenido cinematográfico y teatral va variando de número en número, dependiendo también de la programación en cartelera. La continuación de esta revista, llamada también *Cine social* (1934-1935), emana de dos teatros, el Politeama y el Palace. Ésta también centra su contenido en el cine y el teatro, pero se le suma el campo de la música, siempre que esté integrado a algún espectáculo presentado en sus salas. Esta tendencia también la podemos ver en la revista *Teatro Municipal, la mejor sala, los mejores espectáculos* (1935-1937), perteneciente al Teatro Municipal de Magallanes. En ella, los contenidos de las críticas y artículos se dividen entre cine, teatro y espectáculos de *varieté*, aunque el componente cinematográfico prevalece sobre los otros en casi todos los números.

También existe otro tipo de materiales, alejado del campo del cine, que se incluye en casi todas las revistas de este tipo. Éste corresponde a una sumatoria de temas de interés general, que buscan fundamentalmente divertir y amenizar al público lector. En este grupo encontramos chistes, cuentos, recetas de cocina y datos curiosos, entre otros. Las diversas revistas lo tienen en mayor o menor medida, encontrando casos donde la mayor parte del contenido se dedica a este campo temático, y otros en donde es casi inexistente. La revista *Magazine Teatro Principal* (1934), perteneciente al Teatro Principal en Osorno, es uno de los casos en que se advierte una mayor presencia de artículos de interés general, teniendo la particularidad de que todos se orientan a la dueña de casa. Así, la revista se asemeja más a un magazine femenino, con breves secciones de cine. Otras revistas que también presentan este contenido, pero en menor cantidad, son: *Cine social* (1926), *Teatro Central* (1933-1935), *Cine social* (1934-1935), *Programa Oficial - Teatro Real* (1936-1937) y *Magazine del Teatro Palace* (1936-1938).

Encontramos solo una revista de salas de teatro que centra sus preocupaciones íntegramente en el campo del cine. Ésta es *Teatro Metro* (1936-1948), perteneciente al Teatro Metro en Santiago.

En cuanto a la crítica cinematográfica, en esta categoría de revistas existen algunas características comunes. Una de éstas es que todas las críticas son favorables a las películas, pues, al estar ligadas al teatro que las exhibe, se comportan más como un recurso publicitario que como un ejercicio propiamente crítico.

Por otro lado, casi la unanimidad de las películas reseñadas son norteamericanas, existiendo, por cierto, una fascinación por sus actores principales, reforzando fuertemente la lógica del *Star System*. Existen incluso algunos teatros que están relacionados exclusivamente con alguna casa productora, y, en sus revistas, engrandecen las películas y figuras pertenecientes a ésta. Algunos ejemplos de éstas: *Teatro Metro,* revista del Teatro Metro, relacionado con la casa productora Metro Goldwyn Mayer; y *Teatro Central* proveniente del Teatro Central, relacionado con la Compañía Cinematográfica Ítalo Chilena y con Metro Goldwyn Mayer.

En cuanto a la extensión y al carácter de la crítica misma, encontramos que son bastante similares en todas las revistas. Suelen ser críticas de estrenos próximos del teatro, y se diferencian en críticas breves y extensas. Las críticas extensas abarcan desde un tercio de página a una página completa, y centran su atención en el argumento de la película y en los actores de reconocida trayectoria. Las críticas breves van desde uno a tres párrafos y se estructuran a modo de reseña con una breve descripción del argumento y un acotado juicio crítico.

Otras características generales de este grupo de revistas que habría que tomar en consideración son su periodicidad y su proveniencia. Todas ellas circulan semanalmente, y varias son editadas en regiones, como *Cine social*, *Teatro Municipal*, *La mejor sala*, *Los mejores espectáculos* y *Magazine del Teatro Palace*, todas

pertenecientes a salas de teatro de Punta Arenas y *Magazine Teatro Principal*, publicada en Osorno.

Revistas tipo magazine

En esta categoría se agrupan todas las publicaciones que en sus páginas presentan múltiples contenidos, sin especializarse en ninguno en específico. Son revistas que pueden abarcar desde deportes hasta espectáculos, desde actualidad hasta cocina, desde arte hasta vida social. El elemento que todas ellas tienen en común es que presentan, de un modo u otro, crítica de cine.

Dentro de este espacio tan amplio, se divisan temas más acotados, en torno a los cuales estas revistas se agrupan. Se encuentran revistas más ligadas a los deportes, otras denominadas "femeninas", otras de espectáculos, algunas guías de panoramas y otras que abarcan una serie de temas heterogéneos.

Para empezar, revisaremos las revistas con contenido deportivo. Estas son: *Don Severo, semanario de deportes, cines y teatros* (1933-1935), *Mister Huifa* (1936) y *Clarín porteño* (1951). Estas publicaciones tienen la particularidad de que, a pesar de consagrarse mayoritariamente al deporte, tienen un importante espacio entre sus páginas dedicado a las artes y el espectáculo.

Las tres publicaciones tienen tanto críticas extensas, a modo de artículo, como breves, a modo de reseña. *Don Severo* y *Mister Huifa* poseen críticas analíticas, que pueden ser tanto favorables como desfavorables para las películas; mientras que *Clarín porteño* dispone más bien críticas publicitarias, que son siempre favorables y que buscan atraer público a las proyecciones de ciertas películas.

El segundo tipo de revista que se distingue entre los *magazine* son las revistas femeninas o para la mujer. Se reconocen como tales, porque incorporan una serie de contenidos que se suelen

atribuir a este género. Por lo mismo, las siguientes publicaciones se sostienen sobre la base del supuesto de que los intereses de la mujer tienen relación particularmente con las labores del hogar, los chismes y las historias románticas. Dentro del espacio muestral encontramos tres publicaciones de este tipo, *Suplemento Actualidades Heraldo* (1927-1929), *Revista semanal cinematográfica y de artes - Programa oficial del circuito teatral* (1932) y *Astro* (1935). De las tres, solo *Astro* se declara abiertamente como revista femenina, pero todas tienen la gran mayoría de su espacio dedicado a recetas de cocina, vida social, consejos de belleza o para la dueña de casa, búsqueda del hombre ideal, chismes de romances en Hollywood, entre otros temas.

En cuanto a la crítica cinematográfica, las tres tienen la particularidad de que están al servicio de la publicitación de películas. La crítica siempre es favorable y tiene poco ejercicio analítico, mientras que el foco de atención está puesto en los actores y actrices principales.

Un tercer grupo lo constituyen las revistas que mayoritariamente se dedican al campo del espectáculo. Aquí encontramos a *Ecrán* (1930-1969)*, Telecrán* (1969-1971) y *Juventud* (1977-1978). Las tres revistas tienen en común que su foco de interés son los espectáculos masivos, como el cine, el teatro, la televisión, la radio, entre otros. La crítica es poco analítica y se centra en la trama y, en algunos casos, también en los actores más reconocidos.

Otro tipo de revistas *magazine*, que está íntimamente ligada al modelo recién descrito, es la guía de panoramas. Esta consiste en una publicación que recomienda cosas que hacer o lugares donde ir relacionados con el mundo de la cultura y del entretenimiento. Por ejemplo, sugiere la asistencia a espectáculos, películas, restaurantes, exposiciones de arte y programas radiales, entre otros. Son dos las publicaciones de este tipo incluidas en la muestra, *El elefante - guía del panorama a su pinta* (1985) y *(Paréntesis)* (2006-2007).

Ambas son similares como publicaciones, pero bastante distintas en el tipo de crítica cinematográfica desplegada. *El elefante* es una guía que busca promover espectáculos menos masivos, ligados al arte independiente y de menor presupuesto. La crítica se condice con aquel enfoque, pues reseña varias películas pertenecientes al "cine arte" y sus críticas son analíticas y centradas en criterios estéticos. *(Paréntesis)*, por otro lado, tiene una crítica muy breve que se enfoca únicamente en la trama de la película.

El último grupo reconocible es aquel que une a todas las revistas que tratan temas completamente heterogéneos. Las revistas que pertenecen a esta categoría son *En viaje* (1933-1973), *Ercilla* (1934-2011), *Pacífico para todos* (1935), *Sinopsis* (1940-1941), *Capital* (1996-2011) y *Contacto* (2007-2010). Algunas de ellas tienen un tema rector, como por ejemplo *En viaje* que trata sobre el concepto del viajar; *Pacífico para todos*, a su vez, se define como un *magazine* popular, y *Capital* se concentra en el mundo de los negocios, pero todas estas ediciones abarcan considerablemente más, temáticamente hablando, de lo circunscrito a su idea editorial. La crítica también es sumamente heterogénea, alternando breves y extensas, y más o menos analíticas. Pero, en términos generales, las páginas dedicadas propiamente a la crítica son bastante escasas.

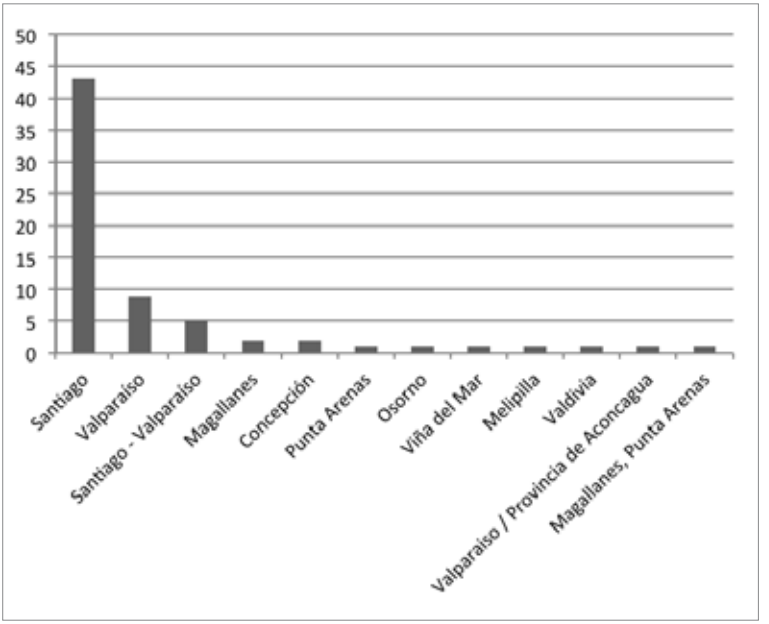
Aspectos Generales
Ciudades

En primera instancia, se observa claramente que más del 50% de las revistas publicadas provienen de Santiago, y en segundo término, con una gran diferencia, está Valparaíso, de donde surgen revistas importantes para el desarrollo del medio, tales como *Sinopsis* (1938), *Primer plano* (1972-1973) y *Racontto*

(2002-2007). Esto nos habla, claramente, sobre una centralización respecto a la producción de revistas.

No es menor el hecho de que Santiago no ha sido siempre, de manera brutal, el mayor productor de revistas. Si revisamos las décadas del 50 y 60, notamos que está a la par con Valparaíso. En ese periodo, surgen en el puerto revistas especializadas como *Sinopsis* y *Cine foros*, mientras que en Santiago surgen *Cinemundo* y *Séptimo arte*. Aunque la producción de revistas no es significativa en este periodo, todas las mencionadas corresponden a revistas especializadas en cine que tienen bastante importancia en el medio.

Gráfico 3. Revistas según ciudad de origen.
(Fuente: Elaboración propia)



En resumen, a comienzos del siglo XX, la producción de revistas tiene como principal ciudad a Santiago, no obstante, es el periodo donde también hay más ciudades distintas a ésta presentes, como ocurre con Concepción (*Noticiario Fox*, 1928), Punta Arenas (*Cine Social*, 1926) y Valdivia (*El Film*, 1919). Este panorama cambia a mediados de siglo, donde se reparte junto a Valparaíso la zona de publicaciones, en un periodo de poca producción, pero que origina revistas especializadas importantes. En un periodo más contemporáneo, en la década de los 90 e inicios del siglo XXI, se observa otra vez una vuelta a Santiago como productor principal de revistas, teniendo el liderazgo absoluto en ello.

Firmas

La relación entre revistas que contienen textos firmados sobre cine y las que no, se encuentra en una proporción de 2:3. Hay un 40% de revistas que contienen firma en sus textos, la cual es una tendencia general a lo largo de la historia, que se acentúa principalmente durante la década del 30, periodo en que esta diferencia se ensancha en forma notable. Por otro lado, un 60% de las revistas no tienen firma en sus textos sobre cine.

Hay que mencionar que muchos de estos textos sin firma poseen escasa extensión, generalmente de unas ocho o diez líneas, y tienden a centrarse totalmente en la trama de la película.

Gráfico 4. Revistas con textos firmados y no firmados.
(Fuente: Elaboración propia)

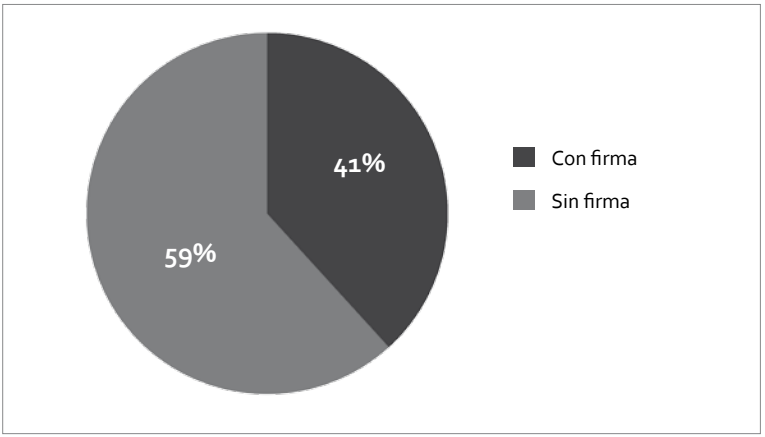
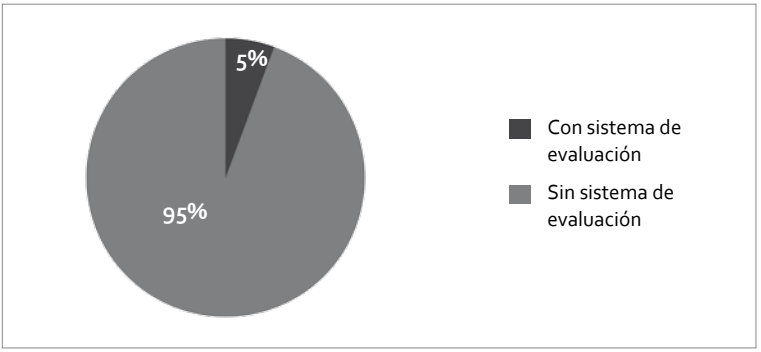


Gráfico 5. Revistas con y sin sistema de evaluación
(Fuente: Elaboración propia)



Además, se da el caso de que una misma revista contenga los dos tipos de textos, es decir, con y sin firma. No obstante, los textos con firma son mucho más extensos que aquellos que no la poseen.

Sistemas de Evaluación

Respecto a sistemas de evaluación dentro de las revistas, entendiendo por esto catalogar y sustentar el juicio dado a las películas mediante algún tipo de mecanismo, la situación es bastante dispar. Solo un 4% de las revistas poseen un sistema de evaluación, mientras que el restante 96%, no lo poseen. Esta relación se ha mantenido de igual forma durante la historia.

Dentro de los sistemas de evaluación encontramos unos bastante complejos, que se manifiestan en torno a varios aspectos de la película, como la facultad de atraer al público, si será un éxito de taquilla o sobre la calidad de la misma, etcétera. El mejor ejemplo de ello es *Boletín cinematográfico* (1928-1974), quien utiliza varios sistemas para establecer esa categorización. Otros sistemas son más simples, proveyendo en una palabra o un concepto el juicio crítico sobre la película (como ocurre en la revista *Ercilla*).

Revistas online

Por revista online entendemos toda publicación cuyo único o principal soporte de divulgación es Internet. Esto supone una página *web*, donde se encuentre todo el material que concierne a la revista.

Las publicaciones pertenecientes a esta categoría no han sido incluidas en los análisis anteriores, pues Internet es un medio vastísimo, y las revistas aquí presentadas solo constituyen una muestra significativa de todo aquello que puede estar en este momento circulando sobre cine. Hemos reunido las revistas electrónicas más relevantes en la escena nacional, pero es posible que queden excluidas otras publicaciones, *blogs*, o sitios ligados con el tema.

Las revistas que conforman la presente muestra son: *Mabuse* (2002-2012), *La fuga* (2005-2012), *Cinefilia* (2009-2012), *Cine Chile* (2010-2012), *R7A* (2010-2012), *Analízame* (2005-2012), *Fuera de campo* (2008-2009) y *El otro cine* (2004-2012).

Mabuse es, dentro de la muestra, la revista online más antigua y de mayor trayectoria. Su editor es Jorge Morales y la conforma un equipo que ha ido variando en el tiempo. Está organizada en números, como una revista convencional, habiendo publicado su último ejemplar, hasta ahora, en octubre del 2011. Es posible encontrar todos los números en la página *web*, y se pueden revisar de modo *online*. Fuera de esto, también encontramos en la página artículos que apuntan a variados aspectos del cine. Entre éstos, un espacio concreto para la crítica.

La crítica se presenta en artículos analíticos, que toman en consideración un amplio espectro de los elementos que constituyen una película. La trama, las actuaciones, la pulcritud técnica, los valores estéticos, la obra previa del director, la comparación con otras películas de su tipo, entre otros. Ésta no aparece firmada, y puede ser tanto favorable como desfavorable para el filme.

La fuga, por otro lado, no presenta números de revistas constituidas, pero sí organiza sus artículos por períodos y años. También presenta una sección especial de crítica, que siempre aparece firmada.

Los artículos críticos también consideran todos los aspectos de la narración audiovisual, centrando principalmente la atención en la dirección, y estableciendo una comparación o un reconocimiento entre la obra aludida y las realizadas previamente del director en cuestión.

La dirección editorial de la revista está a cargo de Carolina Urrutia, Iván Pinto y Hernán Silva.

Cinefilia es bastante similar a los ejemplos anteriores, radicando su diferencia más en el tipo de crítica, pero de modo bastante sutil. Esta revista, dirigida por Nicolás Cuevas Contreras,

tiene 10 ediciones, presentados como revista convencional. También, la misma página, contiene una sección de crítica.

Los artículos que componen la sección de crítica centran principalmente su atención en la trama, las actuaciones y los directores o actores que forman parte de la cinta, dejando algo más de lado el análisis formal o estético del filme.

Por otro lado, *Cine Chile*, a pesar de ser un sitio especializado en cine, marca una importante diferencia de naturaleza con los demás. Más que una revista, es un sitio *web* que busca construir un diccionario del cine chileno, haciendo un recuento de fichas técnicas de películas, documentales y cortometrajes nacionales. Ha sido incluida en el catastro, pues tiene una sección de crítica que trata, únicamente, cine chileno.

En ésta se analiza la puesta en escena, elementos técnicos y estéticos y el impacto que produjo al ser estrenada; pero, principalmente, se habla sobre la trama, el director y sus trabajos previos. Las críticas suelen llevar firma.

El sitio está a cargo de Marcelo Morales C. y sus otros participantes y colaboradores son Antonella Estevez, Gabriela González y David Vera-Meiggs.

Otra revista con una interesante línea editorial es *R7A.* Esta publicación *online* se funda con la intención de continuar el legado que dejó la revista *Séptimo arte* (1954-1956). El 2010, luego de la refundación de la Cineteca de la Universidad de Chile, también íntimamente ligada a *Séptimo arte*, se crea esta revista, esperando seguir la misma línea de su predecesora, centrada en los aspectos culturales, sociales y artísticos del cine. La dirección de la revista está a cargo del Colectivo ANTU y su editor es Luis Horta.

En la página *web* se publican los números completos, y, a la vez, tiene una sección de crítica. Ésta consta de artículos analíticos que revisan aspectos narrativos, principalmente, y audiovisuales, en segundo lugar, de la obra. Sitúan la película en su contexto, revisando su importancia o impacto en la actualidad, o su pertenencia a cierta corriente o género. Suelen estar firmadas.

Analízame es un blog de cine desarrollado íntegramente por Gonzalo Maza, guionista y crítico de cine. Pese a ser chileno, este *website* pertenece a una red de blogs argentina llamada *Otroscines.com*.

En esta página *web*, que se define como un blog de cine y crítica de cine, encontramos comentarios sobre muchos aspectos que guardan relación con el séptimo arte, que van desde la industria, festivales, hasta incluso comentarios sobre críticas de cine aparecidos en otros medios, lo cual enriquece mucho el análisis sobre una película, pues, a veces, establece comparaciones con respecto a su propio pensamiento crítico.

El otro cine es un *website* que se inicia el año 2004, y se autodefine como un *blog* de opinión cinematográfica. También declara su intención de dar a conocer las actividades que ocurren dentro de la región de Antofagasta, lugar donde residen sus integrantes. El director es Wladimyr Valdivia Westphal. Dentro del *blog*, hay una sección llamada "Críticas/Reviews", donde se encuentran todos los juicios críticos sobre películas, realizados por variados autores, eso sí, todos pertenecientes, en forma estable, a la revista virtual.

Los textos sobre cine se centran en la narrativa de la película, comentando principalmente la trama, y describiéndola brevemente. Por otro lado, la enumeración de elementos audiovisuales usados es medular, y establece, a veces, ejemplos claros de sus usos.

Por último, el 2008 aparece un *website* llamado *Fuera de campo*, el cual distribuía, gratuitamente y en formado pdf, una revista titulada con el mismo nombre, en la cual colaboraban numerosos personajes, tales como el investigador del cine uruguayo Jorge Ruffinelli, o el productor Bruno Bettati, entre otros. La dirección de esta revista está a cargo de Udo Jacobsen, y establece que la intención de la misma no es científica, sino que, por el contrario, es simplemente hablar de lo que les gusta. Por otro lado, expresa que el cine no tiene una definición, es más, habla de

una multitud de definiciones, y por ende, una multitud de cine, amplio y diverso.

Los textos sobre cine son extensos, hacen análisis de elementos tanto narrativos como audiovisuales, y a menudo utilizan referencias fílmicas y bibliográficas. Por último, establecen siempre comentarios positivos sobre las obras audiovisuales de las cuales hablan.

Como aspectos generales, que ligan a todas estas publicaciones, podemos hablar en primer lugar y de manera evidente, de la utilización de un nuevo formato o medio de divulgación. Este formato abre nuevos modos de distribución, e incluso de estructura de los artículos o de relación con el público lector. En cuanto a la estructura, se puede ver que las críticas aumentan su extensión, no teniendo ya las restricciones que supone el uso del papel y la impresión. A pesar de esto, muchas de estas revistas optan por la estructura convencional de la revista, y subir, así, ejemplares íntegros al sitio. En cuanto a la relación con el público lector, ésta es más inmediata y masiva, pues, la gran mayoría, presenta el espacio para que los lectores escriban sus comentarios y opiniones respecto a cada artículo.

Fuera de esto, se constituyen revistas especializadas que centran su crítica en muchos más elementos de los que conforman una obra audiovisual, de lo que solía realizarse en periodos anteriores. Parece, más allá del formato, que se crea una nueva relación entre la crítica y la producción audiovisual, o, unos nuevos usos en la crítica, que analiza más regularmente aspectos que sobrepasan la trama y la calidad actoral.

Cierre

La clasificación, descripción y categorización previa se ha realizado sobre la base de una observación y comprensión particular del material. Comprendemos que es posible formar otras múl-

tiples categorías, y asociar de otro modo los ejemplares de las diversas revistas que han formado parte de la muestra aquí presentada. También advertimos, como se ha afirmado previamente, que es probable que hayan quedado ejemplares de distintos periodos fuera de la selección, tanto porque han desaparecido, como porque pudieran estar guardados en otros lugares a los que no hemos accedido. Esperamos que, a pesar de todo aquello, la presente descripción pueda dibujar un panorama general en torno a la crítica cinematográfica, particularmente a la existente en revistas.

Los orígenes de la crítica cinematográfica en Chile (1915-1930)

EDUARDO SANTA CRUZ A.

En los comienzos del siglo XX se produce en nuestro país la aparición de las *revistas especializadas.* Se trataba de medios escritos que se hacían cargo de un ámbito temático específico y que estaban dirigidos a un público cada vez más heterogéneo en su demanda cultural. De esta manera ya en la primera década surgieron las revistas magazinescas, literarias, de moda y del hogar, infantiles, de variedades y espectáculos, deportivas, etc. (Santa Cruz, 2002; Ossandón y Santa Cruz, 2001). Lo anterior se vio acompañado además de cambios en la estructura formal de los diarios, cada vez más claramente diferenciada en secciones también especializadas, lo que manifestaba la consagración del periodismo informativo moderno.

Lo antes descrito se explica porque existe una clara correspondencia entre la masificación que va logrando determinado fenómeno social y cultural y su repercusión en el interés de una prensa que también se está diversificando en sus formatos y géneros, así como también con la configuración de públicos diversos y especializados, vinculados a espacios urbanos y circuitos culturales más amplios y nuevos, cuestiones todas que caracterizan el escenario cultural y comunicacional chileno y latinoamericano en esa época.

En la primera década el cine todavía constituía una suerte de entretención curiosa que se desarrollaba, en general, al interior de lo que se llamaba el espectáculo de *variedades*. Por eso, durante esos años la información periodística referida al nuevo invento estuvo especialmente situada en diarios y revistas magazinescas, junto al teatro, la zarzuela y otros espectáculos. Así como han

consignado otros textos, desde la exhibición en Santiago del Kinetoscopio, de Edison en 1895 y del Cinematógrafo, de Lumiére, al año siguiente, la prensa va dando cuenta de su progresiva instalación en el medio social y cultural nacional (ver Mouesca, 1997).

En los años siguientes y, en la medida en que el espectáculo se va haciendo regular, ya que, al decir de Rinke "(...) desde 1910 en adelante, los teatros se esparcieron por todo el país" (76), la consolidación del cine como instancia de sociabilidad y entretenimiento ocurrió a niveles masivos, las salas de cine tenían normalmente capacidad para varios centenares cuando no miles de espectadores y, además, la mencionada masividad iba acompañada del carácter socialmente heterogéneo y diverso de su público. Dichas salas estaban repartidas en todos los barrios de la capital y en todas las ciudades y pueblos importantes del país. En una lista aparecida en la revista *Cinema*, en 1913, se registran 51 locales en Santiago, muchos de ellos ya dedicados exclusivamente al cine, con sus respectivas direcciones, lo que permite construir una suerte de mapa socio-económico de su distribución espacial. Este número va a disminuir fuertemente, producto de la crisis que vive la industria del cine, a nivel internacional, debido a la Primera Guerra Mundial y, así, en 1918 la cifra se había reducido a una treintena, cantidad que más o menos se mantiene estable durante la mayor parte de los años 20, para comenzar a crecer nuevamente y llegar en 1935 a la cifra de 40 salas en Santiago, del total de 212 que había en el país. Cabe consignar que hacia 1920, la población de la capital llegaba a cerca de medio millón de habitantes. Todo ello pareciera ratificar el juicio de que "(...) el cine se transformó en el medio más importante de la cultura moderna de masas del Chile de las primeras décadas del siglo XX" (Rinke 76).

La atención creciente que le prestaban los diarios al desarrollo del cine no parece haber sido suficiente y entre 1915 y 1920 vieron la luz no menos de 8 revistas dedicadas exclusivamente al cine, cinco de ellas en la capital, dos en Valparaíso y una en

Valdivia y en la década siguiente aparecen una decena más[1]. Dichos momentos pueden ser considerados como los fundacionales en lo que se refiere al surgimiento e instalación de la crítica cinematográfica. Tal como ha señalado Mouesca, "la crítica fue desde sus orígenes sobre todo un género periodístico: crónicas y comentarios en que lo dominante era la materia informativa" (1997: 112). En todo caso, en la misma medida en que el cine estaba en un período de crecimiento y consolidación, la crítica vivía un momento inicial en que aún no está plenamente maduro su carácter. El proceso que llevó a la configuración del género y que duró hasta los años 30 es el tema que analizaremos en las siguientes páginas, a partir del análisis de algunas de las revistas a las que antes se aludió.

Difusión del cine y formación de su público

En el ámbito de las revistas, la emisión de juicios de valor y de opiniones sobre las películas que se exhibían asumió desde

[1] Existe una revista que llama a confusión. Se trata de *Cinema*, cuyo nombre induce a considerarla como la primera revista especializada en cine. De hecho, en la Biblioteca Nacional se la incluye en el fichero específico. Apareció el 28 de Noviembre de 1913, con 20 páginas y a un precio de 20 centavos. Se definía a sí misma como un magazine semanal ilustrado y prometía cubrir el Arte, Sport, Teatro, Actualidades, Letras, Turf y Comercio y, efectivamente, ese fue el carácter de los cuatro números que se conservan en la Biblioteca. De hecho su material era muy diverso: tres páginas dedicadas a pronósticos y resultados de las carreras en el Club Hípico y el Hipódromo Chile; otras tantas al deporte, aunque la mayor parte del material corresponde a artículos y crónicas sobre la actualidad nacional, especialmente política y económica. Lo que dice relación con espectáculos en general ocupaba una sección de cuatro páginas en la que, sin embargo, se entregó, como dijimos, una valiosa información acerca del desarrollo que ya vivía el cine como espectáculo en Santiago. En el número 3-4 se incluye la lista de más de 50 salas en la capital, con su respectiva dirección, dedicadas a la exhibición cinematográfica de manera exclusiva, en todos los barrios y el centro de la ciudad.

un comienzo dos formas: la de la *crónica* y la de la *reseña.* Como señala Mouesca, la primera de ellas se centraba en la entrega de información sobre el filme, incluyendo datos sobre la producción, especialmente relacionados con los costos o las eventuales dificultades que se tuvo que sortear; datos y características de los actores y actrices y otros de carácter general que situaban a la película en un cierto contexto de producción e instalaba una perspectiva de expectativas y recompensas posibles, en materia de entretención, para el espectador.

Este tipo de artículos está presente en todas las revistas del período, desde las primeras que se pueden consignar, cuales son, en primer lugar, *Chile Cinematográfico,* cuyo primer número se publicó el 25 de junio de 1915, con una edición de 16 páginas, las que luego subieron a 20 e incluso 24. Su director era José Fernández R. Se publicó más o menos quincenalmente hasta febrero de 1916, fecha en la que apareció el número 13 que es el último conservado en la Biblioteca Nacional.

En un sentido general, esta revista asumió las características propias de un medio que nace al interior de un proceso mayor, como era la acelerada masificación del espectáculo cinematográfico, rodeado del aura de un *invento* mágico y sorprendente, en el contexto del surgimiento y crecimiento de la industria cultural y la cultura de masas modernas. Es decir, un elemento central de su accionar fue la difusión y popularización del cine. En esa dirección va a operar, al menos, en dos planos: por un lado, demostrar las bondades del cine, en tanto sana recreación e incluso democratización de la cultura y su posible uso educativo y *civilizador*. Por otra parte, defenderlo de sus detractores que no le concedían espacio al lado de espectáculos provenientes de la *alta cultura*, como el teatro o la ópera. Se trata de algún modo de un período fundacional en el que la revista se pone al servicio de un proceso, cuyo origen está en el naciente mercado cultural y, en lo concreto, privilegió el objetivo de formar una afición masiva.

La característica de "mecanismo de comunicación entre el film y el público" a que alude Mouesca (1997: 112) al definir la crítica periodística y la tarea del crítico dirigida a guiar y educar a ese público, en esta revista se centra todavía no solamente en publicitar la bondad de las películas y estimular al público a asistir a su exhibición, sino que la revista contiene artículos que apuntan de forma quizás aún primaria y tentativa a ilustrar a ese público acerca de la actividad. Esto se desarrolla en dos planos. Por una parte, dando cuenta de los aspectos tecnológicos del soporte, a través de la sección *Cuestiones técnicas*, en que se explica cómo funcionan los aparatos de proyección, la conservación de las películas, cómo operan y en qué consisten los lentes y objetivos, las pantallas, etc. y otros aspectos como la iluminación, la fotografía, etc.[2]. Asimismo, hay artículos que apuntan más bien a lo que tendría que ver con la operatoria del lenguaje cinematográfico.

Junto a lo anterior, que podría caracterizarse como una forma de ilustrar y formar un público específico, la revista obviamente también busca interesar y entusiasmar a ese público en torno a la actividad estimulando sin mayor distancia crítica el desarrollo del mercado. Esta acción de promoción se llevó a cabo incluyendo informaciones sobre el cine mundial, de carácter misceláneo, cuando no puramente anecdótico[3]; por la inclusión

[2] Ver por ejemplo: "Los aparatos de proyección" (n. 3, 1 agosto 1915), "Cómo percibimos las imágenes cinematográficas" (n. 4, 15 agosto 1915), "Las pantallas de proyección" (n. 6, 26 septiembre 1915), "Los operadores de cine", "El decorado" y "El tratamiento de los films" (n. 7, 13 octubre 1915), "El foco luminoso en los aparatos de proyección" (n. 8, 31 octubre 1915), "El alumbrado artificial" (n. 13, febrero 1916).

[3] Ver por ejemplo: un artículo sobre una reseña histórica del cine (n. 1, 25 junio 1915); "El cine en París", con datos sobre cifras de público en los cines de la capital francesa en 1913 (n. 3, 1 agosto 1915); "El cinema en las nieves eternas", "El casamiento en las películas"; "Film hecho en el fondo del mar", "Una operación cinematográfica peligrosa" (n. 4, 15 agosto 1915) entrevista al director italiano Alberto Capozzi, tomada del diario *La Tribuna*, de Roma, acerca del momento actual del cine y sus perspectivas de crecimiento (n. 6, 26 septiembre 1915); "Los cines del mundo", en que se informa de que habría

de fotografías de actores y actrices y escenas de películas y, sobre todo, por la descripción de los filmes en ese momento en cartelera. En algunos casos, se trata de notas breves, pero en otros la descripción del argumento de una película asume casi las características de un cuento. A ello hay que sumarle la publicidad propiamente tal que insertaban las empresas distribuidoras en avisos de media o una página y la publicación regular de la cartelera de cines de la capital.

Por otro lado, está el caso de *Cine Gaceta*. Esta revista presenta una particularidad en su existencia, ya que ésta se dividió en dos etapas claramente distintas. En la primera, entre julio de 1915 y febrero de 1916, publicó 8 números y su redacción estaba ubicada en Santiago y, posteriormente, después de poco más de un año, se editó en Valparaíso, desde agosto de 1917 a febrero de 1918, donde llegó a publicar 15 números. En ambos períodos fue dirigida por Augusto Pérez Órdenes, cuyo seudónimo Augusto Pope lo encontraremos más tarde en otras publicaciones.

La revista se presentó al público en sus inicios como el *órgano de los cinematografistas chilenos*, apelativo que se usaba para nombrar a los distribuidores y/o dueños de salas, que en muchas ocasiones era lo mismo. Por lo tanto, la revista exhibe desde un comienzo un perfil muy definido y ligado a la promoción del mercado interno del cine y de los intereses de las empresas distribuidoras, todavía en 1915 en manos de empresarios locales[4]. En cuanto a lo estrictamente periodístico, en su primera

unas 60 mil salas en el mundo, de las cuales 15 mil en EE.UU. y 6.500 en Gran Bretaña (n. 8, 31 octubre 1915); "La mujer egipcia y el cine" (n. 13, febrero 1916), entre otros.

4 En Chile operaban en 1915, la Cía. Italo Chilena, fundada por empresarios de origen italiano en 1909. Tenía su casa matriz en Valparaíso y una sucursal en Santiago. Distribuía para Valparaíso, Santiago, Concepción y el Norte, especialmente de la productora francesa Gaumont, para cambiarse poco después a la americana Universal. Era propietaria de los Teatros Colón, en el puerto y Unión Central, en la capital; otra firma importante era la Empresa de Teatros y Cinemas, sociedad anónima con sede en Lima. Operaba en Perú, Bolivia,

etapa *Cine Gaceta* no ofrece mayor novedad. Al igual que otras revistas usa distintos géneros: la entrevista, la nota informativa, el artículo de opinión y el reportaje, etc., así como una utilización creciente de fotografías. En ese sentido, lo remarcable es la paulatina consolidación de una estructura y un formato propio de revista especializada que se va imponiendo.

Con respecto al tema que nos ocupa, más que una labor propia de crítica en esta revista se realizan algunas alusiones a la labor que los diarios realizaban en ese sentido, destacando que el cine, sustentado en y legitimado por la aceptación masiva y social cada vez más general, habría obligado a la prensa a dedicarle su atención:

> Los más importantes rotativos compiten hoy en día en servir mejor su sección cinematográfica. Los críticos teatrales se han convertido en entusiastas cinéfilos y hasta algunos diarios han creado un puesto especial para la crónica cinematográfica (...) Antes no encontraban película digna de preocupar su atención, hoy, en cambio, no encuentran vista que no sea óptima (Pope, 1918c: s. p.).

El texto hace alusión al hecho de que a esa altura todos los diarios importantes (*El Mercurio*, *La Nación*, *El Diario Ilustrado*, etc.) habían creado una sección y un amplio espacio especializado en cine. Su autor, el citado Augusto Pope, haciendo valer su mayor experiencia y conocimiento del campo a estos recién llegados los exhorta a ejercer una distanciada y aguda crítica, destacando eso sí que: "Hemos visto en *La Nación* hermosos artículos de Gaby

Ecuador y se instaló en Chile en 1914. Según *Cine Gaceta* era la que tenía la mayor cantidad de estrenos, especialmente de la productora Pathé francesa y su filial americana; también estaba la Casa Efraín Band que había iniciado sus negocios en 1914 y hasta la guerra también distribuía las películas de la firma Pathé francesa; especialmente en el Norte actuaba Bidwell y Larraín y la más importante era la Casa Max Glucksmann, con sede en Buenos Aires.

sobre películas extraordinarias. *La Opinión* se ha encontrado una censora admirable en Lucila Azagra, seudónimo que corresponde a una distinguida señora" (1918: s. p.). *Gaby* corresponde a Gabriela Bussenius, tal vez la primera cineasta nacional, guionista y actriz. En 1917 se había casado con Salvador Giambastiani, considerado como uno de los principales fundadores del cine chileno.

La instalación del *Star System* en el público chileno

Lucila Azagra, por su lado, fue la directora de *La Semana Cinematográfica*[5] revista aparecida el 9 de mayo de 1918 y que tuvo una duración mucho mayor que las anteriores. De hecho, en la Biblioteca Nacional se conservan 138 números, siendo el último fechado el 30 de Diciembre de 1920. Aparecía semanalmente en una edición habitual de 16 páginas, llevadas a 20 con ocasión de ciertos números extraordinarios. A diferencia de las anteriores, *La Semana Cinematográfica* en su primer número y en el Editorial, titulado *Nuestra revista* hizo explícitos algunos componentes sustantivos de su estrategia comunicacional:

> Los progresos del biógrafo hacen hoy indispensable una publicación de esta especie, completamente independiente, que no tenga vínculo alguno con los Teatros ni con las casas importadoras o productoras de películas y que pueda informar al público con toda imparcialidad y oportunidad (...) Hoy día el público no sabe en realidad qué cintas le conviene ver ni cuáles evitar. Para ello no tiene otro guía que la réclame de los empresarios que, naturalmente, están en la obligación de

[5] Lamentablemente, no hemos podido dar con el verdadero nombre de esta *distinguida señora*, pionera del periodismo femenino nacional.

> alabar todas sus películas. Con La Semana Cinematográfica, el público estará en aptitud de elegir por sí mismo lo que más le convenga (Azagra, 1918: s. p.).

Ya hacia el número 20 la revista logró consolidar una estructura relativamente estable de secciones. Entre ellas, la llamada *Crónica Cinematográfica*, que ocupa dos o tres páginas para básicamente describir los argumentos de las películas en cartelera, aunque como señala Mouesca, a medida que avanzan los números, "Lucila Azagra aparece haciendo un esfuerzo por mejorar la calidad de sus reseñas" (1997: 123). La importancia de la sección se comprueba con el hecho que desde el número 21 ocupó las primeras páginas, antes consagradas al Editorial, la que de ahí en adelante solamente volvió a aparecer de manera esporádica.

Cabe ahora aclarar que la *reseña*, como vimos más atrás, es el segundo formato que asume la crítica cinematográfica en el período. Se trata de un texto más bien breve de dos o tres párrafos en que se describe el argumento de la película, se hace alguna mención a los actores y actrices participantes y, lo más importante, se remata con un juicio de valor al final. Un rasgo que Mouesca destaca en estas primeras reseñas de *La Semana Cinematográfica* es su nutrida adjetivación y el extenso uso de la hipérbole como recurso retórico predominante.

Otro factor y que dice relación más bien con los contenidos de la revista se refiere a que progresivamente la temática principal se fue centrando en lo que más tarde se conocerá como el S*tar System*, es decir, noticias, entrevistas y artículos sobre *el mundo de las estrellas de cine*, especialmente de Hollywood y la cinematografía norteamericana, ya consagrada en el mercado nacional como predominante. Por primera vez se enfoca de manera permanente y sistemática la atención de los lectores nacionales hacia la vida privada de las estrellas, sus amoríos y excentricidades, así como hacia aquellos aspectos de su trabajo que le confieren el

estatuto especial de estrella, como el monto de sus ingresos económicos, por ejemplo[6].

Si el reconocimiento e individualización de las estrellas es un factor clave, la revista se encargó a través de varios mecanismos de construir dicho firmamento en el imaginario masivo nacional. Uno de ellos y muy importante es la portada de la revista, consagrada en todos sus números a publicar el retrato especialmente de actrices que copan 115 ediciones del total de 138[7]. Las páginas interiores contenían también abundantes fotografías de estrellas y en 1920 la revista puso en venta de manera independiente lo que llamó *Álbum de retratos*, publicación finamente impresa que reproducía las fotografías de las portadas hasta entonces exhibidas, sin ningún texto escrito más allá de los nombres identificatorios de cada actor o actriz. Por otra parte, constituyó un material permanente y nutrido de la revista la publicación de artículos, algunos de ellos biográficos, sobre actores o actrices, o entrevistas, todas ellas reproducidas de publicaciones extranjeras. Otro mecanismo lo constituyó una pequeña sección denominada *Direcciones de*

[6] Las raíces del *Star System* estarían en el intento desarrollado en Francia en 1908 al crearse la sociedad *Film D'Art* para filmar solamente grandes obras de teatro, con actores reconocidos de la *Comedie Française*, como una forma de "...prestigiar y enaltecer aquel espectáculo populachero". De este modo, se puso en el primer plano de atracción la individualidad del actor o actriz. Sin embargo, fue en EE.UU. y justamente como arma de los llamados productores *independientes* contra el monopolio de la Edison, la Biograph y la Vitagraph, los que usaron a fondo con fines económicos las alternativas contra la estandarización de las películas y el anonimato de los actores. En ese sentido, fue fundamental, entre otros recursos propiamente lingüísticos, el uso masivo que hicieron del primer plano y la popularización del rostro de los actores y actrices. Ver Gubern, 2001.

[7] Cabe señalar que en la portada apareció solamente en una ocasión alguien ligado al cine nacional. Se trata de María Padín, en el n. 16, del 22 de agosto de 1918. María Padín fue protagonista en varias películas nacionales del período, tales como *Alma Chilena* (1917), *Todo por la Patria* (1918), *La Avenida de Las Acacias* (1918) y *Manuel Rodríguez* (1920). Es definida por *La Semana Cinematográfica* como una "(...) simpática actriz argentina, chilena de corazón, que con su arte ha contribuido a la formación de nuestra naciente industria filmadora".

actores, que traía los datos necesarios para que los lectores interesados pudieran entablar correspondencia directa con ellos.

En esta perspectiva, *La Semana Cinematográfica* desarrolló un mecanismo hasta entonces inédito que le permitió relacionar el *Star System* que promocionaba con los gustos del público, haciendo posible que éste se involucrara, por la vía de organizar lo que llamó *Encuestas de popularidad*, para lo cual se publicaba en cada número un cupón que se convertía en un voto. El primer concurso de este tipo se llevó a cabo en 1918, a partir de la edición n. 7, del 20 de junio, bajo la pregunta *¿Cuál es su artista favorito?*, que duró todo el año, publicándose recuentos semanales de votos. En este caso, el cupón no diferenciaba entre actores y actrices, aunque sí lo hacía el escrutinio realizado por la revista. En 1919 el formato de la Encuesta tuvo alguna variación al separarse las categorías actor y actriz y la convocatoria apareció en el mes de mayo. Al año siguiente, 1920, la Encuesta se hizo aún más compleja. Ya no solamente estaban separadas las categorías de actor y actriz, sino que al interior de cada una de ellas se establecieron subcategorías ("*Hermosura, Simpatía y Arte*"). El total de votos de nuevo superó la cifra de 20 mil.

Sin embargo, la promoción del *Star System* no agotaba los contenidos de *La Semana Cinematográfica*. Por el contrario, los elementos que nos permitieron caracterizar a las revistas analizadas anteriormente, también están presentes en ella. Así ocurre con lo que es la formación y orientación de un público que se está recién estructurando, junto a la defensa y legitimación del cine en el contexto cultural de la época. Lo anterior se expresa en la ilustración acerca de aspectos específicamente ligados al lenguaje cinematográfico[8] o la relación de éste con otras expresiones

[8] Ver, por ejemplo: "Los colores en la pantalla", n. 45, 13 de marzo 1919. En este artículo se explica cómo la luz genera efectos y de allí la necesidad del maquillaje, etc.; "La luz artificial resulta más uniforme", n. 101, 8 abril 1920, en éste se

artísticas como la música, por ejemplo (Azagra, 1918d). Por otro lado, ya en sus inicios la revista desarrolló una detallada caracterización del público aficionado al cine, la que demuestra el carácter heterogéneo que éste ya tenía:

> Nada que parezca a primera vista más variable, más múltiple, más heterogéneo y, por lo tanto, más difícil de clasificar, que los gustos del público. Sin embargo, a poco que se examine esta cuestión se verá que pueden ser reducidos a tres grandes grupos: el de los que en las obras buscan ideas, el de los que buscan pasión y, finalmente, el de los que al arte piden acción o movimiento (Azagra, 1918b).

