

PANORAMA DEL CINE CHILENO DE LOS ÚLTIMOS CINCUENTA AÑOS

Hans Stange y Claudio Salinas*

* Agradecemos los comentarios de María Eugenia Meza y David Vera-Meiggs en la organización de este ensayo.

** Académicos de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

1. Antes del cine chileno

En Chile se produce cine desde hace más de cien años, eso está claro. Un conjunto de vistas filmadas por Luis Oddó en Iquique en 1897 parecen ser las primeras películas filmadas en el país. Pero el cine de las primeras seis décadas reviste un interés principalmente en su dimensión de registro, testimonio histórico o documento cultural. Como experiencia cinematográfica, las películas de la primera mitad del siglo xx no constituyen una imagen deliberada o una reflexión compleja acerca de nuestra sociedad, aunque eso, ciertamente, no les reste valor.

Puede ser extraño afirmar esto si consideramos, por ejemplo, la gran cantidad de películas que tienen como tema central las aventuras de Manuel Rodríguez, héroe popular de la Independencia de Chile: conocemos a *Manuel Rodríguez* de Adolfo Urzúa (1910), otra homónima de Arturo Mario (1920) y la célebre *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna (1925). En 1917 se estrena *La agonía de Arauco*, de la primera realizadora chilena, Gabriela Bussenius. Abundan los temas patrióticos: *Todo por la patria*, de Arturo Mario (1918); *El empuje de una raza* (1922) y *Un grito en el mar* (1924), ambas de Pedro Sienna; y luego los de tema costumbrista: la adaptación de *Martín Rivas*, de Carlos Borcosque (1925); *Norte y sur*, de Coke Délano (1934); *El hechizo del trépal*, de Eugenio de Liguoro (1938); *Dos corazones y una tonada*, de Carlos García Huidobro (1939). De esta veta costumbrista se derivará un repertorio de películas de tema popular urbano, con personajes «picantes» y de apelación humorística: *Verdejo gasta un millón*, de Eugenio de Liguoro (1941); *La dama de las camelias* (1947) y *El gran circo Chamorro* (1955), ambas de José Bohr (1947); *La hechizada*, de Alejo Álvarez (1950); repertorio que alternará con melodramas y películas de imitación del cine francés, estadounidense o mexicano, por ejemplo: *Romance de medio siglo*, de Luis M. Barth (1944) o *La dama de la muerte*, de Carlos Christensen (1946).

¿No es acaso «chileno» todo este cine? La clave está en los términos que utilizamos actualmente para describirlo: patriotismo, costumbrismo, estereotipismo. Pensamos que es un cine que vehiculiza ciertos contenidos de su época de una manera mecánica: los discursos patrióticos de las décadas posteriores a la Guerra del Pacífico, los estereotipos del pillo, del roto o el gañán, las cursilerías de la narración melodramática. Es un cine que pugna por encontrar a su público, arriesgando los precarios capitales privados y fiscales que se invierten en él. Para lograr este propósito, intenta venderle a ese público lo que cree que quiere: imitaciones de dramas franceses, de rancheras mexicanas, de policiales estadounidenses. Todo en este cine grita «¡Chile!» y «¡Patria!», pero lo hace de un modo

artificial, impostado, de la misma manera en que, hoy, el patriotismo expresado en el fútbol se diluye en las formas del *marketing* deportivo global. Reducida así la identidad a un tipo caracterológico, y la idiosincrasia a un giro del guion, no es de extrañar que este cine «hecho en Chile» no fuera calificado de *propio* por las generaciones venideras.

Sobre este cine que oscilaba entre el melodrama y el costumbrismo, dicen Ahumada y Kuhlmann:

El costumbrismo campero es el que más claramente remitía al discurso identitario conservador tradicional, consagrando a la hacienda del Valle Central, su cultura y su *ethos* como basamento constitutivo de lo nacional. En el caso del roto como expresión de un sujeto popular urbano, transita fundamentalmente por el modelo clásico universal del pícaro, que manifiesta su habilidad para enfrentar las dificultades de la existencia a través del humor y una sabiduría natural, desprovista de toda potencialidad crítica y cuya irreverencia no trasciende los límites de una moralidad conformista. Se trata nuevamente de la imagen de lo popular subordinado, pero simpático y aunque colocado en los marcos de lo urbano y lo moderno, sin abandonar en lo fundamental la matriz identitaria conservadora tradicional (2014: 33).

En efecto, para los jóvenes de la segunda mitad de la década del cincuenta, ese cine hecho en Chile era falso y enmascaraba las auténticas condiciones y circunstancias de la sociedad chilena, que era urgente representar. Con esta generación, las cosas comienzan a cambiar. Como propusimos en otro texto (en Barril y Santa Cruz, 2011), el documental universitario de Pedro Chaskel y Sergio Bravo absorbe los planteos estéticos del «cine de autor» y las convicciones políticas de transformación social de la época, tanto en Chile como en Latinoamérica¹. Otros realizadores también constituyen antecedentes clave de este «nuevo cine» chileno que sería, en verdad, el primer cine «chileno»: *Tres miradas a la calle*, de Naum Kramarenko (1957) y *La caleta olvidada*, de Bruno Gebel (1958); *Las callampas*, de Rafael Sánchez (1958) y *Andacollo*, de Nieves Yanko y Jorge di Lauro (1958).

1 El director brasileño Glauber Rocha sintetiza estos planteamientos respecto a la relación lenguaje cinematográfico y adherencia a la política transformadora: «¿Qué es esta “instrumentalización”? Aplicar, como método, determinados elementos clave de la técnica cinematográfica, piedras de tope generales que, en la evolución de la técnica, trascienden el espíritu individual de cada autor y se implantan en el vocabulario estético del cine [...]. Por el contrario, la imitación nace de una actitud pasiva del cineasta frente al cine, de una necesidad suicida de salvarse en el lenguaje establecido, pensando que, salvándose por la imitación, salva la película» (Rocha, 2011: 73).

