



¿Cómo escribir la historia del cine chileno de los sesenta?

How to Write the History of Chilean Film from the Sixties?

Verónica Cortínez

University of California, Los Angeles/
cortinez@humnet.ucla.edu

ORCID: 0000-0002-2521-4457

Date of reception:

31/05/2022

Date of acceptance:

18/07/2022

Citation: Cortínez, Verónica, “¿Cómo escribir la historia del cine chileno de los sesenta?”. *Revista Letral*, n.º 29, 2022, pp. 209-235.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi29.24962>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial, 3.0 Unported license.



RESUMEN

Este artículo se enfoca en la metodología de escribir una historia del cine de un país particular y de un particular período histórico, como el libro de dos volúmenes que escribí con Manfred Engelbert sobre el cine chileno de fines de los sesenta, y ahonda en principios generales que se aplican a la escritura de cualquier historia del cine.

Palabras clave: Cine chileno de los sesenta; Historia del cine; Metodología; Eduardo Frei Montalva; Germán Becker; Miguel Littin; Raúl Ruiz.

ABSTRACT

This article focuses on the methodology of writing a film history of a particular country and of a particular historical period, such as the two-volume book I co-wrote with Manfred Engelbert on the Chilean films of the end of the sixties, and it delves into general principles that apply to the writing of any film history.

Keywords: Chilean Film of the Sixties; Film History; Methodology; Eduardo Frei Montalva; Germán Becker; Miguel Littin; Raúl Ruiz.

El título de mi artículo, tal vez un poco ambicioso, encierra varios problemas que Manfred Engelbert y yo tratamos extensamente en el primer capítulo de nuestro libro *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*, publicado por la Editorial Cuarto Propio en 2014 (“Cuestiones de método” 25-51)¹. El primero que salta a la vista es la relación entre cierta voluntad generalizadora, normativa, y la elección de un período histórico particular. Pretender escribir la historia del cine chileno parece entrar en contradicción con la especificidad del corto plazo, lo que cuestionaría la búsqueda de principios generales.

Al limitar nuestro estudio a la producción de largometrajes escogidos en un período de solo cinco años, desde el inicio de la filmación de *Morir un poco* en febrero de 1965 hasta el estreno oficial de *El chacal de Nahueltoro* en mayo de 1970, nuestro propósito evidentemente no es la búsqueda de un gran diseño histórico². Sin embargo, creo que nuestro procedimiento se basa en principios de importancia y validez para cualquier pesquisa en la historia del cine y, en particular, la del cine chileno.

Nos concentramos en una época reconocida como crucial para la historia chilena del siglo XX en general, la presidencia de Eduardo Frei Montalva, pero en cuanto al cine mucho menos conocida o recordada con detalles de lo que se supone. Nuestro enfoque está en línea con el planteamiento de David Bordwell en *On the History of Film Style* donde propone, como alternativa a los modelos historiográficos generalizadores, una “piecemeal history” (118, “historia por partes”)³. En el caso de Chile, donde muchos datos de la literatura crítica son incorrectos, imprecisos o brillan simplemente por su ausencia, este modelo se puede aplicar con provecho.

En primer lugar, exige volver a los hechos concretos que procuran una base sólida para cualquier análisis o interpretación. Bordwell, quien reivindica una y otra vez el saber empírico

¹ Presenté una primera versión de este artículo en el simposio internacional, “Historia, Historiadores e Historiografía del Cine”, XVIII Festival de Cine Recobrado, Valparaíso, Chile, 22 de octubre de 2014.

² Las ocho películas que analizamos en el libro son *Morir un poco* (1967) de Álvaro Covacevich, *Largo viaje* (1967) de Patricio Kaulen, *Tierra quemada* (1968) de Alejo Álvarez, *Ayúdeme Ud. compadre* (1968) de Germán Becker, *Tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruiz, *Caliche sangriento* (1969) de Helvio Soto, *Valparaíso mi amor* (1969) de Aldo Francia y *El chacal de Nahueltoro* (1970) de Miguel Littin.

³ Aunque Karl Popper no se menciona en el libro de Bordwell, es difícil no fijarse en algunas resonancias popperianas como el “piecemeal social engineering” (“ingeniería social por partes”) a partir de problemas concretos (“problems and solutions” en Bordwell, un procedimiento atribuido a Ernst H. Gombrich en las artes, 149-157) y la comprensión de los programas de investigación como hipótesis sujetas a comprobación, reformulación o falsificación (117).