A partir de lo anterior la revista ofrece la receta que asegura el éxito masivo a una película. Esta debe tener como condición esencial la acción y el movimiento, algo de pasión y romance y finalmente "para halagar al reducido grupo de intelectuales, debe tener también, allá en el fondo algunas buenas ideas, que sean como la espina dorsal de la pieza" (Azagra, 1918b). Sin embargo, este público debe ser educado en los secretos y reglas del nuevo arte[9]. En ese sentido, en la revista predomina la intención de formar un público culto, acorde al modelo generado en Europa a mediados del siglo XIX alrededor del teatro y la ópera, con la aparición de lo que Richard Sennett (2002) llama el público burgués moderno, silencioso y recluido en el consumo individual de la obra. Valga señalar, aunque es un tema que trasciende los límites de este trabajo, que no solamente en nuestro país, se fue generando una suerte de forma plebeya de público de cine, que precisamente se caracterizó por la expresión a veces ruidosa de

explican las ventajas de la luz eléctrica sobre la luz solar para las filmaciones; "El fotógrafo de las películas revela algunos secretos", n. 117, 29 julio 1920, etc.

9 Ver por ejemplo el artículo "Conversaciones en los biógrafos": "una mala costumbre que se va generalizando extraordinariamente entre nosotros: la de hablar fuerte en los cines" (1918: s. p.).

las emociones y la subjetividad, en una especie de reactualización moderna de la plaza, la feria e incluso el teatro preburgueses (ver Martín-Barbero, 1998).

Paralelas a *La Semana Cinematográfica*, existieron también *La Película* (noviembre 1918-agosto 1921), de Valparaíso y que publicó 35 números en forma discontinua; *El Film* (septiembre-octubre 1919), de Valdivia, que publicó 23 números ya que aparecía diariamente y otras que estaban ligadas a las empresas distribuidoras, tales como *El Film* (octubre 1918-febrero 1919), de Santiago, de la Cía. Ítalo Chilena; el *Glucksmann Magazine*, de la Casa Max Glucksmann y el *Boletín de la Empresa de Teatros y Cinemas*.

Años 20: la consolidación de la reseña crítica

En la década de los años 20, entre otras experiencias, existieron dos revistas importantes en cuanto a la consolidación de la reseña crítica sobre las películas en exhibición. La primera de ellas fue *Arlequín*, revista semanal que aparecía los viernes y que circuló entre el 14 de julio y el 4 de agosto de 1922. Si bien solamente alcanzó a publicar cuatro números, en ellos incluyó regularmente una sección denominada *Crítica cinematográfica*. Dicha sección ocupaba entre cuatro y seis páginas e incluyó un total de 27 reseñas en la vida de la revista, las que se distinguían de las crónicas informativas referidas a informar sobre una película en particular, generalmente pronta a estrenarse, y con las que coexisten en las páginas de la revista.

Las reseñas iban acompañadas, muchas veces, de fotografías de actores y actrices o escenas de las películas. Dichos textos que se pretendían orientadores del gusto masivo respondían claramente a la descripción antes señalada del género. Un ejemplo al

respecto es el de la reseña del filme *El país de la esperanza*, el que decía:

> Se trata de una cinta cuyo tema es el siguiente: "Cuando existe un amor eterno, ninguna circunstancia, por dura que ella sea, puede separar a los amantes". Protagonista es la conocida estrella Alice Brady, una de las grandes favoritas del público. Es una honda película pasional de gran lujo y delicados matices de emoción, hay bailes fascinadores y por ella pasa todo el New York mundano y derrochador (*Arlequín* n. 1, 1922: s. p.).

Un segundo caso es el de la revista *Hollywood*, revista mensual que aparece en noviembre de 1926 y que publica nueve números entre esa fecha y agosto de 1927, en Santiago y, desde entonces, en Viña del Mar, editando cuatro números hasta noviembre del mismo año. Tenía 48 páginas, de las cuales dedicaba entre un cuarto y un tercio a publicidad, tanto de películas como de artículos variados. Mantenía una estructura bastante estable, similar a las revistas anteriores, especialmente *La Semana Cinematográfica*, con dedicación especial al *Star System*, usando recursos semejantes como por ejemplo la publicación en cada número de cuatro foto-retratos de actores y actrices, además de la de portada.

En igual dirección mantuvo secciones estables tales como *Cosas de Hollywood*, dedicada a chismes y noticias breves o *Correspondencia de Hollywood* para publicar cartas de los lectores inquiriendo detalles de la vida de las estrellas de cine y respuestas de la revista. Para ello, la revista hacía gala de la existencia de corresponsales en Estados Unidos, Phillips H. Lonergan, en Hollywood y Elizabeth Lonergan, en Nueva York.

Cabe consignar que en la década de los 20 circularon también las revistas *Telégrafo Paramount*, editada por la filial chilena de la empresa del mismo nombre, que operaba en el país distribuyendo los filmes de la casa matriz y llegando a construir una

sala de exhibición inaugurada en esos años con gran pompa, bajo el nombre de Cine Real, la que duraría varias décadas. Junto a ella, se editaron *Crítica* (1929-1930), *Espectáculos* (1929-1930), *Cine Social* (1926), *Pantallas y Bambalinas* (1926) y *Noticiario Fox* (1928), otro caso de publicación ligada a las distribuidoras norteamericanas que ya controlaban el mercado nacional.

Con respecto al tema de la crítica cinematográfica, *Hollywood* consolida el género de las reseñas antes anotado. En los trece números publicados en su existencia se publican 96 de estos textos consignados en la sección *Estrenos*, a cargo de la pluma de Dn. Q "conocido escritor, periodista y cinematografista". De ellas se pueden citar las siguientes a manera de ilustración (n. 3, enero de 1927):

> "Con el pecho desgarrado" (Fox): Drama lógico y equilibrado. Poca acción. Mucha lentitud. Buen desarrollo. Falta el vigor dramático. Se espera algo que no llega. Alma Rubens, bien.
> "El pecado de las casadas" (Glucksmann): Comedia social de argumento conocido. Desarrollo feliz que mantiene el interés. Falta la emoción y sobra la longitud. El drama transcurre sin crispaciones. Eugene O'Brien, correcto. Claire Windsor, como siempre, bien.
> "Besos que redimen" (Chilean Cinema): Producción alemana tierna y sentimental. Argumento humano y verdadero. Un conflicto de almas lógico y bien trazado. Escenas de gran dramaticidad y del mejor gusto. En todo el film, esa honda finura del cine europeo: Lya Mara derrocha su maravillosa simpatía y su arte exquisito. Obra que merecía mayor réclame.

Sin embargo, una novedad que ofrece esta publicación es que la labor crítica no se reduce a las antes citadas. También agrega otras reseñas de carácter si se quiere telegráficas, de una o dos frases que condensan un juicio sobre la película de que se trate y que se publican junto a las anteriores en la misma sección de la revista, en casi todos los números llegando a ser unas 80. Una

característica de estos textos es que, muchas veces, se refieren a películas cuyo estreno se anuncia para un futuro cercano, a diferencia de las citadas más atrás que siempre se refieren a películas que están ya circulando en las salas de exhibición. Algunos ejemplos de estas reseñas telegráficas son los siguientes:

> "Momentos pasionales" (Chilean Cinema), Marc Marsh: Vigoroso drama psicológico (n. 3, enero 1927).
> "Noche de misterios": Drama de Adolphe Menjou y Evelyn Brent. Una espléndida película del cínico de la pantalla secundado por la interesante Evelyn Brent. Mucho lujo (n. 12, septiembre 1928).

Al igual que en casos anteriores en las páginas de *Hollywood* estas reseñas son acompañadas de las crónicas informativas de carácter más general.

Conclusiones

Hemos visto que el surgimiento y el desarrollo del cine como entretención masiva y fenómeno social y cultural en nuestro país ocurrió en un lapso relativamente corto de tiempo, apenas un par de décadas o quizás menos, y que paralelo a este proceso se verificó la aparición de un formato periodístico, la revista especializada en cine, al interior de la evolución mayor que vive la prensa chilena y que significó la consolidación de un mercado periodístico de carácter moderno.

Dichas revistas, a su vez, en su preocupación por extender el cine en la cotidianidad masiva tuvieron que preocuparse por ilustrar, formar y orientar a un público para el que el cine constituía una novedad, signada por el sello del invento mágico y sorprendente. Se trataba entonces, de entregar a ese público informaciones, datos, pero también ejercer cierta didáctica en orden a dar a conocer las

formas de relacionarse con el espectáculo y apropiarse del mismo. En ese sentido, las revistas trabajaron con diversos géneros, desde la crónica informativa aplicada al cine, la noticia breve, la entrevista, etc.

Más aún, debieron diseñar un género específico que les permitiera entregar un juicio crítico, con pretensiones formativas y orientadoras, sobre las películas. Ese fue el de las reseñas críticas originadas en *La Semana Cinematográfica* y que veremos reproducidas como formato específico en muchas revistas posteriores, incluyendo en ellas a las aparecidas en los años 20 y posteriores, incluyendo a la propia revista *Ecran,* desde los años 30 en adelante.

Una característica general de estas reseñas es la emisión de juicios de valor fundamentalmente impresionistas, centrados especialmente en el argumento y el desempeño de los actores. Asimismo, una cuestión central es que estos textos o aparecen sin firma o con un seudónimo, lo que desplaza la responsabilidad de la escritura y de la función de enunciación al medio, mecanismo discursivo que es propio de la industria cultural moderna y que ya está presente en la prensa nacional de aquellos años. Aunque en la revista aparecen otros materiales cuya autoría es individualizada, los que dicen relación con la función de la crítica tienden a ser anónimos, lo que no deja de llamar la atención, ya que en otros ámbitos como la crítica literaria en la prensa eso no solamente no pasaba, sino que por el contrario, se reconocía la existencia de plumas que de alguna forma ejercían una influencia importante en el campo específico.

Pudiera ser que la crítica de cine no gozara de un estatuto de legitimidad y de valoración similar, dado que se dirigía a un público más bien masivo en busca fundamentalmente de entretención, y de que no se le reconociera al cine un valor que trascendiera a aquél. De todas formas, en años posteriores existieron otras revistas que intentaron darle a la crítica cinematográfica otro estatuto, basado en la propuesta de una metodología de análisis de los

filmes sustentada en una perspectiva autodenominada científica, buscando obviamente superar el juicio subjetivo e impresionista ya un tanto consagrado, y demostrar que era posible objetivar ciertas variables constitutivas de toda película y sobre las que cabía la posibilidad de un juicio carente de toda subjetividad. El análisis de esas experiencias es materia de un texto paralelo a este y parte de este mismo volumen.

Un arte que piensa. La cultura cinematográfica como imaginario estético-político en la obra de Sergio Salinas Roco[1]

CLAUDIO SALINAS MUÑOZ
HANS STANGE MARCUS

> El acto integral de entender (…) es inconcebible ya en la era de la trituración del tiempo y de la imagen, instalada en la postdictadura como extensión transfigurada y normalizada de la violencia política. Y, sin embargo, de modo extraordinario y excepcional, el pensamiento de [Sergio] Salinas existió, dando forma a una versión de esa antigua tradición del arte de interpretar, en la época más oscura de la historia de Chile.
>
> Lucy Oporto, "Luz y extinción del espíritu", 2008.

Introducción

La obra del crítico cinematográfico Sergio Salinas Roco (1942-2007) constituye un proyecto cultural como pocos se conocen en Chile. Sistemático, coherente, consistente hasta el final, su trabajo es un auténtico programa, aunque a primera vista no lo parezca. Concibe la crítica de cine como un *espacio* que media y articula la relación del cine con la sociedad.

Entre las décadas del 60 y el 80, primero, y con un impulso atenuado desde los 90, Sergio Salinas –y otros como él, en mayor o menor medida: Alfredo Barría, Hvalimir Balic, José Román, Héctor Soto– levanta un proyecto que entiende el ejercicio de la crítica a partir de un imaginario social que denomina en varios de

[1] Los autores desean agradecer a Inés y Marta Salinas, David Vera-Meiggs, Lucy Oporto, Carlos Ossa, Guillermo Jarpa, Carolina Kuhlmann y Cristian Ahumada, su inestimable ayuda para realizar este artículo. Por supuesto, solo los autores tienen responsabilidad por lo aquí afirmado.

sus textos *cultura cinematográfica*. Este término no alude simplemente a un conjunto de conocimientos ni es sinónimo de *cinefilia*. En el contexto de los 60 y 70 del siglo XX, en medio de la realidad chilena y latinoamericana de entonces, Salinas elaboró esta idea de cultura cinematográfica como un ideal de activo compromiso político –no en el sentido de una militancia partidista o institucional, sino en el de un involucramiento en aquello que es preocupación de todos– y social a través del cine.

Cultura cinematográfica: para Sergio Salinas, esto significa la convergencia de una matriz cultural ilustrada, la teoría del cine de autor y la simpatía por los movimientos políticos transformadores, todo lo cual excede ciertamente el campo de acción de la crítica de cine y extiende sus alcances al circuito completo de la producción, recepción e interpretación del cine como fenómeno artístico y cultural.

Esta convergencia supone comprender al cine como una herramienta de ilustración. El programa de Salinas se inscribe completamente en el proyecto ilustrado moderno, cuyo objetivo es la emancipación del individuo mediante su constitución como sujeto histórico y social mediante el ejercicio libre y autónomo de su propia razón. El cine es, para Salinas, un poderoso medio de autocomprensión para el sujeto: su estudio razonado y atento permite desactivar males como el prejuicio, la banalidad y el sentido común, a la vez que lo prepara, desde el plano de lo sensible, para participar responsablemente de la producción de lo social.

Y la crítica, por su parte, constituye un espacio virtual en el que se reúnen los filmes con su contexto social y cultural, como un caldero de activación para los poderes emancipadores del cine.

El programa

Sergio Salinas nació en 1942. Estudió Derecho en la Universidad de Chile, aunque su vocación por el cine lo dominó

pronto, y por completo. De todas formas, su paso por el derecho será evidente en su redacción lacónica y analítica, en su retórica forense. Su examen crítico recurrirá constantemente a la prueba, a la contrastación con el principio, a la definición precisa del concepto, a la demostración clara del procedimiento y, por fin, al dictamen de la sentencia.

En 1969, junto a Héctor Soto y Robinson Acuña, entre otros, funda el Cine Club Nexo. En su declaración de principios señalan:

> Un cine club es la unión de un grupo de voluntades dispuestas a una acción cultural. El ámbito de esta acción, es la cultura cinematográfica.
> Por cultura cinematográfica, se entiende el estudio organizado del fenómeno cinematográfico en sus diversos aspectos: estéticos, históricos, técnicos, industriales y sociales.
> (…)
> Nuestro país acusa un pobre panorama cultural. La cultura cinematográfica en particular, no constituye una excepción. Por el contrario: es quizá el punto más afectado.
> Diversas son las causas de esta situación, cuyos síntomas son visibles en la producción nacional propiamente dicha, y en lo que se suele llamar 'crítica cinematográfica'. El público, por falta de informaciones adecuadas, carece de orientación frente al arte más poderoso del siglo XX.
> Muchos ejemplos podrían citarse para verificar esta situación que consideramos grave. En otros términos otra manifestación de nuestro subdesarrollo.
> Quienes tienen conciencia de esta situación, deben actuar; entregar aquello que esté de su parte, para cambiarla. De otra manera, se caería en una aberración: el conformismo ético e intelectual.
> (…)
> La acción cineclubística, tiene en estos momentos frentes muy precisos, tareas muy específicas: luchar en contra de las actitudes de algunos de los comerciantes del cine, para quienes el público es sólo un consumidor ingenuo; liberarlo,

> mediante la información y el juicio oportuno, de la inadecuada y muchas veces engañosa publicidad de sus productos.
> Hacer conciencia de otra aberrante situación: el aislamiento cinematográfico en el que vivimos y que se manifiesta en la falta de conocimiento de obras fundamentales del cine y de la literatura referente al mismo.
> Hacer conciencia de los entorpecimientos de todo orden, censuras de cualquier tipo que impiden la libre expresión de los cineastas nacionales. Que esa misma censura ha prohibido a ciudadanos adultos de un país libre obras significativas del cine moderno (VV.AA., 1969: 1-2).

Todos los elementos fundamentales del imaginario estético-político de Salinas ya están aquí. Define primigeniamente "cultura cinematográfica" como un campo de estudios[2], pero de inmediato sitúa este estudio en un contexto ético, político y social que le es inherente y respecto del cual el cinéfilo es éticamente responsable. Tal responsabilidad, a su vez, debe ser comprendida en el marco de la acción ilustrada: el cine club constituye una forma "madura" de acercarse al fenómeno cinematográfico, que es también el medio más propicio para interpretar la realidad presente.

El programa de la primera sesión del cine club consistió en el film *Alias Gardelito* (1963) de Lautaro Murúa, prohibido años antes en Chile, y el cortometraje *Buenos Aires* (1968) de David José Kohon. Los folletos repartidos para la ocasión contenían las fichas técnicas preparadas por Kerry Oñate, encargado de la Cineteca Universitaria de la U. de Chile y algunas informaciones extractadas de la revista *Tiempo de cine*, publicada en Argentina por el Cine Club Núcleo.

[2] El término "campo" es utilizado aquí en un sentido general, como "ámbito" o "área"; no refiere a la noción más técnica de Pierre Bourdieu (2002).

El cine club sesionaba todos los lunes en la sala Marconi, en el centro de Santiago[3]. Tras la proyección de los filmes, se organizaban foros y debates en los que se realiza el ideal ilustrado-político de la discusión pública entre privados, instancia que puede ser asimilada a las experiencias históricas del café y la tertulia a las que refiere, por ejemplo, Jürgen Habermas (1981). Para cada función se preparaban folletos, que luego se transformaron en verdaderos *dossiers* con información técnica, teórica, biográfica y crítica sobre los realizadores visionados. También contenían textos preparados por los mismos socios, sobre todo de Héctor Soto, Robinson Acuña y el mismo Salinas, quien empezaría a practicar aquí el futuro oficio del crítico.

Varios elementos del ideario de Salinas, compartido por algunos de sus colegas, deben ser destacados:

1. La concepción del cine como el arte más poderoso del siglo XX.

2. La misión autoimpuesta de acrecentar la cultura cinematográfica del país.

3. La función ilustradora y desmitificadora del crítico, que traiciona su naturaleza si coopera con el proceso de banalización y alienación social.

4. La contradicción evidente entre el desarrollo necesario de una cultura cinematográfica y los intereses de los mercaderes del cine.

[3] Los programas, según informan los folletos de la época, incluyen sobre todo cine europeo, latinoamericano y cine clásico estadounidense. Algunos de los filmes exhibidos ese primer año fueron *Masculino femenino* y *Band à part*, ambos de Jean-Luc Godard; *La hora del amor* de François Truffaut, *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea, *Fando y Lis* de Alejandro Jodorowsky, *China se avecina* de Bellochio, *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz, *La joven* de Luis Buñuel, *Ocho y medio* de Federico Fellini, *Lucía* de Humberto Solás, *El audaz* de Robert Rossen y *Todo para ti* de Claude Jutra. Otros realizadores exhibidos fueron Joseph Mankiewicz, John Huston, Arthur Penn, Fernando Solanas, Octavio Gettino, Ingmar Bergman, Jean Renoir, Raúl Alcoriza, John Ford, Alain Resnais y Francis Ford-Coppola, entre otros.

Salinas volverá a insistir en estos puntos una y otra vez a lo largo de su vida. Lo más importante, sin embargo, será su defensa del cine y la cultura cinematográfica como formas activas de conciencia: actividad razonada, meditada y distanciada; alejada, por un lado, del consumo trivial de entretención y, por otro lado, de la presunción "intelectualoide" y "academicista" de los eruditos.

El interés de Salinas por la utilización del cine como herramienta de reflexión y autocomprensión va de la mano con el propósito de su programa estético-político por incidir en la vida pública y cotidiana de los espectadores de cine, enriqueciendo, a través de la cultura cinematográfica, la experiencia de los sujetos respecto de su propia época histórica. En este aspecto se cifra también el potencial democratizador del cine mismo y, por tanto, una medida de la responsabilidad ética del crítico.

En un manuscrito del discurso que presumiblemente dio ante el recién creado Club de Amigos del Normandie, una muy conocida sala de cine arte en Santiago, de la que fue fundador y gestor desde 1982, afirma:

> Un criterio a considerar para caracterizar a una sala de arte incide en la doble función que puede asumir el cine. Por una parte puede ser un medio de entretenimiento, de diversión, una manera de 'matar el tiempo' limitándose solo a eso. Gran parte del cine ha cumplido ese rol desde sus inicios, hace más de un siglo y a lo largo de su historia. La evolución del cine occidental en las últimas dos décadas, en particular del generado en Estados Unidos como sede o matriz de grandes empresas transnacionales del medio audiovisual, ha acentuado este fenómeno hasta extremos no conocidos antes. De allí al uso del cine como instrumento de alienación, ocultamiento y banalización, hay solo un paso.
>
> Por otra parte, y también a lo largo de su historia, el cine ha sido un medio creativo, un arte, una fuente de educación y formación, un instrumento muy importante de comunicación entre culturas y naciones. Cualquier historia del cine que se consulte recoge el testimonio de esta contradicción.

> Es ahí donde reside el fundamento de la diferenciación entre la difusión cultural del cine y su explotación comercial (…) (Salinas, c. 2002-2003: 3).

En otro manuscrito anterior, en el que fundamenta la necesidad de establecer una sala de cine arte en Santiago, señala:

> Existen sectores cada vez más amplios del público que ya no consideran el cine sólo como una vía de evasión de la realidad o como una forma intrascendente de diversión.
> A esta nueva realidad corresponde –en todo el mundo– el constante desarrollo de lo que puede llamarse, con propiedad, una cultura cinematográfica. Entre los varios aspectos que esta cultura comprende (edición de libros y revistas especializados, creación de cinematecas, auge de la enseñanza cinematográfica) ocupa un lugar importante la existencia de las salas de cine arte.
> En nuestro país, el interés por la cultura cinematográfica existe desde hace ya largos años. Sin embargo, numerosas iniciativas en este campo se han frustrado por obra, principalmente de graves limitaciones materiales. Ello ha repercutido en la casi total inexistencia de salas de cine arte que desarrollen su actividad de acuerdo a criterios diferentes de los que sustentan la habitual explotación comercial de los filmes (Salinas, c. 1975: 1).

Este cine propiciador de la reflexión, cumple un propósito cultural bien específico, tal como lo afirma en 1981:

> Es cierto que toda forma de arte cumple, entre otras, la función de iluminar el contexto socio-cultural del que emerge, cristalizando tradiciones culturales específicas. Pero tal vez, ningún medio de expresión puede, como el cine, registrar con tal fuerza y fidelidad su entorno. Sea por las distintas sendas del realismo o por las igualmente variadas formas del subjetivismo, el medio fílmico entrega, con excepcional elocuencia, imágenes representativas de la sensibilidad de una

> época. De sus mitos, conflictos, ilusiones y tensiones, explícitas o soterradas (Salinas, 1981: 5)[4].

Y agrega:

> (…) este ciclo [se refiere al Festival de Cine Clásico de la U. Católica en Santiago] tiene un sentido que no podría restringirse al de una especie de rescate arqueológico de obras que nada dicen al espectador de hoy. Por el contrario, si algo caracteriza a estos films clásicos es su sorprendente vigencia (Salinas, 1981: 6).

Cine como entretención y como medio formador; necesidad de una cultura cinematográfica que enmarque y potencie las cualidades significativas y expresivas del cine como herramienta privilegiada para iluminar una época y su cultura. Se aprecia claramente el imaginario transformador de Salinas, que no reduce al cine a mera herramienta de un programa pedagógico o político. El cine es un acto reflexivo y sus efectos, si los tiene, se producen en la subjetividad de los espectadores y no directamente en el plano de la sociedad. Salinas parece concebir el cine como un intento de comprender, con profundidad y sensibilidad, el presente.

La crítica

Para tal tarea contamos principalmente con la crítica de cine. Así lo pensaba Sergio Salinas, para quien ésta entrañaba el

[4] Texto de presentación del catálogo de un festival de cine clásico. Entre las películas programadas en el festival estaban *La general* de Buster Keaton, *El último hombre* de Friedrich W. Murnau, *Bajo los techos de París* de René Clair, *La kermesse heroica* de Jacques Feyder, *La calle* de Federico Fellini, *Pather Panchali* de Satyajin Ray y *El proceso* de Orson Welles.

ejercicio racional, paciente y constante de examinar y significar las relaciones entre el filme y su contexto político y cultural. El crítico es, en otras palabras, un mediador[5].

Mediador no quiere decir intermediario. La crítica de cine no es *simplemente* la tarea de acercar unas audiencias a unos productos, de orientar el consumo o legitimar la producción. La crítica hace esto, por cierto, pero tal como la concibe Sergio Salinas, no es lo único que hace ni lo más importante. Mediar significa aquí *interpretar*. El crítico es el productor de un discurso que no solamente organiza el consumo de cine, sino que lo transforma, lo vuelve reflexivo; no solamente legitima la producción, sino que la interpela, la desmitifica. La tarea del mediador asemeja la del educador o la del ilustrador, pero no se limita a enseñar, instruir ni a determinar un canon, sino que pretende contribuir a la constitución del individuo como sujeto: facilitar el trabajo por el cual éste construye *su mirada*.

En 1972 Salinas, junto a otros críticos y especialistas, funda la revista *Primer plano*[6], editada por la Vicerrectoría de Comunicación de la Universidad Católica de Valparaíso, que con solo cinco números publicados entre 1972 y 1973 se ha vuelto la principal revista especializada de crítica que se haya publicado en Chile. En ella se vuelca todo el imaginario articulado en torno a la noción de cultura cinematográfica. Reaparece la pretensión de constituir un espacio en torno al cine que densifique su relación con lo social al tiempo que se vuelve a reformular el

5 No es exclusiva del cine la tarea de ofrecer una imagen crítica y reflexiva de la realidad, ni es exclusivo del crítico de cine el rol de mediador. Ambas acciones se emplean, de modo general, en amplias concepciones del quehacer artístico. Sin embargo, en comparación con otras formas nuevas o tradicionales de arte, el cine -y su crítica- han alcanzado una inusitada difusión a lo largo del s. XX y su penetración en la vida cotidiana de nuestras sociedades quizás sea solo comparable a la alcanzada por la televisión.

6 El consejo editorial de *Primer plano* estaba conformado por los críticos Hvalimir Balic, Sergio Salinas, Orlando Walter Muñoz y Héctor Soto, la docente Luisa Ferrari, el cineasta Aldo Francia y el abogado Agustín Squella.

vínculo entre el estudio del cine y la aprehensión de su capacidad crítica y emancipadora.

La declaración de principios de la revista, en su primer número, así lo indica:

> Nuestra tarea común se ubica en el plano de unir los términos 'Cine' y 'Universidad', de tender un puente entre el quehacer académico y el conocimiento científico y esa inmensa usina de mitos, espejo de nuestro tiempo e instrumento de liberación humana, que es este arte de las imágenes en movimiento (n. 1, 1972: 3).

Los contenidos de la revista son claros a la hora de manifestar el modo en que se concibe el desarrollo y articulación de esta cultura cinematográfica. El primer número se inicia con una extensa entrevista al realizador Helvio Soto, que se titula: "Para ser un cineasta revolucionario primero hay que ser un buen cineasta" (n. 1, 1972: 4 y ss.). El diálogo es realizado de manera grupal por Héctor Soto, Hvalimir Balic y Sergio Salinas, y se transforma en la marca distintiva de la publicación[7]. Le sigue un artículo sobre los comienzos del cine moderno en Chile, escrito por Orlando Walter Muñoz, y otro que refiere al "Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular" y las políticas estatales hacia el cine, realizado por Héctor Soto.

El segundo número incluye un extenso artículo sobre la producción y distribución de cine en Chile, escrito por Sergio Salinas, Héctor Soto y Franklin Martínez. Se presentan a continuación entrevistas y estudios organizados por secciones sobre "cine latinoamericano" y "cine europeo". El número concluye con las críticas de películas. La tercera edición presenta sendas

[7] Las entrevistas grupales sumarán la oncena en apenas cinco números. Estas reactualizan la estructura del foro de los cine clubes, en la medida que publicitan el proceso de discusión de los críticos con el cineasta.

entrevistas a Aldo Francia y Constantin Costa-Gavras, además de un artículo sobre la exhibición fílmica en Chile. El cuarto número dispone entrevistas a los cineastas Raúl Ruiz y Miklos Jancso, un artículo sobre la estatal Chile Films; otro sobre "cine y revolución" escrito por Aldo Francia. A estas alturas, las críticas de películas casi duplican la extensión de aquellas en las primeras ediciones y semejan verdaderos ensayos sobre los filmes considerados.

La crítica de cine es, de hecho, una preocupación central de la revista. Un artículo de Hvalimir Balic, *Crítica cinematográfica en Chile, caída sin decadencia*, publicado en el número 1, evidencia la posición del grupo respecto a esta práctica: "La crítica cinematográfica en Chile no existe. O si existe, su peso específico es tan escaso que ella no influye, no orienta, no informa, no forma". Balic responsabiliza a los propios críticos de que la profesión sea "algo frívolo y, a fin de cuentas, un asunto perfectamente inútil" (n. 1, 1972: 51).

Continúa:

> De esta forma, la cultura cinematográfica en nuestro país y el cine chileno mismo, como realidad, posibilidad o quimera, han visto que una posible corriente de enriquecimiento teórico y de reflexión, vía el canal de la crítica especializada, se frustra cada vez más. Esto sea, tal vez lo más grave.
> Porque, a estas alturas de la evolución del cine como arte y como lenguaje social, la crítica desempeña, en la mayoría de los países del mundo, un papel decisivo. Es un motor dinamizador de la actividad fílmica que la propia experiencia histórica se ha encargado de demostrar reiteradamente. Piénsese, tan solo, en la renovación del cine galo a partir de las nuevas tendencias de la crítica francesa surgidas a comienzos de la década del 50 (n. 1, 1972: 51).

Y, finalmente, concluye:

> Mientras los responsables de los medios de comunicación no tomen en serio al cine y su crítica, el panorama no va a cambiar.

> Si lo toman en serio, los chilenos van a comenzar a comprender que tras el escote de la Taylor está Mankiewicz; que tras los *cowboys* está el género *western*; que tras, en apariencia, superficiales imágenes se esconden parábolas políticas, tesis sociales, reflexiones morales, ideas. En fin, que tras la imagen cinematográfica, están el hombre y el contorno social en el cual le toca vivir, amar, luchar y morir (n. 1, 1972: 56).

La práctica de la crítica de este grupo, por tanto, estará determinada por un impulso esclarecedor. Será habitual en la escritura de Sergio Salinas, desde aquí en adelante, la reunión de una exposición didáctica y otra analítica. Sus críticas intentan, a un tiempo, entregar elementos de juicio estético y suscitar una reflexión política, social o moral. Las críticas de films de Salinas en *Primer plano* tienen una extensión de más de mil palabras, unas tres carillas, casi el doble de lo que será la extensión de sus críticas posteriores en los diarios *La Tercera, La Estrella* y *El Mercurio de Valparaíso*. También tienen un desarrollo más formal y argumentado.

Sus críticas tienen más o menos la misma estructura: primero refieren al tema y al argumento, luego evalúan el lenguaje y los medios expresivos y, por último, emiten un juicio en el que ponderan la eficacia de la película, la importancia de su discurso y generalmente las relaciones con algunos contextos históricos y sociales. Los textos de Salinas presentan un fuerte componente pedagógico, la intención de develar un significado y valorar moralmente la acción dramática. Salinas siente inclinación por la construcción de la subjetividad de los personajes en los filmes y por el desarrollo de cuestiones psicológicas o morales en los argumentos. Se revela así, en su pluma, un sustrato ético fuertemente asentado.

Paulatinamente, la escritura de Salinas se orienta hacia una estrategia analítica que consiste en vincular las cintas con sus contextos. Esta se transforma en la acción crítica fundamental de sus textos: el intento de activar el proceso reflexivo del lector mediante la presentación de conexiones entre el film y su presente,

en una y otra dirección. No se trata de reducir la película a un mero reflejo de su referente, o de pretender que éste se reduce a ser solo el contenido de aquélla. La idea de cine de Salinas supone que el film es un artificio que reelabora la materia de la realidad para producir un discurso original que, gracias a su sensibilidad, disposición expresiva y capacidad artística, *interpreta* el presente y, eventualmente, revela o ilumina su devenir.

En un artículo sobre la vigencia del cine clásico, Salinas afirma:

> En principio, es difícil definir el clasicismo cinematográfico. Más que de un fenómeno unívoco, habría que hablar de momentos diferenciados en que distintas cinematografías alcanzan un nivel de madurez, equilibrio y riqueza expresiva que cristaliza en la creación de obras con vigencia permanente (1995: 10).

Las fuentes de dicha idea de cine se encuentran en dos propuestas culturales diferentes, que se reúnen en el programa de Salinas. Uno es el proyecto político de izquierda que se desarrolla en los años 60 y 70, que involucra a amplios sectores de la sociedad con la tarea de la emancipación social, política y económica. Uno de los ámbitos de esta propuesta es la transformación de la producción cultural: este fue el propósito de los *nuevos cines* del periodo, tal como lo explicitan diversos manifiestos y documentos de la época (ver Mouesca, 1988; King, 1994; Paranaguá, 2003; Vellegia, 2009).

El segundo proyecto, que aparece por la misma época, consiste en la introducción de la llamada *política de autor*. La idea del cine concebido como un arte que, contra las condiciones de la industria y la sociedad capitalista que lo determinan, puede conmover la sensibilidad del espectador respecto de su lugar en el mundo, introducir reflexión y autoconciencia, y correr el velo del sentido común para mirar el mundo con ojos nuevos (ver Bazin, 2008; Truffaut, 1999; Rubio, 2001).

El realizador no es un artista ensimismado o aislado de las condiciones sociales o de producción. El autor es, precisamente, el que le devuelve al mundo una *mirada*, no un reflejo. La visión sobre la política de autor que tiene el grupo de críticos en el que Salinas se inscribe está bien representada por José Román:

> La adhesión a la teoría 'cine de autor', que reconoce en el realizador o director la responsabilidad estético-autoral del filme, suscrita por la mayor parte de los críticos serios, ha permitido parcialmente sistematizar los criterios valorativos en torno a concepciones del mundo, estilos, constantes temáticas y coherencia expresiva de algunos realizadores-autores. Esto ha ayudado al espectador atento a discriminar algunas obras de valor en el caos general en que distribuidores y exhibidores promueven su mercancía (1981: 81).

Román también comparte el diagnóstico de Sergio Salinas y Hvalimir Balic sobre el precario estado de la cultura cinematográfica del país:

> (…) Las universidades han suprimido sus cursos de cinematografía regulares prácticamente a todo nivel; las publicaciones especializadas han tenido una existencia fugaz, y las reflexiones analíticas sobre el cine no han constituido una práctica habitual en los cenáculos artísticos y culturales (1981: 81).

Esta mirada desde lo autoral supone una nueva cultura cinematográfica: otros modos de ver cine, discutir cine, exhibir cine. Con la política de autor se introduce en Chile –y en América Latina– también la práctica del cineclubismo, la revista especializada, los ciclos y festivales, entre otras actividades[8].

[8] Para profundizar sobre el proceso de formación de este ambiente cultural en Chile, desde fines de los años 50, véase Salinas y Stange, 2008.

Este programa anima todo el trabajo crítico de Sergio Salinas. Su labor en el diario *La Tercera*, junto a Román, Balic y Soto, entre los años 1974 y 1983, se ciñe a los mismos parámetros que lo realizado en *Primer plano*. Claro que las páginas de "Cine visión"–así se llamaba la sección de cine del diario– están dirigidas a un público amplio y no especialista, por lo que la crítica comparte espacio con notas informativas y adquiere un tono un poco más didáctico, aunque sin perder su carácter reflexivo y contextualizador.

Lo mismo ocurre con sus críticas en *La Estrella* y *El Mercurio* de Valparaíso, entre 1990-1991, y luego entre 1999-2000. Estos textos tienen una composición y estructura similar a la ya reseñada, con una extensión media de entre 600 y 750 palabras. Como rasgo particular, dan muestras de una mayor erudición y de un sentido didáctico y contextual más amplio, probablemente porque el destinatario de estas críticas era el público general y no el público cinéfilo[9].

La política

El mismo programa animará los esfuerzos significativos de Sergio Salinas en otras áreas del campo cultural, tendientes también a incrementar lo que denomina como *cultura cinematográfica* y que comenzará a comprender, progresivamente, como un *espacio* de acción y desarrollo intelectual. Dice Salinas:

[9] Algunas películas reseñadas por Salinas en estas críticas de prensa: *Ran* de Akira Kurosawa, *JFK* de Oliver Stone, *Splendor* de Ettore Scola, *Los locos Addams* de Barry Sonnenfield, *Los agentes de la KGB también se enamoran* de Sebastián Alarcón, entre otras.

> A través de las acciones que le son propias, el cine arte desarrolla y enriquece la educación audiovisual del espectador. (…) Paradojalmente, la saturación audiovisual contemporánea tiende a producir el efecto contrario: el consumo masivo de productos frente a los cuales el espectador común carece de herramientas de discriminación y análisis (c. 2002-2003: 4).

Y añade: "La actividad del cine arte se materializa en ámbitos o espacios específicos. En realidad, más que películas de 'cine arte', existen *espacios de cine arte*" (c. 2002-2003: 5, cursivas nuestras).

Uno de estos espacios es su trabajo, a fines de los 70 y comienzos de los 80, como jurado del Festival de Cine UC, organizado por la Dirección de Extensión de la Pontificia Universidad Católica, entidad con la cual desarrolló también una extensa labor docente, dictando cursos sobre cine clásico, estética cinematográfica y apreciación fílmica.

Este festival, que se realiza aún durante el verano, entre enero y febrero, otorgaba una distinción anual a una de las cintas participantes del certamen. Muy claro, respecto del propósito formativo de esta distinción, son las orientaciones que recibía el jurado:

> Se concederá la distinción a los filmes que, en su género, merecen ser destacados por su calidad cinematográfica, en vistas de la progresiva formación del público masivo que concurre a los cines. El jurado tendrá así presente, los objetivos de la distinción y que, al concederla, realiza una acción de formación en apreciación cinematográfica, en favor de los amplios sectores que no han tenido oportunidad de elevar sistemáticamente su sensibilidad y discernimiento estético (c. 1975-1985: 2.1)[10].

[10] Las mismas orientaciones señalaban, en su punto 2.2: "En caso de darse una contradicción entre la calidad estética cinematográfica de un filme y valores

Las fundamentaciones de Sergio Salinas, en su rol como jurado del festival, son del mismo tenor que sus críticas, en términos de exposición e incluso de extensión. Hay, eso sí, un mayor énfasis en la descripción de los méritos técnicos y expresivos, lo que seguramente está motivado por la necesidad de justificar la elección de una cinta por sobre otra[11].

Durante las exhibiciones de los filmes se realizaban foros de debate y se publicaban textos críticos sobre la programación. En estas tareas, además de Salinas, tomaron parte otros viejos conocidos: José Román, Héctor Soto, Hvalimir Balic, junto a algunos nombres nuevos como Ignacio Aliaga.

Sin embargo, es probable que su esfuerzo más significativo sea, además de su trabajo en la crítica, su desempeño como gestor y programador de salas de cine arte. Ejerció esta labor primero en el Cine Arte Toesca, entre 1977 y 1981, desarrollando aquí una tarea que estaba a medio camino tanto del divulgador como del curador de arte. En este rol, fiel a la idea de que existen espacios de arte más bien que películas de arte, dio cabida tanto a ciclos de cine europeo y latinoamericano –de casi nula difusión en los circuitos comerciales– como a cintas estadounidenses que, en su opinión, presentaban valor cinematográfico[12].

de contenido en lo que se refiere a fe y moral cristiana, el jurado se abstendrá de conceder la distinción".

11 Los demás miembros del jurado eran Alicia Vega, María Romero, Mariano Silva y Hvalimir Balic. Algunas de las cintas evaluadas por Salinas fueron: *Las largas vacaciones del 36* de Jaime Camino, *Una mujer descasada* de Paul Mazursky, *La tregua* de Sergio Renán, *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick, *Una huella invisible* de Gustavo Graef-Marino, *Sonata otoñal* de Ingmar Bergman, *La última ola* de Peter Weir, *Julio comienza en julio* de Silvio Caiozzi, *El francotirador* de Michael Cimino, *New York New York* de Martin Scorcese, *Interiores* y *Manhattan* de Woody Allen, etc.

12 Una muestra de la programación del Cine Toesca, por esos años: *La huida* de Sam Peckinpah, *Obsesión* y *Carrie* de Brian de Palma, *Escenas de la vida conyugal* de Ingmar Bergman, *Elisa* de Carlos Saura, *El último magnate* de Elia Kassan, *El jardín de los Finzi Contini* de Vittorio de Sica, *El inquilino* de Roman Polansky, *El inocente* de Luchino Visconti, *El pasajero* de Michelangelo Antonioni, *Nos habíamos amado tanto* de Ettore Scola, *El día del chacal* de Frank

También escribe las críticas que acompañan los folletos de cada función. Se trata de boletines informativos que acompañan la exhibición de las películas. La extensión promedio de sus textos asciende aproximadamente a las 600 palabras, los que iban complementados por una reseña biofilmográfica del cineasta aludido, de aproximadamente 250 palabras. También escribían estas reseñas José Román, Hvalimir Balic y Héctor Soto.

En 1982 emprende su acción más significativa en este campo al fundar, junto al empresario Alex Doll y su hermana Mildred, gestora y editora, el Cine Arte Normandie. Su motivación es, nuevamente, el intento de generar un "espacio" de formación de la cultura cinematográfica:

> No son tanto las películas, en sí mismas, las que deben ser objeto de protección sino el contexto en que éstas se presentan y donde se produce su interacción con el público. Es muy distinto exhibir un film en un circuito de salas comerciales, rodeado de una publicidad con frecuencia engañosa, y bajo un régimen de explotación mercantil que presentar ese mismo film en un espacio que propicia la reflexión sobre su propuesta y, por tanto, su apreciación en un ambiente adecuado (c. 2002-2003: 3).

La programación del Cine Normandie se conforma de tres tipos de proyecciones: el primero corresponde a estrenos del año que no pasan –ni pasarán– por salas comerciales; el segundo se trata de reposiciones de films antiguos, clásicos o patrimoniales, programados por su valor cinematográfico; el tercero, corresponde a ciclos temáticos, orientados ya sea por autor, género, tema o nacionalidad. Cada programa se exhibía, en promedio, durante

Zinnemann, *El evangelio según San Mateo* de Pier Paolo Pasolini, *Regreso sin Gloria*, Hal Ashby, *La última película* de Peter Bogdanovich, *Los paraguas de Cherburgo* de Jacques Démy, *Nosferatu* de Werner Herzog, entre otras.

siete semanas, y en cada uno de ellos se proyectaba una media de 12 películas[13].

Los programas del Normandie –y del Cine Arte de Viña del Mar, fundado en 1967 por Aldo Francia y administrado entre 1982 y 2005 por la misma sociedad que gestiona el Normandie– se transformaron en un espacio de difusión cultural alternativo en medio del ambiente general de la dictadura. La supresión de la extensión universitaria, la censura y la desaparición de los espacios de publicación convirtieron, además, a los folletos de la sala en el único espacio disponible para el ejercicio serio de la crítica de cine[14], según afirma el propio Salinas:

> La experiencia más importante de la cultura cinematográfica en el país ha sido la permanencia de la acción de las salas de arte. En dos de ellas (…) se editan y distribuyen al público folletos informativos que, de hecho, pasan a ser la única publicación especializada en el país (1996: 2).

Las reseñas se extienden en promedio desde 400 a 600 palabras: su estructura es similar a las del Cine Toesca y de los veredictos del Festival de Cine UC. Se trata ya, claramente, de una escritura asentada. A mediados de los 80 Salinas redacta la mitad de las críticas del Normandie; la otra mitad corresponde a textos

13 Algunos de los programas del Normandie: ciclo de realizadores norteamericanos como Spike Lee, los hermanos Cohen, David Lynch; cine de Gran Bretaña y de Irlanda; el cómic en el cine; comedias de los 90; la mujer en el cine; ciclos dedicados a Martin Scorcese o Peter Greenaway; ciclos dedicados a Dogma 95; ciclos sobre Luis Buñuel; Ridley Scott; muestra de cine polaco; ciclo dedicado a Miguel Littin, a Brian de Palma; cine hispanoamericano; ciclo de latinos en Estados Unidos; ciclos que reponen los estrenos del año; ciclos de animación; cine de los Balcanes; retrospectivas de Pedro Almodóvar, Johnny Depp; cine fantástico; retrospectiva de Emil Kusturica.

14 Este juicio se relativiza si se considera que, desde 1983, se publicaba la revista *Enfoque* (N. del A.).

escritos por el crítico y académico Alfredo Barría y, en menor medida, por José Román.

