

2do cuatrimestre de 2018. Teórico:

CINEMANOVO Y NUEVO CINE CHILENO

Cine, ética y revolución



Por Ricardo Soto Uribe

I. Matrices y problemas estéticos comunes

Vamos a revisar dos importantes movimientos cinematográficos de los años 60 en Latinoamérica, dos expresiones de culturas distintas pero que comparten varios rasgos en común. Un capítulo central tiene que ver con una matriz fuertemente colonial de carácter ancestral que recorre la cultura de ambas naciones y la conciencia sobre dicha situación a la hora de pensar y pensarse. Esta matriz no hay que entenderla como condición de origen, es decir como resabio histórico remoto, sino como condición estructural de la cultura en el presente de ambos pueblos.

Como habíamos visto esta determinación histórica es lo que Quijano llamaba “colonialidad del poder”, concepto que traspasa la esfera puramente económica o política del concepto de colonialismo y que atraviesa las relaciones de raza, clase y género, los hábitos y por ende también el mundo de las representaciones estéticas, donde dichas formas se reproducen o entran en crisis. Desde este primer punto de vista tanto el Cinemanoivo, como el Nuevo cine chileno son propiamente formulaciones críticas al colonialismo imperante, en tanto lejos de reproducir la dinámica hegemónica, la frenan y la sientan en el banquillo, conformándose ambas en expresiones de una política descolonial.

Hacia los años 60, la juventud y la intelectualidad de izquierda que llevó a cabo las más importantes revelaciones en materia cinematográfica en el continente, estaban fuertemente influenciados por lo que en ese entonces se debatía y se complejizaba en

distintos circuitos. En este sentido es capital precisar algunos textos que son insoslayables para la comprensión del período, y que tiene que ver precisamente con la condición colonial como marco que regula las relaciones internas y externas de los países latinoamericanos. Uno de ellos es el texto *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon, publicado a principio de los años 60 con un prólogo de Jean Paul Sartre. De este último autor podemos también mencionar *Colonialismo y Neocolonialismo* publicado unos pocos años mas tarde. Los temas acá tratados dan testimonio de diferentes puntos implicados en el debate de entonces y específicamente en los discursos audiovisuales que acá revisaremos. Así podemos mencionar desde ya la problemática del neocolonialismo, factor clave para pensar no solo dependencia política y económica hacia las potencias metropolitanas y especialmente a la hegemonía norteamericana tras la segunda guerra mundial; sino también las expresiones culturales e incluso las problemáticas psicológicas en la configuración de la identidad, el problema de lo nacional, así como el de las representaciones de lo popular, todos ejes sobre los cuales problematizan tanto el *Nuevo cine chileno* como el *Cinemanovo*.

Así vamos a identificar algunos puntos en común y características transversales en ambos movimientos:

a) cine como contra-espectáculo

Esta formulación tiene que ver con una primera diferenciación con respecto a la praxis del cine industrial y por ende del cine hegemónico comercial que pertenece a la llamada industria cultural. Un cine contraespectacular es un cine que niega la estandarización de la imagen y nuevamente apela al estilo como verdad negativa, esto es, la búsqueda constante del diferencial (la negación) dentro de la una misma concepción de la forma. Para Adorno y Horckheimer (*Dialéctica de la Ilustración*) es este una de las características mas diferenciables entre la industria cultural y lo que conocemos comúnmente, o siguiendo la tradición clásica, como Arte. Mientras la industria apela a la repetición y la estandarización de las formas en pos de abaratar la producción y crear espectadores económicamente inmersos en la dinámica capitalista del consumo y el entretenimiento (alienación), las manifestaciones artísticas siguen apostando a crear diferenciales negativos que rompen los estilos y fundan otros nuevos hasta que nuevamente asome una nueva verdad negativa que logre dar un siguiente paso. Esta

búsqueda por aquella verdad negativa, recorrerá todos los elementos de la construcción formal cinematográfica, es decir, tendrá que ver no solo con los “cómo”, los modos de montar, de fotografiar, de contar, sino también con los “qué”, los temas tratados, los personajes retratados y las acciones narradas e incluso fuera de la esfera productiva del objeto artístico, atravesarán las cuestiones inherentes a la exhibición y la circulación de las obras. La propuesta contra-espectacular será un factor sustancial de ambos movimientos, así como del conjunto del Nuevo cine latinoamericano.