(10) y el acopio sistemático de informaciones básicas (119), tiende a privilegiar sobre todo los detalles técnicos de la filmación⁴. Su escepticismo frente a teorías que utilizan las películas canonizadas para ilustrar ideas generales sin considerar en detalle la “materia prima” cinematográfica está desgraciadamente bien fundado. Compartimos enteramente su crítica a Gilles Deleuze (116-117) o a las apresuradas pseudo-aplicaciones de los aforismos sobre la “modernidad” de Walter Benjamin (141-143) que también proliferan en Chile, muchas veces en detrimento de la comprensión concreta y precisa de la factura estética y el contexto de producción de las películas analizadas. Sin embargo, en el marco de su proyecto de historia de estilos cinematográficos, el historiador norteamericano tiende a favorecer los detalles técnicos de la filmación y a minimizar los procesos sociales, políticos y económicos en la historia de las elecciones de medios estilísticos cinematográficos a través de caricaturas de los estudios culturales y de posiciones histórico-materialistas (141, 156-157, por ejemplo)⁵.

La concentración en una época permite, en segundo lugar, precisamente tratar de corresponder a las exigencias que estereotípicamente se formulan en las historias generales, muchas veces con la salvaguardia de que no se pueden cumplir. Valga como ejemplo la introducción del francés Jean Mitry en el primer volumen de su *Histoire du cinéma: Art et Industrie*: “Il faudrait unir à la fois l'historien de l'art, le théoricien du film, le philosophe, le sociologue, l'économiste, d'autres disciplines encore” (15; “Sería necesario reunir al mismo tiempo al historiador del arte, el teórico del cine, el filósofo, el sociólogo, el economista, todavía otras disciplinas”). Una observación similar se encuentra en el prefacio de los alemanes Ulrich Gregor y Enno Patalas (fundador del Filmmuseum de Munich) en el primer tomo de su *Geschichte des Films*: “Eine Geschichte des Films, die ihren Titel mit vollem Recht trüge, müßte [...] Kunst-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte des Films in einem sein” (7; “Una historia del cine que merecería plenamente su título debería ser al mismo tiempo historia del arte, historia social e historia económica del cine”). La posibilidad de cumplir mejor con la tarea del historiador y de revisar los grandes frescos lleva a Werner Faulstich y Helmut Korte, también alemanes, compiladores de los cinco tomos de *Cien años de cine: Una historia del cine en cien películas*, a concebir la

⁴ Bordwell da un ejemplo de pregunta concreta acerca de la función de un rasgo estilístico: “We want to know why a body of films employs editing in a particular way” (144; “Queremos saber por qué un corpus de películas emplea el montaje de una manera particular”).

⁵ En *De l'Histoire du cinéma* (1992), Michèle Lagny dedica mucha más atención a estos aspectos (capítulo 4, “Les chantiers de l'histoire du cinéma: une pratique socio-culturelle”). En general, su descripción de modelos historiográficos es bastante parecida a la de Bordwell (capítulos 2 y 3).

historia del cine como “historia de películas individuales, *historia del producto*. [...] La historia del cine como proceso complejo de factores técnicos, estéticos, políticos y económicos, incluyendo el significado de los filmes para su público contemporáneo, debe ser demostrable y experimentable con ejemplos concretos” (9; las cursivas son suyas)⁶. Un método semejante parece convenir incluso más en el caso de una cinematografía “intermitente” (23) como la chilena, según la definición del crítico brasileño Paulo Antonio Paranaguá⁷.

En tercer lugar, el marco nacional sigue ofreciendo algunas ventajas. Si los contextos importan, el vínculo de una obra de arte con la sociedad se capta mejor dentro de lo local concreto. Esta delimitación en el espacio y en el tiempo permite incluso considerar el factor de la larga duración de los fenómenos históricos, subrayado por el historiador francés Fernand Braudel. En efecto, el corto plazo de los años finales de los sesenta no se comprende sin la prehistoria de por lo menos tres décadas (ver *Evolución*, cap. 2, “Contextos” 53-133).

Finalmente, el marco de la “historia por partes” entrega la posibilidad de sacar las más bien pocas películas chilenas de un círculo vicioso donde la falta de interés nacional produce el desconocimiento internacional. Si nos fijamos, por ejemplo, en películas nacionales desdeñadas por “inexportables” (Lagny 93), abrimos las puertas a una posible comparación internacional, útil para el refinamiento de ambas categorías. De ese modo, *Ayúdeme Ud. compadre* (1968) de Germán Becker y la brasileña *Patriamada* (1985) de Tizuka Yamasaki podrían cimentar las bases de un género latinoamericano de afirmación patriota.

