



Miguel Littín (1942)

Historia de un largo viaje. Cine chileno contemporáneo

Mario Jara

Realizador, Crítico e Investigador independiente

Madrid, España

humberstonefilms@gmail.com

Resumen

TÍTULO: Historia de un largo viaje. Cine chileno contemporáneo.

El cine chileno que ha florecido hace poco más de una década, y que ha conseguido una retahíla de premios y menciones en el circuito internacional de festivales, comparte genética con el *Nuevo Cine Chileno* que surgió a finales de los años sesenta, y que al poco andar, perdió su camino en la oscuridad de la dictadura. Este artículo busca dar luz a la travesía que ha tenido que sortear el cine de este país austral para continuar con su desarrollo. También, para analizar el puente que ha tendido esta nueva generación de cineastas, entre sus trabajos y los de la generación del *Nuevo Cine Chileno*, y que ha servido para conectar, o dar continuidad, a ese cine que se vio marginado y violentado en el pasado.

Palabra clave: Cine chileno. Cine independiente. Nuevo cine.

Abstract

TITLE: A history of a long trip. Contemporary Chilean Cinema

The Chilean cinema that has flourished for more than a decade, achieving a string of awards and earning recognition in international festival circuits, shares a genetic code with the New Chilean Cinema that had emerged earlier, in the late sixties, and that shortly thereafter lost its way in the darkness of the dictatorship years. This article sheds light on the journey of the cinema of this austral country and the obstacles it has had to overcome in order to continue its development. Also, this essay will analyze the bridge built by this new generation of filmmakers between their works and those of the New Chilean Cinema generation which has served to connect, or to give a sense of continuity to a kind of cinema that found itself marginalized and persecuted in the past.

Keywords: Chilean cinema. Independent cinema. New Cinema.

Antecedentes

Tras el golpe de estado de septiembre de 1973, el cine chileno necesitó un largo periodo de tiempo para volver a la senda que señalaron las reflexiones surgidas del Festival de Viña del Mar en 1967, específicamente, del encuentro de cineastas latinoamericanos que discurrió paralelo a la muestra. "El cine debe desarrollar una cultura nacional anti-colonialista, debe abordar los conflictos sociales para concientizar a las masas y actuar con una perspectiva continental: en resumen, fueron las conclusiones que se pudieron extraer del encuentro." Fue así como el evento sirvió de plataforma para debatir acerca del estado de la cuestión cinematográfica en América Latina, para buscar formas comunes, líneas de afinidad que en la diversidad ayudaran a determinar una personalidad regional. En aquellos años de efervescencia revolucionaria y compromiso social era imprescindible tomar partido; y la confluencia artística y teórica que reunió el certamen de Viña del Mar no estuvo exenta de estas pasiones. La militancia tanto estética como política que arribó al encuentro tomó las riendas del debate: el cine cubano, encabezado por Santiago Álvarez y su "renovado *agit-trop* filmico"¹ y el *Cinema Novo* brasileño, representado por Glaubert Rocha y su *estética del hambre*, entre otros, chocaron desde distintas perspectivas y fundieron sus discursos en unas directrices que tendrían gran influencia en el trabajo futuro de los directores chilenos y latinoamericanos.

100

Dos años más tarde y bajo el influjo de estas reflexiones, en la segunda versión del Festival de Cine Nuevo Latinoamericano de Viña del Mar, cuatro largometrajes firman el comienzo del *Nuevo Cine Chileno*: *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969), *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968), *Caliche Sangriento* (Helvio Soto, 1969), y *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969). El trabajo que venían desarrollando hacía más de una década el Instituto Fílmico de la Universidad Católica (1955) y la Escuela de Cine Experimental de la Universidad de Chile (1957), por fin daba frutos. Si el Festival viñamarino se había convertido en el motor de este nuevo cine, El Instituto Fílmico y El Centro de Cine Experimental eran el combustible que hacía posible el movimiento. Todo, a pesar de la escasez y precariedad, eran buenos augurios, perspectivas, ganas, ansias de querer hacer más con

1 Jordi Costa, Carlos F. Heredero, Douglas Gomery, Roman Gubern, Paulo Antonio Paranaguá y Casimiro Torreiro, *Historia General del Cine. Volumen X. América Latina busca su imagen* (Madrid: Cátedra, 1996), 306.