En 1990 el Normandie debió cerrar sus puertas debido a la venta del local en que funcionaba. Reabre a fines de 1991 en otra sala del centro de Santiago con la siguiente programación inaugural: *Ana y los lobos* de Carlos Saura; *El sacrificio* de Andrei Tarkovsky; *Giordano Bruno* de Giuliano Montaldo; *Tiempo de morir* de Jorge Ali Triana; *El rey de la noche* de Héctor Babenco; *La tierra prometida* de Miguel Littin; *El barón de Munchhausen* de Terry Gillian; *Fitzcarraldo* de Werner Herzog; *Alexander Nevsky* de Sergei Eisenstein; *El amigo americano* de Wim Wenders; *Fresas salvajes* de Ingmar Bergman; *Cuchillo al agua* de Roman Polansky.

Desde fines de los años 90 el Cine Normandie incluyó en su programación los "Jueves de Cinemateca", un ciclo permanente que exhibía cintas con valor histórico y patrimonial. Este ciclo se relacionaba con otra de las empresas iniciadas por Sergio Salinas en favor de la cultura cinematográfica: la Cinemateca Chilena. En un manuscrito sin fecha ni título, probablemente de mediados de los 80, Salinas escribe:

> La creación de un organismo de estas características tendría, en nuestro país, efectos positivos no sólo en la consolidación de una cultura cinematográfica, sino en la apertura de un espacio para el desarrollo de una política cultural independiente, alternativa frente a la asfixia provocada por la suma de las políticas oficiales más las aplicadas por los empresarios particulares. Lógicamente, se tendría que trabajar dentro del marco represivo de la ley de censura[15]. (…) Es aquí donde el cine puede alcanzar una proyección social importante,

[15] Hasta el año 2001, la legislación permitía al Consejo de Calificación Cinematográfica de Chile prohibir la exhibición de películas, fundando la decisión en juicios arbitrarios de índole moral, religiosa o de respeto a la autoridad. La medida se utilizó para restringir en el país la circulación de cintas como *Todo lo que siempre quise saber y nunca me atreví a preguntar sobre sexo* de Woody

> oponiéndose al conformismo y desinformación cultivado por la televisión y casi todo el cine de exhibición convencional y levantando una alternativa ante la rápida expansión de Chile Films, exhibidora y distribuidora estatal que se está convirtiendo en la empresa [cinematográfica] más poderosa del país.

El proyecto se concretó finalmente en 1996, constituyéndose como una institución autónoma, de derecho privado y sin fines de lucro, con el propósito de crear un archivo fílmico, conservarlo y acrecentarlo. Si bien no es la primera institución de este tipo en el país, en estos años sí fue la única, levantada completamente mediante la iniciativa privada[16].

Como tareas complementarias, la Cinemateca se imponía la creación de un archivo documental, la recuperación de películas deterioradas y antiguas y la difusión de material con valor patrimonial (Ulriksen, 2000: 2 y ss.). Los socios fundadores, además del mismo Salinas: Alfredo Barría, José Román, el cineasta Edgardo Viereck, Alex y Mildred Doll, la restauradora Carmen Brito, la historiadora del cine Jacqueline Mouesca, el archivista Jaime Severino y la experta en informática Patricia Ochoa.

Durante sus primeros años, las principales actividades de la Cinemateca fueron los ciclos de difusión (los ya mencionados Jueves de Cinemateca en el Normandie), la gestión de acuerdos de colaboración con otras entidades similares en América y Europa, la participación en encuentros y congresos sobre restauración y patrimonio y, ciertamente, el desarrollo de proyectos de restauración. En 1997 se rescató un negativo duplicado del film *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz, del cual no existía ninguna copia en Chile. En 1998, en cambio, debió abortarse el proyecto de

Allen, *La última tentación de Cristo* de Martin Scorcese y otras de realizadores como Roman Polansky, Ingmar Bergman o Pedro Almodovar.

16 Recién en el año 2003 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes creó la Cineteca Nacional, entidad estatal y pública dirigida por Ignacio Aliaga.

recuperar los negativos en nitrato de la cinta *Río abajo de* Miguel Frank; en 1999 se exhibió la copia restaurada del film *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia.

La cultura

A comienzos de la década del 2000, Sergio Salinas persistía en su programa de formación de una cultura cinematográfica, esta vez actuando en el campo de la política pública. Por un lado formuló una serie de observaciones al proyecto de una nueva ley sobre calificación cinematográfica. Entre sus recomendaciones, sugería incorporar un crítico de cine a cada una de las salas del Consejo de Calificación Cinematográfica (CCC), organismo encargado de aplicar la censura fílmica en Chile, junto con un representante del Colegio de Periodistas en la sala de Apelaciones a los fallos del CCC. Además, propuso replantear las escalas de calificación vigentes (todo espectador, mayores de 14 años, mayores de 18 años) por otras más acordes al desarrollo psicosocial de los jóvenes: todo espectador, mayores de 12 y mayores de 16. También afirmó la necesidad de eliminar la categoría de "película objetada", que impedía en la práctica la exhibición de las cintas que recibían tal categorización, así como la conveniencia de publicar las resoluciones del CCC acompañadas por fundamentaciones extensas y razonadas, que incluyeran igualmente la publicación de los argumentos de los votos de minoría. Por último, recomendó eximir del trámite de calificación al material fílmico considerado educativo, científico o de interés artístico y cultural, sirviéndose en estos casos de las calificaciones existentes en los países de origen de las cintas.

Asimismo, participó de las discusiones sobre la formulación de las nuevas políticas de fomento del cine y la industria audiovisual. En un extenso documento –en el que luce sus

estudios de jurista– comenta los objetivos específicos de la política gubernamental:

1. Otorgar un estatuto diferenciado a las salas de arte en relación con las salas de exhibición comercial.

2. Disponer de medios de protección para las primeras, mediante el otorgamiento de franquicias y beneficios como las subvenciones al precio de la entradas, de modo que su valor fuese, por lo menos, 1/3 más bajo que el de las salas comerciales.

3. Eximir del trámite de calificación cinematográfica y del pago del trámite de calificación a las películas que participasen en festivales, utilizado como referencia las calificaciones de los países de origen.

4. Establecer tarifas rebajadas de calificación para películas exhibidas solo en salas de cine arte y exención del pago para cortometrajes y mediometrajes.

5. Añadir, a la exención del impuesto agregado (IVA) que tienen las ventas de espectáculos culturales, una devolución del impuesto correspondiente a los gastos operacionales derivados de las actividades culturales.

Tales comentarios y posiciones tienen como motivación, por un lado, el propósito de orientar la política pública hacia el fortalecimiento de la cultura cinematográfica –ése es, por ejemplo, el espíritu de las recomendaciones al CCC en el sentido de transparentar, democratizar y flexibilizar el proceso de calificación– y, por otro lado, posibilitar la supervivencia de las salas de cine arte en el contexto de un mercado de exhibición dominado por capitales transnacionales y monopolizado por las cadenas norteamericanas, lo que constituía, para Salinas, un claro ejemplo de la competencia desleal que se da en el mercado cinematográfico[17].

[17] A propósito de estos mismos asuntos, Salinas escribió en 2004 algunos artículos críticos tanto del mercado cinematográfico como de las políticas estatales, en la desaparecida revista *Rocinante*.

Estas acciones, ciertamente, dan la impresión de un crítico involucrado de forma activa en el desarrollo del ambiente cultural, pero lo cierto es que una serie de otros documentos dan cuenta, más bien, de la posición de un *outsider* que, probablemente, percibía como cada vez más irrealizable su programa político-cultural en los contextos de la posdictadura, del neoliberalismo y de las postergaciones negociadas por una transición política que hizo menos que lo posible en materia social y cultural.

En diversos textos de esta época, es habitual encontrar a Sergio Salinas sosteniendo diagnósticos como el siguiente:

> En el inicio de la transición chilena a la democracia hubo un clima de expectativas y esperanzas que, más allá de lo político, se proyectaba también al campo cultural y artístico. (…) El proceso que se desarrolla después [del término de la dictadura, desde 1990] refleja el curso seguido por las políticas gubernamentales respecto a la cultura, el arte y los medios de comunicación. (…) aparte de la realización de eventos, promesas y discursos, no ha pasado nada, las expectativas se diluyeron por completo y el cine chileno enfrenta, en las actuales circunstancias, una crisis profunda (Salinas, 1997: 108).

Desde comienzos de la década del 2000 el Cine Normandie arrastraba una importante deuda, generada por los bajos resultados económicos de la sala y el casi nulo apoyo estatal o privado que recibía. La arrasadora competencia de las "multisalas" que se instalaron a mediados de los 90, con capitales transnacionales, y la expansión del consumo privado a través del TV Cable y luego el DVD, alejaron al público del espacio ofrecido por el Normandie para el cine. El esfuerzo de mantener la sala se volvía cada vez más arduo para Salinas y los hermanos Doll. Por otra parte, salvo algunas críticas publicadas en *La Estrella* de Valparaíso entre 1999 y 2000, y algunas esporádicas publicaciones en la revista *Rocinante*, es probable que Salinas percibiese que tampoco había espacios adecuados para el desarrollo de la crítica.

Este estado de cosas ya había sido consignado por Salinas una década antes, en 1990, cuando en una ponencia presentada en el III Festival Internacional de Viña del Mar emprendió una diatriba contra los medios de comunicación y contra un tipo de crítica que él consideraba conformista, alienante, y que no colaboraba con el proceso reflexivo y responsable de emancipación que le cabían al cine y su crítica. Señalaba Salinas en su ponencia:

> Con muy escasas excepciones, lo que hoy se cultiva es una suerte de periodismo de espectáculos en un registro que oscila entre la afirmación caprichosa y enteramente subjetiva, y el tributo a la moda y al exitismo. Ello revestido de, en los casos más deplorables de un tono presuntuoso y pedantesco. Una tendencia en boga entre periodistas jóvenes –y otros que no lo son tanto– consiste en la exaltación embobada de los productos fabricados en serie por las empresas transnacionales. Esta tendencia se complementa con la mitificación de producciones provenientes de una marginalidad decadente, norteamericana en especial, a las que se pretende hacer pasar por experiencias valiosas de una supuesta vanguardia (1990: 31).

A lo que añadía: "En suma, lo que todo esto refleja es una profunda alienación cultural y social" (1990: 31).

> Es grave que la crítica se encuentre dominada por estas tendencias regresivas y decadentes. Es grave que el rol de intermediación entre la obra y el público, que la información y orientación de los espectadores estén manipuladas por personas a las que es aplicable con propiedad la definición que enunciara ayer Roque Zambrano: 'Gacetilleros de la basura audiovisual'.
> (…)
> El ejercicio bien entendido de la crítica supone un esfuerzo de rigor intelectual, de análisis. En esta tarea cabe la formulación de objeciones, el señalamiento de carencias. Pero cabe,

> sobre todo, la preocupación seria por el cine nacional, el enmarcamiento en sus condiciones de producción y en el contexto institucional en que se desenvuelve. Parte del trabajo del crítico debe consistir en procurar desde su campo de acción, que esos condicionamientos mejoren para que el cine pueda existir en Chile libre de la precariedad angustiosa en que ha sobrevivido hasta ahora.
> (…)
> Es preciso expandir no solo la producción, sino también la cultura audiovisual. Son necesarias publicaciones especializadas que aborden el cine con rigor; trabajos de investigación sobre el medio audiovisual cuyos resultados se difundan hacia el público. Es preciso desarrollar trabajos que relacionen estas expresiones con el contexto cultural en que se originan y al que reflejan.
> Hay mucho por hacer en este campo. Seguramente se trata de una labor silenciosa opaca, que poco tiene que ver con la fama o el éxito social. Pero es una tarea indispensable (1990: 31-32).

Es evidente la persistencia de Salinas en la producción de una *cultura cinematográfica*, así como en el papel que le cabe a la crítica como actividad raciocinante y no alienante. La invectiva fue recibida como un ataque a las nuevas generaciones de críticos de cines. En la revista *Apsi*, por ejemplo, el periodista Daniel Olave escribió con sarcasmo:

> 'Vengo a combatir', dijo claramente el crítico porteño Alfredo Barría al inaugurar su ponencia en la mesa redonda sobre la crítica nacional. Así no más fue, y –al parecer libre de todo pecado– lanzó la primera piedra en un frontal ataque a ciertos críticos, siendo secundado por Sergio Salinas, que los calificó de oportunistas, exitistas y decadentes. La discusión acalorada y llena de categóricas descalificaciones, no sirvió para esclarecer problema alguno sobre la crítica nacional. Palos para todos, por 'posmodernos' y 'poco serios'. Que la culpa es de Alberto Fuguet y René Naranjo, por su trinchera mercurial (…). Un chico defendió a sus ídolos, por representar

> a los jóvenes y 'porque se la jugaron'. Otros aprovecharon de poner las cosas en su lugar 'No es que sean malos críticos… es que no son críticos'. (…) Más frustrados aún, parecían los cineastas y el público mismo, que esperaban discutir la relación de la crítica y el cine nacional. Por último, ver que los realizadores mataran a los críticos y no que estos se mataran entre sí (1990: 46).

Poco después, Salinas complementó y extendió sus afirmaciones en un manuscrito destinado a la revista *Cine* de la Asociación de Productores de Cine y Televisión:

> La ponencia de Viña quería, fundamentalmente, plantear (…) la necesidad de una crítica vinculada a un trabajo responsable en la cultura cinematográfica y a la realidad del cine nacional, que debiera caracterizarse por una labor de análisis de las obras y de orientación del público de manera argumentada y fundamentada (1990: 1).

Esta tarea de la crítica se ve obstaculizada por periodistas que la ejercen sin ningún criterio ni atención por los componentes conceptuales mínimos:

> Cualquier esclarecimiento en el terreno de las ideas es deliberadamente obstaculizado por estas personas de variadas maneras: no plantean conceptos; confunden las funciones y diluyen los límites entre el periodismo informativo y la crítica (…). El trasfondo de esta actitud es el carácter antidemocrático de su discurso (1990: 2).

Y finaliza:

> Para la superación de estas distorsiones, parece indispensable clarificar las relaciones e interacciones entre periodismo, crítica y cine. La realización de encuentros, debates entre cineastas, periodistas, críticos y responsables de medios de comunicación podría ser una vía adecuada para despejar de equívocos

> un ámbito que se presenta obscurecido por implícitos y confusiones (1990: 3).

Nuevamente, la preocupación por consolidar el carácter analítico e ilustrado de la crítica de cine va aparejado por la cuestión sobre su condición política y, a su vez, se considera resoluble solo al interior de un espacio de interacción entre los distintos agentes culturales. La gran diferencia, esta vez, es el carácter del diagnóstico. A fines de los 60, Salinas atestiguaba la ausencia de una cultura cinematográfica como efecto de las condiciones de subdesarrollo del país. Luego de treinta años, es decir, después de *Primer plano*, de las salas Toesca y Normandie, de los festivales Cine UC, percibía prácticamente las mismas carencias, producidas ahora por una degradación del ejercicio de la crítica a causa de sus espurias simpatías por el mercado y la cómplice obsecuencia de los gobiernos transicionales.

Tal como hiciera Balic en su artículo de *Primer plano*, Salinas señalaría poco después de su intervención en Viña: "puede afirmarse que la crítica de cine no existe en Chile, salvo alguna excepción", y agregaba: "Dado el panorama existente no parece posible que esta situación cambie a futuro" (1996: 2).

Estableciendo algunas relaciones entre los distintos momentos históricos, Salinas diagnosticará la condición de la crítica con claro pesimismo y, sobre todo, apoyado en la experiencia de los folletos y críticas que acompañaban los programas de las salas Toesca y Normandie, renuncia a la idea de una publicación crítica especializada, en favor de una estrategia, diríamos en sentido metafórico, de "guerrilla":

> Así como la década del 60 mostró un auge de los cine clubes, hoy reemplazados, en un formato más profesional por las salas de arte; así, pensamos que la crítica podrá renacer a través de publicaciones autogestionadas. Dirigidas, por cierto, a un público minoritario más no irrelevante. (…) Pensamos que la misma saturación del 'mercado audiovisual' con productos homogéneos,

> estandarizados, genera la necesidad de una alternativa en, al menos, algunos segmentos de la sociedad (1990: 2-3).

En una versión anterior del mismo texto, en borrador, incluso va más allá: "Desde nuestra perspectiva, creemos que no es posible aspirar a más, siendo ya suficiente la mantención de enclaves, podríamos decir de resistencia cultural al modelo dominante".

Hacia finales de esta época, es claro para Salinas que el contexto cultural de la democracia posdictatorial le es adverso e incómodo; que las políticas estatales han dejado a las salas de cine arte en indefensión frente a la consolidación de los conglomerados de exhibidores y distribuidores de gran capital; que ni el aumento de la producción de cine en Chile ni el resurgimiento de su enseñanza en las universidades ha propiciado la aparición de espacios de discusión, publicación y pensamiento crítico. Paradojalmente, la recuperación de la democracia habría significado el golpe de gracia para el programa de una cultura cinematográfica emancipadora.

Sergio Salinas expresa con lucidez esta situación:

> (…) me parece que el Normandie representa algo que va más allá de un sentimiento de nostalgia (como el lugar en que se evoca un tiempo pasado o en que se ven películas antiguas) y que tiene que ver con algo muy actual y (espero que) vigente. Una propuesta cultural alternativa, materializada en una actividad concreta, que rehúsa sumarse a la marea modernizadora entendida, para decirlo claramente, como el modelo neoliberal que se ha impuesto en el país[18] (c. 2002-2003: 7).

Sergio Salinas murió en noviembre de 2007, de un fulminante ataque al corazón.

[18] Al contrario de la idea, más afín a Salinas, de una modernización entendida como ilustración de los sujetos y la sociedad.

Crítica de cine en el Chile desarrollista
El caso de la revista *Sinopsis*, 1938

EDUARDO SANTA CRUZ A.

> (…) se debería comparar la imagen del cine propuesta por la teoría
> con la que circula por el espacio social, es decir,
> valdría la pena echar una ojeada también a las revistas populares,
> a los libros de divulgación y a las recensiones en los periódicos.
>
> Casetti, 1993: 13

Durante los años 30 aparecen en nuestro país una veintena de revistas dedicadas total o parcialmente al cine, siendo estas últimas la mayoría. Algunas de ellas eran publicaciones editadas por los distribuidores o exhibidores como forma de promover el negocio. Es el caso de magazines editados por los Teatros Metro (1936-1948); Central (1933-1935); Palace (1936-1938); Principal (1934); Valencia (1939), entre otros. Otras se instalaban en el ámbito más amplio de los espectáculos y las variedades, como *Cine-Radio*, de 1938, la *Revista Semanal Cinematográfica y de Arte* (1932) o *Cine Carnet* (1937). También se dio el caso de revistas femeninas que tenían como uno de sus contenidos al cine y el sistema de estrellas, junto a la moda, consejos para el hogar, recetas de cocina y material literario entregado por capítulos, como *Astro*, de 1935. Incluso durante esos años, la revista *Ecran*, fundada en 1930, va a asumir ese formato *magazinesco*, lo que la caracterizó hasta la llegada de María Romero a su dirección, en 1939, como lo ha señalado el estudio de Jacqueline Mouesca (1997).

La metodología crítica de *Sinopsis*

En ese marco, el presente texto quiere destacar la existencia, aunque breve, de la revista *Sinopsis* que circuló entre agosto y diciembre de 1938, editando diez números y la que se definía por su dedicación exclusiva al cine. Su epígrafe ya lo indicaba: "Crítica, ciencia y arte cinegráficos", así como el editorial de su primer número en el que marcaba su presencia en el sistema de prensa nacional recalcando su carácter de ser un "periódico de exclusiva atingencia profesional y cuyo contenido atañe directamente a un núcleo determinado de personas que tratan de encontrar en él una guía orientadora, independiente y definitiva" (n. 1, agosto 1938).

La revista mantuvo una estructura estable durante el período en que circuló. Una portada, ya clásica en este tipo de revistas, dedicada al retrato de una estrella de cine; uno o dos artículos editoriales dedicados a temas generales tanto nacionales como internacionales sobre cine[1]. Entre ellos cabe destacar los que bajo el título de *Ciencia cinegráfica*, entregaban en cada número información y reflexiones sobre aspectos técnicos y relacionados con el lenguaje cinematográfico[2]. Luego venían algunas páginas dedicadas a informaciones y noticias breves, bajo los títulos de *Sinopsis nacional*, *Sinopsis en los distribuidores*, *Sinopsis en las productoras* y *Sinopsis mundial*, lo que le permitía cubrir tanto la producción y estreno de nuevas películas, como el mundo de las estrellas y la chismografía consecuente. Una parte considerable

[1] Ver, por ejemplo "Arte cinegráfico. La importancia de un invento", n. 2, 31 agosto 1938; "Arte Cinegráfico. Reforma a la ley de censura", n. 3, 15 septiembre 1938; "Arte Cinegráfico. El despertar del cine indo-americano", n. 4, 30 septiembre 1938; "Arte Cinegráfico. Una incursión al arte soviético", n. 5, 15 octubre 1938; "Arte Cinegráfico. Apuntes a la Bienal de Venecia", n. 7, 15 noviembre 1938, entre otros.

[2] Ver p. ej. "Ciencia cinegráfica. Como se hace una película", n. 1, agosto 1938; "Ciencia cinegráfica. Registro y producción sonoras", n. 5, 15 octubre 1938; "Ciencia cinegráfica. La sonorización posterior", n. 7, 15 noviembre 1938; "Ciencia cinegráfica. Film con inscripción marginal", n. 8, 30 noviembre 1938.

del espacio, el sector central de la publicación, era ocupado por la sección *Quincena de estrenos*, dedicada a la crítica de películas. En ese sentido, importa destacar que, en función de cumplir con el propósito autoimpuesto de ilustración de un público interesado a que se hacía mención más arriba, la revista propuso una metodología que se pretendía científica para la realización de la crítica cinematográfica.

En su primer número ya citado, *Sinopsis* publicó el artículo "Arte cinegráfico. Obra-crítica-público", en el que comienza señalando que "para criticar, es indispensable que exista un objeto previo, el que será sometido a la consideración profundamente imparcial del crítico, el que –por medio del conocimiento del objeto y a base de los instrumentos que le da el análisis– procede con el postulado de tesis-antítesis y síntesis". Sigue diciendo que el crítico debe tener conocimiento y solidez para poder objetivar la película y construir ese juicio positivado que implica una opinión de lo individual a lo universal: "Lo individual o personal es el crítico que se sitúa entre la obra y lo universal. Lo universal o general es el núcleo indefinido, heterogéneo e indeterminado, que corrientemente se llama público y genéricamente es la masa" (n. 1, agosto 1938).

Este posicionamiento social de la crítica cinematográfica aparece muy relevante en momentos en que el cine constituye, probablemente, la entretención masiva y popular más importante y en que el cine, además, se constituye en vehículo y espacio de amplios sectores sociales que buscan incorporarse a un nuevo proyecto modernizador que está comenzando en nuestro país y que no solamente trae la promesa del progreso, ahora a partir del esfuerzo industrializador interno, sino que el de una identidad nacional más amplia e inclusiva, como ocurre con el llamado desarrollismo (ver Santa Cruz y Santa Cruz, 2005).

La revista busca una metodología crítica que le permita alcanzar su propósito orientador y pedagógico, tanto en la forma como en el contenido de sus juicios. Por ello, señala que el "deber

del crítico de exponer sus posiciones en forma específica para que así el lector encuentre la mayor comprensión en el mínimo de espacio y con el contenido más profundo y general". Por otra parte, lo anterior no debía descuidar el hecho simultáneo de que "es indispensable que toda crítica profesional no descuide su aspecto literario ni su modalidad práctica de imprimir cada idea con el nombre exacto que le corresponde". Este juicio es acompañado de una crítica explícita al diletantismo, la superficialidad o las *poses* que, según la revista, habrían abundado en el medio nacional en lo que se refiere a la crítica y al comentario de cine.

Establecidos los criterios anteriores, el artículo que estamos comentando pasa a describir lo que llama una *Pauta definidora de juicios*, como instrumento metodológico al que la revista someterá "todas y cada una de las películas estrenadas en la capital". Esta suerte de malla analítica se sustentaba en tres criterios: en primer término, que toda película presenta distintos niveles o planos analíticamente separables de manera proporcional y a los que la revista llama *calidades*. En segundo lugar, que a partir de allí es posible determinar el *valor global* de una cinta y, por último, que debe construirse una terminología conceptual equivalente a cada uno de esos niveles de análisis. Lo anterior, lo resume en un párrafo:

> (…) en una película encontramos un tema, artistas que le dan movimiento y expresión en diferentes escenarios y en cumplimiento al tiempo, acción y lugar, que a su vez se reproducen en fotografías (factor visual), sonidos y ruidos (factor auditivo). Todo esto está subordinado a condiciones artísticas, temáticas, técnicas, directrices, etc. bien determinadas (n. 1, agosto de 1938, subrayado en el original).

El conjunto de estos factores es lo que la revista llama *valor global* y esos diferentes aspectos están representados en tres indicadores sobre los que el crítico debe emitir un juicio, el que a su vez se concentra en una sola palabra:

1. Calidad artística, la que se reduce a tres posibilidades: *Reprobable, Meritoria, Irreprochable*.
2. Calidad técnica, la que puede adquirir alguna de estas tres tonalidades: *Defectuosa, Correcta, Perfecta*.
3. Calidad temática, la que también se encuadra en tres alternativas: *Vulgar, Novedosa, Original.*

El análisis anterior es el que permite al crítico llegar a formular el mencionado *valor global* de la película, el que se traduce también en tres categorías que resumirían un juicio definitivo: *Común, Superior y Superproducción.*

Sin embargo, hay un aspecto que la revista no descuida en su juicio crítico y que opera también al final como una consecuencia del análisis realizado. Dicho aspecto dice relación con el carácter de espectáculo-mercancía que tiene todo filme y la revista lo resume en la noción que define como *Posibilidades de entradas*, "que rinda una película durante su periodo de exhibiciones en diferentes cines y horas". De este modo, la crítica también se aventura a opinar sobre el éxito posible de taquilla y usa para ello las categorías de *Escasa, Satisfactoria y Abundante*, así como del tipo de público, sala (de barrio o del centro de la ciudad) y horario en que dicha cinta puede rendir más económicamente, lo que en algunas ocasiones es relativamente independiente del *valor global* que la revista le haya adjudicado.

De esta forma, en su primer número la revista dejó establecido un propósito ligado al desarrollo de un tipo de crítica cinematográfica hasta entonces desconocida públicamente en nuestro país y sustentado en la posibilidad de elaborar una metodología de pretensión científica y objetivante. Solamente falta por agregar, al respecto, que la revista instala un lugar de independencia y autonomía para emitir sus juicios, afirmando que "no prestaremos nuestra pluma ni para negociaciones subterráneas, ni rencillas públicas o privadas que denigran la profesión y destruyen la independencia e imparcialidad que estas faenas exigen" (n. 1, agosto de 1938).

Descripción cuantitativa de las reseñas

En los diez números editados entre agosto y diciembre de 1938, *Sinopsis* incluyó un total de 168 críticas. El segundo número publicado el 31 de agosto es el que trae la mayor cantidad de ellas, llegando a 25 y el número diez publicado el 31 de diciembre es el que tiene menos, solamente doce. Por otra parte, el espacio que le dedica la revista a esta sección que, como dijimos se llamaba *Quincena de estrenos*, iba desde tres y media páginas en dicho número diez hasta siete páginas en el número dos, con un promedio de cinco páginas para esta sección. Considerando que la revista mantiene en todas las ediciones un total de 16 páginas, se puede afirmar que el espacio dedicado a las críticas de películas es bastante considerable.

Por otro lado, todas estas reseñas presentaban la misma estructura formal. Eran encabezadas por una suerte de ficha técnica del filme, la que consultaba los siguientes aspectos, en este orden: se mencionaba el estudio o firma productora y su nacionalidad y la distribuidora en el país. Luego, los nombres del director y los principales actores/actrices protagonistas. En seguida, se informaba del idioma en que estaba hablada y la presencia de subtítulos o doblaje. A ello, seguía la calificación del género de la película, de su tiempo de proyección, su censura –es decir, la edad mínima exigida al público– y otros datos como su fecha de estreno, los cines en que se exhibía y el precio de la entrada.

Posterior a esta identificación de la cinta se anotaba lo que la revista llamaba *calificación* y que eran los juicios que le merecía las *calidades* de la película, así como sus posibilidades de taquilla y el *valor global* como juicio definitivo, producto de la aplicación de la metodología antes detallada.

Esto constituía la primera parte de la reseña, presentada gráficamente de manera sintética y esquemática y, por tanto, ocupando un pequeño espacio. A continuación, venía una segunda parte constituida por un texto redactado que incluía la

descripción de la trama argumental y un juicio crítico que ponía el acento en la actuación, la puesta en escena, la historia narrada y, a veces, otros elementos como la dirección o la fotografía. Así, se puede ver a continuación:

"El Beso revelador"
("Wivesundersuspicion")
Adaptación: de la obra de Ladislao Fedor
Estudio: Universal Pictures. Norteamérica
Distribuidora: Universal Pictures, de Chile
Director: James Whale
Protagonistas: Warren William, Gail Patrick, Frank Morgan
Dialogada: en inglés, con leyendas en español
Género: Dramático
Actos: siete
Tiempo de proyección: 65 minutos
Censura: aprobada solo para mayores de 15 años
Presentada: el martes 30 de Agosto
Cine: Santa Lucía
Precios: Platea baja $ 6, alta $4, Paraíso $ 2
Réclame: Regular
Posibilidades de entradas: Satisfactoria
Calidad Temática: Vulgar
Calidad Artística: Meritoria
Calidad Técnica: Correcta
Valor Global: Común
TEMA
Terriblemente obsesionado con su cargo de Fiscal ha hecho cambiar su modo de vivir pasando a ser solamente un hombre que vive de las pesquisas criminales y despiadados interrogatorios, mostrándose indiferente hasta con su esposa. En uno de los más intrincados asesinatos ya había dado su fallo culpando al procesado, pero un caso igual le sucede con su esposa repitiéndose la misma actitud que insinuó al matar al reo. En los Tribunales defiende al acusado alegando que no hubo premeditación en el homicidio, quedando conmutada la pena de muerte por unos años de prisión. Ilusionado por

> lo que ha pasado llega al hogar el Fiscal a unirse con su esposa para comenzar una nueva vida conyugal.
> CRÍTICA
> Desde sus primeras escenas se advierte el ritmo intensamente dramático que irá adquiriendo la producción, que debido a su desarrollo bastante tardío, no logra, salvo en raras ocasiones, apoderarse de la atención del espectador que se aburre con la repetición de pasajes y el diálogo de poco interés. La interpretación es meritoria, sobresaliendo Warren William encarnando al Fiscal amante de su profesión. Gail Patrick, la mujer de éste y Frank Morgan, muy bien en el sociólogo asesino. Los escenarios reducidos e interiores, enfocándose las sesiones en los Tribunales. La fotografía y el sonido no merecen reproches. Igualmente la dirección es acertada, descuidándose únicamente de darle un ritmo más ágil al desenvolvimiento de las escenas y pasajes. Tendrá una buena acogida en los cines de barrios y populares por su título revelador y por sus buenos protagonistas (n. 2, 31 agosto 1938).

Describiendo el material consignado en esas 168 reseñas, es posible dar cuenta de una serie de características, a partir de un nivel analítico cuantitativo, en primer lugar. En ese sentido, se puede constatar de entrada que una mayoría importante de esas películas provenía de Hollywood (106), seguidas por 19 francesas, 13 mexicanas, 10 argentinas, 6 inglesas y alemanas, 4 italianas, 2 españolas, una portuguesa y una soviética. De esos datos, cabe destacar que se confirma la percepción señalada en orden al predominio del cine hollywoodense en el mercado nacional, desde las primeras décadas del siglo XX (ver Rinke, 2002) y, por otra parte, de la importante presencia y aceptación por el público del cine mexicano y argentino justamente desde fines de los años 30 (ver Paranaguá, 2003; King, 1994), así como de una diversidad en el origen de la oferta de cine no despreciable.

Desde el punto de vista de los géneros cinematográficos, 60 reseñas son sobre dramas y 49 sobre comedias, seguidas de lejos por los musicales (22) y las películas de *aventuras* (21). Cabe men-

cionar como un género importante el entonces llamado *cortometraje de ficción* que concentra 19 reseñas y que la propia revista recomendaba como filme inicial de programas dobles en cines de barrio, ya que parecían ser muy populares y de atracción masiva.

Con respecto al juicio crítico de la revista desarrollada a través de su instrumental metodológico antes reseñado, podemos apreciar que en lo que se refiere a su calidad técnica, la revista considera a 133 películas solamente *Correctas*, a 2 *Defectuosas* y apenas a 14 susceptibles de ser calificadas como *Perfectas*. En lo que se refiere a su calidad temática, dichas proporciones varían bastante, ya que la mayoría (82) es considerada *Vulgar*; 56 son tildadas de *Novedosas* y solamente 9 merecen el juicio de *Originales*. Por último, en lo que se refiere a su calidad artística, nuevamente la revista consigna a la gran mayoría de las cintas en una categoría intermedia, la de *Meritoria* (114), solamente 6 películas le parecen *Reprobables* desde este punto de vista y el escaso número de 29 le parecen dignas de ser consideradas *Irreprochables*.

A partir de estos datos, el juicio final del *Valor Global* de cada película se reparte equitativamente entre las categorías de *Común* (69) y *Superior* (62), quedando solamente 18 cintas como dignas de ser consideradas *Superproducciones*, apelativo superlativo asignado a esta opinión final producto del análisis anterior. Cabe destacar que en este resumen cuantitativo no hemos considerado a los mencionados cortometrajes de ficción.

Finalmente, al revisar sus posibilidades de éxito de público, del universo de películas que la revista analiza, la gran mayoría, otra vez, cae en la categoría intermedia, señalando a 100 películas como poseedoras de posibilidades *Satisfactorias* de entradas, 18 con posibilidades *Escasas* y 31 con vaticinio de ingresos *Abundantes*.

La especificidad de *Sinopsis* y otros tipos de crítica

Como hemos señalado en un texto paralelo a éste e incluido en esta misma publicación, en la primera mitad del siglo XX existieron dos tipos de textos periodísticos referidos al comentario y crítica de películas: la *crónica* y la *reseña crítica*. Si la crónica tenía un perfil más ligado a la información y promoción del espectáculo cinematográfico, la reseña, a su vez, tenía más bien un explícito sentido pedagógico y de orientación de un público masivo. Normalmente y en términos generales, la reseña estaba compuesta de una breve descripción del argumento y un comentario valorativo que podía o no incorporar apreciaciones sobre elementos relacionados con el lenguaje cinematográfico y las estructuras narrativas (actuación, puesta en escena, guión, fotografía, sonidos, etc.). En ese sentido, la reseña termina siempre con un juicio sobre la película, lo que asegura al público una cierta distancia con el espectáculo. Dicho de otra forma, el crítico-periodista no formaba parte de aquél.

La crónica, por su lado, era más informativa y descriptiva, incluso del proceso de producción anterior a la exhibición. Se trata de la película entendida como "noticia" y todo lo que contiene y lo que la rodea como noticiable. Todas las revistas nacionales sobre cine de las primeras décadas del siglo XX incluyeron ambos tipos de textos.

A estas apreciaciones generales cabe sumar en el caso de *Sinopsis* la mencionada pretensión de contar con un instrumental de análisis capaz de convertir a toda cinta en un objeto de estudio, que podía ser sometido al escrutinio de indicadores y criterios concebidos como metodológicamente objetivos. En estricto rigor, dicho esfuerzo no era totalmente novedoso. Desde 1928 ya existía una revista que desarrollaba un tipo de crítica similar. Se trataba del *Boletín cinematográfico*, que apareció hasta 1953, semanario que tenía como subtítulo el de *Colaborador comercial del exhibidor*, ya que su circulación se restringía a los empresarios

propietarios de las salas de cine y, por ello, se definía como un "periódico destinado a servir exclusivamente al gremio de cinematografistas chilenos" (editorial n. 933, marzo 1939). Tenía a Antonio Videla Silva como Director y propietario.

En esta revista se desarrolló un tipo de crítica muy similar a la de *Sinopsis*, aunque sin la declaración y postulados previos que emitió esta última. También le dedicaba numerosas páginas de cada edición y las reseñas tenían una estructura formal parecida, partiendo por la ficha de la cinta, la que contenía los mismos acápites (identificación de la producción, dirección, artistas/actrices principales, género, tipo de censura, duración, fecha y lugar de estreno, precio de la entrada y una clasificación basada en un juicio condensado en un concepto). A ello, lo seguía una breve descripción del argumento, que incluía contar el final de la historia narrada y un comentario que se refería a la dirección, el guión y la estructura narrativa, la puesta en escena, la fotografía y la actuación[3].

[3] "Tamara, la complaciente"
Producción: francesa
Dirección: Félix Gandera
Artistas principales: Víctor Francen, Vera Korene, Colette Darfeuil, Regine Poncet.
Carácter de la película: Drama
Hablada: en francés, con rótulos superpuestos en castellano.
Número de partes: nueve
Dictamen de la censura: Aprobada solo para mayores de 15 años, no recomendable para señoritas.
Clasificación: Extraordinaria.
Apreciación Comercial: 4
Duración: 1 hora 25 minutos.
Estrenada: en el Teatro Real en función premiére, el lunes 24 de abril.
Concurrencia: teatro lleno
Localidades: Platea alta y baja $ 10. Paraíso $ 2.80.-

Asunto: (en esta parte se describe con detalle la trama, incluyendo el final de la historia. N.R.)

Breve comentario: Esta película resucita el tipo de la cinta pasional que tanto abundó y tuvo éxito en el cine mudo. Está hecha con toda la finura introspec-

Más allá de lo anterior es importante recalcar el hecho de que el *Boletín cinematográfico*, por propia definición, no pretendía dirigirse más que a un público específico y reducido. A diferencia de otras revistas, como *Sinopsis*, no hay en ella un propósito de orientar, ilustrar y formar un público de cine, por lo demás cada vez más masivo.

Por otro lado, resalta también lo propuesto por *Sinopsis* si consideramos la experiencia de *Ecran*. Fundada en 1930 como *Revista cinematográfica y teatral* y editada por la Empresa Editora Zig-Zag, tuvo desde el comienzo una sección denominada *Los últimos estrenos*, firmada por el seudónimo Lumiére, la que contenía algunas reseñas breves en el formato ya conocido desde

> tiva que ponen los franceses en sus producciones. Es sorprendente la manera como está analizado el "caso" de la pasión de Grischa, que se eleva hasta lo patológico. Se muestra en toda su extensión cómo va pasando ese hombre desde una simple atracción de la carne hasta una pasión que le embarga toda su vida intelectual y afectiva. Con igual agudeza sicológica está tratada la personalidad de Tamara, una mujer a quien la devoción que ha dedicado a sus hijos la ha puesto fría y dura en apariencias, pero con una emotividad en el fondo que la hace odiarse a sí misma y a su amante al contemplar el envilecimiento en que ha caído. Esta película es de una rara intensidad dramática que va "in crescendo" hasta el momento en que el protagonista mata a su rival; entonces todo se hace extralimitadamente sobrehumano: la pasión y el crimen de él y el odio de ella. La interpretación de "Tamara, la complaciente" es magnífica: todos los actores animan sus personajes con tal comprensión y realidad que su labor se hace por demás convincente. Pero, uno de los elementos que más llama la atención en este film es su fotografía; hay unos cuadros de enfocamiento oblicuo que son de una extraña belleza artística. Esa escena en que se ve la sombra de Grischa cargando el cadáver de su rival mientras Tamara lo tilda entre dientes de asesino, es de una hermosura plástica que asombra. En general, "Tamara, la complaciente" presenta una armonía de conjunto que hace muy difícil dictaminar que es lo mejor en ella: la consciente interpretación, el argumento apasionante, su fuerte diálogo (que por desgracia pasa inadvertido para los no conocedores del francés) o su técnica asombrosa, porque todo es sobresaliente en ella. Comercialmente considerada, esta producción también será un éxito, pues presenta en su múltiple valer, atracciones para todos los gustos.
> Propaganda: Abundante
> Se completó el programa: Dibujos animados. Sinopsis de "Zazá" y de "Rebeldía". Noticiario Paramount".
> (Boletín Cinematográfico n. 941, 28 abril 1939).

las revistas anteriores[4] y otras, diríamos cuasi telegráficas[5]. Este esquema se mantuvo hasta el número 20 en el que se anunció a los lectores que:

Creemos que ya es necesaria la implantación de una crítica que tienda a orientar al público y a señalar de manera destacada los espectáculos de alcance artístico que se ofrecen en nuestro país. Para este servicio de crítica contamos con la cooperación de don Antonio Videla, caballero que desde hace años mantiene el Boletín Cinematográfico para los exhibidores, consignando en él opiniones siempre imparciales y dignas de consideración. A su cargo estará nuestra sección de crítica. En ella se estamparán los juicios que merezcan las cintas sin consideración de ninguna circunstancia ajena al espíritu de análisis imparcial" (*Ecran* n. 20, 30 dic. 1930).

Llama la atención que la presencia de Videla, a cargo de la crítica de cine en este inicial *Ecran*, no haya significado que aquel incorporara la metodología aplicada en su Boletín, ni la estructura formal de la crítica que llevaba a cabo en su medio. Por el contrario, en este período fundacional, *Ecran* no hace sino repetir el tipo de crítica más bien impresionista que era habitual, lo que tal vez era justamente el motivo para no innovar. Por otra parte y tal como señala Mouesca (1997), a medida que avanza la década la revista adquiere un carácter fundamentalmente magazinesco,

4 Ver "Se ha hecho una costumbre entre los exhibidores presentar al público cualquier película en la cual figure Ramón Novarro, como una gran producción. En tal carácter fue estrenada "Amores Prohibidos", en el Teatro Principal, cinta muy distante de aquella clasificación. Con el argumento demasiado explotado de aventuras y amoríos principescos en un reino imaginario, se desarrolla en 6 actos esta cinta, que no ofrece novedad alguna para el espectador. Salvo uno que otro detalle y la actuación de Novarro y Renee Adoree, que interpretan los principales personajes, la pieza no tiene mayor atractivo. Película solo para mayores de 15 años" (*Ecran* n. 2, 22 abril 1930).

5 Como ejemplo se puede citar lo que se dice del filme *Dos esposos en uno*, "del programa de la Chilean Cinema, comedia liviana, que proporciona elementos agradables al espectador" (*Ecran*, n. 2, 22 abril 1930).

en especial bajo la dirección de Francisco Méndez desde 1934, definiéndose como "(…) popular semanario de la mujer y de los aficionados al cine" (n. 228, 14 junio 1935). En otras palabras, el cine es uno más de sus contenidos, junto a la moda, varios folletines por capítulos, recetas de cocina y consejos para el hogar, etc.

De todas formas, se mantiene la presencia de crónicas y reseñas sobre películas incorporadas en la sección *La Semana Cinematográfica*, ubicada en la página habitualmente dedicada a el editorial, debajo de los créditos de la revista, ésta insistía en que dicha sección "fue creada como una necesidad en el ambiente cinematográfico de la capital, pues se quería que allí apareciesen críticas de las películas, hechas al margen de toda influencia, ya sea comercial o de orden de jerarquía en cuanto al personal de redacción de esta revista" (n. 230, 18 junio 1935), en un reclamo de independencia y autonomía que, como hemos visto, es frecuente en las revistas de la época, cuestión sobre la que volveremos más adelante.

Coincidiendo en general con el juicio de Mouesca, se puede afirmar que efectivamente es en 1939, con la llegada de María Romero a su dirección, que *Ecran* se aboca mayormente al cine como el principal de sus contenidos, aunque es necesario recalcar que ello no fue nunca de manera excluyente, ya que no abandona el teatro y los espectáculos en general y, además, le consagra una sección estable de dos o tres páginas a la Radio en cada número, especialmente en las décadas de los años 40 y 50. Como es sabido, en los años 60 tuvo que incluir a la naciente TV entre sus temáticas, lo que la llevaría incluso a alterar su nombre, pasando a ser *Telecran* en los últimos años de su existencia.

A partir de 1939 la revista abrió una sección especializada en la crítica llamada *Control de estrenos*, la que se mantuvo por más de dos décadas. En un comienzo, la sección contenía incluso un comentario de alguna película, a cargo de un literato bajo la

denominación de *Un escritor opina*[6]. Junto a ello, cuatro a seis reseñas sin firma y algo que es novedoso y bastante original, si lo comparamos con otras revistas, que era una reseña enviada por un lector y que recibía un premio en dinero, bajo el título de *La crítica en manos de los lectores*[7]. Es absolutamente necesario destacar que no hay mayores diferencias, tanto en la estructura formal como en el estilo entre las reseñas enviadas por los lectores y las de la revista.

Al año siguiente, tanto la reseña del escritor como la enviada por los lectores desaparecen y la sección se consolidó con la presencia de un número oscilante de reseñas sin firma que ocupan una o dos páginas como máximo (de una edición total de 40 páginas) y que varían entre cuatro y siete textos. La novedad que se instala en este año de 1940 es que cada una de ellas es encabezada por una pequeña caricatura de Pepe Grillo, a quien "le hemos nombrado oficialmente 'la conciencia de *Ecran*'. Su imparcialidad les complacerá" (n. 507, 8 octubre 1940). El personaje de Disney emitía un juicio verbal ("Está bien"; "Así, así";

6 Ver, por ejemplo, la crítica de Manuel Rojas a la película *Sólo los ángeles tienen alas*, protagonizada por Cary Grant (*Ecran*n. 445, 1 agosto 1939).