Otro elemento que configura esta contra-espectacularidad, la podemos rastrear a través del análisis realizado por J. L. Comolli (Cine Contra-espectáculo) y tiene que ver con el estallido de los marcos estrechos de la visualidad que enmarcan a la imagen espectacular. El espectáculo está siempre preso en lo visible y escuchable y requiere por tanto de un espectador pasivo que lejos de constituirse en sujeto sea una suerte de mero receptor de efectos visuales y sonoros. Mientras que para el cine contra-espectacular la construcción del espectador es tarea también de la misma obra cinematográfica en cuanto esta será constantemente una “obra abierta” una obra sin clausura, donde solamente alcanza su intelección una vez digerida por un espectador activo y crítico, capaz de mirar mas allá de los límites del ver y del escuchar. Hablamos por tanto de una imagen que se desmarca de su visualidad y su organicidad clásica y apela constantemente a un fuera de campo conceptual en donde intervienen los pensamientos, los afectos, las memorias y las interpretaciones.

b) representación popular y crítica al exotismo colonizador

Un segundo punto de similitud, tiene que ver con la construcción y la representación de lo popular, en una búsqueda quizás benjaminiana de escribir una historia *a contrapelo*, que sea capaz de enunciar aquello oculto por la historiografía oficial. La cuestión de lo representado es un punto crucial que tiene que ver con entender a la imagen y la palabra y en particular a la imagen cinematográfica como un territorio en disputa política, como un campo en conflicto. Esto quiere decir, que toda imagen muestra en tanto que invisibiliza, que toda palabra expone en cuanto oculta, en definitiva –y parafraseando a Benjamin, que *toda producción cultural es un documento de la barbarie* ¿Qué es lo invisibilizado en la imagen espectacular? ¿Quiénes a la postre son los rostros ocultos de la historia, los que no alcanzan a constituirse en imagen y que cuando lo son, están

expuestos nuevamente a desaparecer en la subexposición (censura) o en la sobreexposición del espectáculo (Didi-Huberman)? la respuesta a estas preguntas son evidentemente los vencidos de la historia, los oprimidos los subalternos, los que no le dan nombre a ninguna calle, los que no conforman ningún monumento, los anónimos, quienes no tienen acceso ni a la imagen ni a la palabra. Un cine contra-espectacular, en cuanto cine político encontrará en ellos, a los protagonistas de cada historia, tratará de exponer sus rostros, sus vidas y sus nombres y esta voluntad no solo configurará la representación de los pueblos y de la cultura popular en el cine, sino que impondrá una ética en el hacer cinematográfico que tendrá continuamente de cuidar el límite de la exposición y el de la sobreexposición, la representación justa o la aparición deliberada del cliché, tanto en la configuración colonial del “exotismo” como del “estereotipo” característico a las lógicas del espectáculo.

c) relación ética y estética

Otra característica tiene que ver entonces con la configuración de una ética en la estética, esta relación ética apela a la responsabilidad de cada realizador con aquello que decide mostrar y nombrar y no sólo en cuanto al “qué”, sino también al “cómo”. Por esto es una conformación ética y por ende política hacia quienes representa y hacia los espectadores a quien dirige su obra. Esta responsabilidad cívica y política es quizás el carácter más general donde se posicionan todos los demás elementos acá revisados y que recorre el conjunto de la experiencia del Nuevo cine latinoamericano. Hay acá un cine ético. Muy lejos de una visión snob, comercial o del *arte por el arte*, este cine trataba de hombres y mujeres para los cuales su acción tenía tanta importancia civil y política como cualquier otro oficio, y por ende estaba marcado por distintos imperativos, morales, ideológicos y políticos.

d) estética, revolución y violencia

Otro punto que surge de este debate es el que tiene que ver con la violencia. Primero como posibilidad política, la discusión en torno a dicha problemática será capital a la hora de distinguir las distintas opciones emancipatorias y será uno de los temas más controversiales dentro del debate en la izquierdas del continente, principalmente desde el fervor internacional que generó la revolución cubana como legítima opción política de los pueblos frente a la opresión de distintas tiranías. La violencia por otro lado

condiciona la misma definición del concepto de revolución, quizás una de los significantes más recurrentes en los distintos escritos y manifiestos de los cineastas de este periodo.