Así, el impulso político por transformar la sociedad que se va a expresar en los movimientos políticos de izquierda, convergerá con una serie de movimientos en el campo de la cultura que aspiran a repensar los modos en que representamos nuestra historia, nuestra sensibilidad y nuestras tragedias sociales, por medio de unas formas artísticas en las que el acceso a las experiencias estéticas modernas y la emancipación político-económica constituyen partes de un único y mismo gesto. Los trabajos de Violeta Parra, Víctor Jara o Patricio Manns en la música; los de Gracia Barrios, José Balmes o Guillermo Núñez en la pintura; y los de Poli Délano, Antonio Skármeta o Ariel Dorfman en literatura, entre muchos otros, son elocuentes ejemplos de este espíritu de época. En estas artes, la década de los sesenta fue un momento para re-pensar las representaciones de lo nacional. Para el cine, fue la ocasión para pensarlas por primera vez de forma auténticamente cinematográfica.

Esta articulación, en el contexto de un desarrollo continental mayor de los nuevos cines latinoamericanos, producirá el auténtico nacimiento de un *cine chileno*, esto es, de un cine que, orientado a la reflexión crítica sobre nuestra identidad, nuestra historia y nuestra sociedad, lo hace no mediante la ilustración, la caricatura o el didactismo, sino por medios preeminentemente cinematográficos, es decir, por formas estéticas y narrativas donde el lenguaje fílmico formará un todo con los contenidos y discursos vehiculados. En 1972 un artículo de Orlando Walter Muñoz en la revista *Primer plano* recogía muy bien este nuevo tipo de producción fílmica en Chile:

Terminan los años 50 y en el mundo del cine algo sucede. Cannes comienza a mostrar otra cara al mundo. La época significa bastante para el cine chileno. Nos acercamos al cine de autor. Bergman invade las pantallas; Antonioni desconcierta con sus películas sin anécdota; Fellini nos enfrenta a su neo-realismo del alma. Godard muestra que «no sabe filmar» como los demás. Resnais señala que el cine es poesía que tiene mil interpretaciones. Y aparecen los libros de cine. Y llegan las revistas de cine, y los críticos de cine, y los cineclubes, y las cinetecas y los foros y se habla ahora del lenguaje del cine. Y se analiza, a partir de esa fecha, cada filme como una pieza musical, como la última obra de Arthur Miller o la última gracia (pictórica desde luego) de Dalí. Y todo eso con humildad. El que sabe un poco, lo enseña. Las cinetecas muestran sus tesoros. Llegan al país algunas retrospectivas. Se crean institutos fílmicos donde se comienza a experimentar con el 16 milímetros. Y empiezan a aparecer nombres desconocidos: Rafael Sánchez, Pedro Chaskel, Miguel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia, Juan Pérez, Agustín Squella, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán. Varios de ellos se quedaron en el largometraje o abandonaron definitivamente el cine. Los demás siguen [...]. Algunos mostraron en las

primeras realizaciones una marcada influencia de los maestros vistos en Chile. Otros optaron por un cine más cercano a nuestra condición, al subdesarrollo (1972: 36).

II. Un cine que acompaña a su sociedad

El empuje de este «nacimiento» del cine chileno se extiende por toda la década del sesenta, no solo en el campo de la producción filmica sino en el despliegue de toda la cultura cinematográfica nacional. Al aumento de la producción de filmes y su cambio radical de perspectiva y estilo, acompañan otros fenómenos cinematográficos realmente notables: la creación del primer cineclub en la U. de Chile en 1954, cuyo equipo será fundamental en el desarrollo del futuro Centro de Cine Experimental, la creación de la Cinoteca Universitaria y la publicación de la revista *Séptimo arte*, vehículos del espíritu del nuevo cine. Le seguirá el cineclub de Viña del Mar (1962), en cuyo contexto Aldo Francia organiza la revista *Cine foro*, el futuro Cinearte de Viña del Mar, su escuela de cine y los recordados primeros festivales de cine de esa ciudad, en los que se da cita todo el movimiento del «nuevo cine latinoamericano». En 1963 se funda el cineclub de la U. Austral. La U. Católica dará grandes pasos en la misma dirección con la creación del Instituto Fílmico en 1955, primera institución de este tipo en América Latina, y el establecimiento en 1970 de la Escuela de Artes de la Comunicación.

Los nombres, de esa época son los que hacen historia en el cine chileno, divididos entre realizadores y críticos: los ya mencionados Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Naúm Kramarenco, Nieves Yankovic, Jorge di Lauro y Aldo Francia, a quienes debemos añadir a Kerry Oñate, Sergio Salinas, Helvio Soto, Miguel Littin, Raúl Ruiz, Douglas Hübner, Patricio Kaulen, Álvaro Covacevic, Alicia Vega, Rafael Sánchez, José Román, Valeria Sarmiento, Jorge Müller, Cristián Sánchez, Sergio Navarro, Ricardo Larraín, Gustavo Graef-Marino...

Es importante anotar que la ley Kaulen significó en tiempos de Frei Montalva un aporte significativo al desarrollo del cine chileno (Cavallo, 2007: 21). La Dictadura no solo anuló esa normativa, sino que también destruyó parte del archivo de noticiarios de Chilefilms y sacó un bando que prohibía andar con cámaras si no se tenía el permiso de la autoridad militar correspondiente².

2 El primer comunicado de la Junta Militar del 13 de septiembre de 1973, aparecido en *El Mercurio*, es tajante en uno de sus puntos: «La prensa, radios y canales de televisión adictos a la Unidad Popular deben suspender sus actividades informativas a partir de este instante. De lo contrario recibirán castigo aéreo y terrestre».