7 Ver, por ejemplo, el siguiente caso:
Título: "Esclavos del oro". Intérpretes principales: Errol Flynn y Olivia de Havilland. Teatro de estreno: Victoria. Productora: Warner Bros. Es la historia de Dodge City, vieja ciudad del Oeste de los Estados Unidos, en el tiempo en que estaba invadida por indios, bandidos y malvados. Errol Flynn, como de costumbre, encarna a un aventurero, valiente y seductor, que llega a la ciudad con el objeto de limpiarla de todos los seres indeseables y hacerla una ciudad decente y respetable. La película nos recuerda a esas cintas de cowboys, en el tiempo del cine mudo, donde el héroe pasaba por inmensos peligros y siempre quedaba intacto. En el film hay tres escenas muy bien logradas: la pelea en la taberna, donde no queda nada en pie; el incendio de un tren y la manada de búfalos que mata al hermano de la protagonista, Olivia de Havilland, la eterna compañera de Errol que aquí se muestra muy encantadora. Ann Sheridan, aunque en un papel pequeño, está tan atractiva como siempre. Los colores preciosos. En resumen: película de aventuras muy entretenida que se recomienda a chicos y grandes. Firma: Perucho, Carnet 847892.
La revista señala que "esta crítica, la mejor de la semana, ha sido premiada con $ 20." (*Ecran* n. 449, 29 agosto 1939).

"No") acompañado de la gestualidad correspondiente. Además, aparecía a pie de página una leyenda que señalaba que "*Ecran* paga todas sus entradas a los cines. Sus críticas son absolutamente imparciales".

Si nos detenemos en la naturaleza de los comentarios de *Ecran,* considerada posteriormente como la principal revista chilena dedicada al cine de la primera mitad del siglo XX, vamos a ver que sus reseñas críticas no pasan mucho más allá de repetir el esquema más bien impresionista que aparece con *La Semana Cinematográfica*, de Lucila Azagra, o *Hollywood*, en los años 20[8].

[8] Ver, por ejemplo, con respecto a *Casablanca*, la revista señaló lo siguiente:
Es esta la película premiada por la Academia de Ciencias de Hollywood, como la mejor cinta producida el año pasado. Bajo la dirección de Michael Curtiz se ha llevado a la pantalla una historia de espionaje y pasiones en la ciudad que fuera durante algún tiempo la más interesante del mundo. Ingrid Berman, Humphrey Bogart, Paul Henreid, Conrad Veidt, Claude Rains y Peter Lorre son sus intérpretes centrales. (*Ecran* n. 710, 29 agosto 1944).
Algunos años después, el esquema no presentaba mayores alteraciones, como se ve en la crítica de *Ladrón de Bicicletas*:
Aunque esta película no puede ser del gusto general de todos los públicos, sus méritos extraordinarios –y en diferentes aspectos- la hacen merecedora de los muchos premios que se le han concedido. Su mayor mérito está en su terrible realismo. Desde luego, como sabemos, el protagonista no es un actor profesional, sino, sencillamente, un obrero escogido entre millares. Más que como un drama continuado, debiera juzgarse el film como una serie de cuadros, que el director extrajo de la vida misma, en la terrible época de la posguerra, cuando el hombre debe sostener una lucha sobrehumana para poder subsistir. Buscando aquella bicicleta que le han robado –elemento indispensable en la lucha por el pan–, el hombre nos lleva a una jira a través de la sociedad de Roma, pasando desde suntuosos palacios, reliquias venerables del pasado, monumentos de belleza eterna, a callejuelas estrechas y sucias, a los centros del mercado negro, a las fondas de última clase, a todos aquellos sitios donde el hambre y la pobreza estrujan a sus víctimas. Hay momentos en que el film se hace dolorosamente insoportable, y otros, donde el espectador se siente alivianado por escenas de ingenio, buen humor y sarcasmo. Presenta toda una galería de personajes que, aunque desagradables, despiertan más simpatía y compasión que rechazo. Y su mayor mérito está en la realidad que respiran todas sus escenas. El espectador casi olvida que está mirando una película y llega a creerse partícipe de ese drama que se vive en la pantalla. Ciertas fallas de unidad y un final algo insatisfactorio son los únicos defectos que impiden calificar al film de obra maestra. Pero tiene tantos méritos y momentos sobresalientes como para que lamentemos que la falta de espacio nos impida

En ese sentido, si bien no son en absoluto comparables, como revistas, en lo que se refiere a su duración e impacto de su circulación, *Sinopsis* ofrece una propuesta más elaborada en la búsqueda de un cierto modelo de crítica.

Crítica de cine y espacio público

Las crónicas y reseñas que aparecen en las revistas especializadas en cine en la primera mitad del siglo XX en nuestro país, se inscriben en un marco general que concibe al cine en tanto hecho cultural. Como señala Casetti, dichos textos "parecen responder al deseo de fomentar el nuevo medio, subrayando sus posibilidades, a veces por comparación con el resto de las artes y resaltando sus resultados más sobresalientes para rescatarle de la marginalidad en que se encontraba y hacer de él un objeto completamente digno de respeto" (1993: 15).

Más aún, no solamente se trataba de lograr la legitimidad social y cultural como nueva expresión artística, al afirmar que "Una obra cinematográfica –en su aspecto artístico– es una de las concepciones del hombre más terminadas dentro del grupo de las artes. Por norma general, en una película interviene la música, la poesía, la pintura, el teatro, la escultura y arquitectura, la novela, el baile, el canto, etc." (1993: 15). Además, se apuntaba a consagrar una cierta *idea de cine*, que lo entendía como un *arte de masas*, recalcando junto a su dimensión estética, su dimensión de espectáculo de entretención masiva, lo que en la visión de la época no suponía contradicción alguna y, por el contrario, se le veía como colaborador de los propósitos de elevación de

destacarlos y comentarlos como hubiera sido nuestro deseo (*Ecran* n. 1034, 14 noviembre 1950).

los niveles culturales masivos. De este modo, el cine como arte de masas es visto como integrante importante de los procesos modernizadores y civilizatorios.

Lo anterior aparece particularmente claro y explícito en *Sinopsis*, cuando afirmaba que

> Todo rincón del mundo en donde exista una productora de films o un cine, es motivo suficiente para sospechar que allí se puede vivir en forma medianamente satisfactoria y que los elementos que pueblan el lugar gozan de una cultura corriente y aceptable (…)

agregando luego que el cine "es uno de los conductores más modernos, sencillos y al alcance de las mayorías, de los diferentes contornos en que se manifiesta la civilización" (n. 2, 31 agosto 1938).

En esa dirección, cabe recordar la noción que instalan Elías y Dunning (1995) para caracterizar los procesos civilizatorios modernos. La noción de civilización de los autores dice relación con lo que denominan la *tríada de controles básicos*: en primer lugar, el grado de control que la sociedad puede establecer sobre lo que llamamos "fenómenos naturales" y al que corresponde el desarrollo tecnológico y científico; en segundo término, al grado de control que los seres humanos establecen sobre sus interrelaciones o nexos sociales y al que corresponde el grado de desarrollo de la organización social y, por último, al grado de autocontrol que cada uno de sus miembros, empezando en la infancia, haya llegado a aprender y a éste corresponde el proceso de civilización en general.

A su vez, esa capacidad de autocontrol, especialmente de las emociones y la subjetividad sería una de las características centrales del público burgués moderno, en la concepción de Sennett (2002). Denomina así a un cierto tipo de público que habría surgido en Europa, ya en el siglo XIX y que se caracteriza como

aquel que vive individualizadamente su relación con el espectáculo cultural, introyectando las emociones que éste le provoca, exaltando así una cierta forma subjetivada de recepción, por oposición a un modelo propio de una forma plebeya y premoderna, que recepciona y consume colectivamente el espectáculo, exteriorizando las emociones e involucrándose en una relación directa y no mediada con aquel y sus protagonistas.

El público moderno, por el contrario, establecería una distancia con el hecho cultural, lo que lo haría propiamente merecedor del calificativo de espectador y, lo que particularmente nos interesa para nuestros efectos, requeriría de la presencia de un mediador, el crítico, que lo oriente acerca de cómo debe vivirse el espectáculo y cómo debe relacionarse con él, cuestión que, como vimos más atrás, *Sinopsis* tenía muy clara cuando justifica su perspectiva crítica sobre el cine, instalando al crítico entre la obra y el público, que para la revista "genéricamente es la masa".

Es decir, la labor crítica de las revistas de cine de la época en que nos situamos y, en especial, *Sinopsis* y su propuesta metodológica al respecto, estaban dirigidas a cumplir esa labor. Se dirigen fundamentalmente a un público urbano y letrado, compuesto por individuos de distinta extracción social unidos por el hecho de que el cine, entendido como arte y espectáculo masivo, era una de sus principales entretenciones, sino la más importante.

Dicha experiencia cultural, en el sentido de Berman (1990), podía generalmente ser vivida de manera semanal o mensual, según las posibilidades de cada cual y significaba un hecho si se quiere *especial*, dentro de la vida cotidiana, para el que había que prepararse. Implicaba el traslado desde la intimidad de lo privado hacia la esfera de lo público. Había que *ir al cine*[9]. Dado su lugar en la vida cotidiana era necesario y deseable tomar una *buena*

[9] Dicha experiencia ha sido materia de varias películas, sobresaliendo en ello tal vez, *Cinema Paradiso* (1988).

opción, en cuanto a la elección de la película, dados el costo y la oportunidad y, para ello, la crítica de las revistas ofrecía su labor de orientación.

Sobre lo anterior y con clara conciencia de su rol, *Sinopsis* señalaba que

> el público prefiere lo bueno a lo malo y, en el supuesto que no fuera así (…) los industriales han querido tomar la responsabilidad que se merecen: de crear el gusto al público, de darle definitivamente lo selecto y no enviciarlo ni envilecerlo con cintas de última categoría (n. 2, agosto 1938).

Por otro lado, la mayor parte de las revistas reivindicaba permanentemente la independencia y autonomía de su labor crítica con respecto a los intereses económicos o de cualquier otro orden, posibles de existir tras la oferta en el mercado del cine, así como de su no involucramiento con el espectáculo. El crítico levanta como valor el hecho de no ser parte de aquel y la distancia que es capaz de construir para elaborar su juicio. De allí, lo importante de la propuesta cientificista de *Sinopsis*, que hemos analizado más atrás.

En este marco, llama la atención la presencia de connotadas figuras del campo intelectual chileno y latinoamericano incursionando en la crítica de cine, fenómeno que se observa en varios países de la región. Jason Borge consigna la presencia de Horacio Quiroga, en *Caras y Caretas*, de Buenos Aires; César Vallejo, en *Mundial*, de Lima: Alejo Carpentier, en *Carteles*, de La Habana; Gabriela Mistral, en *Repertorio Americano*, de Costa Rica; José Carlos Mariátegui, en *Amauta*, de Lima; Roberto Arlt, en *El Mundo*, de Buenos Aires; María Luisa Bombal y Jorge Luis Borges, en *Sur*, de Buenos Aires, Luis Alberto Sánchez, en la Revista de la Universidad de La Habana; Vinicius de Moraes, en *A Manha*, de Brasil, entre otros. En esa dirección y aproblemados, según Borge, por la relación directa que el cine, en especial

hollywoodense, establece con las masas populares, en buena medida analfabetas en muchos lugares, "desde muy temprano, los letrados desautorizados por el cine pretenden mostrar su dominio de la fuerza invasora desde su tradicional sede de interpelación: la prensa" (12).

Sigue diciendo el autor, que para la intelectualidad latinoamericana "Hollywood constituye un signo sumamente problemático que se pretende resolver por los varios modismos de la escritura" (10) y, por ello, se habrían interesado en realizar la crítica de cine, dado que si

> los intelectuales latinoamericanos han podido "textualizar" la ideología de la modernidad a través del periodismo, de manera que se marcan las imágenes por el registro letrado, por ejemplo, colocando el cine en un ambiente artístico según nociones tradicionales de estética (11).

Finalmente, es necesario dejar consignado que el panorama reseñado con respecto a la crítica dice relación con un periodo que llega hasta los años 50, es decir, antes de que irrumpan las teorías cinematográficas, los cine clubes y la figura de lo que se daría en llamar el cinéfilo. Como señala Casetti (1993), las teorías surgen plenamente en la posguerra a raíz de tres fenómenos. En primer término, en la aceptación del cine como digno de pertenecer a la alta cultura y la separación consiguiente del cine-arte y el cine de masas, el que dicho sea de paso, va perdiendo progresivamente hasta desaparecer su dimensión estética, a ojos del teórico.

En segundo lugar, por el distanciamiento entre la actividad teórica, la actividad crítica periodística y la realización práctica. En ese sentido, agrega Casetti, para la teoría ya no interesa tanto analizar películas, como analizar cómo se debe hacer el análisis. Por último, porque a consecuencia de lo anterior, unos sueñan con un cine que no existe, pero que siguen proponiendo y los

realizadores hacen el cine que quieren o que pueden, sin atender los consejos de aquellos.

Sin embargo, ese panorama es el que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX y en nuestro país desde los años 50 y 60 en adelante. Hasta entonces, y es lo que nos ha interesado en este texto, la crítica se concentró en diarios y revistas, como *Sinopsis*, y se dirigió a un público masivo para el que el cine constituía una de las pocas instancias de la vida cotidiana en que la entretención, el acceso a la vulgarización del conocimiento, la construcción de referentes identitarios y la expansión del imaginario, eran posibles y accesibles masivamente.

Aporías críticas. Reflexiones en torno a la condición de la crítica de cine en el proceso de modernización neoliberal en Chile

GUILLERMO JARPA ESPINOZA

I.

Al emprender un análisis histórico la sensación inicial transmite un sentimiento soterrado de desasosiego. El examen histórico inicia su recorrido asumiendo un carácter paradójico de esperanza y obnubilación, al considerar el trayecto analítico que lleva a pensar un pasado que permita entender y transformar un presente inaprehensible y que nos devuelve una imagen especular difusa. Al respecto resulta conmovedor recordar la frase de Walter Benjamin, en su *Tesis de la filosofía de la historia,* relativa a aquella figura del "ángel de la historia":

> Hay un cuadro de Klee, que se llama 'Angelusnovus'. En él se representa un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos; la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha abierto el rostro hacia el pasado, donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo.

> Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso (cit. por Casullo, 2009: 162).

Esta formulación representa la condición del observador moderno: sujeto a los vientos huracanados de un movimiento presente que ve el futuro como un impulso irrefrenable. La referencia a esta reflexión es interesante al considerar el intervalo histórico que nos convoca: la dictadura militar (1973-1990) como un espacio de profundas transformaciones económicas y culturales, donde se configura un prisma ideológico desde el cual pensamos la historia como un permanente progreso inacabado: el lugar donde la cultura explotó, convirtiéndose en un rompecabezas racionalizado en función de las lógicas del consumo. La sublevación del *fragmento* en la vida social y cultural de Chile: la cultura presente puede ser leída como un crisol de consecuencias negativas o positivas de las políticas culturales durante el régimen militar. La relación entre economía y cultura es central como objeto de estudio, desde los cuales comprender los límites y concentraciones de nuestro actual *espejo trizado*[1].

Por otro lado, el cine contiene sus propias tensiones. Lugar de confluencias técnicas, la definición de cine ha transcurrido por diversas posiciones de las cuales es posible identificar dos principales: medio de comunicación y expresión artística. En tanto hecho social, ambas modalidades confluyen en la forma de un dispositivo capaz de comunicar discursos a través de un lenguaje estructurado mediante códigos audiovisuales; es, por ende, un lugar de representación de la realidad, en constante dialéctica entre su engarce y su desligamiento de la condición de producto cultural ofrecido a un público masivo. Foco relevante de producción de identidades culturales, modos de ser y habitar la modernidad,

[1] El concepto es de José Joaquín Brunner, autor al cual se examina con detención en el presente texto.

"los medios de comunicación han sido instrumentos de la modernidad e importantes agentes de formación de las instituciones modernas. (…) Aportaban (…) un cierto orden basado en una confluencia de relatos en busca de sentido" (Arroyas et al., 2010: 8). En tanto la crítica de cine, escritura institucionalizada, puede leerse como el lugar donde se expresan estas relaciones dinámicas: un espacio de mediación cultural.

Tales construcciones epistemológicas se inscriben en el intento de leer la sociedad a partir de sus transformaciones económicas y políticas, revisando los discursos hegemónicos de la cultura y como determinan lógicas de comportamiento social y hábitos de consumo. El cine, y por extensión la crítica de cine, son capaces de ofrecer algunas de las lecturas más incandescentes para comprender la complejidad de los procesos modernizadores en Chile, si entendemos que el cine es parte de una cultura visual producida por medios insertos en lógicas particulares: "la producción de bienes simbólicos es sintomática y expresiva de estructuras básicas de la sociedad" (García Canclini, 1991: 44), que se analizan desde "una caracterización *macrosocial* de las formas modernas de producción, comunicación y consumo, las que se realizan bajo las leyes de mercado y alcanzan a públicos masivos" (García Canclini, 1991: 47). Por ende, la definición de cultura que nos convoca es aquella que la entiende como

> la esfera especializada de la sociedad que se encarga de producir, transmitir y organizar mundos simbólicos de creencias, conocimientos, informaciones, valores, imágenes, percepciones y evaluaciones que estructuran colectivamente la experiencia cotidiana y le otorgan un sentido de orden… (Brunner, 1988: 46).

Tal definición de cultura –esfera productora de mundos simbólicos que estructuran la experiencia cotidiana– ha de entenderse como un dispositivo de configuración del *poder*. El estudio de la cultura se lee como una forma de examinar la política

desde las resistencias y hegemonías que pugnan por el sentido, "como (…) voluntad consciente de hacer historia, de influir en la determinación del destino de una comunidad social determinada" (Baño138).

Acá es donde interesa preguntarse por la relevancia de la crítica de cine para leer un proceso de modernización. Aquella pregunta puede contenerse en la idea de la crítica como un discurso legitimador de ciertos saberes sobre el cine. Por tanto, es un lugar validado socialmente para promover una pedagogía de la imagen. Según José Román,

> La crítica cinematográfica es un texto orientador para el espectador de cine, al que proporciona antecedentes sobre un filme, elementos que puedan contribuir a su juicio valorativo y parámetros que permitan ubicar al filme en su contexto cultural, histórico, social y estético (cit. por Bustamante et al., 1989: 37).

Bajo esta definición se torna aún más acuciante la pregunta por su lugar en el proceso de modernización neoliberal. La crítica de cine no es una escritura sobre la película o una reflexión sobre el cine: *es una escritura política sobre la cultura.*

II.

1973: año del Golpe de Estado; inicio de la dictadura militar, espacio de convulsiones trágicas y transformaciones drásticas: la entrada de la modernización neoliberal en Chile. Lo que interesa es comprender la composición cultural donde las políticas económicas produjeron una conmoción que promovió valores, hábitos y costumbres dirigidas a posicionar al país en un concierto económico globalizado: es la irrupción del signo como mercancía, la imagen como cultura del consumo. Promoción de un

desarrollo cultural donde predominan los intereses capitalistas y económicos, en el cual "los nuevos productos no son tanto bienes como imágenes que contribuyen a crear una sensibilidad planetaria, vehiculizada por símbolos, estrellas del espectáculo, canciones y marcas" (Chonchol 17). Nos referimos a una reubicación del rol de la imagen.

Cualquier transformación económica requiere de ciertas condiciones que permitan la generación de, en palabras de José Joaquín Brunner, una *hegemonía históricamente específica,* que se realiza en el campo de la cultura como una tensión, "entre sus valores, sus creencias, sus ideales y juicios de posibilidad por un lado y sus bases "exteriores" en un universo de relaciones de poder" (Brunner, 1988: 85). La hegemonía

> viene a ser (…) el manejo, la ordenación, la consagración social y la legitimación de esa tensión bajo una modalidad que la vuelve tolerable. Y no sólo eso: que la vuelve *normal,* además, en la vida cotidiana de los hombres y las mujeres, de los grupos y las clases sociales y de las instituciones que conforman una sociedad determinada (Brunner, 1988: 85).

La forma que adquiere la *normalización* a la que refiere Brunner está en la génesis de todo proceso autoritario, que comprende su lugar en la historia desde una mentalidad adánica. Refiriéndose a las dictaduras latinoamericanas, Manuel Antonio Garretón indica que "estos regímenes combinan, también en grado variable entre ellos, una dimensión reactiva frente a los procesos precedentes de movilización popular con una dimensión fundacional o reorganizadora de la sociedad" (125). Continúa argumentando que "Si son propios de la dimensión reactiva las diversas formas de represión, son propios de la dimensión fundacional los procesos de institucionalización del régimen" (125). El concepto de *institucionalización* es relevante para el análisis expuesto, entendiéndolo como la estrategia que el poder pone en

marcha para desmantelar *lo político*[2] y condenar su escritura: *la crítica.* Así, para concretar la *normalización* los regímenes deben atacar aquello posible de subvertir sus procesos desde abajo: lo político entendido como la posibilidad de articulación de una sociedad: "un proceso de institucionalización se mide no sólo por su capacidad de creación de un nuevo orden, sino también por su capacidad desarticuladora de relaciones sociales y del sistema de constitución de actores sociales y políticos" (Garretón149). Siguiendo a ambos autores, es posible argumentar que la condición de posibilidad de lo cultural reside en la capacidad de articulación que la sociedad tenga para construir historias, y comunicarlas en un espacio público donde pugnan discursos en un intento de construir sentidos sobre la realidad; en dictadura, la política "desaparece del ámbito público que le es connatural" (Garretón15). Al respecto, Nelly Richard entiende la dimensión represiva en tanto estrategia persecutoria del Orden para oprimir lo político, asumiendo su doble carácter de *acto* y *discurso*:

> Durante el régimen militar, la reiteración maníaca-obsesiva del llamado al Orden persiguió a *la política* (acción) y a *lo político* (discurso) como manifestaciones de des-orden, que transgredían el encuadre normativo de las verdades autofundadas como únicas y definitivas: verdades cerradas sobre si mismas por una cadena doctrinaria que buscaba reforzar la inexpugnabilidad del sentido (57).

Se podría suponer que una de las formas que adquiere la tragedia de la modernidad es la imposibilidad de entregarle a las

[2] Importante recalcar que acá entendemos *lo político* como la articulación de un destino histórico *desde lo social,* o sea, la organización de sentidos que se realiza de acuerdo a un proyecto *comunitario* de futuro. La estrategia política de Dictadura es la *despolitización* en el sentido que secuestra ese proyecto de la sociedad y se lo cede al mercado, amparado en una política refundacional y represiva.

masas aquellas tácticas que les permitan pugnar por el sentido. Cada proceso modernizador contiene sus propias fisuras, desde donde termina dando cuenta de su dificultad para integrar a los sujetos a un proceso de *racionalización* de la vida, asumiendo un contexto de sujetos soberanos, autónomos y reflexivos. Lo interesante del caso de las dictaduras, es que por su propia lógica fundacional-institucional, aquella problemática queda *en suspenso:* el poder tan solo impone, no discute ya que ha suprimido el carácter soberano, autónomo y reflexivo del sujeto. El caso chileno es paradigmático: no solo destierra lo político, sino que lo deja subsumido a una economía de mercado:

> se consagra una concepción de la sociedad como mercado, donde la estratificación y segmentación aparecen como una escala y orden naturales, donde el principio de la acción colectiva organizada es sistemáticamente rechazado por cuanto ello conduce a la "politización", y donde el Estado pierde su carácter de referencia de la demanda social (Garretón 139).

O como indica Brunner:

> Por de pronto, el papel ocupado por la política en el antiguo régimen democrático –esto es, el de una esfera asimétrica de negociación y compromisos entre todos los sectores incorporados al alcance de la acción estatal– ha sido sustituido por el rol que desempeña el *mercado* como mecanismo de creación, distribución y regulación del acceso a oportunidades de consumo material y simbólico. Se ha desplazado así el conflicto central de la sociedad en torno a la apropiación de oportunidades desde la esfera pública, comunicativa, "caliente" de la política hacia la esfera privada, no-comunicativa y "fría" del mercado (1988: 92).

Siguiendo una figura retórica, lo que acontece entre *economía* y *sociedad* es una relación metafórica: la estructura de la economía neoliberal –fragmentaria y en permanente flujo–, es

índice espacial y temporal de la transformación que demanda al tejido social: *le exige su atomización*. Al despertar neoliberal, son las formas de lo político y lo cultural los que amanecen damnificados.

Aquellos destierros contienen en su centro una idea controladora, un concepto desde el cual irradia su fuerza transformadora. Es el mismo que ha modelado el derrotero de la modernidad como proyecto: el *progreso.* No es sorpresivo, entonces, que una lectura en perspectiva comprenda que aquello que se jugaba en el proceso de represión y refundación de la sociedad son lecturas sobre el progreso, interrogantes acerca del modo que un país aislado del centro de la *cultura global* enfrenta el desarrollo. Para estos efectos, el progreso debía leerse aparejado a la idea de *globalización,* como un fenómeno que enfrentaba el espacio geográfico occidental presa de un viento huracanado que traía buenas nuevas: *la historia ha terminado, su último umbral es el capitalismo.* Proceso multiforme, rostro de Jano donde la tradición y la modernidad formulan sus declaraciones pluriculturales, "[la globalización] ha influido considerablemente los modelos de desarrollo y por tanto las culturales nacionales, regionales, locales, urbanas e inclusive étnicas con la aparición de nuevos valores ligados fundamentalmente a un modo de crecimiento económico individualista y de libre intercambio" (Chonchol 17). Figura teleológica por antonomasia, la filosofía del progreso encuentra nuevos bríos en la política económica de dictadura. Tal como recalca Joaquín Lavín en su señero libro *La revolución silenciosa:* "El progreso trae consigo cambios profundos que modifican el modo de vida de la familia. Las mayores alternativas disponibles se traducen en que el tiempo sea cada vez más escaso, y la vida, por tanto, cada vez más rápida" (13). Los nuevos aires traen consigo un cambio de temporalidad que las masas deben adoptar en su vida privada, en su vida familiar, en el último reducto de su constitución social. La revolución silenciosa se hace en la intimidad, entre los susurros que reptaban entre muros en dictadura, y es

> consecuencia de tres factores principales: el dramático cambio experimentado por la economía mundial, que ha pasado en pocos años de la "era industrial" a la "era de la información", debido a un sorprendente desarrollo tecnológico; una política deliberada de integración con el mundo, iniciada en 1975, que no echó sólo por tierra las barreras del comercio, sino que amplió el horizonte de los chilenos al otorgarles acceso a información, tecnología y bienes de consumo que hasta entonces sólo conocían por sus escasos viajes al exterior; y todo lo anterior, en un ambiente que ha favorecido la iniciativa individual, la creatividad, la innovación, la audacia y la capacidad empresarial (Chonchol 11).

En este punto de la exposición es pertinente hacer la pregunta de rigor: ¿qué ocurre con la crítica de cine en este período? Siendo aún más específico: ¿qué ocurre con la crítica de cine con sentido masivo, asumiendo que el análisis cultural pretende problematizar la relación entre el proceso modernizador y el cine? ¿Cómo leemos la relación entre cine y modernidad en la crítica del período?

III.

Sin pretensiones de ahondar enciclopédicamente en el estado de la crítica de cine en dictadura, es menester mencionar que aquella no puede leerse sino como el reverso –al menos hasta el año 1982– de un proceso de institucionalización de la crítica como espacio para *pensar el cine*: "la crítica de cine vivió dos momentos cruciales en la década del 70. Por una parte, un auge que había empezado en los años 60 y continuó en un camino ascendente hasta 1973, fecha que marcó el inicio de su decadencia" (Bustamante et al.185).

Es por tanto la categoría de crítica como una escritura que interroga el sentido artístico de la película, relacionando la identificación de las posiciones ideológicas y estéticas con el contexto de su producción y circulación, la que se desvanece luego del 73: una política autoritaria que pretenda refundar lo social ha de desembarazarse de las lecturas críticas, en tanto "la crítica es cuestionamiento, no apología. La crítica es gusano en el fruto, espíritu laborioso, roedor incansable. No se critica para estar de acuerdo sino para expresar que en cualquier asunto, hay mucho más que una sola manera de ver y comprender..." (Edison Otero, cit. por. Aguirre 87).

A pesar del intento de ciertos círculos por instalar una concepción de la crítica de cine como cuestionamiento estético y político, en este panorama de sombras que se ha de llamar historia de la crítica de cine en Chile, aquella es expresada principalmente en su forma de "comentario cinematográfico", "y que no es más que una breve crónica sobre una película con algunas orientaciones artísticas útiles como guía al espectador" (Bustamante et al. 13), modelo que definió un estilo mayoritario en la práctica "crítica" sobre cine: "la mayor parte del trabajo desarrollado por los críticos de cine en Chile se ajusta al calificativo de comentario cinematográfico" (Bustamante et al. 13). Más allá de una opinión sobre la devaluación del sentido crítico que existe en este modelo, es necesario preguntarse por la estrategia de fondo: el comentario intenta construir un puente entre la película y el público masivo, a partir de una constelación de elementos que permitan al espectador ubicar el sentido de la película bajo un lenguaje atractivo y masticable.

En dictadura aquel modelo encontró cabida principalmente en diarios, radio, televisión y revistas magazinescas; el medio que sufrió su casi completa erradicación en el período fueron las revistas especializadas de cine. De acuerdo a los registros de la Biblioteca Nacional (Chile), las únicas revistas especializadas

sobre cine que aparecieron entre 1973 y 1990[3] fueron: *Premiere* (1977-1978), *Enfoque* (1983-1991), *Boletín* (1985-1988) y *Video Grama* (1987-1993).

En particular nos interesa como estudio de caso la revista *Premiere*, en tanto ejemplo de una publicación donde se tensionan dos ideas que nos parecen relevantes analíticamente hablando para efectos del problema sobre los vínculos entre sociedad y cultura: la idea del cine como un *arte de masas*, y la promoción de una integración entre *cine* y *vida*. Estas dimensiones se leen desde dos posturas editoriales: un énfasis en integrar al país al circuito internacional de bienes simbólicos –representados en las estrellas de cine– y una clara política de *despolitización* expresada en sus artículos. Leído así la revista se enlaza con la política cultural de la institucionalización del régimen militar mediante un lenguaje que apelaba a un público masivo. No obstante, dos datos nos permiten complejizar el escenario: casi no existen registros bibliográficos que den cuenta de la existencia de *Premiere*, y solo tuvo una duración de 6 números, aunque en sus últimas ediciones expresaba una clara intención de continuar siendo publicada. Estos dos hechos nos permiten intuir que la revista fue un rotundo fracaso; las razones detrás del descalabro serán material para hipotetizar las formas que adquiere la política cultural en dictadura.

Premiere: revista quincenal de cine internacional fue una publicación magazinesca de cine, publicada por Ace Editores entre 1977 y 1978[4], con una duración de 6 números. La revista se concentraba en notas relativas a estrellas del circuito internacional de la industria del cine desde un código "chismográfico", principalmente sobre actores, actrices y directores asentados en el imaginario

[3] En esta clasificación se incluyen solo aquellas de comercialización masiva.

[4] No fue posible encontrar ni en la revista ni en referencias bibliográficas detalles con respecto a los meses en que fue publicado cada número.

masivo. La escritura era ilustrada y amena, no subestimaba al lector, y lo invitaba a sumergirse con cierta profundidad en las vidas de los artistas. En otras palabras, podría decirse que era un ejercicio de "farándula seria", que no excluía cinematografías europeas o latinoamericanas. La revista tuvo como directora a la periodista Graciela Romero, y contaba con corresponsales alrededor del mundo: Hollywood, Buenos Aires, España, México, París e Italia[5]. La revista nace como un intento de reconstruir el legado de *Ecran*:

> En 1977, teniendo por antecedente el éxito comercial obtenido por ECRAN y considerando que en ese momento no existía ninguna publicación de ese tipo, algunos empresarios del periodismo de espectáculos decidieron dar vida a una revista que llenara el vacío dejado, en 1969, por el que fuera, hasta hoy, el semanario más popular en su género. Así surgió PREMIERE, que lo imitó en su forma y fondo, sustentando como lema: "Quien Ama la Vida, Ama el Cine" (Bustamante et al. 186)

Para efectos del análisis cultural y político que promovemos, lo que nos interesa es la *estrategia periodística* del medio que, según Eduardo Santa Cruz, es el

> conjunto de objetivos y definiciones políticas, periodísticas y empresariales que, combinadas entre sí, le dan un perfil propio al medio. Se trata de definiciones y acciones prácticas que ubican a un medio de prensa dentro del contexto sociocultural nacional, le dan una identidad y una función en el escenario de las comunicaciones y una situación dentro del mercado de la información (2011b: 112).

[5] Es importante indicar que los únicos artículos –a excepción de algunas columnas– que estaban firmados correspondían a las noticias de los corresponsales internacionales.

La editorial del primer número entrega las pistas más importantes para comprender la estrategia periodística. Señala que

> Somos unos convencidos de que quien ama la vida ama el cine (…) PREMIERE tomó asiento en primera fila de las plateas internacionales, para informar de cuánto de interesante se está exhibiendo o por exhibir, y, especialmente, para circular en el abigarrado mundo de sus actores y actrices, que los medios de comunicación actuales han convertido en figuras familiares en eterno despertar de nuestra curiosidad y fantasía. No queremos ser sesudos ni perdernos en aguas profundas de críticas y análisis cinematográficos. Nuestro orgullo es estar, eso sí, bien informados, y muy al día.
> Nuestro interés estriba en abrir de par en par las puertas del mundo cinematográfico, para que nuestros lectores extiendan sus propios mundos a ese mundo más ancho, donde todo lo increíble, fantástico, escandaloso a veces, frívolo otras, pero siempre en movimiento, ocurre.
> El cine es un arte de masas, que como tal se ha incrustado en nuestras vidas diarias. Por eso PREMIERE nos hacía tanta falta. Aquí lo tienen, desde ahora en adelante, cada quince días. Gócenlo, como estamos nosotros gozando al hacerlo (*Premiere* n. 1: 3).

Se pueden identificar 4 ideas motoras que definen la política editorial:

i) relación vinculante entre vida y cine;

ii) constatación de la rapidez de la vida moderna, gracias al vertiginoso movimiento que los medios de comunicación producen en el *sensorium* social;

iii) expulsión de la crítica y el análisis académico;

iv) concepción del cine como un arte de masas.

En suma, lo que allí se expone es la intención de erigirse como un mediador cultural entre el público y las estrellas, como táctica para constituir una sensación de integración de Chile al mundo globalizado, entendiéndolo como una *realidad global*

realizada por la lógica del espectáculo, en el marco epistemológico de que el cine es trascendental para vivir la vida moderna –ya que trabajan bajo modos similares: *la producción de emocionalidades gracias a la estructura del fragmento/montaje*– y es de interés masivo. O sea: quien *no* ama la vida, *no* va al cine, ya que no es capaz de entender la temporalidad que rige a ambas: del fragmento que intenta construir relatos de la emoción. El cine es un instructivo para entrar a la *(pos)modernidad*[6].

Al igual que sucede con la idea de crítica, en la revista lo político como articulación de un debate sobre las causas y consecuencias históricas debe ocultarse, ya que es nocivo para el proyecto de imposición de una temporalidad posmoderna. La táctica no es su eliminación —la invisibilización–, sino su *crítica:* al igual que lo crítico, lo político debe *criticarse,* enunciarse como aquella posibilidad nefasta capaz de subvertir el orden de esta vida que amamos y defendemos a través del cine como *imagen que desea nuestro deseo.* Las escrituras de la despolitización en *Premiere* se efectúan desde el supuesto que la crítica afecta nuestras vidas diarias, someten a juicio nuestro pasado, y no nos permiten enfrentar el futuro. Llama la atención algunas de las caretas que adquiere la relación entre política, cine y vida. Así, en el número 1, la revista dedica un completo artículo al supuesto *affaire* entre Henry Kissinger y la actriz noruega Liv Ullmann, donde la

[6] La utilización del concepto de posmodernidad la asumimos con cautela, en el entendido que las connotaciones que adquiere son polivalentes y multiformes; pareciera que el concepto de posmodernidad nació con el objetivo de discutirse hasta su agotamiento. Para efectos del artículo, nos interesa entender posmodernidad como una lógica cultural promovida desde la economía capitalista, que desmantela los proyectos comunitario-políticos ideales de la modernidad. No obstante, al constituirse desde su resquebrajamiento y erigirse en un contexto socio-económico diferente, mantiene su lógica de dominación y racionalización social. Nos interesa en particular atender al hecho de las consecuencias culturales del sostenimiento de una *lógica moderna* en un contexto donde la hegemonía ha vaciado de contenido al *proyecto histórico moderno*.

figura de Ingmar Bergman permite la generación de un triángulo amoroso acentuando un carácter melodramático que convierte el relato en el episodio de un interesante culebrón. La supuesta comparación que establece Kissinger con su "enemigo en la guerra del amor" es, por decir lo menos, hilarante:

> Cuarta esposa de Ingmar Bergman, de quien ya se separó, y su estrella de nueve films, Liv Ullmam (sic) tiene el sello del cineasta, como Bergman, por su parte, tiene el de la que hoy es sólo su mejor amiga y colaboradora. Tal compenetración no molesta a la ex pareja, aunque Liv admite que a veces le provoca situaciones incómodas, como le ocurrió un par de veces cuando en plenas salidas con el entonces soltero Henry Kissinger, el ex Secretario de Estado Norteamericano, le espetó a la estupenda noruega, con quien hasta se le corrió matrimonio: "Estoy harto de que cuando llego al punto sentimental contigo, tú te pones nostálgica de ese Ingmar Bergman, que puede ser un genio, de acuerdo, pero no menos genial que yo, siempre que nos coloques a cada cual en su profesión: estoy cierto de que si tu ex marido trata de dirigir la política internacional norteamericana, quebramos o vamos a la guerra al día siguiente" (n. 1: 30).

El estilo de la redacción, y el foco donde se centra el relato periodístico, manifiesta implícitamente que la vida trabaja bajo lógicas similares a la ficción: constituyen un relato melodramático, cuya exposición pública permite acercar al espectador a la supuesta *esencia* del espectáculo[7]. Así, los sujetos son vaciados de su política, y su lugar en el mundo son definidos por los *relatos íntimos* que, al ser expuestos públicamente, los convierten en el único rostro de su existencia. El hecho que uno de los

[7] Esta lógica podría atribuírsele también al discurso de la farándula, paradigma de los modos en que la imagen significa un mundo *deseante*.

protagonistas sea Kissinger, en consideración de su actuar en la caída del gobierno de Allende, no deja de ser un hecho digno de análisis. Así también, la alusión a una cita del presidente Jimmy Carter, en el largo artículo que la revista dedica a *Star Wars* (n. 2: 8-11), permite reflexionar sobre la valoración que se le da al cine en tiempos políticamente atribulados:

> Valga el comentario del Presidente Carter, una vez finalizada la proyección especial que se entregó en la Casa Blanca: "Ahora sí creo que el cine es la entretención de masas; bendita sea tal entretención, en medio de los arduos problemas que nos agobian; personalmente, me olvidé de todo" (n. 2: 8-11).

De acuerdo a esa postura, podríamos especular que el objetivo de una política autoritaria es que la vida sea cada vez más parecida a *esa idea del cine*: que no habilite el recuerdo, sino el olvido; es la lógica de los medios de comunicación en el régimen actual de producción de imágenes: "No deja de ser contradictorio y en buena medida sorprendente que frente a las mayores posibilidades de archivo y registro documental, lo propio de los medios de comunicación sea el relato espectacular y, sobre todo, efímero" (Torregrosa 203).

Esta estrategia de despolitización discursiva también se realiza cuando es leída desde la industria cinematográfica como un mercado económico capaz de "levantar" ciertas cinematografías, en apariencia resistentes al orden hegemónico, y unirlas bajo una misma ideología. El caso más notable en *Premiere* se da en la sección *Cine soviético*, que realiza una revaloración del cine de la Unión Soviética, desde la idea de su integración al circuito económico y simbólico occidental. En el número 3 se inicia esta sección, con una nota titulada *Los jeans de Lyudmila Chursina*: "Grande y grata sorpresa significó entonces el que desde hace un par de meses las revistas europeas comiencen a traer informaciones variadas sobre distintas películas soviéticas de una 'nueva ola'

realmente modernizada y agilizada" (n. 3: 48). La referencia a la prenda de vestir remarca la existencia de una instalación paulatina de los hábitos de consumo capitalistas en la Unión Soviética, considerando el carácter que tiene como símbolo de la sociedad occidental: "El 'jeans', prenda libertaria por excelencia, a pesar de la estrechez de su corte muy pegado al cuerpo, es para los ciudadanos soviéticos un sueño imposible. Los sorprendidos fueron después los propios soviéticos cuando vieron en pantallas a Lyudmila Chursina en 'La opinión pública' enfundada en unos ajustadísimos 'jeans'" (n. 3: 48). En el número 4 se consigna un artículo denominado *Western se reencarna en Rusia*, acerca de la película *El arroyo de oro*, que "no tiene nada que envidiar a una película de vaqueros norteamericanos, bofetadas, locas carreras a caballo, el joven bueno y los malos" (n. 4: 56). La revista se encarga además de mencionar que la trama de la película tiene sustento histórico en la historia de Rusia, por ende solo utiliza las reglas del género del *western* –género eminentemente estadounidense– para construir su propio relato identitario: "'El arroyo de oro', no es una Invasión sino que se basa en un hecho real ocurrido poco después de la Revolución de 1917" (n. 4: 56, negrillas en el original). El artículo termina con una opinión lapidaria acerca del valor del cine, en tanto industria, para superar las diferencias políticas:

> Mares, islas, selvas espesas y enormes horizontes hacen que la aventura cobre una dimensión extra, que en los poblados de Estados Unidos se vuelve muy difícil. De ahí que en el terreno de las coproducciones es muy posible que se firmen acuerdos soviético norteamericanos; el afán fílmico barre incluso las fronteras políticas; bien por el cine, entonces (n. 4: 56).

Otro elemento que merece atención en la revista refiere al tipo de público al cual se dirige, que no solamente reconoce el valor del cine como una entretención masiva, sino que además ha de manejar ciertos códigos cultos, "ilustrados". Esta hipótesis

convertiría a *Premiere* en una revista dirigida a un público *consumidor iluminista de masas*, definido por Carlos Catalán y Guillermo Sunkel como "un consumidor que combina los intereses del consumidor iluminista (información que interesa al ciudadano y bienes de la alta cultura) con el interés por ciertos géneros que son parte de la cultura de masas" (31). Esta aseveración es posible de fundamentar a partir de cuatro fenómenos registrados en la revista:

i) la inexistencia de una separación entre *cine de entretención* y *cine arte* -ambas se encuentran en la denominación *cine de masas*;

ii) la utilización de un código lingüístico culto, al cual la revista recurre en ciertos pasajes;

iii) la exposición de la vida privada no solo de estrellas del circuito actoral de Hollywood, sino también de directores y actores reconocidos por la crítica especializada como referentes artísticos de la historia del cine;

iv) la aparición residual de una crítica de cine más especializada y profunda:

> Como PREMIERE fue una revista magazinesca, siempre trató temas de cine sin ahondar en la crítica. Sin embargo, en algunas oportunidades se hicieron comentarios sobre filmes los cuales, comparados con los de ECRAN, reflejaron, por parte de sus autores, un mayor conocimiento sobre el Séptimo Arte. Fue así como éstos ya no se limitaron a lo meramente descriptivo, sino que centraron su atención en el realizador, su obra y estilo (Bustamante et al. 185).

Todos los elementos descritos nos permiten comenzar a plantear ciertas preguntas e hipótesis. En principio, pareciera que *Premiere* constituye un ejercicio consciente de retomar una idea que, presente en *Ecran* y en otras revistas de cine del pasado, es capaz de identificar un público con un patrón de consumo específico. La imagen que representa ese público es el de la masa

que asiste al cine en tanto *rito.* No es de extrañar entonces que la revista, cada número, promocione entre sus lectores "Cada quince días (…) una premiere sorpresa antes de su estreno en Chile"[8], a través de un cupón que deben enviar a la oficina de redacción, que indica en grandes letras mayúsculas "AMO LA VIDA Y VOY AL CINE"; tal sorteo solo se podría haber realizado bajo una estrategia comercial entre la revista y los distribuidores, amparado en una política de vigorización de la asistencia al cine en un momento en que iba en franco descenso. En el número 5 se dedica una página, al estilo de "página social", al primer evento de *Premiere* que tuvo como exhibición la película *El pájaro azul* (1976) de George Cukor. Allí se manifiesta el interés de la revista por construir una comunidad de asistentes al cine:

> Para nosotros resultó mucho más excitante que ver a Elizabeth Taylor de Hada Luz o a Ava Gardner de Reina de la Noche, el conocer personalmente a quienes consideramos nuestros compañeros pioneros de la aventura "Premiere" (…) Que sea hasta muy pronto y gracias de nuevo por la fiesta, que fue mucho más de ustedes para nosotros, que al revés (n. 5: 27).