Por supuesto que no pretendemos definir un estilo nacional de cine chileno. Sin embargo, el análisis preciso de la producción nacional de los años sesenta, escasa frente a la abrumadora presencia de los cines internacionales de Hollywood, Argentina, México, Alemania, Francia, Italia, etc., ilustra cómo un cine local trata de llegar con sus propios medios (adoptados, adaptados o

⁶ Un defecto significativo de este intento de reescribir la historia del cine es la injustificada ausencia de Latinoamérica (y también de África), sobre todo en el cuarto volumen sobre los años 1961-1976. En la introducción general a este volumen se menciona la invasión de Bahía de Cochinos y la Crisis de los Mísiles (13), pero ni una sola película del continente.

⁷ Paranaguá define tres tipos de cinematografía en función de su productividad: productiva, intermitente y vegetativa (23-25). Una historia del cine chileno a través del análisis de películas ejemplares ya se encuentra en *Re-visión del cine chileno* de Alicia Vega. El mismo modelo, aplicado a la cinematografía productiva por antonomasia, se utiliza en el libro de Mark Harris, *Pictures at a Revolution: Five Movies and the Birth of the New Hollywood*, enfocado en las cinco películas nominadas al Oscar en la categoría de Best Picture del año 1967, otorgado en abril de 1968.

tal vez incluso originales) a un público acostumbrado a ver cine extranjero.

En el marco de este artículo, me limitaré a ilustrar algunos de los aspectos que acabo de exponer a partir de ejemplos significativos. Me veo obligada a recurrir a los entretelones de nuestra investigación, algunos más bien privados y no siempre amables, sin ningún ánimo de polemizar, para que se entienda la dificultad que entraña escribir una historia fidedigna. Lo que más me importa es dejar claro que si la historia del cine chileno pretende ser reconocida como instrumento de conocimiento serio es necesario que el cine, y cada una de las películas, se traten con el respeto y la precisión que otros productos culturales como la literatura han merecido desde hace tiempo.

1. Establecer una base crítica para el análisis: ¿de qué película hablamos?

El primer paso de cualquier trabajo será verificar si el material cinematográfico del cual disponemos es confiable, lo que no siempre es fácil, sobre todo en el caso de películas realizadas hace más de medio siglo, en un país sin archivo nacional, que además vivió una dictadura militar ensañada en contra de una cultura considerada eminentemente de izquierda.

El ejemplo más notable es la búsqueda de una copia fidedigna de *Tres tristes tigres*, que afortunadamente tuvo un final feliz. Debido a la mala calidad de la copia que teníamos, intentamos encontrar copias alternativas en distintas partes del mundo. Así pudimos cotejar cuatro copias en 35mm que tuvimos a disposición en formato DVD y VHS, provenientes de la Filmoteca Española (Madrid), la Deutsche Kinemathek (Berlín), Cinemateca Uruguaya (Montevideo) y Cinemateca Chilena (Santiago). Para nuestra sorpresa, vimos que tres de las copias tenían finales distintos (las de Madrid y Berlín son idénticas). Inmediatamente contactamos a Valeria Sarmiento, nuestra fiel intermediaria para contactar a su marido Raúl Ruiz:

Querida Valeria: Perdona que te moleste, pero necesito hablar con Raúl por el final de *Tres tristes tigres* (tengo tres versiones de la película y las tres tienen un final distinto). ¿Está en París? ¿Podría llamarlo? Muchos saludos, Verónica (15 agosto 2009).

Hola Verónica: Ayer volvimos a París. Él está muy sorprendido con lo que dices de los finales. A las 20 horas de París estaría bien. Saludos, Valeria (15 agosto 2009).

En los diez minutos que pasaron antes de llamarlo (mientras me hacía un café), Ruiz ya pudo adivinar uno de los finales apócrifos, pues era común en la época agregar un trozo de

película al final para proteger el negativo. En efecto, la copia de Cinemateca Uruguay, comprada en Argentina, se distingue precisamente por esta alteración. Después de la última imagen se le pegó un trozo con la palabra “Fin”, visiblemente cortado de *La Française et l’amour* (Boisrond et al. 1960), pues este título puede leerse en negativo en el resto del trozo pegado, que incluso conserva algunas notas de música estridente.