En materia cultural la revolución y la violencia se pensarán también en términos artísticos y estéticos, será una premisa desde la cual se aventuraran experimentaciones formales de todo tipo. Esto es importante, por la reflexión en torno a la violencia no será un problema temático o argumental, sino sustancialmente inscripto en propuestas formales que por otro lado incluyen al espectador y abandonan la organicidad autocrática del objeto artístico. Así de las viejas vanguardias históricas aparecerá nuevamente el recurso del *shock* como premisa para un uso estético de la violencia, recurso ampliamente difundido en las obras plásticas del momento (informalismo, expresionismo abstracto, etc.) y que en materia de cine, encontrará su expresión a través de distintos recursos, el montaje, el sonido, el *jump cut*, la cámara en mano, los primeros planos etc. Así, las operaciones eisensteinianas en torno a un *montaje de atracciones* encontrarán plena vigencia. También lo hará la *teoría del extrañamiento* de Bertolt Brecht que incluye al espectador como un ente central de una propuesta revolucionaria del arte. Por todo esto, la violencia encontrará en estos movimientos cinematográficos una reflexión propiamente estética, ya que toca las diferentes momentos de la reflexión constructiva y perceptiva del hecho artístico. No solo en su propio hacer, es decir en la propia construcción o producción de la imagen sino que fundamentalmente en su percepción y en la construcción subjetiva (ideológica, afectiva, política) del espectador.

II. Cinema Novo.¹

Fue un movimiento cinematográfico dentro del Brasil que surge en respuesta a diferentes formas artísticas previas. Originalmente el nombre devino de una revista que se iba a editar en el año 1961 sobre cine. Revista que jamás se editó por falta de recursos económicos. Constituido por una generación de jóvenes rebeldes, con una fuerte impronta política de izquierda, enfocando hacia problemáticas sociales y económicas. Coetáneo a los diversos movimientos artístico políticos del continente latinoamericano. El Cinema Novo se desarrolló con una impronta articular dentro de la idiosincrasia pluricultural del Brasil. Su sello distintivo se resume en esta frase: Hacer cine en Brasil sobre Brasil. Un cine más comprometido con la realidad y lejos del cine industrial.

Rocha (1981) dice: “ *El cine como conocimiento y no divertimento; el cine como lenguaje y no como espectáculo, el cine como método y no como descripción de lo obvio(...)*” (Rocha 1981. p.45)

a) Orígenes remotos.

Enumeramos sólo algunos: Semana del arte Moderna de 1922.Sao Paulo. Manifiesto antropofágico. (leído en clases anteriores vinculadas a la vanguardia). Mario de Andrade escribe el libro “Macunaíma”. Donde se plantean rupturas de forma irónica entre el lenguaje clásico escrito y del lenguaje coloquial. Además se plantea en varios niveles la antropofagia del Brasil. Que servirá de concepto fundante para el Cinema Novo.

Humberto Mauro. Abuelo del Cinema Novo. Ganga Bruta. Denostada originalmente y reivindicada en los años ´60 por los cinemanovistas.

Rodríguez señala: “ (...) Podemos considerarlo un personaje aislado dentro de la cinematografía brasileña. (...) que los jóvenes cinemanovistas tuvieron presente y del que aprendieron del sentido de la espontaneidad, la improvisación, etc. Pero sobre todo la gran lección de tratar la realidad sin deformación, mostrando un Brasil real, basándose en temas brasileños y sin necesidad de realizar buen cine con un alto presupuesto.” (Rodríguez. 1994. p26)

¹ El presente párrafo fue desarrollado por las distintas clases sobre cine brasileño dictadas tanto por Melina Serber como por Eva Bongiovanni y están editados acá solamente, lo que hace particular mención al Cinema Novo.

b) Orígenes próximos.

Una gran influencia para esta corriente que excede lo cinematográfico fue el Neorrealismo. Se lleva a la pantalla al oprimido, al postergado. Aparecen las favelas, marginalidad, *Sertão*, pobreza sin esteticismos. Simpleza en los recursos técnicos, escenarios naturales. Actores no profesionales. Improvisación. Bajo presupuesto de producción.