Es la idea de una comunidad que identifica en el cine la posibilidad de ver representada la realidad. Es, por tanto, una *comunidad imaginada*, congregada políticamente: *el cine como un espectáculo que se disfruta en comunidad.* En esta concepción, la crítica de cine –aunque sea en su versión de "comentario cinematográfico"– cumple un rol importante: es un mediador cultural entre la imagen de una realidad *imaginada,* y la imagen de una

[8] En las mismas páginas, en letras chicas, se mencionan las propuestas para futuros concursos, que reflejan su interés en acercar el mundo de Hollywood al aislado ciudadano chileno: "(…) dentro de poco habrá más concursos sensacionales, con viajes a Hollywood y regalos a montones". Nunca sabremos si este ambicioso proyecto se podría haber cumplido.

realidad *vivida.* El lazo entre arte y vida es condición para el ejercicio de una escritura que pretende comprender a las masas en su proceso de reconocimiento de una realidad que se construye en lo público: *la sala de cine es un espacio público.*

¿Qué ocurre con *Premiere*? La revista sueña un lugar que *ya no existe*, se dirige un público *en retirada.* Su estrategia periodística, teñida por el contexto de una sociedad que *desea* entrar a la naciente globalización de bienes simbólicos y materiales, piensa al cine como un espacio *ritual*, generador de sentidos sobre lo cotidiano, donde "los espectadores se reconocen como parte de una comunidad de valores, experiencias históricas, universos simbólicos compartidos e identidades sociales consensualmente reconocidas" (Vidal 106). Los valores promovidos en una cultura que ingresa a una neoliberalización económica que, en tanto proyecto de *institucionalización* del régimen militar, rompe con el lazo que une lo social con lo político, entran en contradicción con la idea romántica del arte de masas: el cine no es arte, ni es masivo, y la sociedad no se reconoce como *comunidad histórica*, sino como *conjunto de individuos*. Al cine se le cierra la posibilidad de movilizar imaginarios políticos, dirigidos a una multitud social, en un contexto donde el rito de asistir a la sala encuentra su coerción, y su posterior declinación.

Urge preguntarse: ¿dónde se juega la *imagen cultural* en dictadura? En la irrupción de una nueva estructura de sentido, en una narrativa ad-hoc a la atomización social y en perfecta línea con la instalación del consumo como táctica de ingreso a la modernidad: la televisión.

> Para efectos masivos, la palabra fue reemplazada por la imagen, una imagen que no contaba con la sacralidad que imponía el viejo rito común de sentarse en una sala de cine, sino por la velocidad del *zapping* televisivo y en el medio la ciudad transformada en un espacio donde la relación entre presente y pasado se definía por el acceso a ciertas tecnologías comunicacionales" (Bisama 177).

IV.

Lo que estaría en juego entonces es la hipótesis de que el proceso de modernización neoliberal rompe la base social en que se conformaba una idea de comunidad política, representada en la figura de la *columna vertebral* que Garretón identifica como la estructura política hasta el quiebre democrático (15). Este quiebre es índice de la separación entre *cine* y *modernidad,* entendida ésta como la estrategia de *ilustración* de los sujetos en conformidad con un proyecto político-social determinado; por tanto, el rol de la crítica de cine se enclaustra en modos de interpretación de la imagen que ya no movilizan proyectos comunitarios[9].El cine pierde su capacidad de movilizar imaginarios del desarrollo –y por tanto, su crítica pierde su política– y termina regida bajo la relación del consumo: *la imagen como mercancía.* El régimen no requiere de las masas, porque su propia lógica de represión debe eliminarlas como actor político.

En efecto, el modo en que el cine influye de forma determinante en esta ecuación, es a través de la producción de un tipo de experiencia social del sujeto con su entorno: *la ciudad.* Como indica Jesús Martín Barbero (2002: s. p.):

[9] Podría realizarse la hipótesis –a ser desarrollada en futuros estudios del tema– que después del quiebre han sido dos los modos reconocibles en que la crítica de cine se ha realizado: a) como una escritura ubicua a una lógica de *consumo de las imágenes,* donde el acto periodístico deviene en *marketing* y movilización de capital, siendo la crítica prevaleciente en medios de comunicación de masas, y que por lo tanto se concentran en productos cinematográficos masivos; b) como búsqueda de *configuraciones teóricas,* donde la crítica de cine intenta volver a un estado de protagonismo reflexivo-social (asimilando modelos de revistas como *Séptimo Arte, Primer Plano* o *Enfoque*), a través de una escritura que bebe de las tradiciones teóricas del siglo XX, y cuyo objetivo es criticar las estructuras económico-políticas hegemónicas, a partir de una revalorización de cinematografías *marginales* (circuitos independientes de distribución, festivales de cine, cine-clubs, etc.) Es, por tanto, la constatación empírica de la separación tajante –y hasta cierto punto, injusta– entre *cine como entretención masiva* y *cine como arte*.

> Mientras el cine catalizaba la "experiencia de la multitud" en la calle, pues era en multitud que los ciudadanos ejercían su derecho a la ciudad, lo que ahora cataliza la televisión es por el contrario la "experiencia doméstica" y domesticada: es desde la casa que la gente ejerce ahora cotidianamente su conexión con la ciudad[10].

Cuando se corta el cordón umbilical entre cine y modernidad, lo que se corta es una forma experiencial que se reemplaza por aquella que comprende los espacios de lo social –de la experiencia y la comunicación en sociedad– como un flujo permanente que encuentra su consolidación en lecturas privadas/privatizadoras de la realidad. La televisión, en ese sentido, permite que la experiencia de la modernidad se produzca en una constante *mediatización espectacular*, que encuentra en el sentido del espectáculo su forma más idónea de producción de sentidos fragmentarios.

De todas formas, como ya se ha indicado, la despolitización como proceso histórico no involucra la supresión de lo político sino su reemplazo estratégico. En conformidad con la arremetida cultural que incentiva una economía neoliberalizadora, el proceso de integración de las masas a un nuevo *modo de ser* lo protagoniza la televisión en tanto conforma el texto desde el cual los sujetos pueden entrar al mundo, construir un cotidiano en una sociedad cosificada como mercancía: "La televisión, en fin, se utiliza como el gran medio que escenifica la vida privatizada, abriéndola hacia una forma pervertida de universalidad"

[10] Bisama (2001) entiende esta experiencia desde un nuevo paradigma comunicacional: el *hipertexto*, una red rizomática deslocalizada y flexible, que constituye un nuevo sensorium de los sujetos "globalizados". Los alcances, proyecciones y posibilidades –políticas, sociales, culturales– de esta configuración (pos)moderna, todavía son objeto de encendidos debates teóricos, en particular en torno al "ciberactivismo" y la idea de *red social* como (nuevo) espacio público.

(Brunner, 1988: 72). La relación entre *cotidianidad* y *representación* es central para comprender el lugar de la televisión en este circuito móvil de mercancías, entendido como una paradoja que constituye su propia estrategia de visibilización política:

> Por un lado, la televisión nos ofrece un espejo donde mirarnos; se ofrecen reflejos de la realidad de la vida cotidiana, transformados a través de un mecanismo de representación, que transforma la esencia de aquello que se referencia. Por otro lado, el discurso de la televisión conforma una estructura narrativa inundada de espectáculo, de manera que sirve de catarsis para el receptor, en muchos casos (Bonaut y García López 127).

Lo problemático de esta paradójica situación se refiere al rostro que este espejo nos devuelve: un reflejo teñido por intereses económicos, devuelto hacia el sujeto como un desfile de caretas que encubren la realidad que el poder quiere tapar. Es acá donde nos interesa recalcar el valor que la televisión tiene para las capas populares de la ciudad –aquellos reductos marginados que exigen una voz y una inclusión en la democracia, después de haber sido ejes protagonistas de la resistencia en las poblaciones, frente a la opresión de la dictadura: el amancebamiento del clamor popular desde la liviandad del fragmento catódico: una epistemología horizontal de la cultura: "Como una primera aproximación podríamos señalar que algunas investigaciones en el campo de la recepción televisiva en sectores populares indican que para este grupo social el concepto está más bien asociado a un aprendizaje de lo que es la vida cotidiana" (Secretaría de Comunicación y Cultura 14). La cultura es impuesta, en un contexto donde "los mayores consumos de televisión se concentran en aquellos grupos de la población que, por variadas razones, se encuentran menos integrados –más ajenos– al fenómeno de la modernización" (Secretaría de Comunicación y Cultura 21). La imposición de códigos y reglas para (sobre)vivir una realidad cotidiana tejida desde un

sentido de no-pertenencia a una comunidad, en el cual se privilegia la competencia como táctica de ingreso a la modernización. En la división entre tiempo de ocio y tiempo de producción, la televisión entra como mediador, permitiendo la estabilidad de ese equilibrio precario al convertir el discurso hegemónico espectacularizado en una movilización de emocionalidades. El propósito es delinear una forma única de entender la entretención/ocio: como irreflexividad, en correlato con –en palabras de Joaquín Lavín– el "aprendizaje de economía", justificado como una manera de evitar la demagogia; en realidad, lo que se propone es la prevalencia de lo técnico-económico como estrategia pedagógica de los sujetos: "Uno de los mayores cambios que se han producido en los últimos años, cuyos efectos resultan visibles, lo constituye el intensivo 'aprendizaje de economía' que ha recibido la opinión pública, lo que hace cada vez más difícil la demagogia en este terreno" (Lavín 76).

En definitiva lo que se genera es una ideología del consumo, socializada y mediatizada desde la televisión. La imbricación entre televisión y mercado es esencial para comprender la política cultural de la dictadura; en palabras de Brunner, conjugan una *constelación político-comunicativa*:

> La *televisión,* término que aquí usamos como la metáfora que designa una nueva constelación político-comunicativa, como la expresión de punta de una industria cultural asumida como un dispositivo por la cultura autoritaria, moldea el imaginario social, internacionaliza las visiones de mundo, promueve el consumo de símbolos y renovadas formas masivas de identificación y proyección (1988: 70).

Al respecto es relevante hacerse la pregunta por esta *nueva constelación político-comunicativa,* –de la *imagen como consumo*–y las diferencias que plantea con el modelo del *arte de masas*. En cierta medida ambas moldean imaginarios sociales, internacionalizan visiones de mundo y promueven el consumo de símbolos.

No obstante, nos interesa detenernos en el carácter ritual del cine como arte de masas, y en su producción de un cierto tipo de relato: aquel que, siguiendo a Benjamin, identifica la narrativa como la transmisión de experiencias. El cine todavía permitía resguardar cierta noción de la historia y el relato en tanto producción experiencial, y la crítica como una escritura que expresa la tensión entre sujeto, experiencia, cotidiano y narración. Es una escritura comprometida con la constitución de un sentido histórico. Al respecto, podríamos enlazar la interpretación benjaminiana, con la concepción brechtiana de entretención, en tanto:

> la diversión, en la concepción brechtiana, no es la evasión, sino por el contrario, el placer y el agrado del ser humano empeñado en su realización integral y en producir una nueva realidad social (…) el cine y la TV son medios que comunican en porcentajes muy elevados, mensajes narrativos. Pero la narrativa, audiovisual, escrita u oral, puede ser de calidad o carecer de valor; en este último caso estamos ante textos y mensajes de evasión (Fuenzalida 56).

En otras palabras –siguiendo una tesis que estime la posibilidad de la televisión para producir categorías espacio-temporales– es el afán esquizofrénico de la televisión por constatar el presente y suprimir la memoria no-productiva, lo que provoca la pérdida del sentido de lo narrativo: "bajo la influencia de la televisión, el medio más dotado para poner en escena el presente, los medios han perdido la capacidad de discursivizar el tiempo, es decir, de narrar en su profunda dimensión antropológica, esto es, de construir relatos" (Arroyas et al. 10). Por otro lado, esto ocurre en un contexto social donde la idea de cine –en los circuitos de validación académica y artística– al parecer, sustenta la oposición entre *entretención de masas* y *vanguardia artística*, consagrando una confrontación establecida según el modelo de *hegemonía/ resistencia.* La imagen como consumo, aunque parezca contradictorio, puede leerse desde la caída de la sociedad de masas: es

la idea del individuo, desligado de la masa, aquel que busca su especificidad y su particularidad, la que consume con mayor avidez. En la búsqueda incansable de su identidad, ha de consumir para formar la imagen de su espejo: "la sociedad de masas, con su uniformidad y sus grandes producciones a escala, igual para todos, llegó a su fin, dando paso a la diversidad, la especialización, los gustos distintos, las opciones múltiples" (Lavín 152). El reflejo como la fantasmagoría que enciende nuestro deseo: la posibilidad de pensarnos únicos.

Coda

¿Qué escritura demanda una imagen que se conforma únicamente como *mercancía*? Adelantando problemas e hipótesis: ¿qué es la *crítica de espectáculo*[11], categoría actual que ha institucionalizado su propio espacio en los medios bajo la figura de la promoción del consumo cultural y la ventilación de la vida privada, sino el rostro pauperizado que adquiere la crítica –de cine, de la imagen, *de la vida*–en el contexto actual de producción? Como indica Jesús González Requena, el texto televisivo

> [ha arribado] a un grado cero de la representación, donde sólo las huellas de lo real se ofrecen exentas de todo patrón de simbolización y, por tanto, de toda estructura generadora de sentido. Un grado cero de la representación que constituye

[11] Esta idea entiende que, para los medios de comunicación masivos, la crítica de cine es una rama de la *crítica de espectáculos.* La subordinación tendría lugar cuando el cine pierde su sitial como espacio de producción de sentidos críticos sobre la modernización. Interesante sería realizar un estudio que, identificando esta hipótesis como central en el desarrollo de la crítica posdictadura, acuse el lugar de cierto modelo de crítico de cine como *opinólogo,* el cual es, al parecer, el modelo con mayor sustento en el imaginario popular.

> un punto límite de desintegración cultural: un texto que, constituido en el polo extremo de la dialéctica de la representación, procede, de manera masiva, a la aniquilación de la realidad (38).

Un discurso que ha arribado a un "grado cero de la representación", ¿permite la entrada de un texto crítico que lo signifique?¿Existe algo así como una *crítica de la televisión*, que participe de una racionalidad similar a la *crítica de cine*? Una primera tentativa diría que no: la crítica de cine, al enfrentarse a una *historia* realiza una escritura que *demanda críticamente una reflexión:* cuestiona el lugar de la imagen en la modernización; la crítica de televisión/espectáculos, al enfrentarse a un escenario fragmentado de *relatos,* instituye una voz económico-emocional, que impone sentidos sobre la modernización, sin esperar un ejercicio dialéctico.

Por otro lado, ¿qué ocurre con la crítica opositora al modelo del cine como entretención masiva? ¿Cuáles son sus intereses capitales y sus estilos escriturales predominantes? ¿Cuál es el lugar que atribuye al cine en el proceso de modernización? Entendemos que, siguiendo lecturas de Brunner y Richard, estos son circuitos culturales que nacen en tanto oposición al modelo económico-político implantado por la dictadura: el cine como entretención de masas e industria cultural al servicio de los grandes estudios de Hollywood. En ese sentido: ¿cuál es la consecuencia de estas propuestas críticas se desliguen del sentido de lo masivo al enfrentarse a la hegemonía político-económica? De acuerdo a Brunner, "en estas circunstancias, los circuitos culturales de oposición se vuelven no-competitivos: son incapaces de ofrecer respuestas a nivel de la cultura de masas; no logran socializar un principio alternativo de conformismo o adhesión que pudiera restar fuerza y audiencia a la propuesta del régimen" (1988: 120).

Atendiendo el problema: ¿cómo es posible disputarle sentidos, desde el cine y la crítica, al régimen hegemónico desde un

enfoque centrado en las masas? ¿Cuál es la estrategia de construcción de hegemonía en miras a las nuevas tecnologías de comunicación, producción y distribución de contenidos culturales? ¿Es la categoría de *masa* todavía válida para examinar estas configuraciones, en vista al lugar de la crítica como pensamiento sobre la imagen en su relación con los procesos históricos?

Tememos que la crítica encuentre su personificación en el *Angelus Novus* de Klee.

La crítica según los críticos

RAÚL SANDOVAL MUÑOZ

¿Qué es lo que los propios críticos de cine chilenos entienden por crítica?, y ¿cómo definen su relación con el público?

A partir de entrevistas a una decena de críticos chilenos que se han desempeñado durante las últimas cinco décadas[1] apostamos a un mejor entendimiento de la práctica crítica. Asunto que consideramos fundamental para la cabal comprensión del cine en Chile, pues vemos el cine como un campo cultural (ver Bourdieu, 2002) complejo dentro del cual pugnan fuerzas y actores sociales diversos: la producción nacional, la foránea, los aparatos de distribución y exhibición, las iniciativas estatales de fomento al cine nacional, la crítica local, y el cambiante público chileno son elementos que cohabitan este campo[2].

Roles y funciones de la crítica: mirada diacrónica

Desde la década de los años 60 hasta la actualidad han cambiado muchas cosas en el cine nacional. Estos cambios han sido catalizados por procesos sociales e históricos, que a su vez han

1 En orden alfabético por apellido: Ernesto Ayala, Ascanio Cavallo, Ernesto Garratt, Hermes Antonio, Antonio Martínez, René Naranjo, Christian Ramírez, José Rodríguez, Héctor Soto y David Vera-Meiggs.

2 Seguimos la línea argumentativa trazada por Salinas y Stange (2009: 271): "Afirmar que el cine constituye un campo cultural significa afirmar que es un entramado de relaciones de fuerzas entre diversos actores sociales, institucionales y culturales, al interior del cual se producen no sólo obras materiales (las películas) sino también discursos, interpretaciones y valores, tanto económicos como simbólicos".

repercutido e influenciado mutaciones en la crítica y sus funciones. Sería demasiado ambicioso intentar una historiografía del desarrollo de la crítica de cine en el periodo, por eso nuestro énfasis está puesto en las diferentes funciones que los críticos le atribuyen a su labor, funciones distintas que a través de los años se han reemplazado en importancia. A continuación intentamos reconstruir ese panorama a partir de los testimonios de los propios críticos, tomando ejemplos de sus trabajos, y poniendo en relieve las declaraciones de principios de algunos medios que creemos cambiaron el rumbo de la crítica nacional.

Los 60: formación del público

José Rodríguez Elizondo es abogado y comenzó a escribir sobre cine en la revista del Partido Comunista *Vistazo* (1952-1965) bajo el seudónimo Manolios[3]. El abogado distingue entre dos tipos de crítica donde predominan funciones distintas: la crítica orientadora –que le tocó ejercer después en *Ecran* y *Telecran* (1969-1971)– y la crítica creativa "que no se limita simplemente a orientar al espectador, sino que requiere la reacción íntima del espectador especializado que es el crítico, no tiene necesariamente cartabones y en su creatividad puede recurrir a cualquier formato". Esta crítica deja en segundo plano la función informativa (que predomina en la que él llama crítica orientadora) y se con-

[3] Sus primeros textos sobre cine aparecen en el n. 646, 1 de febrero de 1965. No se encarga de los estrenos (trabajo que hace Jorge Acevedo) sino que escribe artículos más extensos, que tienen como punto de partida la motivación de una película o un autor y luego emprenden recorridos más amplios, abarcando reflexiones sociales y políticas. Manolios es un personaje de la novela *Cristo de nuevo crucificado* de Nikos Kazantzakis.

vierte en un ejercicio de decodificación del filme, lo que requiere una hermenéutica –y a un hermeneuta[4].

Pero las crónicas de cine que Rodríguez Elizondo publica en *Vistazo* no solo dejan de lado esa función informativa u orientadora del consumo del público, además en ellas ocupa un lugar muy secundario lo específicamente fílmico: el montaje, la puesta en escena, la dirección de arte, la película en sí misma pasan a un segundo plano. Su escritura, podríamos decir, toma el filme como inspiración o punto de partida, como excusa incluso, para abordar otros temas. Así cuando enfrenta la recién estrenada *El Padrecito* de Cantinflas su foco analítico estará en el contexto político internacional, con un marcado énfasis crítico hacia el imperialismo y el rol de la Iglesia católica:

> El Diablo y la Iglesia saben más por viejos que por diablos. Saben, por ejemplo, que un astro del cine es mucho más efectivo en el terreno de la propaganda.
> También saben que los personajes de ficción pueden convertirse en eficaces aliados contra el enemigo común.
> Y así como el Pentágono ha recurrido a Hollywood, a Tarzán y al Superhombre en su lucha contra el progreso, la Iglesia está fomentando la promoción publicitaria de todos los don Camilo y de todos los "padrecitos" que puedan aparecer en las distintas latitudes del planeta (Rodríguez Elizondo, 1965: 14).

A mediados de los sesenta las funciones de la crítica mutan, y comienzan a ganar un espesor teórico específicamente fílmico.

[4] Los inicios de Rodríguez en la crítica de cine están inspirados por sus frecuentes viajes a Uruguay: "en Montevideo había una elite juvenil universitaria mucho más desarrollada que la santiaguina, y ellos veían el cine con mucha mayor profundidad" ve un modelo de escritura en la revista *Marcha* donde escribía Mario Benedetti bajo el seudónimo *Androcles*, junto a "un *staff* de unos cuatro o cinco verdaderos patricios de la intelectualidad uruguaya que comentaban y escribían sobre cine".

La influencia de *Cahiers du Cinéma* y la política de autor habían comenzado a aparecer en las críticas que Joaquín Olalla escribía en revista *PEC* (Política Economía y Cultura 1963-1973)[5] y sirven de inspiración y modelo a varios de los fundadores de *Cine Foro* (1964-1966) donde escribían Aldo Francia, José Román y el mismo Olalla, entre otros.

La política de autor que André Bazin y otros críticos franceses dibujaron en los *Cahiers…* se propuso dejar atrás la lectura del cine como mero espectáculo para situarlo en su merecida estatura artística. Esto implicaba que, como cualquier otra expresión de arte, la producción del cine era un proceso reflexivo y de significación en contacto con la sociedad y la historia. Esto lo hace merecedor de una crítica que no puede sino ser igualmente reflexiva, y siempre atenta a las relaciones que la obra establece con su entorno y con el de los críticos y espectadores.

Pero este rol va acompañado de una constante y explícita preocupación por el lenguaje fílmico. En este sentido, la edición inaugural de *Cine Foros* establece con claridad la intención de tomar distancia respecto de lo que ellos percibían que la crítica de su época venía haciendo:

> (…) en casi la totalidad de las críticas sobre la realización cinematográfica que se publica en nuestro país se ha dado siempre importancia sólo al tema sobre el que se crea la película. Y se descuida, hasta cierto punto, la forma en que ese tema se llevó a la pantalla. Es por ello que desde estas páginas hemos decidido emprender una nueva orientación en la crítica hasta hoy conocida (1965: s. p.).

[5] Las primeras críticas de Olalla en *PEC* aparecen en el n. 121, del 20 de abril de 1965.

Como primera misión transformadora de la crítica deciden poner la forma al mismo nivel del contenido. Luego, en su tercer número, Kerry Oñate –que escribía en revista *Mensaje*– define con claridad la relación entre la crítica que hasta entonces se escribe y la producción fílmica local:

> (…) nuestra crítica cinematográfica, pobre y mediocre, ha contribuido también a que el drama del cine nacional haya llegado a un clímax de tragedia superior cuyas consecuencias estamos lamentando todavía. Una crítica casi irresponsable, incompetente y sin autoridad ni profesionalismo nos ha llevado a juzgar nuestra cinematografía con benevolencia, sin objetividad, tímidamente; una crítica que no ha sabido ejercer su oficio señalando defectos, errores o virtudes; una crítica débil, sin relieve, que no sabe manejar los conocimientos indispensables sobre cine porque los desconoce y no ha logrado aún aprehenderlos, Esta crítica es también culpable de esta gran hecatombe (1964: s. p.).

A través de Oñate la crítica se hace cargo del estado del cine chileno, y asume la responsabilidad de transformarlo en algo mejor. Esto requiere de un proceso simultáneo dirigido al público, la crítica asume entonces un rol pedagógico, así en el editorial del mismo número se afirma: "Estimamos como un hecho incontrovertible que el espectador tiene que reeducarse cinematográficamente, especialmente en lo concerniente al conocimiento del lenguaje" (n. 3, 1964: s. p.)[6].

Ya en el segundo ejemplar de *Cine Foros,* escribiendo sobre *El gatopardo* Aldo Francia pone en práctica esta intención y se encarga de explicar con detalle algunos términos técnicos: "comienza la escena con una panorámica unida a un *travelling* (vale decir, con doble movimiento de cámara: uno sobre su eje y otro,

[6] Este mismo número contiene el artículo *Cine y realidad* de Rudolf Arnheim.

desplazando la filmadora en el espacio)" (n. 2, 1964) explica también lo que es un plano de angulación picado y contrapicado, así como la labor del director de fotografía.

La crítica de *Cine Foros* se produce en un momento clave de la historia chilena y coincide con la germinación de un proceso revolucionario que exigía una formación del pueblo. Esta crítica quería dejar atrás a toda velocidad la veta informativa que Mouesca rescata y destaca en las páginas de *Ecran*:

> (…) la crítica fue desde sus orígenes sobre todo un género periodístico: crónicas y comentarios en que lo dominante era la materia informativa. Aún hoy, a pesar del gran desarrollo que ha alcanzado la teoría cinematográfica y, con ella, la crítica cinematográfica, se admiten todavía como válidas vertientes ligadas al trabajo periodístico, que no deben ciertamente confundirse con la crítica 'de ensayo', propia de las revistas y los libros especializados (1997: 112).

Más que informativa la intención de *Cine Foro* (revista especializada, por cierto) es formativa y se expresa también en las distintas iniciativas que Francia y compañía llevaron a cabo en la ciudad jardín, léase: Cine Club, festivales de cine de Viña del Mar, y apertura del primer Cine Arte.

El verano de 1972 ese impulso es retomado por *Primer Plano* (1972-1973). Ahí escriben: Héctor Soto, Sergio Salinas, José Román, Hvalimir Balic y Agustín Squella entre otros. La revista nace al abrigo de la Universidad Católica de Valparaíso y en su primer número declara:

> Nuestra tarea común se ubica en el plano de unir los términos 'Cine' y 'Universidad', de tender un puente entre el quehacer académico y el conocimiento científico y esa inmensa usina de mitos, espejo de nuestro tiempo e instrumento de liberación humana, que es este arte de las imágenes en movimiento.[…] el cine es digno de estar ubicado entre nuestras

> preocupaciones centrales como universitarios. PRIMER PLANO será un intento permanente de rescatar al llamado Séptimo Arte de las garras de la mediocridad, en que por tanto tiempo ha estado sumido, y de colocarlo al servicio de la cultura nacional (n. 1, 1972).

Primer Plano retoma con claridad la intención transformadora del cine local que ya expresaba *Cine Foro*. Nacida en el ámbito universitario comienza por intentar establecer un vínculo entre la universidad y el cine, para luego poner al cine al servicio y al alcance de la sociedad. Aunque a primera vista podría parecer demasiado ligada a la academia, en sus críticas muestra una evidente vocación por la difusión a públicos amplios, manteniéndose al margen de referencias eruditas innecesarias y usando un lenguaje llano[7]. La intención de medios como *Cine Foro* y *Primer Plano* tiende a la formación de un público que, partiendo del conocimiento del lenguaje cinematográfico, sea capaz de ver el cine como un objeto complejo, y de interpelarlo e interpretarlo en relación con la sociedad donde se produjo para luego, desde ahí, iluminar la realidad de la sociedad chilena.

Los 70: Golpe de Estado, censura y reducción de los espacios

A principios de los 70 sucede un proceso que modifica radicalmente la distribución cinematográfica en Chile y repercute directamente en la crítica, Ascanio Cavallo[8] lo describe así:

[7] No así en los artículos académicos que se escriben o reproducen en sus páginas.

[8] Cavallo comienza a escribir en 1985 en la revista *Sábado* de *El Mercurio*. El 2001 asume el trabajo de seleccionar las películas que se exhiben a bordo de los vuelos de LAN y escribe las reseñas de la revista *LAN Premiere*. Actualmente mantiene su espacio en *Sábado*, es decano de la Escuela de Periodismo

> Casi nadie se acuerda que en la Unidad Popular durante el gobierno de Allende se produjo un efecto carambola bien devastador sobre el cine. Cuando el Gobierno expropió las mineras norteamericanas sin pagarles –por acuerdo del Congreso, tampoco estamos hablando de un acto arbitrario–. En lugar de irse a un tribunal internacional (que no existía en esa época) las mineras le exigieron al gobierno de Nixon que ejerciera alguna acción de castigo sobre Chile. El gobierno de Nixon estaba muy disponible para eso y lo hizo con mucho entusiasmo, y aparentemente influyó en algunos gremios para que desabastecieran de productos a Chile, uno de esos gremios fue la asociación de productores de cine de Estados Unidos. Una especie de bloqueo. No era la única razón, también había otra que era que el gobierno de Allende prohibió la salida de divisas, con lo cual los gringos no se podían llevar la plata, lo que era un mal negocio[9].

La retirada del cine estadounidense ocurre en años en que se producen filmes como *El exorcista* (1973), *El Padrino* (1972), y *El último tango en París* (1972). La cartelera nacional comienza a alimentarse de la producción cinematográfica del bloque soviético, y las películas estadounidenses llegarán mucho tiempo después de estrenadas, con un desfase que naturalmente se refleja en la crítica.

El tiempo que tardaban en llegar las películas a las salas chilenas no solo estuvo determinado por este "bloqueo" norteamericano, las condiciones de distribución ya desde antes eran también muy desfavorables para el mercado chileno. Las copias llegaban luego de meses de su estreno original y no siempre en las

en la Universidad Adolfo Ibáñez y escribe una columna de análisis político en *La Tercera*. Ha publicado los siguientes libros sobre cine: *Huérfanos y perdidos: relectura del cine chileno de la transición 1990-1999,* junto a Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez (1999) y *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60,* junto a Carolina Díaz (2007).

[9] Entrevista con el autor 16 de diciembre de 2011.

mejores condiciones. La censura tuvo también un rol importante incluso antes del Golpe militar: es el caso de películas como *Jules et Jim* de François Truffaut, que se estrena en 1962 pero llega a las salas chilenas siete años después. Este es un fragmento de la crítica que Rodríguez Elizondo publicó en *Telecran*:

> Si este film hubiese sido estrenado en su oportunidad, habría sido celebrado como una audaz innovación del *menage a trois* y como un novedoso experimento del cine con ritmo sicológico. Actualmente, cuando lo segundo es el pan de cada día y cuando las normas de una moral estática están siendo violadas por cualquier película ('Las Dulces Amigas', por ejemplo) *Jules et Jim* resulta casi ingenua […] En resumen, el temor a la censura de la época le hizo un flaco servicio a Truffaut (1969: 44).

El Golpe militar tuvo una doble influencia en la exhibición cinematográfica: vuelven a llegar películas desde Estados Unidos, pero la censura recrudece hasta limitar con el absurdo, y los espacios para la crítica de cine se reducen ostensiblemente. En palabras de Ascanio Cavallo: "Entre la censura y que el régimen de Pinochet no era muy simpático en el mundo empezó a dejar de llegar cine, cayó mucho la exhibición".

Héctor Soto[10] describe el escenario de la crítica durante la dictadura en términos simples: "El horno no estaba para bollos". Sin embargo, el equipo que había trabajado en *Primer Plano* sigue editando una página de cine para *La Tercera.* La sección se llamó *Cinevisión*, en ella trabajaban José Román, Sergio Salinas y el mismo Soto, quienes la elaboraban y diagramaban en Val-

[10] Ha escrito en las revistas *Primer Plano, Enfoque, Mundo Diners, Caras, Capital* y *Paula,* los suplementos *Artes y Letras* y *Wikén,* y los diarios *La Unión* y *La Tercera.* Sus críticas fueron compiladas por Christian Ramírez y Alberto Fuguet en el libro *Una vida crítica* (2008). Actualmente es editor de cultura de *La Tercera* y escribe una columna de análisis político en el mismo medio.

paraíso para luego enviarla a Santiago. Así la recuerda Soto: "Era bien rara, porque en un diario que no tenía nada que ver, que era entre milico, piluchas y fútbol yo creo que el director ni se enteraba que esa página se publicaba". Había pues una desconexión no sólo con el medio que los publicaba, sino que con el público que los leía. El mismo Soto admite que en tiempos de *Primer Plano* y en *Cinevisión*le escribía a sus amigos, es decir a un público reducido y conocido. No pasa lo mismo en la actualidad: "Yo sé –ahora que escribo en *La Tercera*– que estoy ubicado en un público masivo y en un medio masivo tú tienes que ser necesariamente un poquito más ecléctico que lo que serías en una revista de cine puro y duro".

Una de los pocos medios no especializados que en los 70 alojó entre sus páginas críticas de cine fue la revista jesuita *Mensaje*[11]. Ahí estrena su labor crítica David Vera-Meiggs[12] a finales de la década. Desde su punto de vista el deber de la crítica en esa época consistía en "darle armas a sus congéneres, a sus conciudadanos para ubicarse más lucidamente en el mundo en que viven y no alienarlos con el mundo en que no viven".

Las palabras de Vera-Meiggs resumen una mirada que ya desde los 60 se manifiesta en las escrituras y actividades de críticos como Sergio Salinas, José Román, Héctor Soto y Hvalimir Balic. Todos ellos ven el cine como una herramienta emancipadora y la crítica como un facilitador de este objetivo, como un

[11] Fundada en 1951 sigue publicándose en la actualidad. Se encuentra en línea en http://www.mensaje.cl

[12] David Vera Meiggs estudió historia y crítica de cine en las Universidades de Florencia, Siena y Roma. Es también director artístico con mención en cine (título otorgado por la Pontificia Universidad Católica de Chile). Llegó a la crítica de cine, reemplazando a José Luis Villalba en la crónica que publicaba en revista *Mensaje* a finales de los 70. Más tarde se desempeñó en *El Mercurio* y en programas televisivos tan diversos como el matinal *Buenos días a todos* de TVN y espacios de la señal de cable ARTV. Actualmente escribe en la revista cultural *La Panera*. Recientemente publicó el libro *La caverna audiovisual o las razones del cine* (2011).

catalizador que es capaz de dejar atrás la lectura del cine como simple espectáculo, y logra conferirle el espesor necesario para que, a través del visionado y la discusión, los sujetos alcancen una visión distinta, lúcida y crítica de su propia realidad.

El proyecto que nace durante los 60 se dificulta mucho en dictadura, pues todo era sobreinterpretado desde la política, y cualquier indicio de crítica al régimen podía ser causal de censura o incluso desaparición y exilio. La censura debía partir en casa y, bajo la atenta mirada del Cardenal Raúl Silva Henríquez, Vera-Meiggs tuvo que corregir muchas veces textos que se prestaban a lecturas inconvenientes: "Cada cosa que yo escribía era un acto político, en una forma casi involuntaria, porque se tendía a sobreleer una revista de esas y, de hecho, más de una vez tuve dificultades no con mis editores sino con los posibles lectores"[13].

Los 80: la llegada de los periodistas

La primera mitad de los 80 la crítica de cine "duerme el sueño de los justos", según Soto. Varios factores convergen aquí: ya hemos consignado la baja en la exhibición, la censura (tanto a las películas como a la prensa) y habría que agregar la nula producción cinematográfica local que se exhibe en Chile. En palabras de Antonio Martínez[14]:

> Uno necesita tener un cine nacional para mirar el cine del mundo, aunque no sea más que para criticarlo o para compararlo malamente, uno necesita tener una identidad propia

[13] Entrevista con el autor 11 de noviembre 2011.

[14] Antonio Martínez es el más experimentado de entre los críticos que escriben actualmente en *Wikén* y comenta en 24 Horas, canal noticioso de cable. Además escribe de fútbol en *El Mercurio*. Ha escrito también en *La Época*.

> de cara a ser cineasta (creador) y también de cara a ser crítico. Y en momentos tan brutales como ese creo que la aspiración o las ganas o el deseo de la crítica eran bien nulos, porque venían películas censuradas, no se podía filmar nada, sabías que afuera estaba filmando Patricio Guzmán y [sus películas] no llegaban[15].

En aquellos tiempos aciagos la crítica difícilmente podía intentar introducir de contrabando alguna frase "para decir algo detrás de camuflaje, pero sin pasarse de listo tampoco", dice Martínez.

Antes de la dictadura, el *Nuevo Cine chileno* y la crítica están embarcados en un proceso revolucionario en términos de refundar la cinematografía local. El cine asume un rol pedagógico para formar al pueblo chileno en aras de un proceso de cambio radical. Así evalúa Martínez el rol de los realizadores de la época: "Los cineastas Littin, Guzmán, antes que cineastas eran revolucionarios y lo que querían era explicar la revolución, educar al pueblo". La crítica asume también un rol pedagógico en términos de difundir el lenguaje cinematográfico. Y esto tiene una función ulterior en términos políticos, aunque no necesariamente dirigida al proselitismo, sino enfocada a producir una visión crítica de los espectadores hacia su sociedad.

Luego del Golpe la producción cinematográfica se interrumpe, y en el territorio de la crítica solo quedarán pequeños indicios y retazos solapados, ocultos, velados, destinados a intervenir en la opinión pública. Esa función pedagógica que tuvo el cine (y en consecuencia la crítica) a principios de los 70 desaparece y tardará en reconfigurarse en otras direcciones.

La primavera de 1983, gracias al apoyo del Instituto Chileno Canadiense de Cultura, surge la revista *Enfoque* (publicada hasta

[15] Entrevista con el autor 26 de diciembre de 2011.

1990) en la cual escribirán inicialmente Waldo César, Manuel Basoalto, Constanza Johnson, José Leal, José Román, Sergio Salinas y Héctor Soto. En su primer editorial declaran: "Toda nueva publicación parte con el propósito de llenar un vacío. Creemos tener el indiscutible derecho a esa pretensión. Si bien es cierto, una revista de cine en un país que no produce cine puede parecer una extravagancia" (n. 1, 1983).

A mediados de los 80 el escenario da un nuevo giro. María Romero deja la dirección del suplemento *Wikén* de *El Mercurio* y asume en su reemplazo Hvalimir Balic, (quien junto a Soto había fundado *Primer Plano*). Balic integra sangre nueva en *Wikén*, comienzan a escribir René Naranjo y Alberto Fuguet, entre otros.

Nace entonces un grupo de periodistas que escriben crítica en medios dedicados al cine (como *Enfoque*)pero también en otros medios de vocación más amplia, que daban espacio entre sus páginas a la crítica de cine (como *Cauce* y *APSI*). René Naranjo[16] ve el proceso en términos generacionales: identifica entonces una primera generación (de la cual forman parte Balic y Soto), cuya crítica se había formado simultáneamente con el *Nuevo Cine chileno*, pero a mediados de los 80 ese grupo comienza a convivir con uno nuevo, integrado por Francisco Mouat, Alberto Fuguet, el mismo Naranjo y Daniel Olave. La dictadura incide en que esta "generación" se conforme como un grupo muy cohesionado, en sí mismo y con la comunidad cinéfila que necesitaba información sobre una cartelera escurridiza y fugaz, así define Naranjo al público de la segunda mitad de los 80:

[16] René Naranjo es periodista de la Universidad de Chile. Comenzó a escribir crítica de cine y teatro en la década de los 80 en revista *Cauce*, también escribió en: *Enfoque*, *Wikén*, *Caras*, *Errol's*, *La Tercera* y*TheClinic*. Actualmente escribe en *Publimetro*, participa como panelista en radio y televisión y mantiene el blog *Cinenautas* (http://cinenautas.wordpress.com)

> El público en ese tiempo sólo podía ver la película en el cine, eso es importante. Yo le decía a ese público van a dar tal película en tal lugar, había una camarilla cinéfila que hoy no existe. Porque no puede haber una pasión cinematográfica *aucoeur* (del corazón) cuando hay una oferta tan grande y diversa de películas. Alguien se mete a internet, ve un rato de *Copia certificada*, un rato de *Misterios de Lisboa* y termina metiéndose a porno.com y chao…[17]

La mirada de René Naranjo es la de un tiempo pasado y mejor, en que las condiciones de consumo de cine eran muy distintas a las actuales. El acceso a las películas dependía de la exhibición en salas y centros culturales. Se proyectaba, por ejemplo, en única función una versión restaurada de *Lola Montès*de Max Ophüls en el Instituto Chileno Francés, luego otra en el Chileno Norteamericano o el Goethe Institut, y ese pequeño circuito era la única posibilidad de ver un conjunto importante de películas que no necesariamente eran contemporáneas, pero a partir de las cuales se hacía posible la construcción de una filmografía personal.

Esa sensación de comunidad se potenciaba con colaboración de la crítica y los críticos, pero también a partir de una situación de visionado similar a la de un cine club, en la que luego de la proyección se conversaba y discutía. Se socializaba la película en una suerte de cine club errante que peregrinaba y se volvía a reunir en distintos espacios. El rol de la crítica en esta etapa, según Naranjo, tuvo mucha relación con mantener el grupo cohesionado: "Había una cuestión de comunidad, comunicar implica construir comunidad, y eso era entretenido, conversar las películas".

[17] Entrevista con el autor 18 de diciembre 2011.

De los 90 a la actualidad: cambio de las condiciones de consumo

Este escenario cambia con la masificación del video casero (primero Betamax, luego VHS, más tarde DVD) y finalmente con internet, que influye sobre el cine, su consumo y la crítica: primero la red de a poco suplanta y vuelve innecesaria la función informativa de la crítica de cine, pues toda la información está ahí, siempre a mano en bases de datos como imdb.com (*Internet Movie Data base*). Paulatinamente la red se puebla no solo con las fichas técnicas de las cintas, sino con las películas mismas, disponibles para ser compartidas, bajadas o *streameadas*, con esto desaparecen las condiciones de consumo tal y como se entendían en los 80. Y así, esa comunidad cinéfila que Naranjo describe con nostalgia desplaza su lugar de encuentro y su forma de comunicación hacia espacios virtuales y redes sociales.

Christian Ramírez[18] comenzó a escribir a finales de los 90, interrogado sobre las posibles funciones que la crítica cumple no tarda en diagnosticar un viraje, una transición desde lo informativo a la opinión.

> Si me preguntas si cumple una función social yo creo que la cumplió alguna vez en que te podía orientar en una cartelera en la que tú no necesariamente estabas informado de todo. Estos días el público está mucho más informado por otros medios, entonces no hay tanta necesidad de contar el cuento. Lo que sí es importante es expresar un punto de vista y por extensión el punto de vista del medio para el cual escribes[19].

[18] Escribe crítica de cine en la revista *Capital* y en el suplemento *Artes y Letras* de *El Mercurio*. Junto a Alberto Fuguet coeditaron el libro *Una vida crítica* que compila los textos de Héctor Soto. Mantiene un sitio *web* Civil Cinema (http://www.civilcinema.cl) que además de textos alberga un *podcast* que ya ha superado el centenar de capítulos.

[19] Entrevista con el autor 12 de enero de 2012.

Respecto de la preponderancia de expresar un punto de vista por sobre lo informativo concuerdan con Ramírez otros críticos contemporáneos, como Ernesto Garratt[20]: "Yo creo que esto se trata de tener una opinión frente a algo, no estar en lo correcto, sino que tener una opinión sólida que se pueda justificar con un estilo y una mirada. Y para eso hay que haber visto harto"[21]. En la misma línea Hermes Antonio[22] afirma: "No hay nada más latero que leer críticas de cine por personas sin opinión que se limitan a soltar información"[23].

Es interesante constatar que los medios escritos como *La Tercera* y *Las Últimas Noticias* siguen teniendo una página dedicada a los estrenos de día jueves, (en *El Mercurio* este rol lo cumple *Wikén* los viernes). Permanece en ellos un hábito que no reconoce las dinámicas condiciones de consumo actuales. El diagnóstico de Ramírez habla de un cambio de paradigma al que los medios tradicionales no necesariamente han sabido adaptarse: "El mundo que viví yo cuando chico de estrenos de día jueves se acabó. Ahora las imágenes están por todos lados, las casas de la gente están llenas de películas que bajan y ni ven".

Existen dos visiones contrapuestas acerca de la actual disponibilidad de películas en internet. Dos miradas que nos hablan de dos paradigmas generacionales distintos, así donde Naranjo

20 Periodista y crítico de cine, ha escrito en los diarios *La Tercera* y *El Mercurio,* actualmente lo hace en el suplemento *Wikén* de ese periódico. También ha sido jurado en diversos festivales y publicó el libro *Tardes de cine* (2012) con sus entrevistas a diversas personalidades del cine.

21 Entrevista con el autor 10 de enero 2012.

22 Hermes Antonio escribe crítica de cine bajo este seudónimo desde el 2006. Primero en *blogs*, luego en el suplemento *Zona de Contacto* de *El Mercurio* (en su versión digital) y en *Wikén;* participó del libro *El Novísimo Cine Chileno* y actualmente publica en el sitio *Flims* (http://flims.cl). Su cuenta de *twitter* @ hermeselsabio tiene 22.902 seguidores (hasta el día 18 de febrero del 2012). Su popularidad en esta red social ha sido aprovechada por la marca de electrodomésticos LG para alojar en su sitio críticas de Hermes. Además escribe sin seudónimo semanalmente en un medio escrito de alcance nacional.

23 Entrevista con el autor 16 de enero de 2012.

ve el fin de una comunidad cinéfila, Ernesto Garratt aprecia la oportunidad de los críticos y los espectadores para tener una formación más completa y actualizada de la cinematografía alrededor del mundo:

> Puedes estar conectado a través de internet y tienes acceso a una cantidad de películas que permiten, si uno es metódico, meterle un montón de información al 'disco duro'[24]. El mejor cine del mundo actualmente es el cine de Corea del Sur, de Israel y ahora es cosa de armarse un plan básico como crítico de cine y conocer como cultura general esas cosas.

Para Naranjo el cambio de las condiciones de consumo es importantísimo, pues no se puede aspirar a la construcción de una comunidad si actualmente las películas son vistas en soledad. Naranjo está muy lejos del analfabetismo digital: usa las redes sociales, tiene un *blog* y ha comentado cine en emisiones vía *streaming*, sin embargo no es capaz de visualizar la concreción de la que para él es la principal función de la crítica de cine en las condiciones actuales.