Este cine representa y problematiza, interpreta y propone, denuncia y se compromete. La sociedad que lo produce, nuestra sociedad, es su materia y su fuerza. Está conectado material, emocional y racionalmente a su desenvolvimiento y su crisis. Busca renovadamente mirar el material social y presentarlo con medios propiamente cinematográficos, usando por primera vez de manera expresiva la relación entre imagen, movimiento y sonido, las posibilidades del montaje, las lecciones estéticas del neorrealismo... No hay que deducir de esto que la Unidad Popular tuviera un proyecto cinematográfico nacional: nos referimos a todo el período desde 1960 hasta 1973, del que el Gobierno de Allende forma parte y en cuyos últimos años podemos ver, lamentablemente, el declive estético de la producción fílmica hacia el ámbito de la propaganda.

Encontraremos la máxima expresión de estas búsquedas estético-políticas en la tríada más célebre del cine chileno: *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz; *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin (1969); y *Valparaíso, mi amor*, de Aldo Francia (1969). Refiriéndonos a una de estas obras cumbre, escribimos hace un tiempo:

El chacal de Nahueltoro aparece como la consolidación de una manera de mirar la realidad que tiene como principal sustento un lenguaje que narra, construye y emociona, quizás por primera vez, cinematográficamente. Aprendiendo de los noticieros de los años 40, de los documentales de los 50 y del propio inconformismo, los realizadores del Cine Experimental «inventan» el cine en Chile (Stange y Salinas, 2011).

En 1973 esta conexión se interrumpe. El Golpe de Estado acaba con los procesos de transformación de la época y destruye (o comienza a destruir) el tejido de la sociedad para erigir, bajo condiciones autoritarias, un modelo político y económico fundado en el acto primigenio de su violencia fundacional³ que terminaría transformando el país y cuyos ecos se sienten con fuerza hasta hoy. Esta nueva sociedad no surge de las ruinas de la anterior, sino contra ella. Se asienta en su olvido o desmemoria, en la represión de sus restos, en la imposibilidad de su realización. En ella, la representación que el cine chileno comenzaba a esbozar acerca de nuestra historia e identidad *no tiene lugar*. Como en otros campos artísticos e intelectuales, la producción cinematográfica en el país es intervenida y silenciada, pues no debe haber vestigio del mundo anterior, de lo contrario no sería una Dictadura fundacional.

3 Por lo demás, las transformaciones radicales del régimen erigido *de facto* no hubiesen sido posibles sin la coerción de una dictadura.

Sin embargo, ninguna dictadura puede controlar totalmente la sociedad ni sus aparatos culturales, aunque la producción artística y cultural se vuelve, ciertamente, más escasa⁴. En la Constitución de 1980 el cine por primera vez es objeto de una legislación de primer orden, pero no para promoverlo, lamentablemente, sino para establecer un sistema de censura.

III. Un cine en conflicto con el nuevo orden

El lector disculpará este preámbulo tan extenso, pero es difícil ponderar el valor y sentido del cine chileno de las últimas cinco décadas sin atender a las condiciones previas de la producción cinematográfica chilena, tal como ha sido aquí expuesta. Tras seis décadas de hacer en Chile un cine que no conectaba con las condiciones sociales y culturales del país, el «nuevo cine» chileno por fin producía un cine *con* Chile, por apenas un par de décadas, hasta el traumático acontecimiento del Golpe de Estado.

Las siguientes cinco décadas son, por contraste, las de un cine que no se realiza con la sociedad chilena, sino «contra» ella. Es decir, es un cine de resistencia a la violencia fundante de la Dictadura y sus terribles consecuencias, un cine desconcertado por las características de la nueva sociabilidad que se articula en estas décadas; por último, un cine ensimismado muchas veces (por ejemplo, en algunas películas en torno a la primera década de este siglo), producido en el país, pero también en el exilio. Debemos, también, señalar que estas películas fueron las formas de lidiar, eludir, escamotear o problematizar a su manera, este «nuevo» Chile, surgido de la destrucción del Palacio de Gobierno, La Moneda, como telón de fondo.

También es, en los últimos quince años, un cine que intenta explorar y representar las fisuras del modelo neoliberal y abrir espacios de visibilidad para que

4 La crítica cultural acuñó un término hoy muy controvertido: la idea de «apagón cultural». Decimos controvertido, pues no se condice con las manifestaciones culturales provenientes de la sociedad y de aquellos espacios de organización social y popular, individual y colectiva. Una sociedad, pese a los intentos de la represión, no puede ser completamente silenciada. El historiador Manuel Vicuña señala: «En plena dictadura, en el ámbito de una sensibilidad de izquierda por lo general alejada de las formas convencionales de la militancia, se armaron escenas disidentes, casi clandestinas, células de espíritu experimental que no se conformaban con cuestionar al régimen, sino también a la música, a las artes visuales, a la literatura y a los lenguajes críticos que intentaban dar cuenta de esas actividades» (extraído de <https://www.ciperchile.cl/2021/12/01/el-apagon-cultural-que-no-fue/>).

nuevas sensibilidades y subjetividades puedan, si es posible, encontrar formas de imaginación nueva.

