

EVOLUCIÓN EN LIBERTAD. EL CINE CHILENO DE FINES DE LOS SESENTA (TOMOS I-II)

Verónica Cortínez y Manfred Engelbert

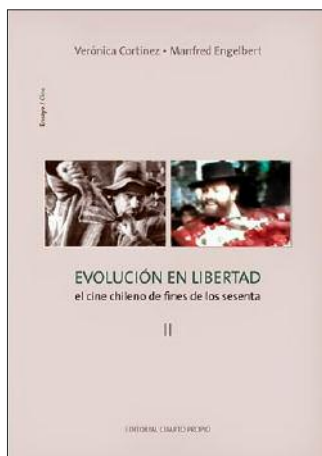
Santiago de Chile

Cuarto Propio, 2014

975 páginas

37 €

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42>



La reciente aparición de títulos como *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*, de Isaac León Frías (2013), *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental*, de Silvana Flores (2013), y *Cámaras en trance*, de Ignacio del Valle Dávila (2014), evidencia que el cine de

los sesenta en América Latina continúa siendo una fuente inagotable de reflexión. Los dos volúmenes que conforman *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*, de Verónica Cortínez y Manfred Engelbert (2014), se suman a este ímpetu revisionista y, aunque a primera vista el libro pudiese presentarse como un ejercicio más delimitado –al enfocarse en una cinematografía nacional– es, sin duda, un proyecto mucho más ambicioso de lo que pudiese esperarse de un estudio de caso. Lo demuestran su extensión (casi mil páginas), profundidad (una minuciosa aproximación al objeto de estudio) y alcances (un cambio de paradigma para acercarse al cine chileno, pero que pudiese servir para reconsiderar otras aproximaciones a los cines de la región).

Estamos ante una elocuente y extraordinariamente documentada reescritura de la historia del cine en Chile durante la década de los sesenta. El libro es el resultado de más de diez años de investigación que tiene como objeto «deconstruir» y «reconstruir» (p. 16) una etapa fundamental para esta cinematografía. El argumento central es que el cine chileno, a pesar de ser un campo de experimentación heterogéneo y multifacético –donde conviven el musical político, el *western* criollo y las adaptaciones domésticas del Neorrealismo italiano, entre otros– ha sido persistentemente reducido a un puñado de hitos fílmicos y a una crítica posterior sorprendentemente uniforme. Por esta razón, los autores asumen una abierta posición de paladines, declarando que su proyecto «es la defensa y la ilustración de una cinematografía intermitente [...] que encontró solo el interés esporádico de una crítica enfocada en los éxitos y modas globales» (p. 839).

Se trata de un trabajo de desmontaje crítico mayor que busca desarmar el andamiaje discursivo sobre el cual se ha erigido el llamado Nuevo Cine Chileno (y también, por lo tanto, el Nuevo Cine Latinoamericano), un término excluyente y restrictivo según los autores (p. 344). Para esto, Cortínez y Engelbert cuestionan lo que conside-

ran los dos postulados básicos sobre los cuales se ha instituido el Nuevo Cine Chileno: que surge como «milagro sin precedentes» y que «se debe al espíritu revolucionario internacional latinoamericano» (p. 15). La defensa es principalmente contra el olvido de toda una parte de la producción local que ha sido en el mejor de los casos marginada, en el peor, directamente dilapidada por lo que los autores llaman la «historiografía corriente». Dichas aproximaciones, sostienen, han sido construidas especialmente (aunque no exclusivamente), desde los postulados de «una comunidad de interpretación internacional regida por una internacional de izquierdas» (p. 28), marcada por la Revolución Cubana y, posteriormente, por la Unidad Popular y su abrupto término con el golpe militar.

Así, a la conocida tendencia fundacional de la crítica y los propios cineastas locales, oponen una mirada a largo plazo. Los autores son enfáticos: dividir el cine chileno en un antes y un después de Salvador Allende (1970-1973) es simplemente «un sinsentido histórico» (p. 133). Para ellos, el desarrollo de la cinematografía nacional no se modifica con el programa de Allende, sino que preserva las características impulsadas fuertemente por el gobierno demócratacristiano de Eduardo Frei (1964-1970) y anteriormente por el proyecto modernizador del Frente Popular de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941). De ahí el título del libro, inspirado en la consigna del gobierno de Frei, *Evolución en libertad*. Según Cortínez y Engelbert: «[s]olo el golpe militar acabará con el multifacético nuevo viejo y nuevo nuevo cine de los chilenos que entre 1964 y 1973 gestaron una década de cambio y creación en libertad» (p. 133). Aunque es posible argumentar que el cine chileno se las arreglaría incluso para resurgir casi inmediatamente en el exilio (configurando una producción que cuestiona y complejiza precisamente la idea de un cine nacional), el esfuerzo por comprender la evolución de esta cinematografía desde una perspectiva que privilegia la continuidad no tiene parangón.