Fig. 1 Copia Cinemateca Uruguay

Lo que Ruiz no sabía es que la copia que circulaba en Chile terminaba con un iris a negro cuando Tito camina por la calle Bandera al final de la película, reemplazando el final abrupto de la película original. El venerado truco del cine de antaño –podemos pensar, por ejemplo, en el final de *The Tramp* (1915) de Chaplin– abre una puerta de escape que Ruiz cierra adrede. La premura de este cambio se nota en el hecho que se conservan las notas de música estridente, completamente desligadas del final de la película. Por desgracia, esta copia (realizada de manera apresurada para el Encuentro Mercosur Cultural en Chiloé, 13-18 nov. 1998, sin el conocimiento de la restauradora Carmen Brito) adquirió el carácter de versión oficial ya que la distribuía el Ministerio de Educación.



Fig. 2 Copia Cinemateca Chilena

Esta es incluso la versión que se mostró en la primera retrospectiva de la obra de Ruiz en Santiago, la “Ruiztón” organizada por Gonzalo Maza (13 oct. 2007) y en la que se basan Ascanio Cavallo y Carolina Díaz en su libro *Explotados y benditos: Mito y desmitificación del cine chileno de los 60* (2007) para elucubrar sobre el “camino a la nada” de Tito (73, 260-261), un mal camino crítico inducido por el iris de la copia video manipulada, que además se destaca en dos fotogramas, en cuya leyenda hablan de “la nada filmica” (261). El problema se agrava debido a la supuesta autorización de Ruiz, según declaran los créditos finales: “Esta copia es un rescate de patrimonio fílmico de Cinemateca Chilena, patrocinado por Cinemateca Uruguay, autorizado por Raúl Ruiz, realizado por socios de Cinemateca Chilena”⁸.

Sin embargo, Ruiz solo aprueba la versión original, “la que termina abruptamente” (Entrevista telefónica, 15 agosto 2009). Copias del original de 1968 se conservan –con un plano final perfecto– en la Filmoteca Española y en la Deutsche Kinemathek. Si el iris de larga tradición cinematográfica distancia al espectador recordándole que lo que ha visto es una película, Ruiz busca precisamente lo contrario a partir de su estética de identificación: la historia no tiene “fin” porque continúa en la realidad. Ruiz está perfectamente consciente de este efecto posible, como se desprende de su entrevista con Luis Cerpa Orellana:

⁸ Para más detalles, ver *Evolución*, cap. 6.5, 477-478. Pudimos desentrañar el misterio de los finales gracias a la colaboración de Manuel Martínez Carril, entonces director de Cinemateca Uruguay, y de Juan José Ulriksen, presidente de Cinemateca Chilena durante el proceso de rescate.

[...] siempre yo supe que la película iba a salir en el Teatro Bandera; la película termina en un bar de la calle Bandera, y la última toma es alguien que escucha una canción, durante el tiempo real de la canción, después de una serie de catástrofes en su vida, escucha la canción, se toma un café con alguien que está ahí, que no sabemos nunca quién es, se para, y sale a la calle Bandera; camina durante tres cuadras hasta que llega casi al cine del cual salían los espectadores de la película. Es decir, los espectadores salían de la película y se encontraban en la misma calle donde estaba la película, es como si la película continuara. Y este es un efecto querido, buscado... (*Revista Racontto*)⁹.

Felizmente, a partir de 2016 existe una restauración perfecta de *Tres tristes tigres*, realizada en Francia por Les Amis de Raoul Ruiz (asociación a la que también Manfred y yo pertenecemos), en un proyecto encabezado con maestría por François Ede, con el aporte del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, a partir de una copia encontrada por Valeria Sarmiento en el British Film Institute de Inglaterra.

Otro ejemplo, contrario al anterior, es el de *Morir un poco*, que apareció en Alemania a fines de 2005 después de décadas de estar perdida, disponible en la Cineteca Nacional de Chile desde 2006. La película ha sido modificada por Covacevich una y otra vez a lo largo de los años. Si la duración inicial de la primera versión (la que el crítico Juan Ehrmann vio en el laboratorio Tecno de Buenos Aires en 1965) era de 85 minutos, para el estreno oficial se redujo a aproximadamente una hora (1967), la última versión dura solo 50:15 (2006). Covacevich aún conserva la copia más extensa, que pudimos ver en la avant-première del reestreno en la Cineteca del Centro Cultural Palacio La Moneda el 7 de abril de 2006, pero no nos fue posible acceder a ella, a pesar de nuestra insistencia (ver *Evolución* 212, 219 n.º 15)¹⁰. Aquí la pregunta

⁹ Al salir del bar, Tito camina por la calle Bandera hacia la Alameda desde el número 780 hasta el 718. Ya que el cine estaba en Bandera 76, cerca de la Alameda, el “casi” de Ruiz es muy subjetivo. Lo notable es que nos encontramos en los ejes Alameda-Bandera, tan familiares para Ruiz y su mundo cinematográfico de los sesenta.

