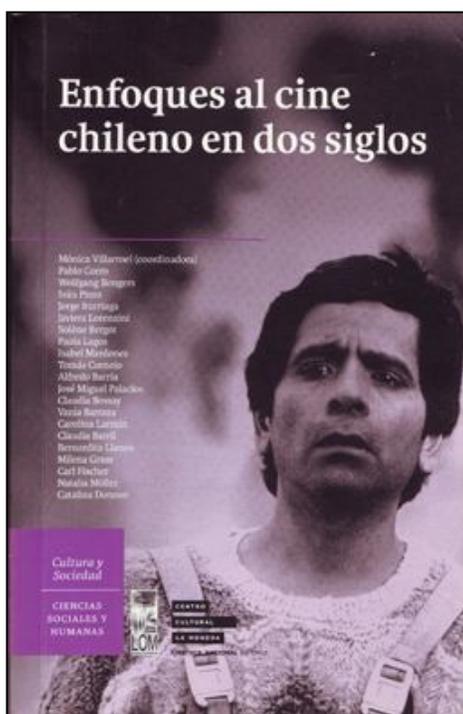


Sobre Villarroel, Mónica (coord.). *Enfoques al cine chilenos en dos siglos*. Santiago: Lom ediciones, 2013, 238 pp., ISBN: 978-956-00-0426-0

Por Verónica Gallardo*



En marzo de 2006 comenzó a funcionar en Chile la Cineteca Nacional en el Centro Cultural La Moneda. Su misión, la restauración, conservación y difusión del patrimonio fílmico de ese país, se ha ido concretando a través de diversas acciones. Una de ellas consistió en la creación de encuentros anuales dedicados a pensar la cuestión audiovisual chilena y latinoamericana. Este libro, editado por Lom en el año 2013, reúne una selección de los trabajos presentados en las respectivas ediciones de los eventos mencionados, realizados durante los años

2011 y 2012. Acorde a los objetivos de la institución que le da origen, *Enfoques sobre el cine chileno*, obra de numerosos autores y coordinado por Mónica Villarroel, permite a partir de diversas perspectivas teóricas ahondar en las complejidades de la cinematografía de ese país desde sus orígenes hasta el presente. Sin embargo, y tal como lo señala el autor del prólogo Ignacio Aliaga, es claro el lugar destacado que ocupa la memoria chilena y, agrego, el período socialista (1970-1973) en las reflexiones propuestas por los investigadores convocados.

En septiembre de 2013 se cumplieron cuarenta años del golpe de Estado cometido contra Salvador Allende; acontecimiento que significó el fin de las tareas de la liberación del pueblo y la construcción del socialismo que gran

parte de la sociedad chilena había emprendido y cuyo hito fue la elección por vía democrática del primer presidente socialista en Latinoamérica. A pesar del tiempo transcurrido y fundamentalmente de la destrucción que en todos los aspectos de la vida y de la cultura significó la dictadura (1973-1990) muchos de los trabajos aquí reunidos vuelven a interrogarse y a poner en primer plano los días y experiencias de la Unidad Popular y su relación con la práctica cinematográfica: ¿Qué rol jugó el cine en ese proyecto político? ¿Qué modos de representar se privilegiaron? ¿Cómo se conjugaron las ideas acerca del compromiso militante vigente en la época con el trabajo en el ámbito de la creación cinematográfica? ¿De qué manera el golpe de estado afectó el trabajo realizado? ¿Cuál fue el destino posterior al golpe de las obras y planteos gestados durante esa etapa?

Todos estos interrogantes permiten sacar del olvido la labor de numerosos cineastas –muchos de los cuales debieron exiliarse o renunciar a sus actividades–, ubicar las obras en las circunstancias que les dieron origen, a través tanto del análisis de sus respectivos contextos de producción como de las propias representaciones filmicas. Y a la vez proponen y dan cuenta de nuevas lecturas sobre obras y realizadores reconocidos, acorde a los avances y actualizaciones ocurridos dentro de los estudios sobre cine durante la última década.

A modo de racconto histórico, y tomando como referencia el trabajo de Mónica Villarroel “Cine chileno y memoria: el capítulo no escrito”, puede decirse que la producción cinematográfica de inicios de los 70 estuvo vinculada en algunos casos al Estado (Chile Films o el Cine experimental de la Universidad de Chile), pero también al de un grupo de cineastas independientes organizados alrededor de colectivos. Por otra parte, también tuvo gran importancia el material generado por un numeroso grupo de extranjeros que se acercó al país interesado en filmar el denominado “proceso chileno”. Además cabe recordar que en 1970 los cineastas presentaron un documento que implicaba su apoyo

al Gobierno de Salvador Allende: el Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular.

Ese documento ocupa un lugar destacado en el origen de muchas de las creaciones de la época y aquí vuelve a ser objeto de un nuevo análisis en el artículo “Contradicciones del manifiesto de los cineastas chilenos de la Unidad Popular”, de José Miguel Palacios. Pues en él, el autor encuentra una metáfora del inacabado proceso revolucionario; conclusión a la que llega luego de revisar las concepciones subyacentes de cultura nacional y cine que en él se encuentran, a las que caracteriza como contradictorias. Lo hace desde una perspectiva que vincula de manera dialéctica los discursos políticos, ideológicos y estéticos. Manera privilegiada para reconocer y revelar cierta predisposición casi ontológica a la contradicción en el cine revolucionario.