A Hermes Antonio, por otro lado, podríamos calificarlo como un nativo digital. Más aún, como se trata de un seudónimo, podríamos hablar de un sujeto digital cuya existencia e identidad se construyen en la red a partir de su perfil de *twitter*, *facebook* y sus críticas en el sitio *web*. En ellos se genera un fenómeno digno de análisis: el número de comentarios de los usuarios y visitantes supera notablemente al de otros sitios afines al cine. Se produce entre ellos y con Hermes un diálogo que a veces trasciende la discusión de un filme y se retoma en varias críticas distintas. Desde nuestro punto de vista esto no es sino un

[24] No se refiere al componente real de un computador sino, por alegoría, a la capacidad mental de un individuo cualquiera (N. del E.)

desplazamiento de la comunidad que describe y anhela Naranjo, es decir, la comunidad no desaparece, más bien cambia de lugar y mutan sus formas de vinculación.

Si podemos hablar de una brecha generacional entre Hermes y Naranjo lo que hay entre Hermes y Ascanio Cavallo sería un abismo. Este abismo no se expresa tanto en el destino o función que cada uno le atribuye a su escritura, sino en las formas de relacionarse con el destinatario. Así para Cavallo: "El sueño del crítico, el mío, de la persona que está escribiendo por mucho tiempo es que el gallo que lee discuta, no que te encuentre la razón sino que encuentre que le mueves el piso como para tener que discutir". No muy distinto es el impulso que lleva a Hermes a la crítica: "Dan ganas de conversar las películas, de entenderlas, de repasarlas. Y si son malas dan ganas de explicar(me) por qué. Yo creo que escribo de cine porque hablar con amigos no fue suficiente, y meterme a foros en internet tampoco". Pero mientras Hermes lleva a cabo esa discusión en el foro de comentarios de su sitio *web*, Cavallo se conforma con despertar en el lector una reflexión interna: "Yo hablo de otro tipo de discusión, que lo piense, que le dé vueltas". El nivel de interacción que Cavallo se permite con sus lectores es muy acotado, no participa de las redes sociales, y sus lectores más jóvenes se lo han recriminado mediante cartas al diario. Finalmente opera a la antigua usanza de los medios escritos.

Hermes escribe también (sin seudónimo) en medios tradicionales, y el contraste que hace entre éstos y los digitales es interesante, en tanto localiza dos prácticas críticas en dos lugares distintos:

> Yo creo que la crítica aparece en los espacios personales, en los blogs, en Internet. Y eso tiene que ver con un cambio global más que con un cambio en la crítica. Al mismo tiempo, no se paga por críticas académicas, se paga por los comentarios. Por lo que tenemos mucho crítico luchando por meter

> análisis sesudos en párrafos embutidos entre la publicidad, y eso no es muy exitoso.

Si bien la dictadura tuvo un rol importante en la desaparición y jibarización de la crítica, el retorno a la democracia (como en otros campos) no devolvió el terreno perdido. El diagnóstico de los críticos es unitario respecto al regreso de la democracia, pues si bien la exhibición aumenta mucho, los espacios críticos perdidos durante la dictadura no se recuperan. Más aún, durante los primeros años de transición desaparecen muchos medios de oposición. Sin embargo, la producción de cine nacional aumenta ostensiblemente y la crítica (aunque en espacios disminuidos) vuelve a asumir su rol respecto del cine nacional. Desde el punto de vista de Ernesto Ayala[25]:

> Yo siento que la crítica de cine en Chile ha construido el renacimiento del cine chileno. Si la crítica durante los 90 hubiera sido absolutamente obsecuente y hubiera encontrado todas las películas increíbles cuando eran mediocres, probablemente se seguirían haciendo películas mediocres, y hoy se están haciendo películas bastante notables. La crítica tiene algo de responsabilidad, la Escuela de Cine de Chile también, la apertura de Chile también[26].

Desde su mirada, la crítica de los 90 habría recobrado esa función transformadora del cine nacional que enunciaran a fines de los 60 los editoriales de *Primer Plano* y *Cine Foro.* No está

[25] Periodista de la Universidad de Chile, ha publicado la colección de cuentos *Trescientos metros* (2000), la investigación *Noche Ciega* (2000) y la novela *Examen de Grado* (2006). Escribe actualmente crítica de cine en el suplemento *Artes y Letras* de *El Mercurio*, las que pueden también encontrarse en su blog *Mecanismos de la emoción* (http://mecanismosdelaemocion.wordpress.com)

[26] Entrevista con el autor 17 de enero de 2012.

demás constatar que Ayala y sus contemporáneos se sitúan en un contexto histórico y social muy distinto, que por cierto hace que la comparación con sus colegas de los 60 parezca forzada. Ya no hay en la crítica actual un afán pedagógico como se entendía cuatro décadas atrás: no se pretende impregnar al público del lenguaje cinematográfico, menos aún existe un proyecto común y explícito, dirigido a la liberación del espectador para que este pueda situarse con lucidez en la sociedad.

Permanece, sin embargo, una preocupación por introducir el cine en el debate público. De esta manera, para Héctor Soto, que ha sido un actor permanente en la crítica de cine desde los 60 y hasta hace muy poco, la función principal será "lograr meter una película en la conversación nacional, de la sobremesa"[27], o en palabras de Ernesto Ayala "participar de la plaza pública, de la discusión, aunque sea de una materia blanda, como el cine, tiene cierta relevancia general sobre la discusión pública".

El canon

Distintas funciones predominan en distintos momentos, pero otras permanecen desde un comienzo y hasta hoy. En este sentido varios de los críticos entrevistados ven una capacidad en la crítica para construir un canon, un conjunto arbitrario de obras cinematográficas que deben pertenecer a la cultura, y cuyo juez o antologador es el crítico. Soto apuesta por una crítica "que descubra y logre meter al circuito a autores que están fuera de él". En esta dirección se habrían ganado algunas batallas y perdido otras: "La función misional alcanzó para Woody Allen pero no

[27] Entrevista con el autor 23 de noviembre de 2011.

alcanza para los orientales: para Kiarostami, para Kaurismäki, no alcanzó para Oliveira, no alcanzó necesariamente para Ruiz".

Ahora ¿cuál es o debería ser el criterio de selección para que una obra o un autor ingrese al canon? Vera-Meiggs apunta a la temporalidad: "Un crítico debe saber que el gran criterio del arte es el tiempo, y tiene que estar pensando en ese criterio para seleccionar las películas de las que escribe". Concuerda con aquello Cavallo: "Lo que uno tendría que hacer o tratar de predecir es ¿cuánto tiempo va a durar esta película? ¿En qué momento se va a volver obsoleta? Y ese es el verdadero parámetro".

Esto implica una dificultad o desafío para el crítico periodístico[28], pues la crítica que se escribe para medios carece de la distancia temporal que facilitaría establecer la fecha de caducidad o la condición perenne de una obra artística. Por el contrario, una crítica que no estuviera sometida al rigor de la contingencia –para Cavallo la contingencia es elemento definitorio de la crítica de cine[29]– podría juzgar *ex post* el proceso de envejecimiento o vigencia en lugar de vaticinar la atemporalidad de una cinta.

Grínor Rojo, desde el campo de la crítica literaria, ve una pugna por quién detenta el poder, el arbitrio, la judicatura que define qué está adentro y qué afuera del canon. A diferencia del cine, en la crítica literaria chilena sí se pueden ver con facilidad dos fuerzas enfrentadas, cada una encarnada en un tipo de crítica: la periodística y la académica.

28 Hablamos de crítico periodístico por oposición a un hipotético crítico de cine académico. Y decimos hipotético porque no estamos seguros de la existencia de una crítica de cine académica en Chile.

29 Señala Cavallo:
No todo es crítica, en mi opinión uno tendría que reservar la palabra crítica para la que se ejerce en los medios, porque es la que en definitiva se supone que alcanza públicos más amplios. Cuando tú escribes para ámbitos universitarios o para efectos editoriales en general desarrollas el ensayo. Con el objetivo, naturalmente, de obtener alguna difusión, pero es un objetivo completamente diferente del de la crítica periodística. La crítica periodística además es contingente, se refiere a lo que está ocurriendo ahora.

> (…) la distinción entre una crítica académica o universitaria, que como sabemos hace su *debut* en Francia a mediados del siglo XIX, en las cátedras de Villemain, Brunetière y otros, y una crítica pública, procede con más o menos lucidez del reconocimiento de una dualidad funcional que concibe a la primera como un origen y a la segunda como un puente o una correa transmisora del saber especializado y sin prejuicio del adelgazamiento que como a todos nos consta implica la divulgación periodística […] resulta preocupante (y deprimente) que ese orden de cosas tienda a revertirse en la actualidad, y que sean hoy por hoy los periodistas los que nos fijan el canon (121-122).

¿Puede extrapolarse esta discusión respecto de la crítica de cine chilena? Varios argumentos apuntan a una respuesta negativa: en primera instancia no es fácil identificar una crítica académica dirigida al ámbito del cine en Chile. Existen en la actualidad críticos como Pablo Corro, Iván Pinto y Carolina Urrutia, que se formaron al alero de la academia y se dedican a la escritura crítica en publicaciones de corte académico y en revistas electrónicas. Participan también de libros con una vocación un poco más ecléctica, como *El novísimo cine chileno* (Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza, eds.; Uqbar, 2010)en los que sus escrituras se yuxtaponen a la de los críticos acostumbrados a la crítica en medios masivos. Pero es difícil intentar rastrear en el pasado una escritura crítica distinta de la periodística y por lo tanto nos parece irreal hablar de una tradición crítica distinta de la periodística que se remonte en la historia y se haya mantenido en Chile.

Con la honrosa excepción de ese libro, es difícil encontrar puntos de contacto entre estas dos escrituras. Los mismos críticos entrevistados (Vera-Meiggs, Cavallo, Soto, Martínez, Hermes, Naranjo) desconocen una tradición crítica distinta a la suya en Chile; y quienes la reconocen (Garratt, Ayala) no la aprecian, no la leen, ni manifiestan interés por ella.

Además surge en críticos más jóvenes una idea de canon distinto: a diferencia de las motivaciones planteadas por Vera-Meiggs y Cavallo, no intentan construir *un único* canon con aspiraciones universales, sino muchos cánones individuales y personales que respondan a los gustos de cada crítico. En este sentido Ernesto Garratt habla de la posibilidad que cada crítico tiene para armar "un mundo, un microcosmos que me satisfaga como comentarista, como crítico, que me guste. Y que tú puedas decir 'a este tipo le gusta esto'". Así ese microcosmos permitiría identificar a los críticos y generar relaciones de identidad con un público de gustos similares: "Por ejemplo en los 90 a [Alberto] Fuguet en el *Wikén* le gustaban mucho las películas con una onda gringa. Todo lo que oliera a latino o a chileno no entraba en la *Zona de Contacto*", dice Garratt.

Operaciones básicas

En este acápite intentaremos adentrarnos en los discursos de los críticos para responder a la pregunta ¿cuáles creen los críticos que son las operaciones básicas para realizar su labor?

Según Cavallo (es el único de los entrevistados que pone énfasis en este asunto) existe una primera dificultad de orden epistémico a la hora de enfrentarse a la escritura de una crítica de cine, en sus palabras: "El problema de la crítica es el problema de todo lo que es interpretación o representación de la cosa, que no es la cosa. Y además con un lenguaje que no es el lenguaje de la cosa, una especie de doble retórica". Vemos aquí una característica que es transversal en la crítica tal como la define Roland Barthes:

> (…) la crítica es discurso sobre un discurso; es un lenguaje *segundo*, o *meta-lenguaje* (como dirían los lógicos), que se

> ejerce sobre un lenguaje primero (o *lenguaje-objeto*). De ello se deduce que la actividad crítica debe contar con dos clases de relaciones: la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre este lenguaje-objeto y el mundo. La 'frotación' de esos dos lenguajes es lo que define la crítica y le da tal vez una gran semejanza con otra actividad mental, la lógica, que se funda también enteramente en la distinción del lenguaje-objeto y del meta-lenguaje (349).

Extrañamente ninguno de los otros entrevistados ve importancia o dificultad en esta primera operación que consiste en traducir al lenguaje escrito algo que proviene de una sustancia distinta, como son las imágenes. Tal vez sea un procedimiento que está tan internalizado en la conciencia del crítico que se ha cotidianizado hasta invisibilizarse[30].

Sí aparece con frecuencia entre los críticos la idea de su escritura como un ejercicio de traducción entre otros dos planos distintos, el de los sentimientos y la razón: para Vera-Meiggs en la crítica no se puede sino "argumentar las razones de mi goce"; Ernesto Ayala aspira a "estudiar los mecanismos que generan la emoción" y Ascanio Cavallo admite como dificultad operativa de la escritura crítica "encontrar las palabras con que tú quieres traducir lo que sentiste en la obra".

René Naranjo concuerda en un traspaso entre estos dos planos: "Uno ve una película y te produce una emoción. Escribir la película es trabajar sobre esa emoción y eso es lo intelectual" pero enfatiza en la complementariedad entre ambos mundos pues "no sirve una crítica que tome solo la emoción (me gustó, no me gustó, lloré o no) ni una que solo vea lo intelectual (los planos están bien hechos, es una película bien ejecutada)". En este sentido se aleja

[30] La segunda clase de relaciones que describe Barthes (entre el lenguaje cinematográfico y el mundo) aparece con mayor frecuencia en el discurso de los críticos, tema que trataremos más adelante.

parcialmente de los anteriores ya que no contempla una oposición entre ambos campos (argumentar/goce, estudiar/emoción, palabras/sentimientos) sino que destaca una necesaria coexistencia de ambos en el texto final.

Naranjo reconoce una formación estructuralista y ve en esta escuela la forma de escapar a la pura subjetividad. Aunque no necesariamente asumen su adhesión a la escuela estructuralista, el resto de los críticos también trabaja a partir de una matriz. Las matrices en cada caso son distintas, construidas a partir de la preeminencia de unos elementos por sobre otros, o dejando ciertos aspectos derechamente de lado[31], pero siempre responden a una mecánica estructuralista que da por superado el modelo previo de la crítica (tanto de cine como de otras artes): el impresionismo.

Todos excepto uno, que es el más joven. Acerca de la dicotomía entre razón y emoción Hermes Antonio es tajante: "No hay nada peor que un crítico tratando de racionalizar su amor o su odio". Lo interesante es que Hermes no carece de formación universitaria (estudió Letras en la Universidad Católica) por lo que cuando recurre en su escritura al impresionismo no lo hace porque ignore el sistema estructuralista sino por opción estilística[32].

31 Es de particular interés el caso de Cavallo, pues en sus críticas no habla de la fotografía ni la actuación, aspectos que para la mayoría de los críticos forman parte integral del lenguaje cinematográfico. Respecto de las actuaciones dirá: "Yo nunca hablo de actores, nunca hablo de buenas actuaciones o malas actuaciones porque no sé. Y ¿por qué no sé? Porque para saberlo tendría que estar en el rodaje" y acerca de la fotografía y la música declara su incompetencia en los siguientes términos:
Hay mucha gente que cree que puede evaluar las películas por cosas que son extremadamente difíciles de dominar, por ejemplo la fotografía: ¿cómo poder evaluar una película por su fotografía si esa es una cuestión hipertécnica. Uno puede decir que determinada imagen te impactó, pero de ahí a decir que la película tiene buena fotografía… El sonido, la música, en general las cuestiones técnicas no tienen mucha relevancia y uno no tiene que hablar mucho de ellas porque no las conoce.

32 Un par de ejemplos desde el sitio web de Hermes: sobre la cinta *Con el diablo adentro* (*The Devil Inside*) advierte que "siempre me han gustado las películas

Posiblemente esta opción estilística sea en parte causa de su conexión con un público tan joven como él.

El público: la imagen que de él tienen los críticos y las relaciones que con él establecen

De la cartografía que hemos intentado dibujar más arriba se desprenden varios modelos según los cuales los críticos se sitúan y relacionan con el público. En Rodríguez Elizondo es posible identificar un crítico que se considera parte de una elite e ilumina a un público menos instruido. Luego, Héctor Soto nos habla de un momento en que el crítico le escribe a sus pares, en un circuito de producción y consumo reducido que le da la espalda al público masivo. En *Primer Plano* aparece el crítico que quiere educar al lector en el lenguaje fílmico, a esto se suman las finalidades de transformar el cine chileno, pero también de formar al público para alcanzar un nuevo nivel de consciencia sobre lo social. En los años 80 Naranjo habla de un grupo cinéfilo reducido y cohesionado formado por críticos y espectadores, que luego desaparece. Dos décadas más tarde vemos a Hermes generar una relación de comunicación fluida con sus lectores, aunque, esta vez, por intermedio de medios electrónicos.

Enfrentados a la pregunta de cómo imaginan a sus lectores, varios críticos tienen dificultad para definir un lector deseado, un destinatario ideal de sus escrituras. Ascanio Cavallo, por ejemplo, admite no tener la menor idea de a quién escribe. Soto y Naranjo definen un público amplio y diverso. Martínez, a su vez, admite

de exorcismos y/o relativas al diablo"; sobre la película *Poder sin límites* salí entero contento del cine", señala que "me impresionó y me importaban todos los personajes"; sobre *Caballo de Guerra:* "No me gustó el *Caballo de Guerra,* para qué los voy a engrupir".

no habérselo preguntado antes y supone que sus lectores pueden ser más viejos que los del resto de los críticos de *Wikén*. Ramírez, de la misma manera, no imagina a nadie como lector.

David Vera-Meiggs y Ernesto Ayala definen a sus públicos casi describiéndose a sí mismos. Así el primero se dirige "a alguien que está en mi edad, la mayor parte de las veces, y en mi nivel cultural y social. En algunas otras, ocasiones especiales, a mis mayores". Y el segundo: "A un público que ha leído, que es instruido, que le interesa el cine, que lo ama, que tiene un real interés en él. Que quiere saber qué es lo mejor que se está dando esta semana. Que debe tener entre 25 y 60 años, o sea que no es un pendejo y que es tan inteligente como yo". Garratt se asemeja a los anteriores, pero asumiendo las condiciones de masividad del medio en que escribe, se dirige pues "a un tipo como yo, que le gusta el cine, que no se lo toma como si fuera física cuántica, porque no lo es, que le gusta enterarse de tales cosas, y con sentido del humor guiarlo hacia la película".

Existen varios recursos de uso común, transversal y antiguo que ayudan al crítico a vincularse con el público. Por nombrar algunos parece destacable el uso del humor, que podemos rastrear desde los textos de Rodríguez Elizondo en *Telecran.* A modo de ejemplo, así resumía el abogado el argumento de *Los violentos se van al cielo* (1969):

> los vaqueros del pueblo se matan con los pastores, debido a que a las vacas les repugna beber la misma agua que beben las ovejas. Más de alguno sostiene que las vacas han sido malinterpretadas. A las ovejas les da lo mismo, sinceramente. El espectador termina considerando que las vacas son muy fijadas (1969: 39).

Además del humor, establecer relaciones entre la película y la realidad local es otro recurso útil, que acerca la película a los problemas e inquietudes del lector. Situar la crítica en el contexto local o regional es un proceso que puede manifestarse de dos formas que

no siempre aparecen juntas. En primera instancia, como menciona Antonio Martínez (*inter alia*), se requiere un crítico capaz de abrazar su identidad con la suficiente fuerza para no sucumbir a los cantos de sirena de la industria cinematográfica. A partir de este ejercicio identitario inicial las interpretaciones del cine (que en términos de origen siempre ha tenido un mayoritario origen foráneo) estarán mediadas por la identidad local. En esta línea de pensamiento para Vera-Meiggs el crítico no puede escribir sino desde su realidad: "Yo soy un chileno, un mestizo, un sudamericano, que ve el cine como un fenómeno extranjero, que ve la cultura occidental desde el ángulo en que la cultura chilena está ubicada, no desde el epicentro".

La perspectiva anterior releva la importancia de las relaciones entre el crítico y su cultura, para luego vincularse con el cine y apropiarse de él. En teoría, esto debería tener como consecuencia fortalecer la comunicación que se genera entre el crítico y su público, pero esto supone un público igualmente consciente de su identidad, y más aún, la existencia de puntos de contacto entre la identidad del público y la del crítico, una ecuación que no siempre se da.

Con la libertad editorial que le otorga su propio sitio *web* (pero que ya se observa en sus comienzos en el suplemento *Zona de Contacto*) Hermes aprovecha estos recursos y genera así una fluida y abundante relación comunicativa con sus lectores. En su caso prácticamente no tiene sentido preguntar cómo imagina a sus lectores, porque no necesita imaginarlos, están ahí, comentando en el mismo sitio. Creemos que esto se debe al estilo de Hermes, una escritura poblada de referencias a la cultura popular, televisiva y de internet. En sus críticas abunda el intertexto a partir de videos que se vinculan (e hipervinculan) en medio del texto. Su escritura construye una identidad ficticia que ironiza

los mecanismos de la crítica[33] y se articula a partir de un registro coloquial y juvenil que se mimetiza con el de los lectores.

Conservando las proporciones, y admitiendo las diferencias que existen entre los públicos objetivos, vemos similitudes en el registro coloquial que persigue Hermes con el registro que usa *La Cuarta*. Si bien "el diario popular" carece de crítica de cine[34], las cifras de lectoría y ventas lo posicionan muy por sobre el resto de los diarios chilenos, y esto nos habla de una inteligencia a la hora de vincularse con los lectores.

Al igual que *La Cuarta*, Hermes escribe en un lenguaje sobrecargado de chilenismos, inventa términos, adopta otros del lenguaje del *chat*[35], y la mayoría de las veces no se refiere a los actores y directores por sus nombres, sino que los rebautiza a su antojo. En el caso de los chilenos puede referirse a "la flaca de la teleserie" o llama al actor por el nombre de uno de sus personajes más populares (por ejemplo, para hacer referencia a Diane Keaton habla de Annie Hall). Naturalmente esto es un arma de do-

33 La ironía es una presencia constante y ubicua en la crítica. Un punto en que Hermes se distancia de sus pares es en la evaluación final de las películas mediante una escala *standard*. Este proceso de poner nota o estrellas a una película es un requerimiento de los medios para apelar a una audiencia masiva, pero es también un reduccionismo que invalida el análisis del crítico. Los críticos concuerdan en esto, pero Hermes hace una crítica a este mecanismo impuesto y evalúa las películas con cantidades astronómicas de estrellas, millones, miles, números que no responden a una escala mediante la cual se pueda comparar un filme con otro.

34 Las razones de por qué *La Cuarta* no tiene espacio entre sus páginas para el cine son un tema pendiente. Ascanio Cavallo lo ve como una de las materializaciones del proceso de achicamiento de la crítica de cine: "Antes todos los medios tenían crítica de cine y hoy no. No hay crítica de cine, por ejemplo, en *La Cuarta* y sería *choro* leer una crítica con ese lenguaje. El diario popular, que podría considerarse precursor de *La Cuarta* que era *Clarín* tenía una gran crítica de cine".

35 En Estados Unidos el respetado crítico Roger Ebert (nacido en 1942, ganador del premio Pulitzer, escribe desde 1967 en el *Chicago Sun-Times*) también adopta expresiones que provienen de la escritura del *chat*. Así en su crítica sobre *Loco y Estúpido Amor* (*Crazy Stupid Love*) se refiere a "OMG! Moments". Disponible en línea en: http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110727/REVIEWS/110729985/-1/RSS.

ble filo, pues mientras fideliza a un público cercano en términos generacionales y referenciales, aparta a otro.

No es posible afirmar que el resto de los entrevistados no tenga una relación con sus lectores, pero la naturaleza de los medios escritos dificulta apreciar una retroalimentación directa entre ambos y el testimonio de los críticos apunta a una muy escasa preocupación por identificarlos.

Algunas conclusiones

Creemos que el conjunto de entrevistados es representativo y permite extrapolar un panorama de la crítica de cine en Chile. Este panorama nos muestra una diversidad enorme, en la que conviven sujetos formados en momentos muy distintos, que tienen formas diferentes de entender y hacer crítica de cine. De los entrevistados solo Rodríguez Elizondo dejó de escribir, el resto sigue ejerciendo, lo que además nos habla de un recambio generacional relativamente bajo.

A esto se suma una escasa adaptabilidad de aquellos que llevan más tiempo en el oficio. El cine ha cambiado enormemente en términos de condiciones de producción, distribución[36] y consumo. Se han diversificado las formas de ver cine, si hay banda ancha el acceso es casi universal y por lo tanto limita solo con la curiosidad de los espectadores. Estos se relacionan (con el cine y entre ellos) también de una forma muy distinta a la que lo hacían

[36] La llegada del formato DCP (Digital Cinema Package) que remplaza las cintas de 35mm. hace posible en la actualidad que los estrenos sean simultáneos en el mundo entero. Aunque esto depende de las estrategias de los distribuidores los desfases que se daban antaño se han minimizado, en parte porque un estreno tardío representa correr el riesgo de arriesgar el éxito comercial de una película por culpa de la piratería.

hace una década. Si miramos aún más lejos en el tiempo los cambios son todavía más brutales, pero la mayoría de los críticos ha permanecido en un modelo de factura añejo.

El cambio no está dado por dónde se publica la crítica y si se cuelga o no a la red, prueba de esto es que varios de los críticos (sin discriminación etaria) suben sus críticas a la *web*. El *quid* está en que gran parte de las veces son los mismos textos que se publicaron en papel, y aunque no hayan llegado a la rotativa están escritos y pensados como si fueran a llegar a la tinta y el papel.

Comulgamos con Soto, Ayala, Garratt y Naranjo respecto de que el principal objetivo y función de la crítica es formar y participar de un debate público, y a través de él construir una idea del cine que contemple un(os) canon(es). Pero cuando el debate público se ha trasladado de lugar parece imposible que la crítica siga cumpliendo su labor sin integrar también de escenario, adoptando las formas vigentes de diálogo y las nuevas formas de lectura y recepción mediáticas.

No se trata solo de utilizar las redes sociales, el cambio implica también reconocer y dialogar con referentes culturales distintos aceptando que están a un mismo nivel con los que antaño se consideraban aceptables. Sería iluso e improductivo pedirle a un crítico que abjurara de lo que considera cultura, pero partiendo del consenso de que el cine es una forma de arte intrínsecamente popular y democrático no parece sensato que la crítica de cine no se construya dialogando con los referentes que maneja la gente común y corriente, incluyendo por ejemplo algunas expresiones culturales que varios de los críticos más añosos desprecian, como la televisión.

Los hábitos de consumo de los espectadores de cine han mutado considerablemente, la cinefilia no es lo que era hace diez años, menos todavía hace veinte, pero sigue existiendo. En esta dirección parece apuntar el texto de los estadounidenses Johnathan Rosenbaum y Adrian Martin *Mutaciones del cine contemporáneo*:

> Las primeras preocupaciones por una nueva cinefilia se expresaron ya a mediados de los sesenta, cuando los jóvenes empezaron a ver las grandes obras de cine por primera (y a veces única) vez en televisión, en vez de en las pantallas de cine. Pero la nueva cinefilia realmente comienza con la era del video en casa. La implantación del video alteró por completo el carácter de la cultura cinematográfica en todo el mundo. De repente habían en todas partes especialistas autodidactas en áreas anteriormente elitistas como el cine B, el cine de explotación y el llamado cine de culto (44).

Esta preocupación de la que hablan Martin y Rosenbaum, y a la que responde el subtítulo de la edición original (2003) en inglés: "the changing face of world cinephilia"[37] no parece estar suficientemente presente aún entre los críticos de cine chilenos. Las transformaciones necesarias para seguir conectados con el cinéfilo actual, y más aún con el gran público que no necesariamente puede considerarse cinéfilo precisan, como hemos dicho, un ensanchamiento del marco referencial de los críticos, que rebase lo meramente cinematográfico y apele a otros sectores de la cultura.

Necesitaría también de un cambio en la forma de escribir y apelar al público, pensando no ya en el "debate interno" que persigue Ascanio Cavallo, sino en un debate real y participativo cuyo escenario actualmente se juega también en la internet. Si los críticos más antiguos (y algunos de generaciones recientes también) no saben a qué público le están hablando o peor, no se preocupan de saber quiénes son ni menos dialogan con ellos, la crítica de cine que responde a este modelo no durará mucho más que lo que demoren esos críticos en cesar de escribir.

[37] El cambiante rostro de la cinefilia mundial. (N. del A.)

Los caminos que tomará la crítica de cine chilena luego de ese momento, pueden o no ser los que hemos consignado más arriba tomando como ejemplo el caso de Hermes. No pretendemos hacer una elegía de él, ni ungirlo como representante de un "deber ser", sino simplemente identificar en su escritura algunos recursos que son funcionales hoy a la comunicación efectiva con el público, y responden a hábitos de consumo cultural actuales.

Una idea, múltiples escrituras[1]. Panorámica teórica de la crítica de cine en Chile

JOSÉ M. SANTA CRUZ G.

Algunos sesgos metodológicos discursivos

En el presente texto no comprendemos a la crítica de cine en Chile como un elemento subsidiario de la práctica cinematográfica, constituyéndose en el mero intermediario entre una práctica específica y un espacio de recepción, es decir, entre los filmes y el público. En este esquema binario en que la crítica intercede entre dos esferas, se vuelve mucho más fértil pensar a la crítica en tanto mediación de los imaginarios colectivos y sus productos de enunciación o como articulación de las macro estructuras socioculturales con las micro expresiones específicas que constituyen las obras cinematográficas. Donde "la crítica es, posiblemente, el modo de pensamiento más característico de la modernidad" (Guasch y Carrillo 13), ya que en ella se vincularía los espacios de saber específicos con el espacio público, la cual encontraría su particularidad a diferencia de las otras disciplinas nacidas de la Ilustración, "definidas por la autonomía y la especificidad de las disciplinas que producían, el conocimiento que genera la crítica es por naturaleza híbrido y proyectado hacia el ámbito general de lo social" (Guasch y Carrillo 13). Ahora bien, aún así consideramos que hay que problematizar a la crítica en el marco de una dimensión mayor, ya que no solo intermedia, media y articula

[1] Quisiera agradecer los aportes del académico Wolfgang Bongers, a todos los integrantes del grupo de investigación que dieron vida a este proyecto, especialmente a Hans Stange y Claudio Salinas por la invitación a trabajar y un especial reconocimiento al trabajo de Cristian Ahumada, sin su colaboración constante este artículo nunca podría haber sido escrito.

sino edifica un régimen discursivo al interior de los procesos de modernización socio-culturales en Chile, en que fuerzas, intereses, relaciones de poder y de deseo se disputan la formulación de una experiencia estética.

No obstante, parece importante instalar que no comprendemos a la crítica, en los lineamientos que se desprenden y estructuran en gran parte de la historia de *Cahiers du cinéma*, en la cual el texto crítico se comporta el mismo como un filme, viviendo "en la creencia en la virtud iniciática de la crítica, como un momento de aprendizaje del cine", donde ser crítico "ya supone hacer películas; ser crítico significa construir una representación del mundo donde la voluntad y la práctica del cineasta se encuentran implícitas en ello. La crítica de cine 'moderna' nace de ese deseo y de esa voluntad" (De Baecque 205-206). Esta dimensión objetual de la crítica de cine permitiría tratarla, desde los preceptos de la propia revista y sus antenas de repetición en todo el mundo, como contenedora de una política en la edificación de autor-crítico, que constituiría una especie de "criticofilia", parafraseando a la "cinefilia" *cahierista*, donde nuestro trabajo se centraría en identificar, y sino más bien edificar, un sin número de autores-críticos a lo largo de la producción escritural local. Lo cual, no solo consideramos que es un gesto un tanto infértil en la discusión contemporánea sobre el estatuto crítico, sino que aparece como profundamente artificial.

Pensar a la crítica como un régimen discursivo, es mirarla bajo la óptica de un dispositivo de saber concreto, en el cual se exponen las curvas de visibilidad y enunciación en que el sujeto, el objeto y el lenguaje generan mapas de sentido. Los que en nuestro caso de estudio, más que considerar trayectos teórico-conceptuales jerarquizados y con cierto grado de orgánica institucional, habría que pensarlos más bien como sintomatizaciones o padecimientos de ciertos problemas recurrentes, que nos abren las puertas a pensar el devenir de la crítica de cine y las formas

en que estos se han cristalizado en distintos momentos histórico-sociales.

Así nos proponemos problematizar a la crítica en un territorio compuesto por tres esferas que se afectan en múltiples direcciones y que administran la experiencia estética de la modernización en Chile: el cine como práctica artístico-cultural, la modernización como proceso socio-cultural y la crítica como régimen discursivo.

Esta administración estética de la modernización se hará visible, ejemplarmente, en la disputa por una idea del cine chileno, que podrá tomar las formas de un debe ser, una constatación o anhelo y que se configurará en diferentes formas a lo largo de su devenir. De esta forma, lo que se encuentra en el centro de esta triada no será tanto cómo pensar, calificar, valorar o producir tal o cual filme, sino cómo determinar esa idea de cine, que lo antecede, produce y procede. Ya que el "*cine*, al igual que *pintura* o *literatura*, es algo más que el nombre de un arte cuyos procedimientos pueden deducirse de la materia y del dispositivo técnico que lo caracterizan. Como ellos, es un nombre del arte, cuyo significado trasciende las fronteras de las artes" (Rancière 13). Y, a su vez, una idea de cine que no necesariamente nace al mismo tiempo que éste, es decir, "el cine como idea del arte preexiste al cine como medio técnico y arte concreto" (Rancière 15). Esta idea teórica que ha padecido y conducido el devenir cinematográfico en Chile y que se administra al centro de la traída modernidad-cine-crítica, es la edificación de las estéticas de la realidad como forma de experimentación estética en los distintos procesos de modernización en el desarrollo cultural chileno.

Proponer una tensión entre modernización y cine en Chile no tiene mayor novedad, ya Stefan Rinke (2002) dibujaba cómo a inicios del siglo XX el cine se plegaba en la construcción de públicos masivos en un proceso global de modernización cultural, económico y social, para la edificación de un concepto de nación. El mismo impulso verá Bernardo Subercaseaux (217) cuando lee

la espectacularización de lo nacional, cristalizado en diferentes medios de producción estética, en que se construye una comunidad imaginada sobre la comprensión de la nación como herencia y no como contrato. La compleja relación entre modernización y Nación se volverá profundamente fértil para la comprensión global del capítulo dedicado al cine chileno del libro recopilatorio, *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile 1908-1940*, "donde la capacidad de crear en la pantalla la realidad anhelada por el espíritu nacionalista, lo convirtió en el medio ideal para realizadores en busca de la masividad comunicacional como del éxito comercial" (Bongers et al. 213).

Esta idea de cine local a la cual estamos abocados a identificar y que, a su vez, consideramos supera con creces la relación Nación y modernización, ha tomado múltiples formas, tanto en la construcción de una imagen país en las últimas dos décadas o en la construcción de una identidad unitaria en la primera mitad del siglo XX, siguiendo la línea argumentativa de Bongers, Torrealba y Vergara, como en la edificación de un nuevo sujeto popular en el "nuevo cine chileno", en la destrucción del tejido social en el cine posdictadura o en la aparición fragmentaria de individuos de clase media y media alta en las estéticas de la intimidad-cotidianidad en la actualidad, entre otras en cada una de las épocas esbozadas. No obstante, se vuelve interesante recalcar como la modernización cultural a través del cine y la crítica no implicará necesariamente una negación de lo local, a favor de una cultura cosmopolita, internacional o global (dependiendo de las épocas que queramos reseñar), sino por lo contrario, un constante ejercicio de ensayo sobre lo local y la realidad comprendido como ejercicio moderno.

Para esto vamos a trabajar sobre dos dimensiones de la crítica de cine en Chile. La primera es las formas de su constitución, en lo que hemos denominado una escena líquida, que niega una dimensión institucional como estrategia de la propia producción de sentido. La segunda es las formas en que emerge y se asienta

una idea del cine chileno durante las primeras décadas de la producción local. Idea que se edifica en torno a una relación estrecha entre realidad y cine, la cual, a su vez, encontraremos reiteradamente a lo largo del devenir de la producción del cine y las escrituras que convoca. Evidentemente desde distintas posiciones ideológicas y estéticas, que en sus transferencias, negociaciones y enfrentamientos, irán dando dirección a los distintos momentos de la producción local, es decir, una disputa por el cine a través de una comprensión de la realidad. No obstante, esto último quedará como tarea pendiente para un esfuerzo mayor, que involucre no solo el ámbito escritural, sino la producción fílmica y las políticas institucionales de su promoción. Por lo cual, nos concentraremos en identificar algunas huellas en que se padecerá esta idea del cine chileno.

La escena líquida de la crítica

Hacia inicios de la década del 70 del siglo XX y con el espíritu fundacional característico del proyecto cinematográfico chileno de la época, Hvalimir Balic Mimica publica en la revista *Primer Plano* el artículo "Crítica cinematográfica en Chile, caída sin decadencia", en el cual sin mediar ningún preámbulo sancionó "La crítica cinematográfica en Chile no existe. O si existe, su peso específico es tan escaso que ella no influye, no orienta, no informa, no forma" (1972: 51). Para luego plantear que la única esperanza para la crítica estuvo en las manos de unos pocos personajes dispersos en heterogéneos medios de comunicación en la segunda parte de la década del 60, en que efectivamente:

> la materia se transformaba en cuestión seria, con nivel científico, con personalidad, y que se abría la posibilidad de romper con un pasado ligado y subordinado a una tradición "culta" en el cual lo literario o cierta óptica con formación literaria

básica (que le daba a la crítica una patente de mayoría de edad), primaba por sobre las consideraciones específicamente cinematográficas (51-52).

Pero que ya en la década del 70 se había perdido toda regularidad de sus publicaciones o habían dejado de hacerlo. Tras esto, identificará a estos personajes, que en la óptica de Balic podríamos llamar "críticos" en propiedad, para finalmente, hacer una detallada lista del precario nivel intelectual de las publicaciones que le dedicaban espacio al cine. Esto que pareciese responder orgánicamente a un proyecto cinematográfico que estaba reestructurando las formas en que se había hecho cine en Chile y, más aún, el rol del mismo en los procesos político-sociales, que comenzó en los centros universitarios y que había tenido su momento eclipsar en el ya canónico *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*[2]. Contiene dos elementos que nos parece oportuno destacar, los cuales apuntarán a dos caminos muy diferentes y nos permitirán plantear en su contraste las líneas de análisis que llevaremos adelante.

La primera cuestión es un tipo muy particular de rescate de la figura del crítico. En una escena cultural en la cual no existe crítica se puede articular la labor crítica individualmente, será en esta dimensión en que Balic rescata figuras como Joaquín Olalla, Kerry Oñate, Carlos Ossa Cóo y Manuel de Val. Esta dimensión personificada de la crítica es interesante tensionarla con el mismo reclamo que Jacqueline Mouesca utilizará para cuestionar el juicio crítico de Balic, en la idea que estructura su libro *El cine en*

[2] En el mismo número en que Balic publica su balance de la crítica de cine en Chile, Héctor Soto hará un análisis crítico del documento que resumió el plan que tenía el gobierno de Salvador Allende para el cine local y comprendió que éste documento no lograba generar las bases para un cine revolucionario, el cual si encontraba una expresión más contundente en el *cinema novo* brasileño: "en él la vanguardia política estuvo apoyada en una vanguardia cinematográfica consecuente y que de esa alianza formidable surgieron obras del calibre de 'Antonio das mortes', de Glauber Rocha" (49).

Chile, crónica en tres tiempos, la crítica de cine es lo que hacen los críticos, para luego plantear "la crítica cinematográfica admite también otros enfoques. De hecho, la crítica fue desde sus orígenes sobre todo un género periodístico: crónicas y comentarios en que lo dominante era la materia informativa" (1997: 112). Si bien, el primero reclama un crítico especializado y corporalizado, mientras la segunda a un crítico heterogéneo y descorporalizado, detrás de ambos argumentos se entrevé la conciencia de que si hay algo que escribir sobre la crítica en Chile es la ausencia de una dimensión institucional de la misma, aún en la segunda que genera una afirmación del panorama de la crítica chilena, es solo ya que existen textos individuales en los distintos medios de comunicación.

Es aquí donde se articula lo que consideramos el segundo aspecto relevante a destacar, la imposibilidad del discurso crítico de instalarse como institución –en su sentido clásico– en la escena cinematográfica local.

> (…) una institución siempre difiere de una discusión en que requiere limitaciones suplementarias para que los enunciados sean declarados admisibles en su seno. Esas limitaciones operan como filtros sobre la autoridad del discurso, interrumpen conexiones posibles en las redes de comunicación: hay cosas que no se pueden decir. Y privilegian, además, determinadas clases de enunciados, a veces uno solo, de ahí que el predominio caracterice el discurso de la institución: hay cosas que se pueden decir y maneras de decirlas (Lyotard 17).

A pesar de la operación que realiza Mouesca ampliando el campo de la crítica, al ingresar a la crónica y el comentario informativo, lo que tentativamente le podría haber dado un campo articulado[3], no terminará por generar o identificar un espa-

[3] La operación que hace Mouesca, es recuperada en el libro de Bongers, Torrealba y Vergara –a pesar de considerar esta operación como "ambigua y

cio institucional de la crítica que nos permita ver sus límites y sus movimientos de una forma articulada y jerarquizada, ya que no problematiza ni cuestiona el rol que ha tenido teóricamente el convencimiento de la escena crítica de su carencia institucional, el cual ha cruzado gran parte de la producción escritural local, por ejemplo, casi una década antes que Balic, Kerry Oñate en la revista *Cine Foro*, no se ahorrará palabras para calificar el medio crítico local.

> Y nuestra crítica cinematográfica, pobre y mediocre, ha contribuido también a que el drama del cine nacional haya llegado a un clímax de tragedia superior, cuyas consecuencias estamos lamentando todavía. Una crítica casi irresponsable, incompetente y sin autoridad profesional, nos ha llevado a juzgar nuestra cinematografía con benevolencia, sin objetividad, tímidamente; una crítica que no ha sabido ejercer su oficio señalando defectos, errores o virtudes, una crítica débil, sin relieve, que no sabe manejar los conocimientos indispensables sobre el cine. (n. 3, 1964)

Asimismo Juan Emar, varias décadas antes que Balic y Oñate, le dedica una crónica especial a la relación entre cine y prensa en Chile, en su sección de *Notas de Arte* en el diario *La Nación*:

> […] En la prensa de Chile no hay crítica cinematográfica.
> Lo que de los films se publica, es réclame, bombo. Al leerlos, todas las películas son estupendas, son maravillas del arte mudo; todos sus intérpretes, estrellas de primera magnitud. Y hay que ver que en el cine –tanto y quizá más que en las

generalista"– para incorporar la noción de crónica cultural a su trabajo recopilatorio, donde el cine aparece como una excusa para referirse a una serie de problemas que a traviesan a la sociedad y opera en el límite entre "lo alto y lo bajo", recogiendo textualidades desechadas de los saberes de la alta cultura, que posibilita construir un espacio discursivo contaminado, que al mismo tiempo, puede preguntarse tanto por el cine como por otras diatribas socio-culturales (262).

> demás artes– la estulticia corre a parejas y aventaja a la obra inteligente (1926: s. p.).

Como tampoco responderá solamente a la intencionalidad de los seguidores del "cine de autor", intenta resolver el conflicto Mouesca rebatiendo los argumentos de Balic. Los cuales llevarían a la crítica al *reducido* ámbito de la estética, donde se considera solo un "un aspecto de la crítica, así sea ésta literaria, musical o artística, con lo que el tema se remite directamente a la estética y debe ajustarse, por lo tanto, a los criterios generales establecidos por ésta" (1997: 112).

A mediados de 1938 en el primer número de la revista *Sinopsis* (que lleva de bajada de título: crítica, ciencia y arte cinematográficos), se publica un artículo titulado "Obra-Crítico-Público" firmado por Mario Ahués, en el cual se plantea el plan programático de la revista en la necesidad de establecer un modelo científico de valoración de las obras. "Para criticar, es indispensable que exista un objeto previo, el que será sometido a la consideración profundamente imparcial del crítico, el que –por medio del conocimiento del objeto y a base de los instrumentos que le da el análisis– procede con el postulado de tesis-antítesis-síntesis" (n. 1, 1938: 3). Desmembrando cada uno de los aspectos relevantes de las mismas y desde ese análisis emitir un juicio y calificación de las mismas, exponiendo cada una de las categorías a usar dentro de la revista en los futuros números:

> La CALIDAD ARTÍSTICA de una producción la hemos reducido a estas tres cualidades: "Reprochable", "Meritoria" e "Irreprochable".
> La CALIDAD TÉCNICA asume estas tres tonalidades materiales: "Defectuosa", "Correcta" y "Perfecta".
> La CALIDAD TEMÁTICA debe corresponder a un argumento "Vulgar", "Novedoso" u "Original".
> Igualmente se ha fijado una definición que ordene de manera aproximativa las POSIBILIDADES DE ENTRADAS

> que rinda una película durante su período de exhibiciones en diferentes cines y horas. Esta orientación estará comprendida entre "Escasa", "Satisfactoria" y "Abundante".
> Después que el crítico succiona –si es dable decir– la película en sus fases dominantes, resume y define en último grado dándole un VALOR GLOBAL que puede equivaler a uno de los siguientes términos: "Común, "Superior" y "Superproducción" (n. 1, 1938: 14).