¹⁰ En uno de los intentos por conseguir la versión del estreno, le pedí a un exalumno y escritor reconocido en México, Michael Schuessler, que fuera a la casa de Covacevich y no saliera de ahí sin la película. Este es el mensaje que recibí: “Llegué a su casa (mansión) coyoacanense sobre las 9:30pm y no salí hasta las 12:30am. Me recibió en una sala preciosa adornada con pinturas coloniales, un enorme caballo chino, un tapiz del XVI y muchas antigüedades. Platicamos muy a gusto, le di mi libro, que le encantó. Al bajar de su oficina a la sala y con el segundo güisqui (Whisky pues) en mano, le empecé a interrogar sobre la película (todo un fenómeno cultural, según entendí) y al insistir sobre los 15 minutos, de repente saca del bolsillo de su fino saco de gamuza un rollito de Súper 8. Alzándolo en la mano me dijo ‘esto es lo que quiere nuestra querida Verónica.’ Le dije que sí, seguramente eso era, pero cómo le haríamos

sobre el por qué de las modificaciones necesitaría una comparación minuciosa tanto del material filmico como de los contextos personales, locales e históricos.

Podemos preguntarnos si es legítimo que un artista siga “corrigiendo” su obra a lo largo del tiempo. Ante mi impotencia con Covacevich, nuestro común amigo Raúl Zurita defendió ese derecho, el suyo con su obra y también el de todos los demás. En efecto, cualquier creador puede cambiar, rehacer o incluso desdecirse de una obra suya. Pensemos, por ejemplo, en las múltiples versiones de “Las bañistas” de Cézanne, de las sinfonías de Bruckner o los avatares de *Bežin Lug* (*El prado de Bezhin*, Eisenstein 1935/1937/1967). Tanto la creación como la recepción forman parte de la historia del cine en la cual el público tiene una función creadora propia (la dimensión pragmática, ver aparte 5). Recuerdo la emoción de Bertolucci cuando el 19 de octubre de 1996 pudo estrenar la versión original de *1900*, de 5 horas 17 minutos, mucho más larga que la versión estrenada en Cannes en 1976. “Ya puedo morir en paz”, dijo entonces en el James Bridges Theater de UCLA. Lo que debe interesar al historiador en busca de una totalidad sociocultural no es solo la anécdota, sino también su por qué (ver aparte 3). En países con archivos cinematográficos que a lo mejor abarcan mucho más que las películas nacionales, el problema es algo menor, pues los historiadores pueden acceder a versiones diferentes y hacer las comparaciones necesarias. Lamentablemente no es el caso de Chile donde una cinemateca central todavía está en el camino de perfección. La cooperación de los creadores es, por supuesto, imprescindible. Por ejemplo, en la versión de *Morir un poco* que se mostró en los festivales europeos de 1966, el strip-tease lo realizaba una joven morena que después sería reemplazada por una rubia¹¹. Si Covacevich cambiara su actitud de coqueteo personalista a otra más generosa con el patrimonio cultural de la nación, el “rollito de Súper 8” estaría a disposición de los investigadores en la Cineteca Nacional de Chile. De lo contrario, la versión del estreno oficial en 1967 se habrá perdido para siempre.

para que ella lo recibiera. Verónica, para hacer un cuento (y un juego de ajedrez político) muy corto, él (también) me PROMETE y PROMETE que te lo va a llevar la semana que viene porque se va a Santiago. Confesó que sí había quitado ese pedacito no sólo por tener mala calidad sonora, pero también porque le pareció repetitivo ya que hay otra escena que ocurre en un cabaret y ‘no quería aburrir al espectador’. Al salir le volví a rogar que te llevara ese material de la manera que le fuera posible y volvió a asentir. Podemos comentar todo esto por teléfono ya que fue toda una aventura” (19 julio 2006).

¹¹ La película se exhibe en Berlín (2 julio), Karlovy Vary (18 julio), Salónica (11 sept.) y Leipzig (16 nov.). Covacevich nos confirmó que la versión de Buenos Aires es la que se muestra en los festivales europeos, con la excepción del de Leipzig, donde la morena se reemplaza definitivamente por la rubia (Entrevista personal, 8 feb. 2006).