Chanchada. (Cinedia- Brasil Vita Films y Atlántida, fueron las productoras sobre la que se consolidó una industria nacional) Comedia banal, burda, musical. Enredos. Espectacular. Previo a la aparición de la TV. (Correlato con comedias rancheras en México, y Melodramas tangueros en Arg) Contenido falseado, for export. (años '30 y '40) Dentro de la mayoría comedias banales y superficiales, con una representación del Brasil falseado, existió una corriente de este género más “seria”. Donde se pudo ver una realidad del Brasil menos edulcorada. El ejemplo es “Favela dos meus amores” (1935) de Humberto Mauro. (señalada en los años de revisión de Mauro como un proto neorrealismo) Donde participan habitantes de la favela. Esta modalidad más “veraz” es la que tiene cierta conexión con el Cinema Novo.

Compañía Vera Cruz. Mega compañía cinematográfica. Creada en 1949 por Franco Zampari, un ingeniero italiano conocido por ser un mecenas de las artes escénicas. Con grandes y sofisticados estudios. Técnicos y directores europeos, que no hablaban portugués ni conocían la realidad del Brasil. La idea era alcanzar una estética de la superproducción en detrimento de la realidad del brasil. Films de altísimos presupuestos, distribución de los films por compañías extranjeras. O Cangaçeiro (1953), de Lima Barreto film emblemático.

*“ Tras conocer a grandes rasgos la historia y la evolución de la Vera Cruz, mencionaremos los aspectos, ante los que reaccionaron los cinemanovistas:
a. Contenido, falseando la realidad brasileña.*

b. Forma, emulando los modelos europeos.

c. Producción, superproducciones de elevado presupuesto; artistas y técnicos contratados permanentemente por estos grandes y sofisticados estudios” (Rodríguez. 1994. p32)

1952 . 1º Congreso Nacional de cine Brasileño. Las tesis presentadas daban cuenta del clima de efervescencia que se vivía.

“ Las preocupaciones principales: Renovación del Cine Brasileño; ahora con la particularidad de realizar un cine al servicio del pueblo, con un claro sentido educativo, realista y funcional (...) Un cine para el pueblo hecho por el propio pueblo.”(Rodríguez. 1994. p33)

Antes de ingresar en la catalogación (para estudio) de las fases del Cinema Novo. Es conveniente destacar, entre 1946 y 1964, se vivió una “bonanza” política. Ya que la democracia, permitió consolidar cierta mejora económica. Se desarrollaron algunas industrias como la automovilística, siderúrgica, naval e hidroeléctrica entre otras. Se puso en marcha la reforma agraria tan reclamada en aquellos años. El crecimiento económico y político durante los períodos de Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, João Goulart., se vió reflejado en el terreno de la cultura.. Las temáticas locales, las revueltas estudiantiles, la reforma universitaria, atravesaron aquellos explosivos años.

c) Etapas

c.1) Fase neorrealista (1954- 1959)

También denominada fase pre-cinemanovista o de prólogo. Con fuertes influencias de la corriente italiana, donde se exhibe en pantalla el subdesarrollo de la pobreza. El ejemplo más relevante de este período es el filme: Río 40 graus, del considerado padre del Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos. Es un filme que revela la realidad de la favela Carioca (Río de Janeiro), sin deformaciones ni estetizaciones. La película atravesó dificultades de producción, financiamiento, se hizo con mucho entusiasmo pero pocos recursos. Las cámaras se consiguieron prestadas, por nombrar una de las dificultades a la hora de rodarla. Por otro lado también enfrentó problemas de censura. Al respecto Rodríguez cita: “ *EL jefe de policía, Sr Menezes Cortés prohibió el fim el 23 de septiembre de 1955, alegando que en Río de Janeiro es difícil alcanzar la temperatura de 40º, que se ofrecían unas apariencias degradantes de la ciudad, `una cuestión de aspectos de miseria de Río (...) dando la falsa impresión de que en Río no se trabaja (...)` y la postura comunista del director: `Es sobre todo, organizado con la técnica comunista, donde sólo aparece el lado malo de la vida de los países no comunistas`”*

Las presiones nacionales e internacionales, lograron que sea estrenada. Lo cual da cuenta de clima que vivía la cultura y la intelectualidad en aquellos años. La censura acabó siendo el mejor agente de prensa. El filme tuvo una calurosa recepción por parte del público y la crítica nacional e internacional. El film está filmado con equipamiento liviano, por un grupo de jóvenes entusiastas entre el 54/55.