Exploramos aquí algunas de las principales vertientes de estos cincuenta años de cine contra la sociedad chilena:

Quizás la primera forma más elocuente de este cine se encuentra en el documental político de denuncia de los horrores del Golpe y la Dictadura. *La batalla de Chile* (1975-1979) de Patricio Guzmán es su insignia. En tres cintas que emplean registros periodísticos y material *in situ* —montados en el exilio, en Cuba— Guzmán documenta vivamente el conflicto político desarrollado durante la Unidad Popular y el despliegue político de las fuerzas golpistas. Hoy, las tres partes de *La batalla de Chile* —*La insurrección de la burguesía*, *El Golpe de Estado* y *El poder popular*— constituyen un documento vivo de la sociedad destruida por el Golpe de Estado. La conmovedora *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Agüero (1986); *Correcto, o el alma en tiempos de guerra*, de Orlando Lübbert (1992), un documental sobre la «guerra psicológica» desplegada por la Dictadura; y *Fernando ha vuelto*, de Silvio Caiozzi (1998), sobre el trabajo de identificación de los restos de detenidos desaparecidos, forman parte de este esfuerzo. Esta línea alcanza uno de sus puntos más altos en *La flaca Alejandra*, de Carmen Castillo (1994), un precioso documental sobre el dolor y la traición provocados por la tortura, que pone su atención en el desconcertante personaje de Marcia Merino, «la flaca Alejandra», militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) torturada por la DINA, policía política de Pinochet, y transformada luego en colaboradora de la siniestra maquinaria de persecución de la Dictadura.

Un grupo de documentales más relevantes para los propósitos de la denuncia y el registro de la violencia social impuesta por la Dictadura, lo constituyen los trabajos del grupo Proceso y el noticiero clandestino *Teleanálisis*, así como las producciones audiovisuales de Ictus. Estos trabajos, grabados en video y realizados al calor de las protestas y las actividades comunitarias en el marco de las acciones de resistencia a la Dictadura, son un testimonio imprescindible de la época. Pablo Salas y Augusto Góngora son los realizadores ineludibles de este conjunto.

La flaca Alejandra anticipa el giro «intimista» que el documental realizará en las últimas décadas, en las que el abordaje de la historia se torna subjetivo y biográfico, como en *El botón de nácar* (2015) y *Nostalgia de la luz* (2010), del mismo Patricio Guzmán. En estos documentales, Guzmán ensaya analogías entre la violencia del Golpe y los fenómenos astronómicos y el océano, respectivamente, enfatizando el papel de la memoria y la sensibilidad como mediadores clave entre el presente y las experiencias del pasado. *Allende, mi abuelo Allende*, de Marcia

Tambutti (2015), reconstruye la imagen íntima que conserva la familia del expresidente y su contrapunto con la imagen pública de Allende. Destaca en esta línea *En algún lugar del cielo* (2003), en el que Alejandra Carmona ensaya un relato autobiográfico que construye el arco que va desde el asesinato de su padre, militante del MIR, hasta su experiencia en el exilio.

Por otro lado, hay una corriente de realizadores que podemos llamar de todo menos elocuente. Producto de la censura, y también en un sentido catártico, recurre a la indirecta y la metáfora, los ambientes enrarecidos, la violencia soterrada y sin crisar, los procedimientos crípticos o experimentales, tanto en la ficción como en el documental: *El zapato chino* (1979), sobre la extraña relación amorosa entre un taxista y una chica de burdel, y *Los deseos concebidos* (1982), sobre un adolescente errante en una ciudad de locura, ambas de Cristián Sánchez, reflejan bien el ambiente opresivo y enrarecido de la década del ochenta en el país. *El Charles Bronson chileno* (1976-1984), de Carlos Flores, utiliza recursos experimentales para parodiar la fallida búsqueda de identidad de los chilenos en medio del «milagro» neoliberal a partir de una ridícula anécdota televisiva.

Un tipo de producciones audiovisuales anticiparon la reactivación del cine chileno en los noventa: la más destacada de esas películas es *Imagen latente*, de Pablo Perelman (1987). En ella, Bastian Bodenhöffer interpreta a un fotógrafo que busca a su hermano detenido desaparecido, pulsando por romper la atmósfera de miedo y silencio que se ha enseñoreado en la ciudad.

El cine de ficción hará suyo el trauma de la violencia política por medio de alusiones oblicuas, la estética del desencanto y la denuncia de la marginalidad, que resultan de los restos del «milagro económico» de la Dictadura: *La luna en el espejo*, de Silvio Caiozzi (1990), una metáfora de las recientes experiencias de encierro y vigilancia, que además fue una de las primeras películas chilenas en obtener una destacada atención internacional; *Caluga o menta*, de Gonzalo Justiniano (1990), retrato de la marginalidad social en la periferia de Santiago, en la que las esperanzas de cambio con el retorno a la democracia son todavía nada más que palabras; *La frontera*, de Ricardo Larraín (1991), sobre la historia de un profesor relegado en el sur de Chile por sus actividades gremiales; *Johnny cien pesos*, de Gustavo Graef-Marino (1993), drama policial situado en los primeros años de una frágil democracia; *Taxi para tres*, de Orlando Lübbert (2001), comedia dramática sobre un taxista que, tentado por las posibilidades de ganar dinero fácil, se alía con unos delincuentes en el Chile de la crisis asiática.

Al igual que *La luna en el espejo*, la película *La frontera* situó a la cinematografía chilena en lo alto de los festivales internacionales. Entre los importantes y

numerosos reconocimientos internacionales recibidos podemos destacar el Oso de Plata del Festival Internacional de Cine de Berlín en 1992, y el Goya a la mejor película extranjera en España, en el mismo año. *La Frontera* fue sin duda una cinta clivaje que significó que el cine nacional se abriera al mundo, un cine *for export*. En relación con el sentido de la cinta, el propio director del filme señaló, en una entrevista al diario *El País* de España, que «es un símbolo de la búsqueda del consenso de la sociedad chilena» (8 de marzo de 1992).