En *Voto más fusil* (1971), *La metamorfosis del jefe de la policía política* (1973) y *Llueve sobre Santiago* (1975), Helvio Soto trazó una crónica contemporánea de la Unidad Popular. Al respecto Tomás Cornejo reflexiona sobre los mecanismos fílmicos puestos en juego por el director en esos films “para elaborar una visión del proceso histórico chileno, al desdibujar las fronteras entre presente y pasado y conferirle al acontecer temporal representado en sus filmes el carácter de histórico”. Según este autor en la interrelación de dichos mecanismos “tuvo relevancia el estado del quehacer cinematográfico de fines de la década de 1960, en particular los cuestionamientos a la estética dominante por parte de los nuevos cine latinoamericanos y sus más lejanos referentes europeos, como asimismo las indagaciones personales del director en su labor, traducidas en ciertas recurrencias temáticas y la coincidencia en la elección de los personajes desde los cuales ancló sus narraciones, en las que se advierten algunas marcas autorales”.

Carl Fisher en su artículo “Temporalidades y masculinidades frágiles en la UP de la Batalla de Chile” propone una visión novedosa sobre el film de Patricio

Guzmán. Para el investigador el presente democrático del film *La Batalla de Chile* (1975-9) lucha con dos futuros posibles: el que realmente ocurrió –el golpe de Estado– y otro imaginario, el de un levantamiento popular que ya había quedado incumplido al editarse la película. Esta lucha temporal e ideológica también se puede observar entre los personajes del filme. Por lo tanto, este trabajo estudia cómo los sujetos del documental representan “modelos” de afiliación política al mismo tiempo que representan “modelos” de comportamiento de género, para determinar cómo se manifiestan las masculinidades en el film. Con anterioridad, otros críticos han señalado la relación entre los planos secuencia utilizados por el director para señalar conciencia de clase y afiliación política; ampliando esa visión, el autor propone que las utopías políticas, tanto de izquierda como de derecha, se encuentran asociadas a performances de género.

El golpe de Estado interrumpió abruptamente todos esos desarrollos, y numerosos artistas e instituciones se vieron inmersos en acciones para proteger los trabajos realizados. Al respecto en el ya mencionado artículo de Mónica Villarroel, se traza una descripción muy precisa de lo acontecido: “un grupo de cineastas ingresó a Chile Films en las primeras horas del 11 de septiembre y logró rescatar varios materiales con el fin de sacarlos hacia el exterior. Patricio Guzmán ocultó las más de cien bobinas que luego servirían para el montaje en Cuba de *La Batalla de Chile* (1975); Carlos Flores pudo salvar materiales de su filme *Descomedidos y Chascones* (1973); Orlando Lübert realizó los contactos necesarios para enviar fuera del país los materiales con los que luego montaría en Alemania *Los puños frente al cañón* (1975), junto a Gastón Ancelovici”. Para la autora tal vez el caso más notable fue el del rescate de los materiales de Patricio Guzmán, “que partieron en el barco Río de Janeiro desde Valparaíso y llegaron íntegros a la Cinemateca Sueca, con la colaboración de Edelstam”. Otro rescate importante de películas habría sido a través de los cineastas de la RDA, Heynowski & Scheumann, quienes adquirieron materiales de realizadores locales antes de septiembre de 1973:

“Ellos estuvieron rodando en Chile antes y después del golpe. Una de las metas de la salida de materiales desde Chile antes y después era establecer una cinemateca de la Resistencia en Cuba con el apoyo del director de la cinemateca de ese país, Alfredo Guevara. Esto explicaría también la intervención de la Embajada de Suecia, que se había hecho cargo de los asuntos de la Embajada Cubana en Chile tras el golpe. Quien coordinaría las labores en Cuba sería Pedro Chaskel. Allí realizó el montaje de *La Batalla de Chile* (1975-1979) junto a Patricio Guzmán.

Me he detenido solo en algunos de los trabajos para dar cuenta del caudal creativo de una época significativa para la memoria latinoamericana y fuente de interés y compromiso para los académicos de la actualidad, pero *Enfoques...* tiene en su conjunto el mérito de situar muy bien los temas que hacen a la problemática audiovisual histórica de ese país y ofrecer una visión completa y multidisciplinar. Expuestos y articulados con una claridad didáctica en torno a siete ejes, la Estética, la Crítica de cine, los Tránsitos históricos, el Cine chileno en el siglo, el Cine, la literatura y el arte, las Identidades, concluye con el análisis de un film fundamental para la cinematografía latinoamericana: *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950).

Para finalizar quisiera decir que se trata de una obra ambiciosa y necesaria desde todo punto de vista, ya que pone en circulación un conjunto de cuestiones cuya lectura favorece ampliamente la formación y la reflexión teórica actual.

* Verónica Gallardo, Artes Combinadas (FFyL-UBA). Comité editorial Imagofagia. Biblioteca Nacional. Dirección de Cultura; durante los últimos años se ha desempeñado como asistente curatorial en muestras y exposiciones; y en la organización de jornadas desarrolladas en esa institución. E-mail: veronicagallardolema@gmail.com