El enunciar dichas categorías como parte de una comprensión cientificista del trabajo crítico –tan similar al reproche que le hace Balic a la crítica local y que justamente lo espantaría a él y a cualquier amante del "cine de autor" y la semiótica– se sostiene en la sospecha de que es necesario validar el ejercicio crítico cinematográfico en un campo cultural que lo desconoce y que la revista expondrá como una responsabilidad social. En la editorial de ese mismo número planteaban que la revista, "quiere desde su primer número movilizar por un vértice esa pasividad, levantar el espíritu colectivo y, retener por el otro, los desembocamientos precipitados de los injustos" (n. 1, 1938: 3)[4].

Un gesto similar se encuentra en otro primer número pero de una publicación que nace veinte años antes, en la editorial de *La semana cinematográfica*, la revista se expone como una verdadera necesidad, ya que el público necesita estar informado de los mejores espectáculos, porque "los progresos del biógrafo hacen hoy indispensable una publicación de esta especie, completamente independiente, que no tenga vínculo alguno con los teatros ni con las casas importadoras o productoras de películas y que pueda informar al público con toda imparcialidad y oportunidad" (1918:

[4] Revisar el capítulo "Crítica de cine en el Chile desarrollista" de este libro donde hay un trabajo específico sobre *Sinopsis,* el cual ayuda a complejizar y completar aún más el análisis de la escena de la crítica chilena durante la primera mitad del siglo XX.

1). El espacio de la crítica se piensa como un espacio social en que se salvaguarda a los espectadores de los intereses comerciales de las productoras y distribuidoras, por ende, la instauración de un espacio crítico que trabaje con independencia es fundamental para la constitución del campo cinematográfico.

En los ejemplos antes citados encontramos los tres elementos fundamentales de la instauración institucional: un espacio de independencia del discurso, una vinculación con lo social y una especificidad discursiva. Ahora bien ninguno de estos artículos por separado ni en su sumatoria logró constituir algo así como la crítica de cine en Chile, la cual solo se lograría visibilizar como la suma anecdótica de distintas prácticas escriturales en épocas diversas con un tema en común: el cine, pero sin ningún espacio de relación. Esto es lo que le permite a Mouesca (1997) dar cuerpo y sentido a su texto, que en su propia estructura hace evidente estas supuestas fracturas insalvables y que se desprende de la bajada de título de su libro, *Crónica en tres tiempos*, es decir, tres momentos que se miran y piensan autónomos a sí mismos. Mouesca, en este sentido, le daría la razón a Balic: la crítica de cine en Chile no existe, pero no desde el ángulo instalado por él, sino como un corpus orgánico de discursividades, quedando solamente un ramillete de críticos y otro ramillete de revistas, secciones de diarios, etc.

El objeto de nuestro artículo no es develar todas las formas en que la crítica de cine se ha esgrimido a sí misma, cada gesto fundacional o cada recuento histórico, sino identificar escuetamente cierto reclamo constante sobre la especificidad, el territorio e independencia de la crítica, la cual aún en la actualidad se plantea. En la primera crítica dedicada al cine chileno de la publicación virtual *LaFuga.cl*, "Sobre Paréntesis (y la crítica)", Iván Pinto (uno de los editores del sitio *web*) plantea, "hasta hace muy poco tiempo la crítica, de hecho, se encargaba de examinar las cualidades técnicas de producción, teniendo que lidiar con historias que no se contaban, sonidos que no se oían, o imágenes

que no se veían" (2005. s. p.). Nuevamente aparece la imposibilidad de constituir una espacio específico de la crítica en el ámbito local, esta vez por culpa de los propios filmes locales, la cual se transformaría en una mera estrategia de "instalación definitiva de la producción audiovisual dentro de un marco económico más amplio y en el contexto político de una transición que se llevaba a cabo en un acuerdo tácito entre instituciones, empresas y fuerzas armadas" (2005. s. p.).

Estas reiteraciones son las que imposibilitaría establecer un recorrido de la crítica en Chile, que permita identificar sus puntos de tensión y desarrollo teórico-discursivos, esas fases en que se articulen publicaciones, críticos y espacios discursivos, aquellos territorios de convergencia, negociación y disputa por el discurso, el objeto y la propia práctica crítica, es decir, una especie de tradición crítica o, en su defecto, una comunidad de sentido, en que sus personajes se reconozcan y repelan. Si bien, podríamos estar tentados, siguiendo el argumento de Pinto, que la crítica local se ha transformado en un extensión de la publicidad conceptual propia del filme, en la inscripción del mismo en un sistema "económico más amplio", encontrando así la solución al diagnóstico que hacían en *Cahiers du cinema* a mediados de los 80.

> La fuerza de la publicidad, resulta banal decirlo, es que prescinde de un pedagogo entre ella y su público; se dirige directamente al consumidor, no lo seduce, al no tener intermediario. En el cine hemos vivido todos con esta idea de que la crítica era justamente el intermediario necesario entre la película y su destinatario, de que necesitábamos un pasante, alguien que tuviera gusto y que debía traducir el mensaje, divulgar el código secreto de la película y de su autor. Hoy en día, cuando la publicidad forma una parte integral de nuestra cultura, la crítica se ha visto superada por ella, colocada en una situación arcaica, de viejo encasillamiento pedagógico fuera de circulación, en un momento en el que triunfan otros medios de seducción (S. Toubiana, en De Baecque 318).

La imposibilidad de establecerse en un espacio definido y estable, como si lo hizo la escena francesa, norteamericana o inglesa, nos obliga a pensar a la crítica en Chile con otras herramientas conceptuales.

La escritura sobre cine en el ámbito local desde sus primeros esbozos bebe su energía vital de cierto *estatus quo* muy cercano a la "proliferante criticabilidad de las cosas, de las instituciones, de las prácticas, de los discursos, una especie de agrietamiento general de los suelos" que identificaba Michael Foucault (1992: 20) en el pensamiento occidental desde los años 60, en el cual existe cierto "efecto inhibitorio propio de las teorías totalitarias, globales" (1992: 20), es decir, el impulso hacia la destrucción de la unidad teórica o, más bien, en nuestro caso específico, a la imposibilidad de reconocimiento de esta unidad o territorio.

Pero pensar que en la crítica de cine en Chile no se ha disputado el campo interpretativo sobre cine, sería no solo abusivo sino un absoluto desconocimiento del propio ejercicio escritural, constantemente nos encontramos –en las diferentes épocas– con textos calificando las estrategias escriturales de otros escritos, lo que ya hemos visto en algunos de los artículos citados, pero que en un afán acumulativo se podría citar los dos párrafos que introducen a la sección de críticas de cine, publicados en el primer número de la revista *Cine Foros*:

> En casi la totalidad de las críticas sobre la realización cinematográfica que se publica en nuestro país se ha dado siempre importancia sólo al tema sobre el que se crea la película y se descuida, hasta cierto punto, la forma en que ese tema se llevó a la pantalla. Es por ello que desde estas páginas hemos decidido emprender una nueva orientación en la crítica hasta hoy conocida.
>
> Desde luego, sin descuidar la problemática de la obre en discusión. Analizaremos, además, desde el ángulo técnico la película y con ello acostumbrar un poco a nuestros futuros lectores a observar de atentamente algunos detalles, que

> muchas veces pasan desapercibidos, y que sin embargo, ayudan grandemente a la comprensión exacta de la obra (n. 1, 1964: s. p.).

Como también en la defensa de la propia actividad de crítica cinematográfica, tanto individual como colectiva, ejemplo de ello lo encontramos en la carta con que Mariano Silva responde al artículo de Balic en el segundo número de *Primer Plano*, en el cual éste último había calificado sus artículos de "oraciones para rezar en la calle" y de "sosos y rutinarios":

> Una defensa sobre mi calidad no es pertinente y no tendría por qué interesar a los brillantes ex-articulistas de "La Unión". Sólo puedo prometerles que trataré de perfeccionarme hasta serles grato, pues me produjo pánico la opinión que tienen de mí. Debo eso sí, en este amargo minuto, reconocer uno de mis pecados imperdonables: no soy "cahierista" y creo que jamás lo seré. […]
> Si pudiera darles cierta tranquilidad, termino asegurándoles –y citando conceptos de Uds.– que toda mi actividad como "comentarista" de cine he tratado de orientar a los chilenos para que comprendan que tras el escote de la Tylor está Mankiewicz, que tras los cowboys está el género western; que tras las, en apariencia, superficiales imágenes se esconden parábolas políticas, tesis sociales, reflexiones morales, ideas. En fin, que tras la imagen cinematográfica, están el hombre y el contorno social en el cual le toca vivir, amar, luchar y morir". Faltó sólo el "Amén" para que pareciese una de mis "moralinas" (n. 2, 1972: 72).

Y en una visión más corporativa se encuentra el reciente artículo en la *Revista de Cine Mabuse*, "Qué pena tu boda. Esto no es una crítica", en la cual Jorge Morales expone el conflicto entre los críticos locales y los productores del filme *Qué pena tu boda* (2011), de Nicolás López, los cuales decidieron marginar de la función de prensa a los críticos que habían reseñado mal las

películas anteriores del cineasta y la posterior tergiversación que hicieron los mismos de las críticas negativas para armar parte de la campaña publicitaria del filme.

> Para efectos del cine, los críticos seríamos los "intermediarios" entre las películas y el público. Para López, que se crió, alimentó y usufructuó del sistema, que alguien cuestione su cine, es una molestia que interrumpe el libre tránsito de su película hacia los espectadores y hay que eliminarla. López quiere críticos que sean agentes de ventas, relacionadores públicos y lamebotas. En otras palabras, no quiere críticos. Quiere la aprobación ciega y absoluta, quiere fans. Que nadie tenga el atrevimiento de decirle que metió la pata, que su película es mala.
>
> Por muy trivial que parezca esta polémica ha dejado dos lecciones muy claras y contradictorias: que todos consideran a la crítica y los críticos un oficio amateur, prescindible e inútil; y que pese a todo ese desprecio y ninguneo, a la crítica se le teme (Morales, 2011: s. p.).

Aquello que bajo la rúbrica de Juan Cristóbal también se exponía en los años 20 en la *Revista Austral*, "no tardará en llegar la época del crítico de los calzoncillos, de las camisetas o de los calcetines. Y habrá que aceptar lo que el crítico de cada casa comercial diga en defensa de los intereses de quienes lo tienen para eso" (en Bongers et al., 2011: 299), para luego plantear que "no basta con ver las películas, sino es indispensable saberlas ver para pretender orientar a la opinión pública que siempre ha estado algo extraviada por aquí en estos asuntos" (en Bongers et al., 2011: 299). Estos extractos reclaman su contingencia y en ella encuentra su mayor rendimiento discursivo y, aún más, performativo en la escena crítica, no obstante, responden a una sintomatización, ahí donde se borra la posibilidad de la crítica, una serie de personajes vociferan su ejercicio y pertinencia. Esta escena posibilita la construcción de una definición e historia justo a la medida de

ella misma en su presente, es decir, que puede construir su propia mitología sin la mediación de un pasado que la determine ni una comunidad del habla que la autorice, y así mismo, hablar en nombre de todos aquellos que le sean necesarios para inscribir su territorio, aunque éste no sea sino la propia desaparición de todo territorio, como ocurre, ejemplarmente, en el artículo de Balic.

La pregunta entonces es cómo fijar una imagen de la crítica en Chile, la cual constantemente renuncia a constituirse en una dimensión institucional, al mismo tiempo, que se disputa un espacio discursivo que delimita a priori como necesario. Justamente así, problematizando su propia desarticulación de forma productiva, por ende, no tomarla como deficiencia a corregir sino como estrategia discursiva, potencia escritural y una territorialidad que se despliega, repliega y desvanece constantemente. Es la constitución de una escena fragmentada, en que el motor es justamente su volatilidad y disputas constantes, pero también sus silencios y desapariciones, en la cual no se pretende edificar un campo hegemónico de qué es la crítica, cuáles son sus límites y cómo se comporta –un territorio ideal donde se irían transfiriendo y acumulando los saberes–, sino apelando a la fertilidad de la fragmentación, la voluptuosidad de los olvidos y a la fragilidad de su territorialización. Generando con ello "una especie de producción teórica autónoma, no centralizada, es decir, que no necesita para afirmar su validez del beneplácito de una sistema de normas comunes" (Foucault, 1992: 20). Donde su configuración fragmentaria lejos de ser pequeños territorios sólidos son líquidos:

> Los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo. En tanto los sólidos tienen una clara dimensión espacial pero neutralizan el impacto –y disminuyen la significación– del tiempo (resisten efectivamente su flujo o lo vuelven irrelevante), los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla; por consiguiente, para ellos lo que cuenta es el

> flujo del tiempo más que el espacio que puedan ocupar: ese espacio que, después de todo, sólo llenan "por un momento" (Bauman 8).

Encontramos en esto aquello que identifica Francesco Casetti en su artículo "La pasión teórica", donde revisa las principales perspectivas que articulaban el campo teórico del cine desde finales de la década del 70 hasta mediados de la del 90, encontrando en las formas de pensar el cine una especie de pasión, que no respondería tanto a la necesidad de inscribir un discurso sino en generar un espacio de intercambio comunicacional. Esto que se sostendría en la idea de que la experiencia del cine no apunta a la esfera íntima sino social del espectador, entonces, el cine pondría en circulación una esfera comunicacional donde el espectador común y el experto tienen la posibilidad autorizada del habla, ya que "discutir sobre cine es hacerlo revivir y convertirlo en familiar: gestos, dada la naturaleza del medios, y sus productos, totalmente cruciales" (Casetti, 1995: 105), sin que ninguno de los discursos sean por su naturaleza intrínseca desautorizados. El cine para Casetti es un motor de habladurías y en ello radica su potencia simbólica dentro de la modernidad, ya que tiene la capacidad "en un único gesto, de hacer probar, poseer, dominar el mundo" interior o exterior (1995: 102).

Si bien, habrá que tomar ciertas precauciones con las perspectivas planteadas por Casetti, principalmente en la subvaloración que hace de las estrategias de validación y jerarquización de los saberes en el campo del cine, no deja de ser certera la evidenciación de la potencia del cine para convocar el habla y con ella la palabra escrita en el espacio social. Así la crítica funcionaría como la habladuría heideggeriana, pero carente de la pesada carga y connotaciones negativas que se desprenden del padecimiento del ser.

> La carencia de fundamento de la habladuría no impide a ésta el acceso a lo público (*Offentlichkeit*), sino que lo favorece. La habladuría es la posibilidad de comprenderlo todo sin apropiarse previamente de la cosa. La habladuría protege de antemano del peligro de fracasar en semejante apropiación. La habladuría, que está al alcance de cualquiera, no sólo exime de la tarea de una comprensión auténtica, sino que desarrolla una comprensibilidad indiferente, a la que ya nada está cerrado (Heidegger, cit. por García Masip 136).

Esta especie de liviandad del concepto, que le permite hacerse del espacio social sin llevar con él la fatigosa carga meditativa heideggeriana, es profundamente fértil para el espacio de la crítica, ya que será a través de ello que puede apropiarse del mundo en su mutabilidad, temporalidad y transitoriedad. Aquel mundo que para el caso del cine chileno es la experiencia estética de la modernización.

Además nos entrega las herramientas de acceso y estrategia de trabajo a este problema. Ahí donde los saberes no logran solidificarse, se vuelve coherente trabajar sobre todos esos saberes que si estuviéramos en una institución, serían lo que Foucault comprende (dependiendo de sus traducciones) por *saberes-sujetos* o *saberes-sometidos*, es decir, esos "contenidos históricos que fueron sepultados o enmascarados dentro de coherencias funcionales o sistematizaciones formales" y también "esos saberes que habían sido descalificados como no competentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, jerárquicamente inferiores, por debajo del nivel de conocimiento o cientificidad requerido" (Foucault, 1992: 21) –estos últimos también los llamará *saberes de la gente*–, que en nuestro trabajo corresponderán, a las perspectivas que han sido silenciadas por uno u otro componente del fluido crítico y esos formatos escriturales que han sido menos preciados o descartados cuando se escribe sobre crítica de cine en Chile.

La edificación de una idea

¿Es posible pensar el cine chileno sin la relación entre imagen y realidad? ¿Es posible hacer un itinerario de producción, estético y discursivo sin contemplar en qué medida se tensionan estos dos conceptos? La respuesta se hace evidente al visionar la producción chilena desde 1910 hasta la actualidad en las ficciones[5] y desde antes en las vistas documentales, los cuales con distintas operaciones formales y registros ideológicos cinematográficos –que no pretendemos homologar o indiferenciar–; pero que giran en torno a la construcción de estéticas que se hagan cargo de la realidad, de una forma esencialista, histórica, cultural o coyuntural, en una identidad nacional o la crisis de la misma, en la emergencia de nuevos sujetos sociales, comunidades identitarias o de múltiples identidades en conflicto, en la cristalización de la interioridad individual o la fragmentación de todo tejido social, etc. Trayecto estético-discursivo que ha intentado responder dos grandes preguntas. En qué medida lo cinematográfico puede volver a traer el espesor de la realidad a la pantalla y transformarse en su espejo opaco. En qué medida lo cinematográfico

[5] Haciendo una rápida lista de títulos podemos repasar este padecimiento de la realidad, *Alma Chilena* (1917), de Arturo Mario, *El empuje de una raza* (1922) y *El húsar de la muerte* (1925), de Pedro Sienna, *Hombres del sur* (1939), de Juan Pérez Berrocal, *Mis espuelas de plata* (1948) y *El gran circo Chamorro* (1955), de José Bohr, *Largo viaje* (1967), de Patricio Kaulen, *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz, *Valparaíso, mi amor* (1969), de Aldo Francia, *Caliche sangriento* (1969), de Helvio Soto, *El chacal de Nahueltoro* (1970), de Miguel Littin, *A la sombra del Sol* (1974), de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, *Julio comienza en Julio* (1979), de Silvio Caiozzi, *Los deseos concebidos* (1982), de Cristian Sánchez, *Hechos consumados* (1986), de Luis Vera, *Caluga o Menta* (1990), de Gonzalo Justiniano, *Johnny cien pesos* (1993), de Gustavo Graef Marino, *Historias de Fútbol* (1997), de Andrés Wood, *El chacotero sentimental* (1999), de Cristian Galaz, *Sub-Terra* (2003), de Marcelo Ferrari, *Sábado, una película en tiempo real* (2003), de Matías Bize, *La Sagrada Familia* (2006), de Sebastián Lelio, *El pejesapo* (2007), de José Luis Sepúlveda, *El cielo, la tierra, y la lluvia* (2008), de José Luis Torres Leiva, *Huacho* (2009), de Alejandro Fernández, entre muchas otras.

es una herramienta para dialogar con la realidad y, en algunos momentos, transformarla. Esto también se ha hecho evidente en la producción escritural desde los primeros esbozos del cine local, en lo que podemos llamar su estado primitivo[6].

La realidad es aquella que se esgrime como uno de los principales argumentos para edificar un cine local, medir su éxito o fracaso, sus virtudes o defectos. Aún en esos filmes que se escapan a esta predominancia, se tienden a visibilizar justamente en esa distancia o contradicción con ésta. En el primer número de *Cine Gaceta* se publicó una crónica sobre la filmación del espectáculo teatral *Santiago Antiguo* (1915), que había sido presentado en el Teatro Unión Central y que fue filmado por Salvador Giambastiani, pero esta vez con el Club Hípico de Santiago como locación.

> La representación de esta simpática reconstitución de las hermosas costumbres de nuestros abuelos, constituyó un tan grande éxito artístico y social que fue opinión unánime que sería lástima que de tan lucida fiesta quedara tan sólo el recuerdo borroso. […]
> Ya muy pronto tendremos el agrado de ver en nuestros cinemas elegantes, la exhibición de la cinta completa y nuestras distinguidas familias tendrán el curioso placer de ver como espectadores su actuación como artistas (n. 1, 1915: 2).

Más interesante será constatar en la segunda época de *Cine Gaceta* cuando se refieren al filme *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos* (1917), de Gabriela Bussenius.

[6] Calificativo que el propio Pedro Sienna ocupará para referir a la producción de cine mudo chilena. "Producción muda, producción sonora. Ya tenemos primitivos y renacentistas. Los primitivos ya cumplimos de sobra con lo que nos habíamos propuesto, esto es, echar los cimientos del futuro cine nacional" (en Santana, 1957: 11).

> Inteligentemente ligado a la trama principal, se desarrolla un argumento secundario que nos cuenta la vida pretérita y presente de los araucanos, los indómitos indios convertidos hoy en pobres y tímidos seres por obra del alcohol y de la más cruel injusticia. […]
> Haciendo obra patriótica, la "Chile Film" quiso que "La agonía de Arauco" fuera también un film de propaganda de las bellezas naturales de nuestro país. Por esto las escenas se desarrollan en los más variados puntos de nuestro territorio, principiando por Viña del Mar, el aristocrático balneario, hasta llegar a los últimos confines de nuestra frontera, en la zona de los lagos, bosques y mapuches (n. 1 [segunda época], 1917: 3).

También encontramos en el mismo número una reseña sobre *El hombre de acero* (1917), de Pedro Sienna, Rafael Frontaura, Jorge Délano y Nemesio Martínez, tomada de la revista *La Opinión* y firmada por Gandúlez. "Los paisajes y escenarios son sin duda alguna el fruto de una selección inteligente y preparada. Las escenas callejeras y las vistas del desfile de la apertura de las Cámaras constituyen una verdadera novedad y encierran un brillante éxito" (1917: 4). Y unos cuantos números después escriben sobre el filme *Alma Chilena* (1917), de Arturo Mario y María Padín.

> Todos esos rasgos comunes a todo pueblo, pero que tienen especial vigor y acentuación en el alma chilena, y por eso como síntesis de ésta se ha puesto en la película la décima que la compendia y describe:
>
> Rebelde a todo tirano,
> Ardorosa en los amores,
> Dispuesta a olvidar rencores
> Si se le tiende la mano;
> En todos mira un hermano
> Con que le digan "te obligo";

> Altiva ante el enemigo,
> Del honor patrio celosa,
> Mata por cualquier cosa
> Y muere por el amigo.
> Y todos estos rasgos están vestidos con escenas netamente chilenas, como marco propio del cuadro: carreras, topeaduras, corridas de vacas, almuerzos campestres y cuecas con harpa y guitarra, tamboreo y huifa, y con expresiones y frases netamente chilenas (n. 4, 1917: 8).

Un similar entusiasmo se encuentra en otro comentario sobre un filme nacional y que evidencia aún más esta necesidad de reconocimiento, realizado a propósito del primer filme dedicado al conflicto bélico de la Guerra del Pacífico, titulado *Todo por la patria* (1918), de Arturo Mario y María Padín. Lucila Azagra directora de *La semana cinematográfica*, expone:

> Nos limitaremos, pues, a decir que el público no sólo ha encontrado esta pieza muy de su agrado, sino que la ha aplaudido con entusiasmo. Al ver pasar por la tela los paisajes de nuestros campos y al ver moverse en ella a los sencillos pobladores de nuestras aldeas, así como al ver las escena patrióticas del asalto y la toma del morro de Arica por nuestros propios soldados de línea (n. 4, 1918c: 9-12).

Esto se verá reforzado en el comentario de Augusto Pope publicado en *Cine Gaceta*, donde da más informaciones del trabajo llevado a cabo en el filme.

> Los anacronismos han sido cuidadosamente evitados y hasta los trenes históricos han sido facilitados galantemente por el señor Luis Vargas Salcedo, administrador de zona de los Ferrocarriles del Estado.
> La obra ha sido ajustada estrictamente a la verdad histórica. Se han salvado con exquisito tacto todos los escollos que pudiera herir susceptibilidad del pueblo peruano y es exaltado el heroísmo de los dos en lucha (n. 11, 1918b: 16).

Por su lado, en el comentario dedicado al filme por "Manelik", de la revista *Zig-Zag*, se rescata otro aspecto valioso:

> Como el lector puede ver, hay en la fábula el mérito principal de la sencillez; nada de combinaciones, ni de problemas, ni de adivinanzas. Todas son escenas que se deslizan tranquilamente en el medio social más sano y honrado: el de la vida del campo (1918: s. p.).

En septiembre del mismo año aparecerá una pequeña reseña sobre el filme *La avenida de las acacias* (1918), de Arturo Mario, firmada por la propia Azagra en *La semana cinematográfica*, en que expone:

> El público gustó en realidad mucho de la obra, aplaudiendo principalmente aquellas escenas de carácter netamente chileno.
> Llamaron también justamente la atención, además del buen desempeño de los artistas, los bonitos paisajes que figuran en la cinta y que dan idea de la belleza de algunos de nuestros campos, aldeas y ciudades (n. 18, 1918e: 14).

Para en el siguiente número profundizar, "Como era de esperarlo, dadas las tendencias literarias de este escritor [Egidio Poblete, 'Ronquillo'], 'La Avenida de las Acacias' es un drama que se desarrolla en pleno ambiente chileno, con tipos nacionales bien caracterizados" (1918f: 13).

En los distintos escritos citados encontramos ciertas correspondencias internas, tanto en los textos de Azagra en que valora positivamente la presencia de paisajes, campos y vistas de los pequeños centros urbanos chilenos, como en los de *Cine Gaceta* en que se concentra en ciertos rasgos identitarios locales, tipos de personajes y las costumbres "netamente chilenas". Se desprende con facilidad la necesidad de reconocimiento escondida detrás de estos textos, experimentar fílmicamente los variados tópicos que

significaría una identidad nacional, que van desde aspectos históricos, como en *Santiago antiguo* y *Todo por la patria*, el rescate de las tradiciones locales en *Alma chilena*, pero también de las formas de vivir en su presente en *El hombre de acero*, *La avenida de las acacias* y *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos*.

Si bien podríamos sospechar que existe una suerte de idealización en esta construcción identitaria, por ende, una supresión de los conflictos socio-culturales del presente, como lo planteábamos al inicio del artículo al citar el trabajo de Bongers, Torrealba y Vergara, no deja de ser contradictorio entonces la puntualización que en *Cine Gaceta* a propósito de *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos*, se hará sobre la realidad que viven los mapuches, "convertidos hoy en pobres y tímidos seres por obra del alcohol y de la más cruel injusticia", aquello que podría haber sido invisibilizado por la trama central del drama amoroso, se resalta como un tópico relevante de instalar. También resultan relevantes los indicios de inscripción discusiva de una representación de clases, en la maravilla que le produce a Azagra, "los sencillos pobladores de nuestras aldeas" o cuando en relación a *Alma Chilena* se escribe sobre "la nobleza de un roto humilde, tosco, ordinario, pero generoso y que llega a ser el único amigo de la desgracia" (1918f: 8).

Detrás de todos estos aspectos temáticos de los filmes, se esconde un elemento que dota de densidad teórica a estos escritos, que se cristaliza en la buena valoración que se hace de todos esos elementos que trascienden o quiebran el espacio de representación teatral. Teniendo en cuenta que el cine local vivía en lo que Noël Burch ha denominado "modo de representación primitivo" del cine, es decir, una protagonismo fundamental de la "frontalidad, distancia, carácter centrífugo, autarquía de los cuadros" (92). Estos escritos insistirán en valorar positivamente la renuncia al espacio teatral –más allá de que se hayan logrado efectivamente en los filmes– rescatando, por ejemplo, las escenas en exterior, principalmente en paisajes, pero también en "las

escenas callejeras y las vistas del desfile de la apertura de las Cámaras" de *El hombre de acero*, en la selección de la locación de *Santiago antiguo* o en "las escena patrióticas del asalto y la toma del morro de Arica" en *Todo por la patria*, como cuando se eleva a un valor fundamental evitar los anacronismos históricos dentro del mismo filme.

Así aparecen los siguientes tópicos en la administración de esta protoidea de cine chileno. El primero es una tendencia hacia el paisajismo tanto natural como campestre, costero y urbano, heredado en cierta parte del movimiento pictórico chileno de la época, pero principalmente de la forma primogénita en que se dio a conocer el cine en el mundo, es decir, a través de las vistas documentales. El segundo es la representación de ciertos estereotipos sociales, personajes y tradiciones locales, es decir, cierto marco simbólico común heredado de un naturalismo literario burgués, pero que a su vez en tanto representación simbólica, puede convocar a lo colectivo. De ahí la lectura privilegiada que se ha tenido del cine de la época, en la edificación de una identidad nacional. El tercero es la tendencia a la representación histórica, a la cual se le exigirá un rigor representacional que lo vincule directamente a cómo fueron los hechos, por ende, no se espera de ellos una mera exaltación patriotera, sino una verdad histórica.

También aparecen a la hora de pensar esta edificación de las estéticas de la realidad, dos tópicos que son absolutamente sugerentes. Por un lado, la necesaria representación de la clase y sujeto popular, a través de un dispositivo sin duda paternalista, pero que se reconoce en su especificidad y que se conectará a la literatura social de la época. Por otro, la emergencia de los conflictos sociales de un grupo identitario específico y, con ello, la visibilización positiva del otro en la representación del drama mapuche, que si bien se reconocen los vínculos entre lo chileno y lo mapuche, se establece una franja insalvable entre ambos.

Estos diferentes tópicos escuetamente esbozados en estos escritos primitivos, volverán a aparecer con mayor o menor protagonismos en la producción de las décadas posteriores, por ejemplo, en los comentarios sobre el seudo documental-propagandístico *El empuje de una raza* (1922), de Pedro Sienna.

> La sala Colón aplaudido incesantemente el magnífico desfile de paisajes y panoramas de la tierra chilena. Asimismo fue ovacionada la presencia del Presidente de la República […] Llamó poderosamente la atención del público la parte relativa a nuestros adelantos industriales y fabriles, representados especialmente en la cinta por las grandes instalaciones de la Compañía Eléctrica en Los Maitenes y La Florido y por el gran establecimiento industrial de la Compañía Chilena de Fósforos de Talca, con su espléndida dotación de maquinarias modernas (*La Nación*, 1922: s. p.).

En relación a *Los payasos se van* (1921), de Pedro Sienna, en el diario *El Mercurio* de Santiago se publica, "agradaron especialmente las escenas de la vida bohemia de la capital, las de las fiestas estudiantiles, las de la bahía de Valparaíso, la Escuela de Bellas Artes y el Parque Forestal" (1918b: s. p.). También lo encontramos en los comentarios sobre el filme *Agua de vertiente* (1924), de Antonio Acevedo Hernández, en el diario *Las Últimas Noticias*. "Debemos hablar de los paisajes de la tierra; son, francamente imponentes, bravíos y bellos como una ceñuda cara varonil. […] En cuanto a la pintura de ambiente, podemos decir que el público verá 'vivo' el campo en la pantalla" (1924: s. p.).

Los argumentos en torno a la representación de lo nacional también se irán leyendo, en algunos comentarios a *Un grito en el mar* (1924), de Pedro Sienna, se destaca que su trama es la "más acertada que pudo ofrecerse para confeccionar con ella un film netamente nacional, que reflejara determinadas características de nuestra nacionalidad, como la fidelidad que es innata en nuestro pueblo" (1924b: s. p.). Esto también lo encontraremos en la

crónica de la ya citada *Agua de vertiente*, "verá en detalle las carreras de caballos (a la chilena), las trompeaduras hechas por verdaderos campeones, corridas de vacas y evoluciones ecuestres hechas por don Tobías Labbé" (1924: s. p.).

Asimismo se volverá a insistir en el rigor historiográfico de las producciones tanto en *Manuel Rodríguez*, de Arturo Mario:

> Todos los materiales para la confección escénica de la obra han sido diseñados por personas de mucha cultura histórico. Los trajes de los civiles se han tomado del Álbum Geográfico de Chile, cuyo autor es el ilustre sabio francés Claudio Gay. Los trajes militares y armamentos han sido confeccionados por los modelos que facilitara el Museo Histórico Militar. Un detalle que da idea del alcance de la película es que la catedral que existía en aquella época en Santiago de Chile, ha sido construida nuevamente, en su fachada, para dar todo el colorido de una escena: la del fusilamiento del capitán San Bruno (1920: 3).

Como también se destacará en relación a la posterior *El húsar de la muerte* (1925), de Pedro Sienna, "los hechos de armas más notables están filmados con corrección y han sido hechos en los mismos campos históricos con la cooperación del Ejército. Las fiestas y costumbres de esa época están relatadas en forma magnífica y ajustadas a los hechos históricos, las armas, trajes, cañones y muebles son todos de impecable estilo" (1925: s. p.).

No deja de ser llamativo que durante la segunda década del cine chileno, vuelva a parecer la crítica social en relación al problema mapuche, en *Nobleza araucana* (1925), de Roberto Idiaquez de la Fuente, según los escritos se debería valorar con "un alto interés colectivo y nacional. Es en el fondo una defensa abierta a nuestra raza aborigen, que acosada por la ambición y el odio, siente con tristeza allá en los rincones de la selva araucana que se acerca su fin. Es un llamado a la conciencia nacional hacia el amparo del indio araucano que debe conservarse como

reliquia" (1925b: s. p.). En un comentario al día siguiente en el mismo diario, se critica abiertamente a las formas de actuar del gobierno chileno frente a esta problemática social.

> Nuestro Gobierno y autoridades muy poco se han preocupado de la suerte del indio araucano, lo cual ha dado margen a los audaces para despojarlos de sus tierras, bienes y propiedades. Todo el mundo recordará haber leído más de una vez en la prensa del país las crueldades y saqueos que continuamente se acometen con la mayor tranquilidad con aquella raza, a la cual se le niega hasta el derecho a la tierra (1925c: s. p.).

Ahora bien, aparecerán dos elementos más que nos parece relevante instalar. El primero es la apelación discursiva de la vida cotidiana, por ejemplo, en los comentarios al filme *¿Por qué delinquió esa mujer?* (1924) de Marcelo Derval, del diario *El Mercurio* de Santiago "Ahí no hay nada de esas cursilerías ramplonas de muchas películas importadas, ahí hay solo un pedazo de vida llevada con todo arte a la pantalla, para defender una idea nobilísima" (1924c: s. p.). Que también podemos encontrar cuando se hace referencia en el mismo diario a *Los payasos se van*, "las escenas de la vida del circo, pletóricas de emoción, de sencillez, de gracia y de verdad, subrayadas poéticamente con sentidas estrofas de Sienna" (1918b: s. p.). Esta dirección se profundizarán cuando se incorpore la dimensión sociológica y sicológica en la edificación de los personajes, en este sentido *¿Por qué delinquió esa mujer?* sería una "defensa de la mujer caída, alegato en que el autor con una habilidad grande va demostrando que la mujer no es la más culpable en la caída, sino que es el ambiente y la sociedad en que se vive" (1924c: s. p.).

El segundo es cierta conciencia de aquello que constituiría una especificidad cinematográfica, esto se hace patente en el comentario que hará Pedro Sánchez en *La Nación* dedicado a *El húsar de la muerte*, a propósito del actor que encarna al personaje infantil en la trama. "Me dicen que es un suplementero.

Estamos entonces en presencia de un artista espontáneo. Imposible más naturalidad, más posesión de su papel, mayor sinceridad, más emoción" (1925: s. p.). También hayamos esta puntualización en otro filme de Sienna, refiriéndose a la interpretación del mismo: "Pedro Sienna, cuyo correcto trabajo sale de lo normal y se distingue por la conciencia y sensación de realidad que da a su papel" (*El Mercurio,* 1924b: s. p.). Es decir, la experiencia cinematográfica por excelencia sería aquella en que se olvidan las formas y estrategias de construcción formal, una suerte de invisibilización del dispositivo representacional del cine. En una crónica anterior del mismo diario esto se hará aún más evidente, "las escenas sencillas y nítidas dejan esa impresión agradable de estar viviendo esa época de hazañas y glorias, donde se siente transportado por el encanto y perfección de la trama como de la correcta interpretación. Cuando después la realidad nos transporta de nuevo a nuestro mundo actual, una sensación desagradable hiere nuestra mente" (Sánchez, 1925: s. p.)

En lo reseñado hasta el momento encontramos una gama de temas y problemas que marcarán la cinematografía nacional que hasta en la actualidad, pero también se decanta la idea de qué debe acontecer cinematográficamente en pantalla cuando estamos frente a un filme local, superando con creces la idea de que "el cine [de esta época] debía ser patriótico y servir a los intereses nacionales como tecnología y documento histórico, en función del discurso nacional" (Bongers et al., 2011: 210), como ha sido leído por la historiografía y los estudios culturales locales. En el discurso escrito epocal encontramos una vinculación estética directa entre imagen y realidad, a través de la renuncia del espacio teatral en un principio y posteriormente en la invisibilización del dispositivo representacional del cine, para instalar un "Modo de Representación Institucional" en el contexto local –ocupando el mismo concepto que utiliza Burch para leer los procesos acaecidos en EE.UU., Francia e Inglaterra–, el cual posibilitaría la experimentación estética de un fragmento de vida (del presente

o del pasado), en el que podemos reconocernos de múltiples formas identitarias, sea nacional, cultural, social, de clase o individual, transformándose en el vector de su proliferación discursiva y en la comprensión de la imagen cinematográfica como espejo, pero, a su vez, en la forma de experimentar nuestra propia modernidad en el mundo.

Los retornos del espejo

En este último apartado queremos delinear algunas huellas de esos retornos que vuelven significativos a estos textos primitivos y nuevamente aparece un artículo de la revista *Primer Plano* una buena excusa para comenzar. Nos referimos a *Un largo comienzo* de Orlando Walter Muñoz, en el cual se pretende generar, en las propias palabras de Muñoz, "un bosquejo bastante informal" del panorama cinematográfico chileno desde 1910 hasta 1972. En éste, de forma muy similar que en el artículo de Balic, se planteará que el cine propiamente chileno no ha existido hasta esa fecha y si ha existido será en unas pocas excepciones. La sintonía de ambos artículos no es nuestro interés destacar, sino más bien, ver qué tipo de argumentos se plantean en plena ebullición del movimiento cinematográfico local de los 70, el cual giraba alrededor de los conceptos de subdesarrollo estético y cine de autor.

> De aquí en adelante el cine nacional marcha por otras aguas. Cada director mostrará algo más que imágenes: su cine será el santo y seña de un pensamiento, de una posición. Chile busca el cine de autor. Labor nada fácil entre un público acostumbrado a pensar a Chile en la manta tricolor del guaso, en la china que baila cueca, en "el roto bueno para la talla". El país todavía no perdona a quien le dice que existen poblaciones callampas, cinturones de miserias, problemas como el

> alcoholismo, la desnutrición o la dependencia. El chileno no ha aprendido el postulado de Fellini, según el cual 'el cine es un espejo donde cada uno de nosotros debería tener la valentía de mirarse'" (Muñoz 41).

El cine local pensado como espejo será el eje de la argumentación de Muñoz, que se volverá aún más evidente cuando comente, la que según él es la única "obra maestra realizada en Chile" hasta esa fecha, *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz.

> El espectador chileno jamás perdonará a Ruiz la osadía de desenmascarar la vida abúlica de este pueblo, su deambular por las calles, su forma de hablar, su arribismo, su decadencia moral escondida. El chileno no quiere reconocer que bajo una narración confusa, surrealista, de pesadilla, está su forma de ser, su radiografía más completa (Muñoz 42).

Ahora bien, la pretensión de edificación del cine chileno como un espejo de la realidad local y que en ello debería encontrar su especificidad cinematográfica, es la misma lógica que se puede hallar en las argumentaciones a favor de ese cine acostumbrado a "la manta tricolor del guaso, en la china que baila cueca, en *el roto bueno para la talla*", que tanto recelo generaba en esa nueva hornada de cineastas y críticos de la época. En un número de la revista *Ecran* en 1942, aparecido el mismo mes de la creación efectiva de Chile Films por parte de la CORFO –el proyecto cinematográfico más icónico de la modernización desarrollista chilena–, se puede leer una pequeña editorial titulada "Nuestro cine", en la cual se alega la importancia del desarrollo industrial del cine local, no solo como una industria más sino como una plataforma de propaganda para el país y como un motor fundamental de la economía. "Gracias al cine, un país como Chile es conocido como el último rincón del mundo, pudiendo dar a conocer a otros pueblos sus costumbres, sus paisajes y hasta su sentir mismo. […] Tratemos de encontrar el verdadero

significado de la cinematografía dentro de nuestro país" (n. 599, 1942: 3).

Planteamientos que –con algunas variantes– también se encontrarán en el artículo "Autores y argumentos" en la sección *Arte cinematográfico* de la revista *Sinopsis*, en el cual se cuestiona que existan temáticas esencialmente comerciales para los filmes, ya que el rendimiento económico dependerá de una red de factores que van desde la propaganda y el prestigio de la casa productora hasta los actores, los guionistas y el director. Dentro de este cuestionamiento a las formas mercantiles del cine desde sus propios imperativos comerciales, le recomienda a los realizadores chilenos a la hora de buscar temas para sus filmes.

> Esperamos que no se vayan por los malos ejemplos e imiten a aquellos que se iniciaron espiando la realidad nacional, rebuscando en los archivos polvorientos, pero siempre fogosos de las bibliotecas o reviviendo los personajes incrustados en las obras literarias –verdaderamente selectas para los que conocen literatura chilena– muchas de ellas escritas con sincera comprensión de nuestras costumbres y tradiciones y que reflejan el espíritu y la psicología diferenciada del hombre de la calle, de aquel que está arriba o de éste que está abajo (Ahués, 1938b: 3).

La cercanía argumental entre estas escrituras que responden a proyectos ideológico-estéticos absolutamente distintos, podremos volver a verlo cuando en la misma revista *Ecran* se publique la conversación que tuvo el crítico Pepe Grillo y el cineasta Patricio Kaulen, a propósito de su filme *Nada más que amor* (1942).

> […] considero a Quevedo muy bien dentro de su actuación, menos en aquella parte en que lleva a Mario Gaete a la buhardilla. En eso pecaste tú, querido pato. Te trasladaste al barrio latino de París y te olvidaste que en Chile hombres pobres, como Abascal, se limitan a vivir en una pensión de

> mala muerte y no encierran sus sueños en una escenario demasiado típico de Montmartre (1942: 14).

Y que también se hallará cuando en *Ecran* se refiera a la representación de Chile en filmes extranjeros, en la crítica que hacen al filme *Hello, Friends* [*Saludos, amigos*] (1942) producida por Walt Disney, cuya trama trata del viaje que hace Pato Donald por distintos países de Latinoamérica.

> El paisaje chileno se expresa de un modo serio. Nos cuenta la fábula de un pequeño avión llamado Pedro, que se aventura a cruzar solo la imponente cordillera de los Andes. […] Representa lo heroico, lo esforzado, lo que está más allá del cálculo y el gesto interesado. Ante la tormenta que sobre las montañas se desencadena, los aviones más grandes no se atreven a intentar el cruce. Pedro se decide, y, después de correr toda clase de riesgos, entrega el saco de correos. En él solo hay un sobre destinado a Jorge Délano. […] Ya lo dijo Orson Wells. Chile es un país serio, al que es necesario estudiar antes de representar en las películas (1942b: 8).

Esta necesidad de realidad se multiplica por la escritura local. En la revista *En viaje* –publicada por la Empresa de Ferrocarriles del Estado-EFE, la cual tenía un apartado dedicado exclusivamente para las críticas y comentarios sobre cine–, se haya un interesante artículo sobre la precaria representación del mar en el cine chileno, firmado por Mario Godoy Quezada.

> En un pueblo ineludiblemente oceánico como el chileno, es lógico que su creación artística, en todas sus manifestaciones, se enriquezca con los temas marinos. Por ello surge la esperanza que al ingresar nuestro cine, alguna vez, a una etapa madura, la enigmática belleza del Pacífico se [proyecte] en toda su grandiosidad en las pantallas chilenas (1967: 28).

Ahora bien, la crítica al cine local y el tipo de argumentación de Muñoz, tiene múltiples exponentes, uno de ellos se encuentra en el artículo ya citado de Oñate en *Cine foros*.

> Improvisación y desconcierto, ignorancia y audacia, éstos han sido los pilares de lo que ha sido hasta ahora nuestro "heroico" cine nacional. Saqueando impúdicamente las páginas de nuestra historia o violentando con descaro nuestras costumbres, nuestros folklore y nuestra noble literatura, se ha pretendido crear una falsa industria que cada vez que balbucea sus primeras palabras cae destruida por la deshonestidad y el apetito comercial (1964: s. p.).

Como también, pero con un tono aún más militante, en un artículo con claros rasgos de manifiesto titulado "Necesitamos una cinematografía nacional" en la revista *Séptimo arte*, publicada por el Cine Club Universitario de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile-FECH.

> Actualmente nos encontramos indefensos frente a estas influencias [cinematografías extranjeras] que amenazan nuestra cultura nacional. Es, pues, indispensable que se desarrolle una cinematografía nacional. Es más, es imprescindible que esta cinematografía tenga un carácter profundamente chileno. La filmación de documentales es uno de los mejores caminos, y actualmente el único posible, dados los recursos económicos y técnicos con que se cuenta para hincar la producción. Creemos que el documental es un medio valiosísimo para dar al pueblo chileno un cabal conocimiento de sí mismo, de sus valores más auténticos, su forma de vida, su arte, su folklore, su pasado histórico, su industria (1956: 10).