Este ciclo de la ficción tendrá su punto culminante en *Machuca* (2004), de Andrés Wood, primer filme de amplio reconocimiento público —tuvo más de 650 mil espectadores y permaneció 19 semanas en cartelera— en el que el pasado adquiere una representación directa (no aludida) y, a la vez, clausurante. El crítico de cine Jorge Morales escribió en 2004 para la revista digital *Mabuse*, lo que sigue:

El mayor mérito de *Machuca* es que es la primera película de ficción que trata el período de la Unidad Popular de frente... aunque mirándolo por el lado. Porque aún cuando esta película tenga la UP como telón de fondo, mira esa época con distancia, con poco compromiso, de un modo más superficial, y, por lo tanto, con menos riesgo. Rescata algo de la sensibilidad y del conflicto humano que fueron su marca registrada, y por eso ha logrado calar hondo porque sus imágenes son parte de nuestro imaginario colectivo. Pero está lejos de develar lo que fue la UP, un mito viviente que recién comienza a desmontarse. Una escena que da cuenta cabal de esa distancia es cuando Gonzalo Infante (Matías Quer) va a la pieza de su empleada doméstica (Gabriela Medina) que vive totalmente ajena a lo que estaba ocurriendo. El Golpe para el entorno de la familia Infante es una imagen televisiva.

Fuera de esta tendencia, encontramos destacadas «rarezas» difíciles de agrupar en alguna corriente o tema: *Diálogos de exiliados*, de Raúl Ruiz (1974), un desopilante retrato de los vicios de la izquierda en el exilio; *Julio comienza en julio*, de Silvio Caiozzi (1979), un drama ambientado en la hacienda tradicional que mezcla un conjunto de temas —el paso a la adultez del protagonista, el padre ausente y autoritario, el conflicto entre la pulsión sexual y la estructura social— que adquieren un sentido interesantísimo en el contexto dictatorial en el que la película fue filmada; *Historias de lagartos*, de Juan Carlos Bustamante (1989), que reúne tres episodios que aluden metafóricamente a la violencia en el marco de la ruralidad; *Historias de fútbol*, de Andrés Wood (1997), una colección de tres historias cómicas en torno al deporte más popular del país. Pero quizás la más singular de estas producciones sea *Palomita blanca*, de Raúl Ruiz (1973), un filme que repre-

senta las vicisitudes de su época no solo en la historia que narra —el amorío entre dos jóvenes de diferentes clases sociales, salpicado de muy interesantes digresiones sobre la enorme diversidad de las relaciones sociales durante los años de la Unidad Popular—, sino también en su propia trayectoria: terminada en 1973, su estreno fue prohibido por la Dictadura, sus materiales originales conservados por azar, restaurados luego, y estrenada recién durante 1992, transformándose ella misma en un símbolo de los acontecimientos que le dieron forma al cine chileno de aquellas décadas.

El que *Julio comienza en julio* o *Palomita blanca* constituyan rarezas es ilustrativo del deterioro de la capacidad de producción cinematográfica en los primeros años de la Dictadura. Esto hace más significativo aún que la obra de Caiozzi haya tenido, además, éxito de público y crítica en los años de su estreno. Tal situación contrasta con todo un conjunto de producción diferente que conocemos como «cine del exilio», es decir, cine realizado por artistas chilenos exiliados en Europa y América Latina. Hemos mencionado aquí apenas un par obras producidas en el contexto del exilio —*La batalla de Chile*, de Guzmán, y *Diálogos de exiliados*, de Ruiz—, pero el número y variedad de realizadores es enorme: Littin, Chaskel, Helvio Soto, Angelina Vásquez, Marilú Mallet, Percy Matas, Valeria Sarmiento... Muchas obras fueron producidas por las televisoras de los países de exilio de estos cineastas, muchas de ellas circularon de forma clandestina o en cineclubes y sindicatos; contribuyeron a denunciar las violaciones a los derechos humanos cometidas por la Dictadura, a concitar la solidaridad internacional, a testimoniar la experiencia del desarraigo y el duelo, pero también permitieron la expresión creativa de sus autores, sin las restricciones impuestas por la censura en Chile. Producidas fuera del país, no fueron conocidas por el público nacional, razón por la cual las revisamos aquí solo superficialmente, sin dar cuenta de la riqueza y complejidades de este conjunto fílmico⁵. Nos permitimos apenas mencionar un par de películas adicionales, para los lectores más interesados: *Llueve sobre Santiago*, de Helvio Soto (1975); *Los trasplantados*, de Percy Matas (1975); y *Diario inacabado*, de Marilú Mallet (1983).

5 Para comprender el cine del exilio son imprescindibles los trabajos de Zuzana Pick (1984) y Jacqueline Mouesca (1985), así como el volumen más reciente de Catalina Donoso y Elizabeth Ramírez (eds.) sobre las cineastas Marilú Mallet, Angelina Vásquez y Valeria Sarmiento (2006).

iv. ¿Un cine reconciliado?

El impulso de estas líneas de desarrollo del cine chileno pareció un poco agotado en el cambio de siglo. El desinterés del público por las películas nacionales, las precarias condiciones de producción y las dificultades de exhibición exigieron el desarrollo de políticas para la industria audiovisual cuyos efectos se han notado en las últimas dos décadas. La publicación de la ley de cine en 2004 permitió el aumento de subsidios estatales a la creación cinematográfica, lo que cuadruplicó el número de películas realizadas en Chile y entregó pocos pero constantes recursos para la conservación patrimonial del cine, la investigación y publicación sobre cine. En paralelo, se derogó en 2003 la ley que establecía la censura previa, resabio dictatorial sobre la exhibición de películas. Estas políticas, sin embargo, no establecieron mecanismos para fomentar su difusión, los que provendrán principalmente de los propios productores audiovisuales agrupados en asociaciones como MiraDoc y en iniciativas estatales posteriores como ChileMarket u OndaMedia. La incorporación de tecnologías digitales también ha contribuido al aumento de la producción y difusión del cine chileno. En el terreno de la investigación y conservación, es probable que la iniciativa más relevante de las últimas décadas sean la instalación de una Cineteca Nacional, la reactivación de la Cineteca Universitaria, y el desarrollo del portal de información CineChile.cl.