lo poco y nada que existía. El golpe de estado de septiembre de 1973 cercenó sin contemplaciones lo construido hasta el momento. Ese mismo mes, de forma sumaria, la Junta Militar clausuró el Centro de Cine Experimental y la recientemente formada Escuela de Cine de la UC de Valparaíso; y unos años más tarde, en 1979, el Instituto Fílmico que en esa época se había diluido en la Escuela de las Artes de la Comunicación. La reforma de la ley de cine de 1967, que introducía incentivos tributarios y que había potenciado el desarrollo de la industria nacional, fue suspendida. Los cineastas, guionistas y actores tuvieron que salir del país, exiliarse, seguir sus carreras donde bien pudiesen o transitar a la clandestinidad laboral. El cine comprometido y político estaba vetado. La locura no tenía límites. El país estaba dividido en dos; una cicatriz lo serpenteaba de norte a sur.

Unos meses antes del 11 de Septiembre, en un primer intento por quebrar la democracia, durante el denominado tanquetazo, el camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen graba su propia muerte (*La batalla de Chile: La insurrección de la burguesía*, Patricio Guzmán, 1975). En la filmación la gente corre hacia la pantalla, la imagen encuadra un camión militar que detiene su marcha en una esquina, un oficial baja del vehículo, apunta a cámara y dispara, luego lo hacen unos conscriptos, y unos segundos más tarde la imagen cae, y con ella, como un mal presagio, el cine chileno. Los fotogramas que grabó Henrichsen dejan para la posteridad una metáfora visual que resume a la perfección el atropello del pueblo chileno: su muerte representada en una calle de Santiago; la mutilación de la cultura por la sinrazón y la barbarie vestida de verde oliva. Sin libertad ni democracia ni arte la sociedad estaba herida de muerte. Era imposible vislumbrar perspectiva alguna y el horizonte estaba cubierto por un cúmulo de nubes negras.

Más de treinta años requirió la comunidad cinematográfica chilena para superar el desmembramiento que sufrió a raíz del levantamiento militar. A pesar de las expectativas que surgieron a principio de la década de los noventa por el fin de la dictadura y por la vuelta a cierta normalidad política y social, el retorno a la democracia no trajo consigo de forma inmediata ni las herramientas ni el entorno adecuado para desarrollar un cine con identidad propia. Había tanto por hacer, tantos frentes abiertos –desde la falta de créditos hasta la escasez de técnicos y docentes con experiencia– que buscar una personalidad fílmica no era una prioridad, más bien una utopía. Además, a quienes tocaba esta tarea, la generación de cineastas de los noventa y los que regresaban del exilio, no tenían intención de volcarse en esta empresa. Los primeros, “tenían

una fuerte vocación de conectar con grandes audiencias, establecer narrativas clásicas y crear sistemas de producción industriales"², un camino necesario, pero muy alejado de la búsqueda de una personalidad filmica; y los segundos, estaban cómodos con los códigos y formas que habían adoptado en los países que les acogieron y ya no consideraban suya esta batalla. Los temores y las inseguridades todavía eran palpables y el único refugio seguro, después de la travesía por el exilio y las penurias de la dictadura, era el éxito comercial. De esta forma, el camino hacia un carácter cinematográfico quedaba estancado, aparcado en una acequia por donde corría la transición a una democracia tutelada. No quedaba otra opción que esperar mejores condiciones; que los cineastas que estaban curzando su formación en las recientemente constituidas escuelas de cine, emprendieran sus primeros trabajos y naciera en ellos el ímpetu por buscar sendas propias, y de paso comenzar a perfilar un temperamento cinematográfico nacional.

102

A pesar de la escuálida infraestructura y lo complicado del panorama en el ámbito político y social, de forma pausada, se fueron disponiendo las piedras de un entramado que, visto en perspectiva, ha obtenido buenos resultados. La apertura de escuelas de cine en Santiago y Valparaíso había puesto en marcha la formación una nueva generación de cineastas. El gobierno termina con la censura y, por medio de la Corporación de Fomento de la Producción y del Banco del Estado, canaliza créditos en condiciones ventajosas con el fin de incentivar la realización cinematográfica. Aunque con el tiempo "los *créditos blandos* impulsados por el gobierno fueron un fracaso y los cineastas contrajeron deudas"³, era un primer intento.