Esta preocupación por las amenazas culturales foráneas, se tejerá también por fuera de los espacios especializados dedicados al cine. En la ya nombrada *En viaje* resulta llamativo la conexión de la cita anterior con el comentario al filme *Un viaje a Santiago*

(1960), de Hernán Correa. "El tema de 'Un viaje a Santiago' ha logrado quebrar el bloque monopólico cinematográfico de películas extranjeras, es real, tomado de la vida de nuestro pueblo, con proyección hacia todos los países de Latinoamérica que sufren graves problemas" (Auber, 1960: s. p.). En esa misma dirección se piensa la necesidad de una cinematografía que refiera al sujeto social invisibilizado en las producciones locales. Una de estas se encuentra en otro artículo de Godoy Quezada, en que revisa los pocos filmes que según éste se preocupan por el "hombre común". En relación al filme *Uno de abajo* (1920), de Armando Rojas Castro, escribirá en retrospectiva: "enfocó con un sorprendente realismo el problema del alcoholismo en nuestras capas sociales inferiores. Sus escenas fueron filmadas en auténticas casas de tolerancia y cantinas del viejo barrio San Pablo" y en cambio en *Barrio azul* (1941), de René Olivares, marcará que si bien el filme intentaba ser "una cruda crítica a la insalubridad de los conventillos capitalinos, sufrió suerte muy distinta y resultó una aventura fallida. Su débil argumento, personajes falsos y poco profundos, lo hicieron una caricatura" (Godoy Quezada, 1968: 11).

La importancia de la realidad como centro aglutinador teórico tanto de la producción fílmica como de su escritura, será rescatado en la revista *Enfoque* a la hora de pensar el cine pos Golpe de Estado de 1973, en una editorial titulada *¿Cine chileno?* "Primero, el cine chileno es, de alguna manera y no exclusivamente, registro de la realidad. El golpe militar de 1973 escindió la producción chilena entre la del exilio y la del interior", pero ambos grupos estuvieron al servicio privilegiadamente de construir un discurso antidictadura, así "el cine ha sido y es, en algo, imagen (y, por supuesto, no mero reflejo) del país real" (1989: 3). En ese mismo número y tocando justamente esta ruptura, se criticará el filme *Consuelo, una ilusión* (1989), de Luis Vera, en los siguientes términos.

> El exiliado de Vera comprendía lugares comunes y actúa con simplista irreflexión. Los demás personajes son maquetas prototípicas, carentes de discurso propio. La problemática se reduce, en fin, a elegir entre la novia de infancia y la nueva conquista europea. Las demás oposiciones quedan ahogadas por la lógica del melodrama. ¿Situación real? Puede ser, pero banal (1989b: 14).

Pensando un filme también de aquella escisión que nombraba *Enfoque*, pero a inicios del siglo XXI, Vicente Plaza problematiza la operación de construcción de los filmes de Cristian Sánchez, como "un ejercicio logrado de imbricación del cine y la realidad en el trabajo mismo de la realización" (s. d.: 35), lo que le posibilitaría poner en crisis cierta ingenuidad histórica del cine chileno, ya que no se concentra en generar un efecto de realidad en la imagen, sino la realidad de la imagen fílmica está en juego en su propia construcción como imagen y desde ahí le posibilitaría concentrar "la atención en las subculturas, modos de ser y entender que sobreviven al margen de lo 'oficial' [transformándose en] Modos de defenderse, modos de reírse de ese poder, de desacreditarlo, de no dejarlo ejercer absolutamente el dominio que ostenta" (s. d.: 36). Lo que está en juego en el texto de Plaza es un concepto de realidad y realidad fílmica que se muestra mucho más denso, en primera instancia, que otros comentarios que hemos citado, no obstante, padece el problema de la realidad como elemento a definir, para pensar esa imagen que justamente intenta habitar la brecha entre estas dos épicas antidictatoriales que identificaba *Enfoque*.

Pero, a su vez, conecta con la comprensión más simple del cine como reflejo de la sociedad chilena, como podemos encontrar en *Cine Grama* ya en los años 90, que si bien instala su discurso a través del habla de los propios cineastas chilenos en sus entrevistas, no deja de lado el problema, por ejemplo en los siguientes extractos, "yo quise hacer una película sobre un país violento, porque Chile es violento. Hay una agresión cotidiana,

ininterrumpida", decía Gustavo Graef-Marino (18) cuando hablaba de *Johnny 100 pesos* (1993) o cuando Pablo Solís confesaba más de diez años después, "Anhelábamos rodar un largometraje que nos gustara; con chilenos y en una ciudad nuestra. Añorábamos ver a nuestros amigos reflejados en él. En el fondo, una película que identificara. Hay temas mínimos, de esos cotidianos que no están en pantalla", cuando lo entrevistaban por *Paréntesis* (2005), que dirigió junto a Francisca Schweitzer (2005: 33). Asimismo ocurrirá cuando el ya citado Morales lea la operación simbólica que estaría en juego en *Machuca* (2004), de Andrés Wood, "*Machuca* es una cinta sobre guachos. […] Bajo cualquier consideración política, la UP fue un padre ausente, un proceso que perdió su conducción entre el desbande y la conspiración, y que recibió de 'golpe' un padre bonachón, pero hipócrita y cruel que bien puede ser simbolizado en Luppi" (2004: s. p.) o cuando Andrés Pereira desarticule y rearticule el discurso implícito en el filme de Sebastián Silva, *La nana* (2009), "ficción anecdótica sobre otra ficción que sí va en serio (la ficción social de la empleada doméstica), que naturalizada desde hace mucho tiempo sí crea y reproduce una realidad de dominación y explotación real de personas; constituye como film, decíamos, una reaccionaria forma de ser 'culpable'" (2009: s. p.).

La obsesión por la realidad en la escritura local se irá repitiendo una y otra vez, hasta en filmes que reclaman una distancia sobre las estéticas de la realidad como *Chile puede* (2008), de Ricardo Larraín, se buscará una fractura para recordarle o tal vez reclamarle no haber problematizado audiovisualmente a la realidad, "el guión nos lanza a un relato cuyas motivaciones se explican posteriormente, y con fatiga, deteniendo la acción. No se preocupa mayormente en conducirnos a un Chile posible en que alguna de las cosas que vemos puedan realmente suceder" (Vera-Meiggs, s. d.: s. p.). Serán muchos los ejemplos, de los cuales nosotros solamente hemos esbozado un panorama más o menos estructurado pero muy pequeño, el cual denota claramente una

tensión que permitiría construir un relato del cine chileno, ya no solo en la mera acumulación de producciones que se suceden unas tras otras o de los impulsos institucionales de la constitución de una cinematografía chilena, sino en las formas de pensar, visualizar y solucionar estéticamente, esta tensión teórica fundacional entre imagen fílmica (audiovisual) y realidad.

Es en este sentido, el rol del concepto de realidad y sus formas estéticas es fundamental para la constitución de una especificidad cinematográfica chilena, que cruzará el amplio espectro ideológico de la producción escritural chilena. Desde los filmes que selecciona Muñoz para ejemplificar el cine de autor, esos que hacen emerger las "poblaciones callampas, cinturones de miserias, problemas como el alcoholismo, la desnutrición o la dependencia" o en la opción de abocar los esfuerzos de la cinematografía en el desarrollo del documental en *Séptimo arte*; hasta en Ahués cuando liga directamente el posible éxito comercial de los filmes con "aquellos que se iniciaron espiando la realidad nacional" o en *Ecran* cuando resalta la capacidad de representación del cine de una identidad nacional en el extranjero y la necesidad "de encontrar el verdadero significado de la cinematografía dentro de nuestros país".

La realidad (simbólica, social, material, individual, etc.) en el cine no es el espejo para la sociedad ni el individuo, como nos pretendía educar Muñoz, aún ahí cuando lo que está detrás es una mirada personal o, en la actualidad, un mundo privado –con todo lo privativo que denota el concepto– sino es el espejo para el propio cine chileno, el cual para constituirse como tal debe primero construir e imaginar cuál es la realidad a la que ficciona y con la que fantasea, es decir, inventar en imágenes eso que después dirá que lo precede. Será en esos espejismos donde se haya la idea del cine chileno, la que antecede a la materia y al dispositivo concreto, como lo plantea Rancière, y es visibilizando las negociaciones, transferencias y renuncias en sus múltiples escrituras e imágenes que podremos, finalmente, problematizar teóricamente al cine chileno.

Equipo de investigación

HANS STANGE MARCUS

Doctor (c) en Filosofía y Estética, U. de Chile. Periodista. Profesor del Instituto de la Comunicación e Imagen, U. de Chile. Investiga y enseña sobre cine, industrias culturales, estética y política. Autor del libro *Sordina* (Puertoalegre, 2009) y co-autor de *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile*, junto a Claudio Salinas (Uqbar, 2008).
Casilla electrónica de contacto: hstangemarcus@yahoo.es

CLAUDIO SALINAS MUÑOZ

Doctor (c) en Estudios Culturales Latinoamericanos, U. de Chile. Periodista, Licenciado en Historia. Académico del Instituto de la Comunicación e Imagen, U. de Chile. Sus áreas de investigación son la comunicación política, el cine y la cultura popular. Coautor de *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile* (Uqbar, 2008) y *Los amigos del "Dr." Schäfer* (Random House, 2006).

EDUARDO SANTA CRUZ ACHURRA

Diplomado en Ciencias Sociales, Ciespal, Ecuador. Periodista, Pontifica Universidad Católica de Chile. Profesor e investigador en la Universidad de Chile. Autor de *La prensa chilena en el siglo XIX* (Universitaria, 2011), *Las telenovelas puertas adentro* (Lom, 2003), *Origen y futuro de una pasión* (Lom, 1996), *Crónica de un encuentro: fútbol y cultura popular* (Arcos, 1991) y *Análisis histórico del periodismo chileno* (Nuestra América, 1988); co-autor de *Las escuelas de la identidad* (Lom-Arcis, 2005), *El estallido de las formas* (Lom-Arcis, 2005), *Entre las alas y el plomo* (Lom-Arcis-Dibam, 2001).

CARLOS OSSA SWEARS

Doctor (c) en Filosofía y Estética, U. de Chile. Licenciado en Comunicación y en Teoría del Arte. Profesor en las universidades de Chile, Arcis y Pontificia Universidad Católica. Autor de *La semejanza*

perdida (Metales Pesados, 2009), *Saberes académicos y modernización* (Norma, 2003), *Golpe al corazón* (Planeta, 1996); coautor de *Santiago imaginado* (Convenio Andrés Bello, 2004) y compilador de *La pantalla delirante* (Lom, 1999).

JOSÉ M. SANTA CRUZ GRAU

Cursa estudios de doctorado en Historia del Arte, Universidad de Barcelona. Magíster en Teoría e Historia del Arte, U. de Chile. Licenciado en Cine, U. ARCIS. Es parte del grupo de investigación *Arte, globalización e interculturalidad* en la U. de Barcelona. Autor de *Imagen-simulacro: estudios de cine contamporáneo [1]* (Metales Pesados, 2010) y coeditor de *El cine que fue: 100 años de cine chileno* (ARCIS, 2011).

GUILLERMO JARPA ESPINOZA

Estudiante del Magíster en Teoría e Historia del Arte, U. de Chile. Cineasta, Licenciado en Comunicación Audiovisual.

RAÚL SANDOVAL MUÑOZ

Periodista, U. de Chile. Licenciado en Literatura Hispana. Revisor y corrector de la revista *Mapocho* (Dibam).

CAROLINA KUHLMANN FIELANDT

Estudiante de Sociología, U. de Chile. Cineasta. Asistente de investigación.

CRISTIAN AHUMADA VIEYTES

Estudiante del Magister en Artes Mediales, U. de Chile. Cineasta. Asistente de investigación.

MARIELA RAVANAL PONCE

Diploma en Dirección de Marketing, U. de Chile. Periodista. Editora web.

Agradecimientos

A los autores del volumen: Eduardo Santa Cruz, Carlos Ossa, José M. Santa Cruz, Raúl Sandoval, Guillermo Jarpa, Carolina Kuhlmann, Cristian Ahumada. Estos últimos tres ejercieron además como asistentes de investigación, realizando un espléndido trabajo.
A nuestros entrevistados, informantes y demás facilitadores de información.
Al personal de la Biblioteca Nacional, que ayudó muchísimo en el trabajo documental. Especialmente, a quienes trabajan en la sección de hemeroteca y en el Salón de Investigadores.
A la editorial Cuarto Propio y las editoras Marisol Vera y Paloma Bravo.
A Mariela Ravanal, Eduardo Díaz y al Sistema de Servicios de Información y Bibliotecas (SISIB) de la Universidad de Chile, por su labor en la producción del sitio web que complementa este libro.
A los amigos y colegas que realizaron comentarios, aportaciones o simplemente escucharon: Lorena Antezana, Claudia Lagos, Carlos Ossandón, Ximena Póo.
Al Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, donde muchos de nosotros ejercemos la docencia o estudiamos (o ambas cosas) en su Escuela de Periodismo y su carrera de Cine y Televisión.
Al Fondo de Fomento del Audiovisual, cuya subvención nos permitió financiar este estudio. Especialmente, a Catalina Jaime.
Como es de rigor señalar, a pesar de la intervención frecuente, ocasional o esporádica de las distintas personas aquí mencionados, toda la responsabilidad por lo que se afirma en estos textos es exclusiva de los autores.

C. S., H. S., octubre de 2012

Bibliografía

I. Fuentes primarias

Ahués, Mario. "Obra-Crítico-Público". *Sinopsis* n. 1, 1-15 agosto, 3, 1938.
-----. "Autores y argumentos". *Sinopsis* n. 8, 20 de noviembre, 3, 1938b.

Anónimos

"Santiago Antiguo". *Cine Gaceta* n. 1, 1-15 octubre, 2, 1915.
"La agonía de Arauco". *Cine Gaceta* n. 1 [segunda época], 1-15 agosto, 3, 1917.
"Alma Chilena". *Cine Gaceta* n. 4 [segunda época], 15-30 octubre, 8, 1917.
"Editorial". *La semana cinematográfica* n. 1, 9 de mayo, 1, 1918.
"Sección Cinematógrafos". *El Mercurio*. 18 de mayo, s. p., 1918b.
"Manuel Rodríguez". *La semana cinematográfica* n. 108, 27 de mayo, 3, 1920.
"Cinematografía nacional". *La Nación*. 9 de marzo, s. p., 1922.
"Agua de vertiente". *Las Últimas Noticias*. 25 de noviembre, s. p., 1924.
"Un grito en el mar". *El Mercurio*. 30 de diciembre, s. p., 1924b.
"¿Por qué delinquió esa mujer?". *El Mercurio*. 3 de octubre, s. p., 1924c.
"Hoy se estrena 'El húsar de la muerte' en los teatros de la empresa Aurelio Valenzuela B.". *La Nación*. 24 de noviembre, s. p., 1925.
"Nobleza Araucana". *El Mercurio*. 30 de noviembre, s. p., 1925b.
"Nobleza Araucana". *El Mercurio*. 1 de diciembre, s. p., 1925c.
"Arte Cinegráfico. La importancia de un invento". *Sinopsis* n. 2, 31 agosto, 3, 1938.
"Nuestro cine". Editorial. *Ecran* n. 599, 3, 1942.
"Walt Disney no se olvidó de Chile". *Ecran* n. 609, 8, 1942b.
"Necesitamos una cinematografía nacional". *Séptimo Arte* n. 2, 10-11, 1956.
"La forma cinematográfica". Editorial. *Cine foros* n. 1, s. p., 1964.
"Sección de críticas de cine". *Cine foros* n. 1, s. p., 1964.
"Cine fácil y cine difícil". Editorial. *Cine foros* n. 3, s. p., 1964.
"Presentación". *Primer plano* n. 1, 3, 1972.
"Orientaciones para el jurado Cine UC". *Mimeo*. c. 1975-1985.
"Editorial". *Premiere* n. 1, 3, 1977.
"¿Cine chileno?". Editorial. *Enfoque* n. 12, 3, 1989.
"Consuelo, una ilusión". *Enfoque* n. 12, 14, 1989b.

"Dos retratos de lo nuestro". *Cine Grama* n. 214, 33, 2005.

Auber. "Cine chileno". *En viaje* n. 323, septiembre, 188-189, 1960.
Azagra, Lucila. "Nuestra revista". Editorial. *La Semana Cinematográfica* n. 1, 9 de mayo, 3, 1918.
-----. "Los gustos del público". Editorial. *La Semana Cinematográfica* n. 2, 16 de mayo, 3, 1918b.
-----. "Todo por la Patria". *La semana cinematográfica* n. 4, 30 de mayo, 9-12, 1918c.
-----. "La música en el biógrafo". Editorial. *La Semana Cinematográfica* n. 13, 1 de agosto, 3, 1918d.
-----. "La avenida de las acacias". *La Semana Cinematográfica* n. 18, 5 de septiembre, 14, 1918e.
-----. "La avenida de las acacias". *La Semana Cinematográfica* n. 19. 12 de septiembre, 13, 1918f.
Balic, Hvalimir. "Crítica cinematográfica en Chile, caída sin decadencia". *Primer plano* n. 1, 51-56, 1972.
Balic, Hvalimir, Sergio Salinas y Héctor Soto. "Entrevista a Helvio Soto: 'Para ser un cineasta revolucionario primero hay que ser un buen cineasta'". *Primer plano* n. 1. 4-25. 1972
Catón el Censor. "Conversaciones en los biógrafos". *La Semana Cinematográfica* n. 11, 18 de julio, s. p., 1918.
Emar, Juan. "El cine y nuestra prensa". *La Nación*. 21 de diciembre, s. p., 1926.
Francia, Aldo. "La crítica del mes: El gatopardo, de Luchino Visconti". *Cine Foro* n. 2, s. p., 1964.
Gandúlez. "El hombre de acero". *Cine Gaceta* n. 1 [segunda época], 1-15 agosto, 4, 1917.
Godoy Quezada, Mario. "El mar en el cine chileno". *En viaje* n. 410, diciembre, 27-28, 1967.
-----. "La temática social en el cine chileno". *En viaje* n. 412, febrero, 34, 1968.
Graef-Marino, Gustavo. "La realidad en pantalla grande". [¿entrevista?] *Cine Grama* n. 73, 17-18, 1993.
Manelik. "Todo por la Patria: Nueva película chilena". *Zig-Zag*, 1918. (obtenido desde http://www.cinechile.cl/archivo-75 en noviembre de 2011).
Morales, Jorge. "El fenómeno Machuca abriendo las alamedas". *Mabuse*, 2004. (obtenido desde http://www.mabuse.cl/cine_chileno.php?id=63966 en noviembre de 2011).
-----. "Qué pena tu boda. Esto no es una crítica". *Mabuse*, 2011. (obtenido desde http://www.mabuse.cl/cine_chileno.php?id=86510 en noviembre de 2011).

Muñoz, Orlando Walter. "Un largo comienzo". *Primer plano* n. 1, 36-45, 1972.

Olave, Daniel. "Festival de cine de Viña del Mar. Nostálgicos y apocalípticos con vista al mar". *Apsi* n. 365, 42-46, 1990.

Oñate, Kerry. "De lo que no se habla". *Cine foros* n. 3, s. p., 1964.

Pepe Grillo. "Pepe Grillo vio 'Nada más que amor'". *Ecran* n. 605, 14, 1942.

Pereira, Andrés. "La Nana. Algunas consideraciones sobre esta ficción". *La Fuga*, 2009. (obtenidos desde http://www.lafuga.cl/la-nana/277 en agosto de 2011).

Pinto, Iván. "Sobre Paréntesis (y la crítica)". *La Fuga*, 2005. (obtenido desde http://www.lafuga.cl/sobre-parentesis-y-la-critica/174/ en agosto de 2011).

Plaza, Vicente. "Sobre Los deseos concebidos (Cristian Sánchez, 1982)". *Revista de cine* n. 6, 35-45, 2004.

Pope, Augusto [Augusto Pérez O.]. Editorial. *Cine Gaceta* n. 10, 1 de febrero, 3, 1918.

-----. "Todo por la patria". *Cine Gaceta* n. 11, 15 febrero, 16, 1918b.

-----. "Algo sobre crítica". Editorial. *Cine Gaceta* n. 15, 30 de abril, 3, 1918c.

Rodríguez Elizondo, José. "Un cantinflas para el Progreso". *Vistazo* n. 646, 1 de febrero, 14, 1965.

-----. "Los violentos se van al cielo". *Telecran* n. 4, 39, 1969.

-----. "Jules et Jim". *Telecran* n. 13, 44, 1969.

Román, José. "La crítica de cine: un ejercicio impune". *Aisthesis* n. 13, 76-82, 1981.

Salinas, Sergio. Documento sin título sobre la creación de una cinemateca. Manuscrito. s. d.

-----. "Un cine arte para Santiago". Manuscrito. c. 1975.

-----. "Presentación". Festival de cine clásico. Santiago de Chile: Vicerrectoría de Comunicaciones. Pontificia Universidad Católica, 1981.

-----. "Ponencia de Sergio Salinas Roco". Viña del Mar: III Festival Internacional de Cine, 1990.

-----. "Relativo al estado de la crítica de cine". Manuscrito, 1990.

-----. "Vigencia del cine clásico". *Revista Universitaria* n. 48, 10-13, 1995.

-----. "Informe sobre antecedentes y estado actual de la crítica de cine en Chile". Festival de Cine de Mar del Plata, 1996.

-----. "Un cine al borde de la extinción". *La gran ilusión* n. 7, 108-110, 1997.

-----. "Sobre el Normandie, el cine arte y el Club de Amigos". Manuscrito, c. 2002-2003.

Sánchez, Pedro. "El húsar de la muerte". *La Nación*. 27 de noviembre, s. p., 1925.

Silva, Mariano. "Carta al editor". *Primer plano* n. 2, 72, 1972.

Soto, Héctor. "Algunos fantasmas". *Primer plano* n. 1, 46-50, 1972.

Ulriksen, Juan José. "Informe de Cinemateca Chilena 1995-2000". Documento de archivo, 2000.

VV.AA. "Declaración de principios del Cine Club Nexo". Mimeo, 1969.

Vera-Meiggs, David. "Crítica: Chile Puede". *CineChile.cl*, s. d. (obtenido desde http://www.cinechile.cl/crit&estud-7 en noviembre de 2011).

II. Fuentes secundarias

Aguirre, Javier. Crítica de la crítica: su doble acción motivacional hacia los creadores de cine, teatro y poesía y el público. Licenciatura en Comunicación Social. Dir.: V. Aguirre y B. Hayes. Universidad de Chile, 1982.

Arroyas, Enrique, Maite Gobantes y José Manuel Noguera. "La realidad fragmentada. Tendencias del discurso mediático". *Sphera Pública*. n. 10, 7-13, 2010.

Baño, Rodrigo. "Politización y despolitización en Chile". En Carlos Ossa (ed.) *Escrituras del malestar*. Santiago: Universidad de Chile, 137-145, 2011.

Barthes, Roland. *Ensayos Críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Bazin, André. *Qué es el cine*. Madrid: Rialp, 2008.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1990.

Bisama, Álvaro. "De la ciudad letrada a la ciudad hipertextualizada: notas sobre la resistencia de la memoria". *Revista chilena de humanidades*. n. 21, 175-186, 2001.

Bonaut, Joseba y Javier García López. "La ruptura del relato audiovisual posmoderno a través de la comedia televisiva: el caso de Padre de familia". *Sphera Pública* n. 10, 123-138, 2010.

Bongers, Wolfang. "El cine y su llegada a Chile. Conceptos y Discursos". *Taller de Letras* n. 46, 151-174, 2010.

Bongers, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile 1908-1940*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 2011.

Borge, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

-----. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2012.

Brunner, José Joaquín. *Un espejo trizado*. Santiago: FLACSO, 1988.

-----. "Modernidad". En Carlos Altamirano (ed.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 173-180, 2002.

Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 2006.

Burke, Peter. *Visto y no visto*. Madrid: Cátedra, 2001.

Bustamente, Viviana, Claudia Del Río y Ruth Melgarejo.Contribución al estudio de la crítica de cine en Chile. Licenciatura en Comunicación Social. Dir.: J. Pérez Cartes. Universidad de Chile, 1989.

Cangi, Adrián. "Cantos del Pueblo. Imágenes del mundo". *La Fuga*, 2010 (obtenido desde http://www.lafuga.cl/dossier/nombres-del-pueblo/8/ en junio de 2011).

Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, col. Signo e Imagen, 1993.

-----. "La pasión teórica". En Manuel Palacios y Santos Zunzunegui (eds.). *Historia General del Cine*. Vol. XII. Madrid: Cátedra, 1995.

Casullo, Nicolás, Ricardo Forster y Alejandro Kaufman. *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.

Catalán, Carlos y Guillermo Sunkel. "Consumo cultural en Chile: la elite, lo masivo y lo popular". FLACSO. Documentos de Trabajo n. 455, 1990.

Cavallo, Ascanio, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez. *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago de Chile: Grijalbo, 1999.

Chonchol, Jacques. "Cultura y Globalización". *Revista chilena de humanidades*. n. 20, 13-20, 2000.

De Baecque, Antoine (comp.). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Elias, Norbert y Eric Dunning. *Deporte y ocio en el proceso de civilización*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Estévez, Antonella. *Luz, Cámara, Transición: el rollo del cine chileno de 1993 a 2003*. Santiago: Radio Universidad de Chile, 2005.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1970.

-----. *Genealogía del Racismo*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1992.

-----. "Verdad y poder". En Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.). *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós, 47-48, 1999.

Fuenzalida, Valerio (1981). Estudios sobre la televisión chilena. Santiago de Chile: Corporación de Promoción Universitaria.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.

-----. "Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas de América Latina". *Punto de vista*. n. 40, 41-48, 1991.

García Masip, Fernando. *Comunicación y desconstrucción*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana A.C., 2008.

Garretón, Manuel Antonio. *El proceso político chileno*. Santiago: FLACSO, 1983.

Gauthier, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1986.

González Requena, Jesús. "La destrucción de la realidad en el espectáculo televisivo". *Sphera Pública* n. 10, 17-41, 2010.

Guasch, Anna María y Jesús Carrillo. *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 2001.

Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

Herlinghaus, Hermann. *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*. Fráncfort del Meno: Iberoamericana, 2004.

King, John. *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo, 1994.

Lavín, Joaquín. *La revolución silenciosa*. Santiago: Zig-Zag, 1988.

Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1991.

Maldonado, Leonardo. *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Buenos Aires: iRojo, 2006.

Marín, Álvaro y Juan Jesús Morales. "Modernidad y modernización en América Latina: una aventura inacabada". Nómadas n. 26, 343-362, 2010.

Martin, Adrian y Johnathan Rosenbaum (coords.). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae, 2011.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello-Gustavo Gili, 1998.

-----. "Jóvenes: comunicación e identidad". *Pensar Iberoamérica, revista de cultura* n. 0, 2002. (obtenido desde http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm en octubre de 2011)

Mouesca, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno 1960-1985*. Madrid: Del Litoral, 1988.

-----. *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago: Planeta-U. Andrés Bello, 1997.

Mouesca, Jacqueline y Carlos Orellana. *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago de Chile: LOM, 1998.

Oporto, Lucy. "Luz y extinción del espíritu". *Fuera de Campo*, 2008. (obtenido desde http://www.fueradecampo.cl en agosto de 2008.)

Ortíz, Renato. *Modernidad y espacio. Benjamin en Paris*. Bogotá: Norma, 2000.

Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz. *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago de Chile: LOM-U. Arcis-DIBAM, 2001.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra. col. Signo e Imagen, 2003a.

-----. *Tradición y modernidad en el cine latinoamericano*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003b.

Purcell, Fernando. "Cine y censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945". *Atenea* n. 503, 187-201, 2011.

Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 2005.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

Rinke, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago de Chile: DIBAM, 2002.

Robbins, Bruce (ed.). *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1993.

Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile: LOM, 2001.

Rubio, Miguel. "André Bazin o el paradigma". *Nickelodeon* n. 23, 7-19, 2001.

Said, Edward. "Antagonistas, seguidores, públicos, comunidad". En Hal Foster (ed.). *La posmodernidad*. Ciudad de México: Kairós, 199-235, 1988.

Salinas, Claudio y Hans Stange. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago: Uqbar, 2008.

-----. "Hacia una elucidación del campo de estudios del cine en Chile". *Aisthesis* n. 46, 270-283, 2009.

-----. "Discurso cinematográfico y discurso crítico. Proyecciones de un campo cultural desarticulado". En Claudia Barril y José M. Santa Cruz (eds.). *El Cine que fue. 100 años de Cine Chileno*. Santiago: *Arcis*, 113-120, 2011.

Santa Cruz, Eduardo. "Modernización y cultura de masas en el Chile de principios del siglo veinte: el origen del género magazine". *Comunicación y Medios* n. 13, 169-184, 2002.

-----. "Entre huasos y rotos. Identidades en pantalla. Cine chileno en la década de los 40". En Claudia Barril y José M. Santa Cruz (eds.) *El Cine que fue. 100 años de Cine Chileno*. Santiago: Arcis, 130-138, 2011.

-----. "Del periodismo ilustrado al marketing informativo". En Carlos Ossa (ed.). *Escrituras del malestar*. Santiago: Universidad de Chile, 111-136, 2011b.

Santa Cruz A., Eduardo y Luis E. Santa Cruz G. *Las escuelas de la identidad. Deporte y cultura en el Chile desarrollista*. Santiago de Chile: U. Arcis-LOM, 2005.

Santana, Alberto. *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Misión, 1957.

Secretaría de Comunicación y Cultura del Gobierno de Chile. *Televisión, modernización social y pobreza*. Santiago: Departamento de Estudios. Col. *Reseña de Medios* n. 29, 1995.

Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, 2002.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de cultura en Chile Tm. IV*. Santiago de Chile: Universitaria, 2007.

Taylor, Charles. *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós, 2006.

Torregrosa, Juan Francisco. "El discurso televisivo actual. Características y tendencias". *Sphera Pública* n. 10, 195-206, 2010.

Truffaut, François. *El placer de la mirada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

VV.AA. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo cine latinoamericano*. 2 vols. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública-Fundación Mexicana de Cineastas-Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

Vellegia, Susana. *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: Altamira, 2009.

Vidal, Hernán. *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1991.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

-----. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1994.

Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, col. Signo e Imagen-Universidad del País Vasco, 2005.

REVISTAS CHILENAS DE CINE

Chile cinematográfico (1915)

Cine gaceta (1915)

La semana cinematográfica (1918)

EL FILM
Año I. N.º 21
5 de Octubre de 1918
Precio: 20 cts.
Miss. ELLA HALL
Aplaudida estrella de la Universal

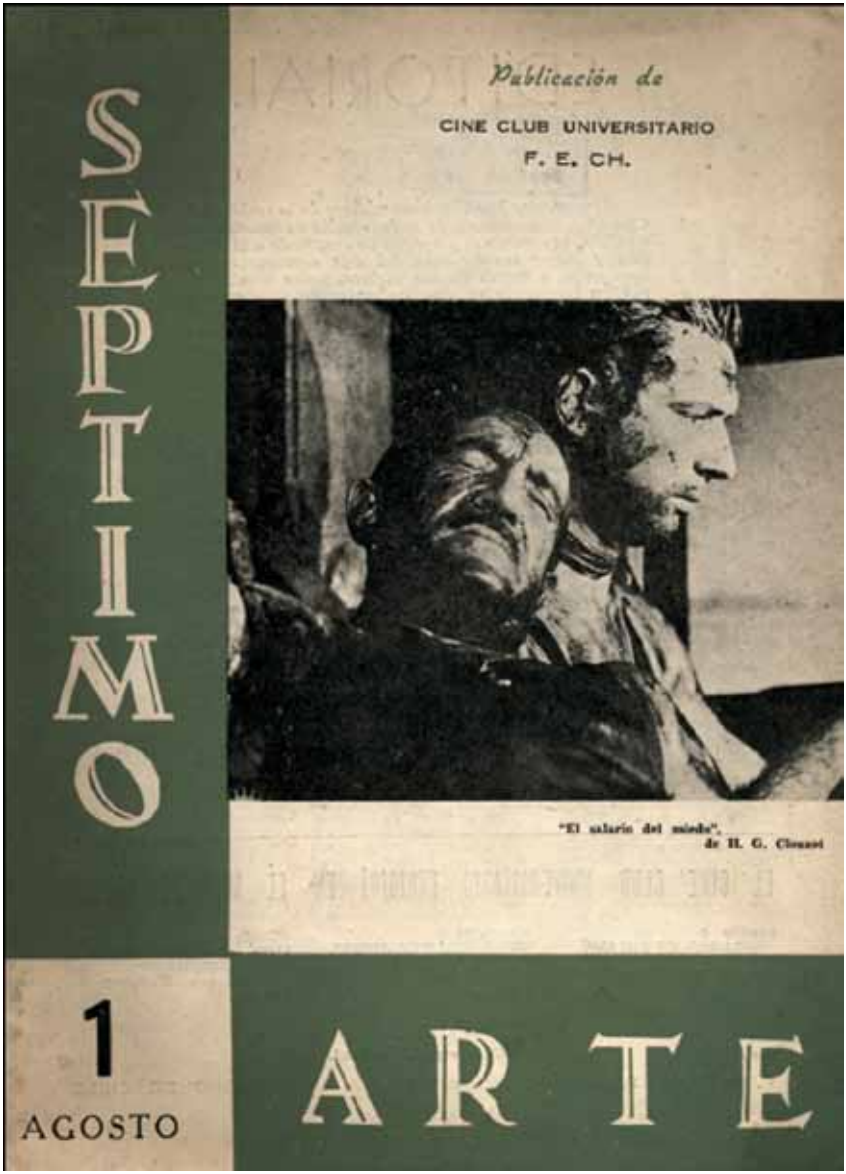
El film (1918)

Ecran (1930)

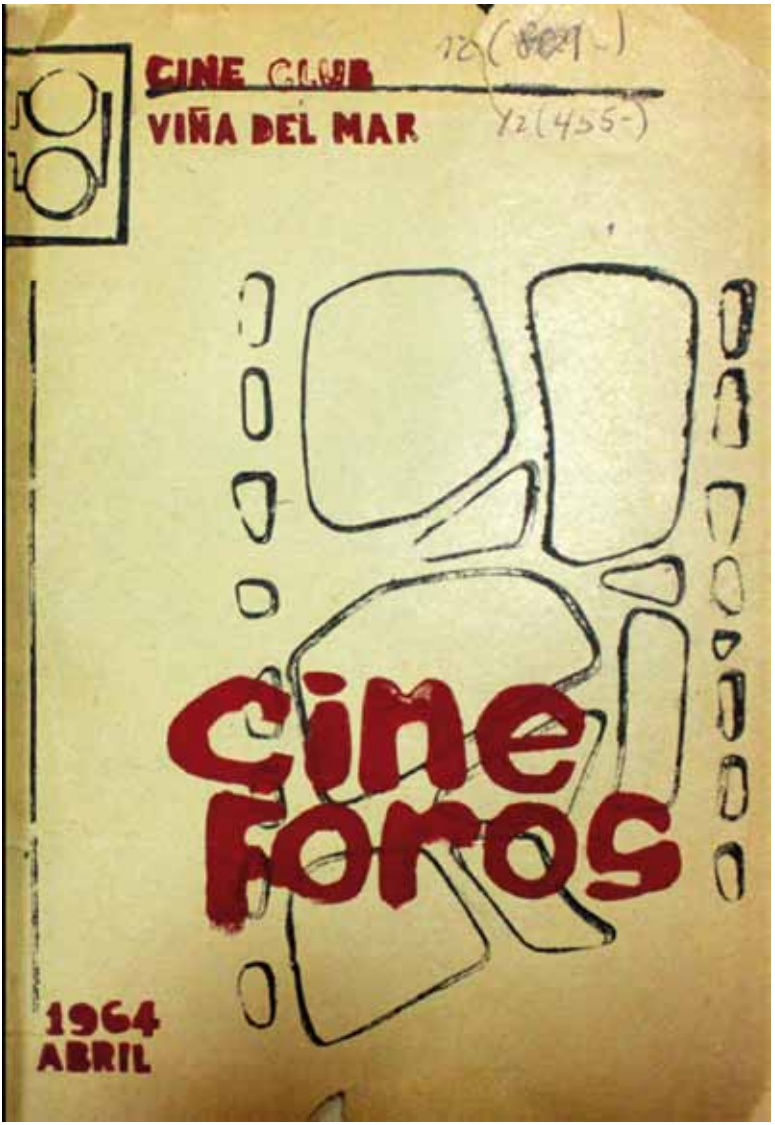
Astro (1936)

Sinopsis (1938)

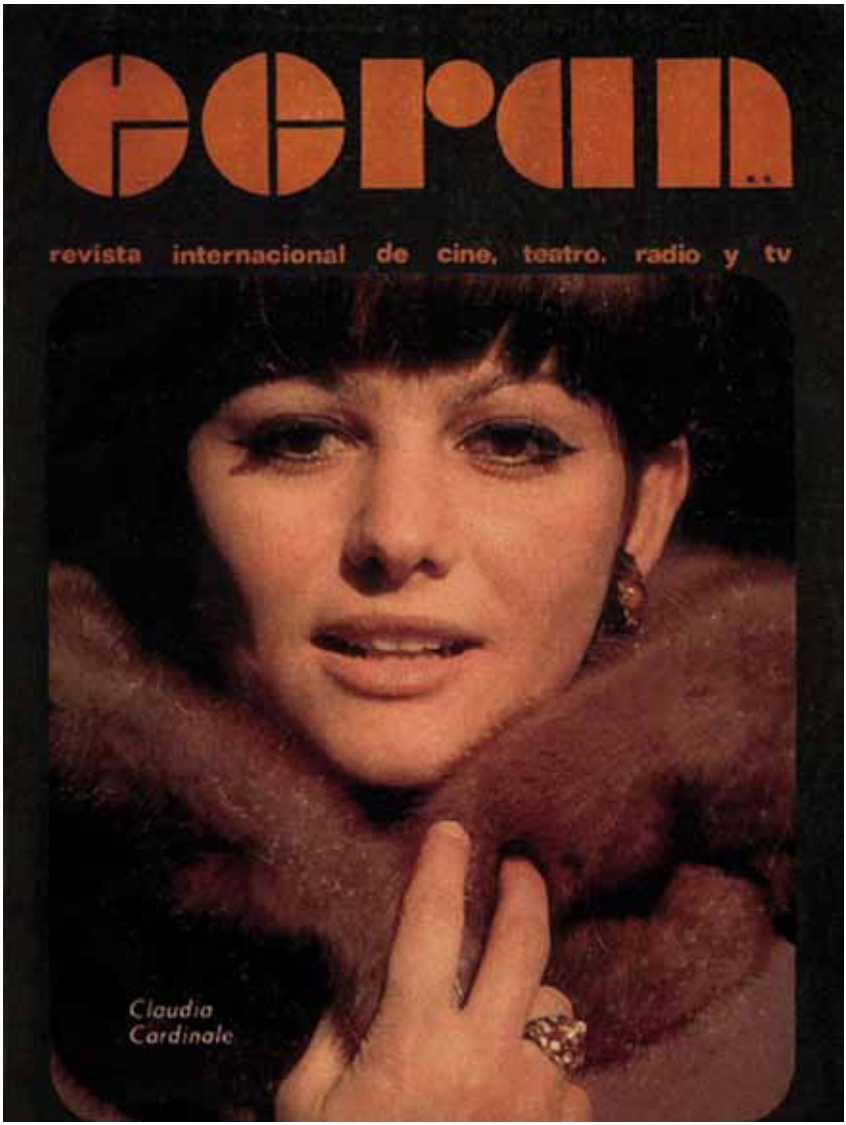
Cinemundo (1952)

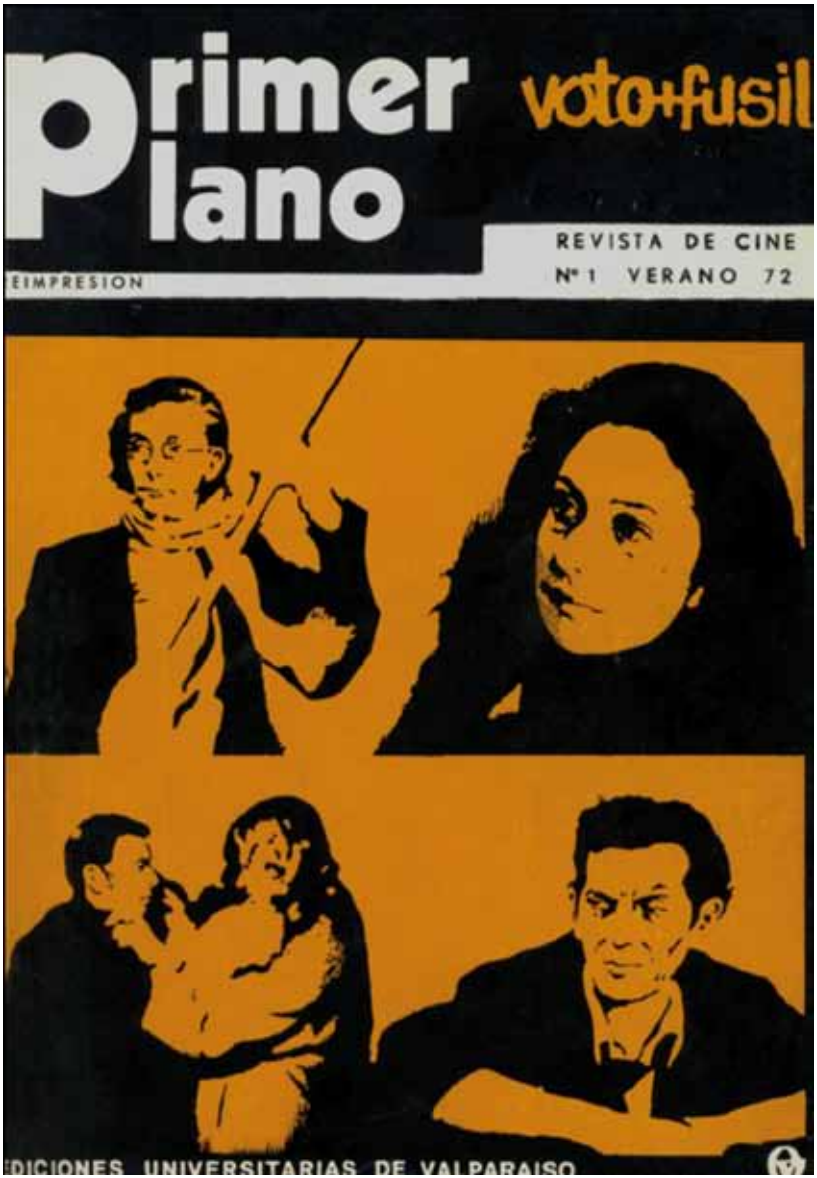


Séptimo arte (1954)

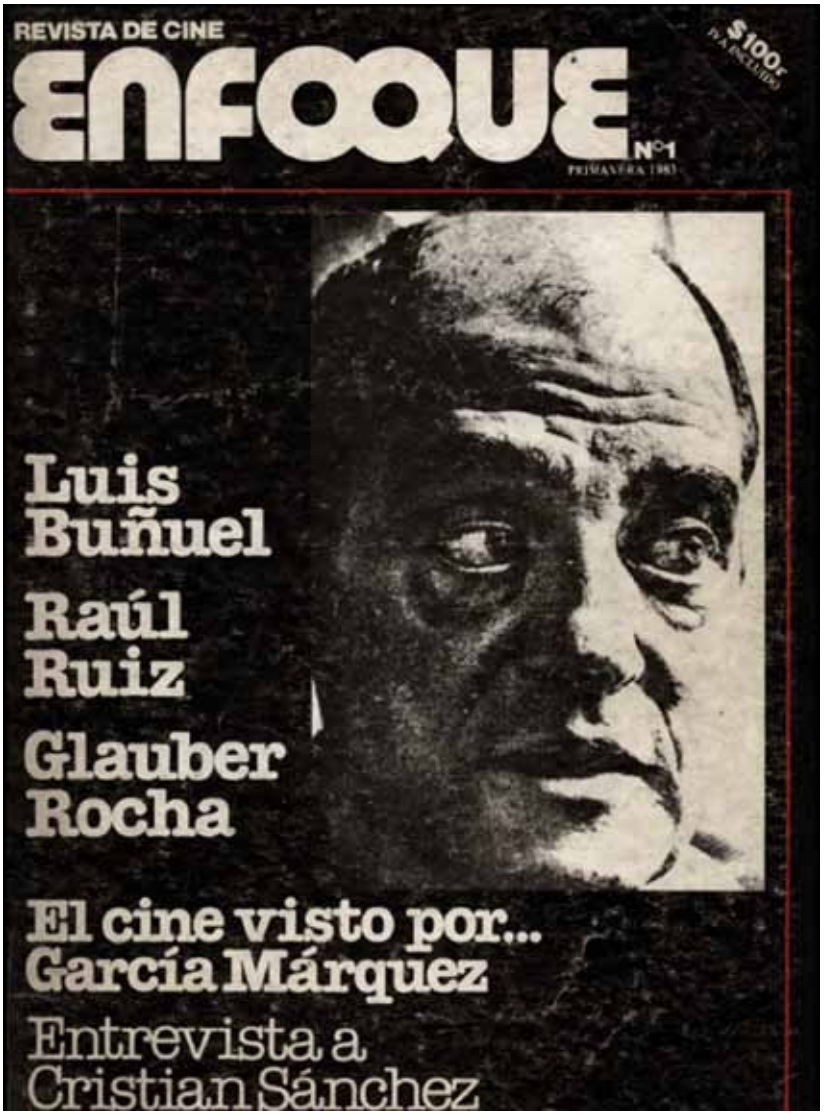


Cine foros (1964)


ecran
revista internacional de cine, teatro, radio y tv
Claudia
Cardinale

Ecran (1969)

Primer plano (1972)

Premiere (1977)



Enfoque (1983)

Video-grama (1993)

Cine-grama (1994)