Esta fase se puede considerar como fase de aprendizaje y formación. Donde todavía las problemáticas sociales no son tratadas como dimensión política, o antropológica. Simplemente se comienza exhibir el horizonte del marginado con cierta crudeza. Es un cine con un claro contenido social. Pero sin una clara carga política.

c.2) Plenitud democrática (1960 - 1964)

Se puede considerar a esta etapa de esplendor. Los periodos son cortos porque los hechos sociales, políticos, culturales y estéticos ocurrían con gran vertiginosidad. Aparece el verdadero Cinema novo, se va constituyendo su estética propia. Desaparecen las influencias neorrealistas, se dejan de lado las “crónicas de la pobreza” y se focalizan en un cine Social-popular. Aparece la dicotomía de la sociedad brasileña, las problemáticas vinculadas con las diferencias étnicas. Se presenta un estudio más elaborado de los personajes, se plantea una estética más dirigida al análisis y la reflexión de los personajes y su conflicto social, con una orientación a las posibles soluciones. Aparece la presencia del pueblo en las películas. Aparece con mucha fuerza la literatura brasileña como fuente de creación. Esto es plausible de ser vinculado con el tema de la antropofagia dialéctica ya que las novelas en las que se basan son escritas varias décadas anteriores. Esto exhibe la necesidad de alimentarse de la literatura y la cultura propias. Aparece con una fuerte impronta el acercamiento de los directores a un compromiso político. Se considera el año cero del Cinema novo, 1962. Es el año en que el cine brasileño tiene mayor participación en festivales internacionales. Las geografías variadas del Brasil, aparecen en la pantalla, el Sertáo, el litoral, el Nordeste, lo rural le gana a la ciudad.

Un filme emblemático es *Barravento* (1961). De Glauber Rocha. Se filmó en una zona del litoral bahiano. Donde se analizaba la situación de una comunidad de pescadores negros, que trabajaban como si todavía estuvieran en la época de la esclavitud. La película ataca la alienación religiosa, el conformismo, la pasividad. Buscando

desentrañar el choque cultural y señalando las formas de liberación. Los conflictos religiosos, culturales, étnicos serán constantes en los filmes de Glauber Rocha uno de los más reconocidos exponentes del cinema novo, no solo como cineasta sino como teórico. Su compromiso político jamás significó un impedimento para desarrollar una estética vibrante, poética y compleja, que lo llevó reiteradas veces a reconocimientos internacionales.

Uno de los filmes destacables de este período es *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira Dos Santos. Cabe destacar que está basado en la novela homónima de Graciliano Ramos, escrita en 1938. Otro Film emblemático que cierra esta etapa es *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) Glauber Rocha. Donde mostró al “Nuevo Cangaçeiro” Se presenta las dos formas de alienación (el misticismo y la violencia) explora la imposibilidad de toma de conciencia por parte del pueblo. Comparamos los distintos tratamientos que se hace del personaje del Cangaçeiro entre este filme y el anteriormente nombrado de Lima Barreto (quien no se inscribe en esta corriente cinematográfica).

c.3) Plenitud dictatorial (1964 - 1968)

En 1964 hay un Golpe de estado por parte del mariscal Castelo Branco. Si bien ya antes del golpe de estado existió cierta censura sobre alguna de las temáticas que atravesaban los filmes, el quiebre que implicó la caída de la democracia en todos los órdenes se hizo sentir entre los realizadores de este movimiento.

Al principio la situación de la censura era “soportable” pero con el correr de los años y la consolidación en el poder del terrorismo de estado, la situación para los directores se hizo insostenible. Reaparece la ciudad como área temática. El medio urbano sirve como marco para las referencias a los conflictos políticos que estallan allí. Las luchas estudiantiles, la burguesía, la clase burguesa, las clases medias y trabajadores, se encuentran más reflejadas en los filmes de esta etapa. Aparece una fuerte influencia de la estética de la Nouvelle Vague Los mensajes políticos son cada vez más pronunciados, y se focalizan en la reflexión a cerca de la derrota de la burguesía.