El libro incluye numerosas entrevistas, abundante documentación y fotografías rescatadas de archivos públicos y privados de diversas partes del mundo, revisión de copioso material de prensa y de la crítica cinematográfica local de la época. Esta acuciosa labor archivística permite retratar la figura de cada uno de los cineastas autores estudiados en su complejidad y, al mismo tiempo, reconstruir el contexto y la recepción de las películas analizadas de una manera inusualmente detallista y colorida, resaltando el valor de la cultura popular en los sesenta. Sirve también para comprender, alejándose de criterios voluntariosos, por qué ciertas películas lograron ingresar en el panteón del cine chileno de los sesenta —y en consecuencia, también al del Nuevo Cine Latinoamericano— y otras no.

Cortínez y Engelbert analizan un corpus de ocho largometrajes producidos entre 1965 y 1970 que ha estado sujeto, para bien o para mal, a las pasiones revolucionarias de los sesenta. Cuatro de los largometrajes estudiados son, precisamente, los referentes ineludibles al hablar del llamado Nuevo Cine Chileno, a saber, *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969), *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz 1968), *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1970) y *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969). Cuestionando y a la vez expandiendo dicho canon, los autores incorporan a la discusión *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967) y *Morir un poco* (Álvaro Covacevich, 1967), película perdida hasta 2005 y, en consecuencia, menos abordada por la historiografía reciente. De todas estas producciones ofrecen lecturas matizadas que buscan dilucidar sus peculiaridades estéticas y políticas en un sentido amplio, distanciándose explícitamente de los discursos militantes que han teñido su recepción inmediata o posterior. Proponen así más afinidades que diferencias entre la legendaria obra de Francia y la subestimada película de Kaulen, por ejemplo, o más similitudes entre Ruiz y Littín que los llamados bandos «ruicianos» y «littinianos» pudiesen sospechar (o aceptar), indicando en efecto que «el

verdadero polo opuesto» de ambos es Germán Becker (p. 563).

Más provocadoramente entonces, incluyen en su particular revisión del cine político chileno a *Ayúdeme Ud. compadre* (Germán Becker, 1968) y *Tierra quemada* (Alejo Álvarez, 1968). Mientras la primera es reivindicada como la película que inaugura el género del «musical político» en el país, la segunda es recuperada no solo como el primer largometraje a colores del país, sino también como el primer *western* criollo sonoro. Ambas, a pesar de ser éxito sorprendente de taquilla –la cinta de Becker se mantuvo como la más vista por el público chileno hasta 1999 (p. 293) y la de Álvarez en el *Top Ten* hasta 1998 (p. 691)– fueron fuertemente vilipendiadas en su época, hecho que marcó su marginalización posterior, como demuestran los autores. En la audaz relectura de Cortínez y Engelbert, tanto Becker como Álvarez pasan a ser «los cineastas más políticos» del grupo, al plasmar sus idearios demócrata cristianos y radicales, respectivamente, en sus obras (p. 717). Al incluir estas películas ligadas a programas políticos específicos que poco o nada tienen que ver con la izquierda revolucionaria, los autores buscan ampliar la idea de cine político. Revelando la agenda político-partidista de las críticas efectuadas en un ambiente de vertiginosa radicalización, los académicos se proponen rescatar del olvido ambas producciones, además de *Largo viaje* y *Morir un poco*, normalmente marginadas de los recuentos históricos «corrientes». Por este afán inclusivo y su insistencia en la continuidad, este libro se presenta como un giro en los estudios de cine en –y sobre– Chile, ofreciendo una revisión crítica exhaustiva y minuciosa, que mira todavía con pasión, pero principalmente con justicia, un «cine de autores», de

factura artesanal y, para Cortínez y Engelbert, solo en ocasiones, partidista (p. 839).

Los autores describen su libro como una «apología del cine chileno» (p. 847). Lo cierto es que esta descripción resulta algo estrecha. Esta publicación es mucho más que una defensa del cine chileno. Es también una celebración del teatro, la literatura, la televisión y la música chilenos (se incluye, de hecho, un apéndice con las canciones presentes en las películas analizadas, enfatizando la centralidad transversal de la cultura popular en el quehacer cinematográfico de la época). En sus páginas se revela la estrecha relación que existe entre estas artes y el cine, donde vemos a los cineastas autores saltar de una disciplina artística a otra, de un medio de expresión a otro, ya sea de las tablas al set de televisión, o bien de las letras a la pantalla. El libro es, en fin, la celebración de la cultura popular de una nación que se vio violentamente interrumpida por un golpe militar y que vibra fuertemente en cada una de las películas analizadas.

Significativamente, este giro crítico en la historiografía del cine chileno está acompañado de un gesto de rescate concreto: el tomo I del libro incluye el DVD de *Ayúdeme Ud. compadre*; el tomo II contiene *Tierra quemada*. La dificultad de acceso a los archivos filmicos en Chile –a pesar de la creciente, aunque vacilante, liberación de material por las principales cinematecas del país– queda en evidencia con la publicación de estos DVDs. A la escasa distribución que han sufrido históricamente las películas chilenas, entonces, debe sumarse la dificultad que aún persiste para acceder a la producción local, como este gesto acusa. La puesta en circulación de ambas películas, así como la publicación de estos dos volúmenes no pueden más que celebrarse.

Elizabeth Ramírez Soto