Unos años más tarde, ya comenzado el siglo XXI y como colofón a este soporte cinematográfico construido desde la llegada de la democracia, en agosto de 2003, el Gobierno de Ricardo Lagos Escobar crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. Institución que será la encargada de canalizar los fondos de cultura, y en el 2004, el Congreso promulga la Ley 19.981 de Fomento Audiovisual. En la práctica, estas medidas suponen una puerta de acceso para los realizadores noveles y los autores más innovadores que el sistema mantenía marginados de los circuitos de producción. Puesto que con la obtención de un

2 Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza, ed., *El novísimo cine chileno* (Santiago de Chile: Uqbar, 2010), 15.

3 María Francisca Carrero Mora, "Cine Chileno después de la dictadura. Una década proyectada en la pantalla 1990-2000. Estudios Cinematográficos: revisiones teóricas y análisis". *Revista Razón y Palabra* No. 71 (feb. - abr. 2010), <http://www.razonypalabra.org.mx>. 7.

fondo concursable, los proyectos más modestos ganan notoriedad y pasan a ser viables para las productoras. Por tanto, en gran medida, gracias a estas decisiones y al trabajo acumulado desde distintos ámbitos de la comunidad cinematográfica, se crea un engranaje que sienta las bases del futuro desarrollo del cine independiente chileno.

Al igual que sucedió en el certamen de Viña del Mar de 1969, en donde cuatro películas señalan el comienzo del *Nuevo Cine Chileno*, en el Festival de Cine de Valdivia de 2005, cuatro fueron también las cintas que trazan el resurgimiento fílmico del país austral: *En la cama* (Matías Bize, 2005), *La sagrada familia* (Sebastián Lelio, 2006), *Se arrienda* (Alberto Fuguet, 2005), y *Play* (Alicia Sherson, 2005).

Visto desde la lejanía, fue como si la historia retomase su camino luego de una larga pesadilla, luego de un largo temporal oscuro y frío. No solo por las semejanzas históricas evidentes, que por otra parte son anecdóticas, parecía que el relato reanudaba su curso, sino también las similitudes cinematográficas que comparten estas dos generaciones de cineastas: "la búsqueda de nuevas estéticas y formas, la independencia creativa, el mundo íntimo como zona de conflicto, así como los deseos de relatar los problemas reales de la sociedad por medio de personajes auténticos, alejados de estereotipos"⁴.

103

De esta forma, la unión *teórica* de estos cineastas, merced a estos paralelismos, construye un puente temporal que levita sobre la desidia y sus consecuencias, da continuidad al *Nuevo Cine Chileno* perdido en el pasado y transforma a estos autores contemporáneos en sus herederos, en realizadores que toman el testigo después de años de nebulosa para dar comienzo a una nueva etapa del *cine chileno independiente* –por poner un nombre a la variada gama de autores que floreció a partir del Festival de Cine de Valdivia de 2005–. Un renacer cinematográfico que, dicho sea de paso, en la actualidad es imposible de definir con claridad puesto que está sucediendo, y porque sus límites aún no están determinados. Vivimos revueltos en este nuevo comienzo, inmersos en una explosión de creatividad y diversidad.

Cine Chileno Independiente

Ya antes del mencionado 2005, aparecieron un par de películas que significaron los primeros brotes de este *Cine Independiente Chileno*. Específicamente, "las

⁴ Cavallo y Maza, *El novísimo cine chileno*, 13.

señales se iniciaron en marzo de 2003, con el estreno público de la sorprendente *Sábado*, de Matías Bize, y en junio de 2004, con la exhibición comercial de la atrevida *Y las vacas vuelan*, de Fernando Lavanderos⁵.

Desde esos albores hasta hoy, los cambios que ha sufrido la estructura cinematográfica de Chile han sido importantes. Se han comenzado a definir las líneas de producción y creación, los carriles cinematográficos por donde fluye el trabajo de los distintos autores. De cierta manera, la producción de pequeños proyectos más allá del centro gravitatorio que es Santiago, ha significado el comienzo –simbólico– de una necesaria descentralización. La producción independiente ha crecido y diversificado a la sombra del entramado que, desde los años noventa, viene creando la comunidad cinematográfica chilena. Podemos decir entonces, sin temor a equivocarnos, que el cine al margen de la industria pasa por un buen momento. Una generación joven emerge sin complejos, amparada en la confianza que le induce el éxito de los que abrieron el camino. Son unos autores que presionan desde abajo creando una corriente que arremolina y desborda la superficie filmica. Unos y otros, los viejos y los nuevos, los antagónicos y los afines, se mezclan en el anhelo de encontrar formas propias y nuevas estéticas. Escudriñan sin cesar el lenguaje cinematográfico en la construcción de un camino personal.