En el año 1965. Glauber Rocha es invitado a una reseña del cine brasileño en Génova, donde presenta una tesis que aportará de sustento ético, político y teórico al movimiento: “La estética del hambre”

La película que elegimos para graficar la estética de este período es *Terra em Trance*.

Se lo considera el film clave de la historia de este movimiento y quizás de la realización entera dentro de la cinematografía brasileña. Una denuncia contra las derechas fascistas tropicales, aparecen en escena todos los actores sociales que contribuyeron a la derrota de la democracia. Los políticos de derecha, los de corte populista, los periodistas, los dirigentes sindicales y el pueblo a secas. Un país imaginario, El Dorado, con todos los ingredientes que permiten claramente anclado al Brasil. Poética vibrante, con una cámara que envuelve a los personajes y desnuda su desazón interior. Por el fracaso del ideal político libertario. Con notables influencias de Godard. En el montaje, la puesta de cámara, la construcción de climas enrarecidos y desoladores.

c.4) Fase de cine Metáfora (1968 - 1974)

Un golpe de estado, en 1968, aún más violento y represivo se instaló en el país. Ya fue imposible sostener una producción tan cargada de temáticas políticas. Muchos debieron exiliarse para evitar las persecuciones. Las alternativas fueron dejar de producir o buscar una estética que supere la censura. Así aparece la fase de cine metáfora también conocida como tropicalismo. Estas claves cada vez más encriptadas para poder seguir ejerciendo, evitando la censura, produjeron un conflicto de comunicación en algunos casos por el hecho de resultar incomprensible para el gran público. Sin embargo películas como. *Macunaíma* (1969) Joaquim Pedro de Andrade, tuvieron cierto éxito de público. Una de las características es la utilización del color, la exuberancia, actores reconocidos popularmente de la TV o de films comerciales. En este caso el protagonista interpretado por Grande Otelo, un famoso actor popular. La historia se entiende, tiene humor, pero a su vez se pueden practicar lecturas profundas vinculadas con la desaparición de personas que acontecía por aquellos años al igual de en el resto de latinoamérica, regada de sangrientas dictaduras subsidiadas económicamente por los EEUU, para evitar la repetición de la experiencia de Cuba.

Esta fase deja de lado las producciones independientes e ingresa en el sistema de estudios. Porque los objetivos cambian y existe una necesidad de llegada al gran público.

Dentro de este período Glauber Rocha escribe en el exilio otra manifestación estético política: *La estética del sueño*. (1971)

Concluiremos visualizando reflexivamente el fragmento de Macunaíma en el cual el poderoso arroja a una gran piscina a los invitados seleccionados, para comérselos.

III. Nuevo Cine chileno.

a) Historia oficial y contra-historia

Analizaremos el cine chileno principalmente desde una perspectiva política, haciendo hincapié en el cine de los años '60. Esto significa entender la producción cultural, en este caso cinematográfica, como un objeto y un dato histórico de una realidad, que en el caso chileno –y de buena parte del continente- estuvo asediada por sucesivos y violentos cambios políticos y como dicha coyuntura es representada estéticamente en los textos audiovisuales

Desde mediados de la década 60 se instala en Chile la posibilidad cierta de ser el primer país en el mundo en que se desarrolle una revolución socialista enmarcada dentro del orden constitucional precedente. Esta idea se vio materializada con el triunfo electoral de Salvador Allende y de la Unidad Popular en 1970. Por otra parte este modelo de desarrollo socialista se ve salvajemente interrumpido, tres años después, por un golpe de estado, que violando la Constitución instaura un régimen y una lógica de represión de corte fascista, en donde luego de aniquilar al enemigo político logra reconstruir el Estado chileno mediante una nueva carta constitucional en donde se legaliza el actuar de los militares y se establecen las bases para la implementación ideológica de un capitalismo neoliberal dentro de una forma de democracia consensuada entre dos bloques políticos que aseguren la estabilidad y el éxito del modelo.

La principal característica en la historia política de Chile ha sido a juicio de algunos politólogos tanto extranjeros como chilenos el que su sistema estatal, su institucionalidad ha sido la más estable de América Latina y que sus crisis las ha superado con un fuerte grado de racionalidad y de consenso. Para algunos, esa hazaña sería producto del carácter cívico de sus élites y para otros de la calidad de sus instituciones y leyes. Sin embargo una parte importante del cine y de la producción

artística en Chile especialmente en los últimos cincuenta años ha intentado evidenciar el carácter mítico de este orden histórico oficial, proponiendo una narrativa contra-histórica, y a la vez rescatar a los chilenos como sujetos y actores sociales en contraposición a sus instituciones.