2. El esquema del montaje

Más allá de la película física, es esencial establecer una base de referencia segura, controlable. Es la reconstrucción del “guion” si éste no está disponible. Se trata de un primer paso en el análisis, pues la determinación de segmentos/partes no es completamente objetiva, independiente de la percepción del que interpreta, aunque no por eso se puede pasar por alto el espacio, el tiempo y los personajes como factores determinantes de unidades analíticas (Cavallo y Díaz, por ejemplo, omiten en su sintético esquema de *Tres tristes tigres* el breve paso del trío de personajes –Tito, Amanda y Luis– por el local de compraventa de autos que es cuando se explica, retrospectivamente, la trama; 251).

Nuestro análisis formal combina métodos inspirados tanto en David Bordwell y Kristin Thompson como en la gran sintagmática de Christian Metz y su desarrollo posterior por Karsten Fledelius, quien la aplica a películas enteras. La reconstrucción de la estructura sintáctica de una película, cristalizada en lo que llamamos “esquema del montaje” (un tipo de *découpage*), permite no solo evitar impresionismos y falencias de una memoria personal, sino también citar imágenes o segmentos con precisión¹².

Más allá del funcionalismo de Bordwell y Thompson, que acentúa el análisis interno de la obra de arte en una larga tradición anglosajona de estudios estilísticos, insistimos en la necesidad de una amplia contextualización para dar cuenta de la dimensión histórica de una película particular, al modo de lo que podría llamarse la Escuela Pragmática Alemana alrededor de Faulstich y Korte, que se distingue por sus propuestas de análisis sistemático. Dentro de la impresionante variedad de modelos propuestos por los distintos autores de *Cien años de cine: Una historia del cine en cien películas* hay un rasgo común: el análisis basado en datos verificables, cuantitativos y formales, para lo cual es imprescindible en primer lugar una reconstrucción de la estructura fílmica (*découpage*) como base de referencia, cuyo objetivo es descubrir el significado de los medios estilísticos para luego insertar este complejo sintáctico-semántico en sus contextos, su dimensión pragmática.

Un claro ejemplo de la utilidad de un esquema del montaje es el caso de *Largo viaje*. La crítica ha insistido mucho en el valor documental de “la secuencia del velorio” del angelito (Vega 129-

¹² Es evidente que pueden existir variaciones en la medición del tiempo según el formato de la copia en la cual se basa el análisis de una película (DVD, Video VHS-PAL, VHS-NTSC, etc.). Al no disponer de los aparatos especializados de la industria del cine, preferimos el riesgo de una medición ligeramente imprecisa a las vaguedades referenciales de muchos libros de crítica cinematográfica.

130, Mouesca 34-35, López Navarro 122; Cavallo y Díaz 113). Pero no se trata de una secuencia, ni en el sentido corriente ni en el de Metz (sintagma que presenta una única acción en un tiempo discontinuo), sino de un montaje alternado de secuencias en ámbitos sociales diferentes.

Esquema del montaje de *Largo viaje*

Copia: DVD de la serie “Mirando Chile desde el Cine”, distribuido por Quality Films.

(entre corchetes se indican principio y fin de cada segmento y entre paréntesis se indica su duración en minutos y segundos)

Primera parte: Ya se va para los cielos (39'42")

Seg. 01 [00:00-02:16] Créditos: palomas volando. (2'16")

Seg. 02 [02:16-04:12] Club de tiro: el empresario, la dama rica y el rival. (1'56")

Seg. 03 [04:12-05:46] De paloma escapada a niño atrapado. (1'34")

Seg. 04 [05:46-07:37] Billares: los proxenetas y la prostituta. (1'51")

Seg. 05 [07:37-08:39] Bar: desencuentro entre la peluquera y el hombre de la Vespa. (1'02")

Seg. 06 [08:39-10:08] El niño vuelve a su hogar. El conventillo amenazado: el abuelo, el padre, la madre y los vecinos. (1'29")

Seg. 07 [10:08-12:11] De noche: el departamento del empresario y la dama rica. (2'03")

Seg. 08 [12:11-14:32] La peluquera y el hombre de la Vespa en sus departamentos. (2'21")

Seg. 09 [14:32-15:25] La madre con dolores de parto. (0'53")

Seg. 10 [15:25-18:51] El parto de un angelito y la salvación de una paloma. (3'26")

Seg. 11 [18:51-25:01] El velorio I: Noche de duelo. Llegada de los cantores. (6'10")

Seg. 12 [25:01-27:52] Noche de farra y frustración. (2'51")

Seg. 13 [27:52-31:58] El velorio II: Noche de duelo y noche de fiesta. (4'06")