En consonancia con estos cambios políticos hacia el cine, a inicios del siglo XXI se realizó una serie de películas con características similares: fueron producidas digitalmente, por una generación de cineastas jóvenes formados en las escuelas de cine recién creadas en el país, que no estaban dirigidas al público nacional, sino a la consecución del éxito en circuitos de prestigio internacional. Algunos críticos denominaron a este conjunto «novísimo cine chileno», destacando su estética cosmopolita, el carácter intimista y subjetivo de sus personajes e historias, y las nuevas formas de politicidad líquidas que representaban. Nos referimos a películas como *En la cama* (2005) o *La vida de los peces* (2010), ambas de Matías Bize, o *Play*, de Alicia Scherson (2010). Este tipo de cine, más atento al éxito internacional en festivales que a la conexión con el público local, ensayó narrativas anodinas, con anécdotas mínimas que podían ocurrir indistintamente en Santiago, Madrid o Tokio, con estéticas deslavadas y funcionales a los nuevos mercados audiovisuales globales, sacrificando en este despliegue transnacional, precisamente, lo que el cine de los años cincuenta había descubierto como clave de su universalidad: el compromiso con su singularidad.

Afortunadamente, la ficción chilena de los últimos años ha vuelto a explorar los aspectos críticos de la sociedad actual, mediante unas propuestas que combinan estéticas contemporáneas (digitales, posmodernas, cosmopolitas) con la textura del trauma, cuyo motivo formal ha pasado de ser la violencia dictatorial para concentrarse en la violencia neoliberal y su combinación de precariedad, individualismo, soledad y violencia soterrada: *El pejesapo*, de José Luis Sepúlveda y Carolina Adria-zola (2007); *La nana*, de Sebastián Silva (2009); *Gloria*, de Sebastián Lelio (2013); *Matar a un hombre*, de Alejandro Fernández (2014); *El club*, de Pablo Larraín (2015); *El bosque de Karadima*, de Matías Lira (2015); *Mala junta*, de Claudia Huaiquimilla (2016); *Una mujer fantástica*, de Sebastián Lelio (2017) —primera película chilena en obtener un Oscar a mejor película extranjera—; *La casa lobo*, de Joaquín Cociña y Cristóbal León (2018); y *La nave del olvido*, de Nicol Ruiz (2020), son excelentes ejemplos de este interesantísimo cine de la última década.

Es probable, sin embargo, que, al igual que en los años cincuenta, lo mejor del cine chileno se encuentre en el documental. Este género ha desarrollado de manera más prístina una serie de esfuerzos por recuperar la representación fílmica como un modo de cuestionamiento del presente. Películas como *Señales de ruta*, de Tevo Díaz (2000); *Un hombre aparte* (2002), *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* (2004) y *Surire* (2015), todas de Perut y Osnovikoff; *La ciudad de los fotógrafos*, de Sebastián Moreno (2006); *La once*, de Maite Alberdi (2014); *Il siciliano*, de Carolina Adria-zola y José Luis Sepúlveda (2017); *Dios*, del colectivo MAFI (2019); y *El cielo está rojo*, de Francina Carbonell (2020), muestran a la perfección la amplia variedad de temas, estilos y perspectivas que el documental ha desarrollado en Chile, siendo el género cinematográfico de mayor potencial en nuestro país y que con más insistencia ha reconstruido —y también problematizado— las relaciones con el pasado reciente, el que con mayor lucidez ha interrogado las contradicciones del presente, el que con mayor acuciosidad ha registrado las singularidades de nuestra sociedad.

Este recorrido de tendencias no excluyentes pretende dibujar un panorama en el cual el cine de los últimos cincuenta años, en sus mejores momentos, ha conseguido constituirse como una conciencia sensible de los desajustes entre la sociedad chilena actual y la violencia que le ha dado origen. Estas últimas cinco décadas han sido las primeras del auténtico nuevo cine chileno, aquel que se debate entre la (des)memoria y la imaginación, entre la fragilidad del individuo y la fuerza de los movimientos sociales, entre la poderosa presencia del paisaje y la turbulenta mentalidad de la época, entre la representación de nuestros actuales modos de vida y, por momentos, la crítica a las condiciones que le dieron origen, generadas aquel 11 de septiembre de 1973.



La batalla de Chile (1975-1979)



Taxis para tres (2001)



Machuca (2001)



Una mujer fantástica (2017)

Referencias bibliográficas⁶

- Ossa, Carlos, *Historia del cine chileno*, Santiago de Chile, Quimantú, 1971.
- Muñoz, Orlando Walter, «Un largo comienzo», *Primer plano*, N° 1, pp. 37-46, 1972.
- Pick, Zuzana, «Cronología del cine chileno en el exilio (1973-1983)» e «Inventar las imágenes de un país», *Literatura chilena. Creación y crítica*, N° 26, Ediciones de la Frontera, California, 1984.
- Mouesca, Jacqueline, *Plano-secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid, Ediciones del Litoral.
- Cavallo, Ascanio, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez, *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición 1990-1999*, Santiago de Chile, Grijalbo, 1999.
- Morales, Jorge, «El fenómeno Machuca: abriendo las Alamedas», *Mabuse*, 4 sep. 2004.
- Cavallo, Ascanio, y Carolina Díaz, *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*, Santiago de Chile, Uqbar, 2007.
- Salinas, Claudio, Hans Stange y Sergio Salinas, *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973*, Santiago de Chile, Uqbar, 2008.
- Mouesca, Jacqueline, y Carlos Orellana, *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Santiago de Chile, LOM, 2010.
- Cavallo, Ascanio, y Gonzalo Maza (eds.), *El novísimo cine chileno*, Santiago de Chile, Uqbar, 2010.
- Salinas, Claudio, y Hans Stange, «La “invención” del cine chileno en el documental universitario de los 50», en Claudia Barril y José M. Santa Cruz (eds.), *El cine que fue: 100 años de cine chileno*, Santiago de Chile, Arcis-Ocho libros, 2011.
- Rocha, Glauber, *La revolución es una ezteyka*, Buenos aires, Caja Negra, 2011.
- Saavedra, Carlos, *Intimididades desencantadas. La poética cinematográfica del 2000*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2013.
- Barril, Claudia, *Las imágenes que no me olvidan. Cine documental autobiográfico y (pos)memorias de la dictadura militar chilena*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014.
- Peirano, María Paz, y Catalina Gobantes, *Chilefilms, el Hollywood criollo: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico (1942-1949)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014.