Esta es una primera clave para analizar la "estabilidad institucional" de Chile en el concierto latinoamericano: el carácter conservador de sus viejas elites dirigentes, sin embargo dicha estructura de poder ha sobrevivido gracias a la violencia y a la represión política como práctica legalizada y cotidiana... y aquel es el otro gran capítulo en la historia: el análisis de su violencia política. A modo de ejemplo podemos citar la guerra colonial contra los pueblos originarios, particularmente contra la nación mapuche, a quienes el estado imperial español nunca pudo someter y que hasta el día de hoy sigue siendo el principal problema político y territorial que enfrenta el estado chileno... pero también dicha violencia ancestral posee un carácter cotidiano en el establecimiento del orden interno. Por tanto la violencia política resulta ser un factor medular a la hora de analizar el país y su producción cultural.

Lo que ocurre en Chile a juicio del historiador Gabriel Salazar, sería la contraposición entre estabilidad y legitimidad. Mientras la estabilidad sería una cualidad del sistema, la legitimidad sería el derecho, la soberanía, el poder en definitiva de los chilenos. Lo que hay, por tanto, es una historia oficial, visible, y por otro lado, una historia oscura, invisible y que a veces revienta sobre la superficie creando los períodos de crisis institucionales en Chile.

Las tres Constituciones que ha tenido Chile, han surgido de sangrientas represiones a un sector de la sociedad, desde 1830 hasta 1973. Esta experiencia cíclica, de reconstrucciones del estado, por una élite dirigente, se ha hecho sobre la base de la más profunda violencia, por esto se conforma en Chile tanto la idea de estabilidad, como también el rol protagónico que tienen las fuerzas armadas en asegurar dicho orden. Desde el siglo XIX la clase política militar (CPM) ha sido la garantía de una clase política civil (CPC) y la violencia del ejército chileno hacia sus enemigos internos ha sido permanentemente legalizada por el propio estado.

En este escenario dominado por la legalidad, por el seguimiento de la institución, por el respeto a la ley, el accionar de los chilenos ha sido históricamente catalogado como respetuoso o subversivo del orden, criminalizando así cualquier manifestación de los

movimientos sociales y esto no sólo en los períodos puramente dictatoriales, como sería el caso del gobierno de Pinochet sino que incluso, dentro de la "Vía chilena al socialismo" que encabezó Allende en los años '70 y hoy de modo sistemático por los gobiernos democráticos, sean de derecha o de centro izquierda.

Los años '60 se caracterizaron en América Latina, como ya hemos visto como un redescubrimiento identitario, fuertemente incentivado por la Revolución Cubana, lo que se tradujo en la irrupción de un sentimiento insurreccional ante los distintos tipos de dependencia o colonización. De allí se derivaron una serie de interrogantes en donde dos resultan fundamentales:

1. ¿Cuál era el espacio del arte en el tejido social?
2. ¿Cuál era el rol de los artistas en sus marcos nacionales y regionales?

En el caso de Chile y también de otras cinematografías, la búsqueda por la identidad se configuró principalmente en el desarrollo de la narrativa contrahistórica que, en un movimiento doble, por un lado intenta destituir la historia oficial y por otro restituir las historias silenciadas.

b) El Cine Experimental de la Universidad de Chile

El cine chileno de la época de los '60, se caracteriza principalmente por la actividad generada al interior del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que funcionó desde 1957, a partir del trabajo de Sergio Bravo y de un grupo de colaboradores, todos venidos del Cineclub de la Universidad, hasta el 11 de septiembre de 1973, día en que los militares intervienen la Universidad saqueando las dependencias del Centro Experimental y expulsando a todos los trabajadores. Dentro del desarrollo del Cine Experimental se puede hablar de tres etapas, según Claudio Salinas.

1. Un primer periodo que va del año 1957 al 1963 en donde el Centro de Cine Experimental es una entidad autónoma con auspicio de la Universidad de Chile. El énfasis se encuentra en la vocación documentalista y en la búsqueda de construir una identidad nacional. Así, las principales propuestas tienen que ver con el registro de las distintas actividades de la cultura popular chilena, los artesanos del mimbre, el trabajo de los organilleros, el trabajo diario en el campo, etcétera.