Seg. 14 [31:58-39:42] El angelito y el niño empiezan su viaje: (7'44")

a) El padre cierra la cajita-ataúd y se va al cementerio. [31:58-32:59]

b) El padre toma la micro. [32:59-34:09]

c) La madre dormida; el niño descubre las

- alitas. [34:09-35:09]
- d) El padre debe bajarse de la micro y camina por el centro. [35:09-35:56]
- e) El niño deja el conventillo condenado al derrumbe. [35:57-36:53]
- f) El padre llega al cementerio. [36:53-39:42]

Segunda parte: Descenso al infierno (36'16")

Seg. 15 [39:42-42:14] El niño y el proxeneta subalterno. (2'32")

Seg. 16 [42:14-49:32] El niño pisado, de día: (7'18")

- a) Dos niños con un volantín que no vuela. [42:14-42:48]
- b) El empresario manda a su rival a Canadá. [42:48-44:00]
- c) El proxeneta subalterno se hace el ciego; el niño lazarillo. [44:00-44:44]
- d) Los niños del volantín persiguen al niño por las alitas. [44:44-46:09]
- e) Huelguistas empujan al niño que huye. [46:09-46:56]
- f) El niño vagabundo y atrapado. [46:56-49:32]

Seg. 17 [49:32-51:12] Café-bar: Todos atrapados. (1'40")

Seg. 18 [51:12-60:09] El niño pisado, de noche: (8'57")

- a) El niño es echado a la calle; el rival pisa las alitas. [51:12-51:37]
- b) La peluquera le da de comer y recurre a un policía; la prostituta quiere salvarlo. [51:37-53:04]
- c) Amores frustrados y el colmo de la inmoralidad. [53:04-55:01]
- d) Prostitutas en la calle. [55:01-56:13]
- e) Los desamparados. [56:13-56:48]
- f) La prostituta y el niño. [56:48-57:36]
- g) Los desamparados. [57:36-57:54]
- h) Los proxenetas. [57:54-58:25]
- i) El proxeneta presiona a la prostituta. [58:25-59:31]
- j) Los desamparados atrapan al niño. [59:31-60:09]

Seg. 19 [60:09-68:09] El robo de la botillería y la farra de los Desamparados (8'00")

Seg. 20 [68:09-73:50] La pérgola de las flores y el mercado al amanecer. (5'41")

Seg. 21 [73:50-75:58] La carrera del niño hacia el cementerio. (2'08")

Como se puede ver en los segmentos 11-13, el velorio se divide en dos partes, lo cual socava la fidelidad del documento, al menos para la segunda parte¹³. La primera parte del velorio (seg. 11) va separada de la segunda (seg. 13) por el segmento 12, donde vemos la insatisfacción de la dama rica y la lujuria del hombre de la Vespa. Nadie ha indagado en el efecto de sentido de tal montaje. La pregunta se impone cuando nos fijamos en el corte abrupto al comienzo del segmento 12, que nos lleva de un primer plano del angelito (final del seg. 11) a los pechos manoseados de la prostituta. Al final del segmento 12, el montaje también es llamativo. Desde la perspectiva superior de la dama rica, quien al no poder dormir se asoma a la ventana de su departamento, la cámara enfoca el patio del conventillo, donde los rogatorios y la canción de duelo del segmento 11 se han reemplazado con una cueca larga cuyo ritmo alegre acompaña una letra irreverente, una música que suena cínica debido al montaje: “Pobrecita la guagüita / que del catre se cayó” (seg. 13). Al mostrarse la guitarra que se le rompe a uno de los dos guitarristas, sin que se altere la música que sigue escuchándose, se destaca el quiebre entre la fiesta y el motivo triste que la origina (seg. 13; 30:47). El realismo documental se ha violado ya que, estilizada y artificialmente, la música se libera de la relación directa con la imagen, subrayando el frenesí imperturbable de la fiesta¹⁴. El denominador común y efecto de sentido del montaje es la falta de amor en un mundo de escasez, deseos frustrados y erotismo sin ternura.

¹³ Fuera de Ehrmann, quien observa la estructura en dos partes y considera solo la primera como “muy bien realizada” (*Ercilla*, 16 agosto 1967 27), ningún otro crítico se fija en la construcción bipartita del velorio.

¹⁴ El valor documental de la construcción estética de *Largo viaje* se puede cuestionar también a partir de la presentación misma de la ceremonia religiosa popular. La estilización se revela con claridad cuando comparamos las escenas de *Largo viaje* con la descripción que hace Violeta Parra de la ceremonia popular en “Velorios de angelitos”, publicada en 1959, donde destaca el ambiente sobrio que caracteriza los velorios en los pueblos.