104

Todos, desde sus territorios y visiones, delinear el Chile contemporáneo y contribuyen a fijar el ideario nacional. A pesar que las temáticas divergen, no se alejan del universo interno como franja de conflicto, sino, buscan desde esa posición penetrar en las fisuras sociales, en las nuevas problemáticas que taladran a la sociedad chilena. Algunos, comprometidos en el combate contra la amnesia colectiva, enfrentan el pasado en busca de la verdad censurada. Una verdad casi siempre complicada de exhibir pues es incómoda para unos y dolorosa para otros. Bruno Salas, en *Escapes de Gas* (2014), al reconstruir la historia de un edificio, devuelve una parte del legado cultural. Ya no es posible ver la construcción de la misma forma. Es una pieza que Salas recupera de un puzzle que está lleno de vacíos, algunos irrecuperables. Marcia Tambutti, la directora de *Allende mi abuelo Allende* (2015), remueve los escombros familiares para completar la historia de su vida y al mismo tiempo, entregarnos una pieza más del rompecabezas.

Jorge, el protagonista de *Matar a un hombre* (Alejandro Fernández Al-

5 Cavallo y Maza, *El novísimo cine chileno*, 13.

mendras, 2014), se ve obligado a tomar justicia por su mano, reflejo inequívoco de las leyes que rigen Chile. La justicia es solo para quien puede pagarla, como casi todo en el *país del libre mercado*. La ley del más fuerte se hace presente y el sabor de la impotencia revuelve el estómago, como en un viejo western; sin embargo, ya no queda, siquiera, la esperanza de un justiciero solitario, pues el más rápido no es quien gana el duelo, sino quien más dinero tiene.

En la maravillosa *Surire* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2015), en medio de la belleza del salar, unas vicuñas cruzan la pantalla delante de unas retroexcavadoras que resquebrajan la delicadeza del lugar. El absurdo de la imagen sintetiza la alienación que vive Chile: un país en construcción a cualquier precio. La destrucción de la naturaleza en nombre del desarrollo económico. Se proyectan embalses de agua en el sur con el fin de crear energía y conducirla, miles de kilómetros, a través de parques nacionales y bosques protegidos para hacer funcionar la maquinaria minera en el norte. Cicatrizar el país con los tendidos de alta tensión es una opción. Contaminar glaciales para extraer el mineral es una alternativa en la insensatez de la lógica empresarial. Todo es válido en el imaginario económico.

Otros autores, escapan a referencias en el contexto político, histórico e incluso cultural. A simple vista están liberados del pasado, han dejado atrás la dictadura y sus consecuencias, y centran su mirada en el individuo. Todo su universo deviene como algo establecido. Sus personajes muestran de forma indirecta, soterrada, los resultados psicológicos y sociales de vivir y relacionarse en el Chile del siglo XXI, que no es otra cosa que la interacción en el mundo globalizado.

Este cine asume un tipo de narración que más que contar historias, representa estados de ánimo, anécdotas aparentemente triviales que en su conjunto devienen relato⁶.

En *Play* (Alicia Scherson, 2005), la protagonista busca desesperadamente ser parte de algo. En una ciudad impersonal, que podría ser cualquier gran ciudad de cualquier país del mundo, Cristina deambula en una búsqueda que no comienza ni termina. De esta forma, Scherson nos dibuja una sensación de vacío que casi podemos palpar. Nos lleva al mundo de las evocaciones en donde la única forma de entender es abrir los sentidos y experimentar.