Todos estos documentales, ya plantean una nueva forma de narración que, como dirá Héctor Ríos "nace del repudio a las falsificaciones de la realidad nacional presentadas por el cine de ficción chileno y el rescate de las verdades más profundas de la identidad". Sergio Bravo, el principal cineasta de esta etapa y fundador del Centro Experimental calificará como inmoral filmar la vida cotidiana de una campesina mapuche penetrando en su casa encaramado en una grúa" planteando claramente la idea de un cine austero ajustado a una realidad austera, como premisa ideológica y técnica en el desarrollo de esta nueva estética.

Sin embargo, estas propuestas estéticas aún no se configuran en propuesta política.

El contexto de este primer período es, por un lado, la reforma universitaria, la revolución cubana y la influencia del neorrealismo italiano fundamentalmente.

2. El Segundo período que va desde 1963 a 1968, se caracterizará institucionalmente por la dependencia del centro al departamento audiovisual de la Universidad de Chile y el trabajo conjunto con el personal de canal 9 de televisión que permitirá el desarrollo de documentales por encargos y a un acercamiento a la ficción, lo que resulta importante destacar, es que a pesar de que el Centro Experimental se estructura como una productora, siguen manteniendo los mismos métodos y recursos que vienen desarrollando desde 1957: la misma economía y escasez de medios, el uso de la cámara en mano, la iluminación natural, la ausencia de puesta en escena, etc. por lo tanto lo que en un principio, se constituía como una búsqueda, en esta etapa se constituye como una propuesta estética asumida.

Esta etapa tiene como figura principal a Pedro Chaskel quien realizará el montaje de El Chacal de Nahueltoro, largometraje que cierra el período.

3. La tercera y última etapa se caracterizará por una clara finalidad política y de propaganda. El contexto lo exigía: Allende asume el poder y con él la intención de convertir a Chile en una república socialista genera una polarización política en la sociedad de la cual los cineastas no escapan. En 1970, el mismo año del triunfo de la Unidad Popular se redacta el Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular en donde se responden a la pregunta sobre el rol del arte y del artista en el tejido y la historia social y en donde también se comprometen en el desarrollo de una narrativa contrahistórica.

Esta última etapa se caracteriza por el cambio de temática y también por la influencia del resto de la cinematografías latinoamericanas, especialmente del cine cubano y de la figura de Santiago Alvarez, en lo que significó para algunos cineastas chilenos el mejor modelo de síntesis entre vanguardia política y artística.

Por otra parte, esta etapa nace bajo una matriz continental que fue dada en el festival de cine de viña del mar del año 1967

c) Festival de cine de viña del mar

Hasta 1966, el Festival de Cine de Viña del Mar, se caracterizaba por ser un Festival de Cine para aficionados, pero ahora daba un paso sustancial en el reconocimiento de las nuevas propuestas estéticas, así, se desarrolla un Festival, para el cine documental y experimental para 16 y 35 mm exclusivamente para cineastas chilenos. Así entran a participar, tanto el Cine experimental de la Chile y por otro lado, el instituto fílmico de la Universidad Católica, al año siguiente, se realiza la 5ta. versión del Festival, que por primera vez tendría un carácter internacional. Junto al Festival, se realiza el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, que contó con la asistencia de delegados de siete países y películas de nueve (Argentina, Bolivia, Cuba, México, Perú, Uruguay, Venezuela, Brasil y Chile). Su importancia dentro del nuevo cine latinoamericano según Mariano Veliz se manifiesta en tres direcciones:

1. Constituyó la primera cristalización de un ideal regional que intentó construir canales de comunicación al interior de los países latinoamericanos.
2. Funcionó como el acta de nacimiento de un movimiento que a pesar de su diversidad estética, compartía un objetivo de clara identidad continental.
3. En ese Festival participaron los principales cineastas y rostros más visibles del cine latinoamericano: Octavio Getino, Gerardo Vallejo, Raimundo Glayzer, Jorge Sanginés, Miguel Littin, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, etcétera.

En dicho Festival, conviven tanto las películas de influencia neorrealistas que podríamos calificar como cine social y un naciente cine militante.