6 Las referencias bibliográficas y filmográficas que se ofrecen a continuación están ordenadas cronológicamente y contienen obras que no han sido citadas en el ensayo. El propósito de esto es ofrecer al lector una guía orientativa del quehacer cinematográfico de los últimos cincuenta años.

- Ahumada, Cristian, y Carolina Kuhlmann, «Nación y taquilla. Percepciones sobre la película *El Húsar de la Muerte* encontradas en el Chile de 1925», *Actas del coloquio La historia en el cine chileno de ficción*, Universidad de Chile, 19 de noviembre de 2014.
- Ramírez, Elizabeth, y Catalina Donoso (eds.), *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2016.
- Barraza, Vania, *El cine en Chile (2005-2015). Políticas y poéticas del nuevo siglo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2018.
- Lagos, Claudio, *Cine chileno en el Santiago del apagón cultural (1980-1989)*, Santiago de Chile, Universidad Finis Terrae, 2019.
- Ayala, Ernesto, *El cine chileno en el siglo XXI*, Santiago de Chile, Ediciones Tácitas, 2020.
- Urrutia, Carolina, e Iván Pinto (eds.), *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010-2020*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2022.

Referencias filmográficas anteriores a 1973

- Urzúa, Adolfo, *Manuel Rodríguez*, Chile, Cía. Cinematográfica del Pacífico, 20 min., 1910.
- Bussenius, Gabriela, *La agonía de Arauco*, Chile, The Chile Film Co., 1917.
- Mario, Arturo, y María Padín, *Todo por la patria*, Chile, Hans Frey y Cía., 1918.
- Mario, Arturo, *Manuel Rodríguez*, Chile, Mario-Padín films, 103 min., 1920.
- Sienna, Pedro, *El empuje de una raza*, Chile, 1922.
- Sienna, Pedro, *Un grito en el mar*, Chile, Andes film, 1924.
- Sienna, Pedro, *El húsar de la muerte*, Chile, Andes film, 60 min., 1925.
- Borcosque, Carlos, *Martín Rivas*, Chile, 1925.
- Délano, Jorge «Coke», *Norte y sur*, Chile, Caja de Crédito Minero, 1934.
- De Liguoro, Eugenio, *El hechizo del trigal*, Chile, Perla del Pacífico, 80 min., 1938.
- García Huidobro, Carlos, *Dos corazones y una tonada*, Chile, Aconcagua films, 100 min., 1939.
- De Liguoro, Eugenio, *Verdejo gasta un millón*, Chile, 110 min., 1941.
- Bohr, José, *La dama de las camelias*, Chile, Chilefilms, 95 min., 1947.
- Barth, Luis M., *Romance de medio siglo*, Chile, Chilefilms, 90 min., 1944.
- Christensen, Carlos, *La dama de la muerte*, Chile, Chilefilms, 80 min., 1946.
- Álvarez, Alejo, *La hechizada*, Chile, Soprocine, 95 min., 1950.
- Bohr, José, *El gran circo Chamorro*, Chile, 107 min., 1955.

Kramarenco, Naúm, *Tres miradas a la calle*, Chile, Procine Ltda., 80 min., 1957.
 Bravo, Sergio, *Mimbres*, Chile, Centro de Cine Experimental, 10 min., 1957.
 Gebel, Bruno, *La caleta olvidada*, Chile, Arauco films, 1958.
 Sánchez, Rafael, *Las callampas*, Chile, Instituto Fílmico de la U. Católica, 19 min., 1958.
 Yanko, Nieves, y Jorge di Lauro, *Andacollo*, Chile, 35 min., 1958.
 Kaulen, Patricio, *Largo viaje*, Chile, 83 min., 1967.
 Becker, Germán, *Ayúdeme usted, compadre*, Chile, Procine Ltda., 115 min., 1968.
 Ruiz, Raúl, *Tres tristes tigres*, Chile, Los capitanes, 100 min., 1968.
 Littin, Miguel, *El chacal de Nahueltoro*, Chile, Cine Experimental de la U. de Chile y Tercer Mundo, 88 min., 1969.
 Francia, Aldo, *Valparaíso mi amor*, Chile, Cine Nuevo, 90 min., 1969.
 Chaskel, Pedro, *Testimonio*, Chile, Cine Experimental de la U. de Chile, 16 min., 1969.
 Soto, Helvio, *Caliche sangriento*, Chile, Icla films, 120 min., 1969.
 Soto, Helvio, *Voto más fúsil*, Chile, Telecinema, 70 min., 1971.
 Francia, Aldo, *Ya no basta con rezar*, Chile, Cine Nuevo, 87 min., 1972.