Una minoría, privilegiada por el éxito de sus primeros trabajos, comienza a tener acceso a presupuestos más abultados. Son directores que

⁶ Carolina Urrutia, *Hacia una política en tránsito, Ficción en el cine chileno (2008-2010)*, Aisthesis No. 47 (2010), 41.

tienen desplegada una red de producción que les permite cofinanciar sus proyectos con países de la región, mayormente con Brasil y Argentina, con Estados Unidos o con países de Europa como España o Francia. La mayoría mantiene su centro de expresión argumental en Chile. No obstante, hay otros que se alejan del país en busca de nuevos mercados y horizontes más amplios de público que les permitan sustentar producciones mayores. Sebastián Silva trabaja en inglés para acceder al vasto mercado norteamericano. Tras la notoriedad conseguida con *La Nana* (2009), dirige dos largometrajes en coproducción con Estados Unidos, *Magic Magic* (2013), una película de terror psicológico, y *Nasty Baby* (2015), la historia de una pareja gay que vive en Nueva York e intenta tener un hijo. Pablo Larraín sigue un camino similar. Con *No* (2010), hace un primer intento de ensanchar la base de su público potencial al incorporar al elenco de la película un actor como Gael García Bernal. Y con su último trabajo, va más lejos aún en este asalto al exterior, pues con *Jackie* (2016) no solo cuenta con un grupo de actores reconocidos (Natalie Portman, John Hurt, Peter Sarsgaard, Greta Gerwig), sino también con un guion que relata los días siguientes al asesinato de John F. Kennedy, un hito en la historia contemporánea mundial.

106 Consideraciones finales

En la actualidad, el cine chileno bulle. Los premios y menciones llegan de todas las latitudes. Los horizontes fílmicos se expanden y los límites genéricos se diluyen como síntomas incontestables del vigor del cine chileno reciente. Desde distintos ángulos y perspectivas, las radiografías de Chile se suceden y nos ofrecen una visión privilegiada de las atmósferas y sensaciones que rodean a sus gentes, de sus preocupaciones y también de sus sueños.

El camino no ha sido fácil. El trabajo de formación y creación que comenzó a mediados de los años cincuenta en los rincones de las universidades tradicionales y que fue consolidado alrededor de los festivales de cine de Viña del Mar en la década de los sesenta, vio truncada su continuidad por el Golpe de Estado y la Dictadura militar. No podemos saber qué hubiera sucedido si la corriente modernista que germinó en Chile en esos años hubiese podido continuar su desarrollo. Lo que sí podemos saber es como su legado llega a nuestros días. Las huellas son evidentes. No es que quieran imitar esas películas. "La mayoría de los cineastas *novísimos* admiran mucho del *Cine Nuevo Chileno*, pero

no cargan con mochilas ajenas"⁷. Más bien, asimilan ese legado y continúan desde ese punto. En cierto modo, es la continuación de ese movimiento. No tanto por sus formas, sino por sus intenciones.

Referencias bibliográficas

Biblioteca Nacional de Chile. *El nuevo Cine Chileno*, en: El cine chileno (1956-2006). Memoria Chilena, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92826.html>

Carreño Mora, María Francisca. «Cine Chileno después de la dictadura. Una década proyectada en la pantalla 1990-2000. Estudios Cinematográficos: revisiones teóricas y análisis. *Revista Razón y Palabra* No. 71 (feb. - abr. 2010), <http://www.razonypalabra.org.mx>.

Cavallo, Ascanio y Gonzalo Maza, ed., *El novísimo cine chileno*. Santiago de Chile: Uqbar, 2010.

Costa, Jordi, Carlos F. Heredero, Douglas Gomery, Roman Gubern, Paulo Antonio Paranaguá y Casimiro Torreiro, *Historia General del Cine. Volumen X. America Latina busca su imagen*. Madrid: Cátedra, 1996.

Marín Castro, Pablo. Los unos y los otros: identidades en el cine chileno (1960- 2014). Araucaria. *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, No. 34 (2015).

Marmellini, María Luz. «Viña, un encuentro con futuro, *Ecran*, No. 1885. Santiago de Chile, 1967).

Ossa Coa, Carlos. Historia del cine chileno. Santiago de Chile: Quimantu, 1971.

Póo, Ximena, claudio Salinas, Hans Stange. Políticas de la subjetividad en el "novísimo cine chileno". *Comunicación y Medio*, No. 26 (2012).

Urrutia, Carolina. *Hacia una política en tránsito, Ficción en el cine chileno (2008-2010)*, Aisthesis No. 47 (2010).

⁷ Cavallo y Maza, *El novísimo cine chileno*, 14.