Referencias filmográficas del periodo 1973-2023

Ruiz, Raúl, *Palomita Blanca*, Chile, Chilefilms, 125 min., 1973/1992.
 Guzmán, Patricio, *La batalla de Chile I. La insurrección de la burguesía*, Chile y Cuba, Equipo Tercer Año, 100 min., 1975.
 Ruiz, Raúl, *Diálogos de exiliados*, Francia, 100 min., 1975.
 Matas, Percy, *Los trasplantados*, Francia, 75 min., 1975.
 Soto, Helvio, *Llueve sobre Santiago*, Francia y Bulgaria, 112 min., 1975.
 Guzmán, Patricio, *La batalla de Chile II. El golpe de Estado*, Chile y Cuba, Equipo Tercer Año, 90 min., 1976.
 Guzmán, Patricio, *La batalla de Chile III. El poder popular*, Chile y Cuba, Equipo Tercer Año, 82 min., 1979.
 Sánchez, Cristián, *El zapato chino*, Chile, 72 min., 1979.
 Caiozzi, Silvio, *Julio comienza en julio*, Chile, 120 min., 1979.
 Flores, Carlos, *El Charles Bronson chileno (o idénticamente igual)*, Chile, Foco films, 70 min., 1981.
 Sánchez, Cristián, *Los deseos concebidos*, Chile, Foco films, 128 min., 1982.
 Mondaca, Hermann, y Ximena Arrieta, *Noticiero alternativo N° 1*, Chile, Grupo Proceso, 41 min., 1983.
 Mallet, Marilú, *Diario inacabado*, Canadá, 51 min., 1983.

Paulsen, Fernando, y Augusto Góngora, *Teleanálisis*, Chile, 46 episodios, 1984-1989.

Mondaca, Hermann, y Ximena Arrieta, *Más allá del silencio*, Chile, Grupo Proceso, 30 min., 1985.

Salas, Pablo, y Pedro Chaskel, *Somos+*, Chile, ICTUS, 15 min., 1986.

Justiniano, Gonzalo, *Hijos de la guerra fría*, Chile, Arca Ltda., 73 min., 1986.

Góngora, Augusto, *La comunión de las manos*, Chile, ICTUS, 35 min., 1987.

Perelman, Pablo, *Imagen latente*, Chile, ICTUS, 132 min., 1987.

Agüero, Ignacio, *Cien niños esperando un tren*, Chile, 55 min., 1988.

Bustamante, Juan Carlos, *Historias de lagartos*, Chile, 80 min., 1989.

Caiozzi, Silvio, *La luna en el espejo*, Chile, Andrea films, 71 min., 1990.

Justiniano, Gonzalo, *Caluga o menta (El Nikki)*, Chile, Arca Ltda., 100 min., 1990.

Larraín, Ricardo, *La frontera*, Chile, Cine XXI, 118 min., 1991.

Lübbert, Orlando, *Correcto, o el alma en tiempos de guerra*, Chile, 58 min., 1992.

Graef-Marino, Gustavo, *Johnny cien pesos*, Chile y México, Arauco films, 90 min., 1993.

Castillo, Carmen, y Guy Girard, *La flaca Alejandra*, Chile y Francia, Canal France 3, 57 min., 1994.

Wood, Andrés, *Historias de fútbol*, Chile, Roos films, 87 min., 1997.

Caiozzi, Silvio, *Fernando ha vuelto*, Chile, Caiozzi y García Ltda., 31 min., 1998.

Díaz, Tevo, *Señales de ruta*, Chile, BVSI, 30 min., 2000.

Lübbert, Orlando, *Taxi para tres*, Chile, 95 min., 2001.

Perut, Bettina, e Iván Osnovikoff, *Un hombre aparte*, Chile, 60 min., 2002.

Carmona, Alejandra, *En algún lugar del cielo*, Chile, Parox, 60 min., 2003.

Wood, Andrés, *Machuca*, Chile y España, Wood producciones, 120 min., 2004.

Perut, Bettina, e Iván Osnovikoff, *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos*, Chile, 72 min., 2004.

Bize, Matías, *En la cama*, Chile y Alemania, Ceneca producciones, 85 min., 2005.

Scherson, Alicia, *Play*, Chile, Argentina y Francia, Morocha films, 100 min., 2005.

Moreno, Sebastián, *La ciudad de los fotógrafos*, Chile, 80 min., 2006.

Sepúlveda, José Luis, y Carolina Adriazola, *El pejesapo*, Chile, 98 min., 2007.

Silva, Sebastián, *La nana*, Chile y México, Productora Forastero, 95 min., 2009.

Bize, Matías, *La vida de los peces*, Chile y Francia, Ceneca producciones, 85 min., 2010.

Guzmán, Patricio, *Nostalgia de la luz*, Chile, Alemania y Francia, Atacama producciones, 90 min., 2010.

Lelio, Sebastián, *Gloria*, Chile y España, Fábula, 110 min., 2013.

Fernández, Alejandro, *Matar a un hombre*, Chile y Francia, El remanso, 82 min., 2014.

Alberdi, Maite, *La once*, Chile, Micromundo producciones, 70 min., 2014.

Larraín, Pablo, *El club*, Chile, Fábula, 98 min., 2015.

Guzmán, Patricio, *El botón de nácar*, Chile, España y Francia, Atacama producciones, 82 min., 2015.

Lira, Matías, *El bosque de Karadima*, Chile y Argentina, Ocio, 100 min., 2015.

Perut, Bettina, e Iván Osnovikoff, *Surire*, Chile, 80 min., 2015.

Tambutti, Marcia, *Allende, mi abuelo Allende*, Chile y México, 90 min., 2015.

Huaiquimilla, Claudia, *Mala junta*, Chile, Lanza verde, 90 min., 2016.

Lelio, Sebastián, *Una mujer fantástica*, Chile y España, Fábula, 104 min., 2017.

Adriazola, Carolina, y José Luis Sepúlveda, *Il siciliano*, Chile, Mitómana producciones, 82 min., 2017.

Cociña, Joaquín, y Cristóbal León, *La casa lobo*, Chile, Diluvio, 75 min., 2018.

Colectivo MAFI, *Dios*, Chile, 63 min., 2019.

Ruiz, Nicol, *La nave del olvido*, Chile, Alen Cine, 71 min., 2020.

Carbonell, Francina, *El cielo está rojo*, Chile, 75 min., 2020.