Fig. 3, 4, 5, 6 Choque de dos mundos en un montaje alternado

3. Valor de los testimonios

Los testimonios de los responsables de la película (director, actores, técnicos, etc.) pueden ser de gran utilidad, pero es necesario manejarlos con prudencia. Parecen datos confiables, pero no siempre lo son, incluyendo las entrevistas publicadas en la época, que muchas veces contienen datos poco veraces que nadie se ha encargado de desmentir, seguramente por la autoridad que inspiran las fuentes.

Un buen ejemplo es el caso del erotismo en *Largo viaje*. En el artículo de María Romero con ocasión del estreno, Kaulen afirma: “El semidesnudo se produjo casualmente, en el momento mismo... Ni siquiera teníamos intención de que apareciera” (*El Mercurio*, Valparaíso, 27 agosto 1967, Segundo Cuerpo 9). Su afirmación es poco convincente, pues los pechos desnudos de la mujer aparecen en dos tomas de contenido muy diferente: la primera muestra un juego amoroso fundado en el mutuo consentimiento (64:32), la segunda, por el contrario, muestra a la misma mujer como víctima de un intento de violación (67:42). No solo es improbable que el “semidesnudo” se haya repetido por casualidad, sino que además la segunda toma supone una puesta en escena consciente debido al cambio de ángulo de la cámara que enfoca los pechos de la víctima. El barniz de decencia con el cual Kaulen mitiga los hechos verosímiles que aparecen en la pantalla se puede comprender como táctica para proteger mejor sus imágenes, osadas para el Chile de la época. Una fotografía *still* del momento amoroso, hecha con fines publicitarios, revela el

mismo espíritu prudente: la cuidada imagen sugiere pasión, pero evita la desnudez (Colección Cinemateca del Pacífico, reproducida en el libro de Alonso Machuca 67).

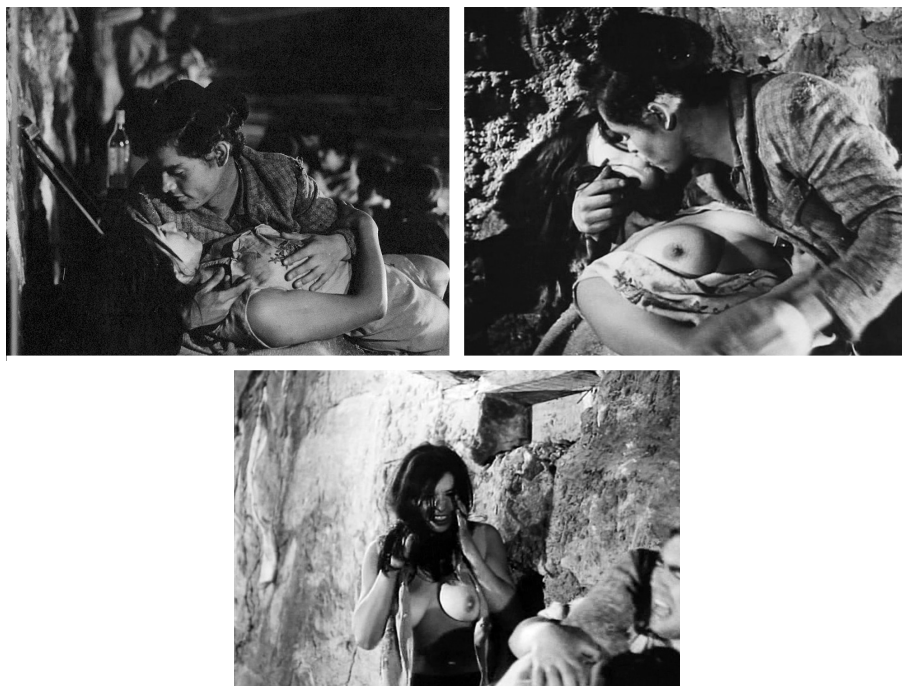


Fig. 7, 8, 9 Amor decente, amor desnudo, violación

Durante nuestra investigación, Manfred y yo tuvimos el privilegio de contar con la ayuda irrestricta de innumerables personas, incluyendo a los cuatro directores entonces vivos –Becker, Covacevich, Littin, Ruiz– a quienes entrevistamos (por teléfono, correo electrónico o en persona) en múltiples oportunidades. Podríamos escribir todo un libro sobre los muchos años de intercambio con cada uno de ellos y el modo en que sus testimonios nos sirvieron para corregir o profundizar la historia del cine chileno de los sesenta. Sin embargo, y a pesar de la amistad, no siempre fue fácil.

Dos ejemplos opuestos de la pareja Ruiz/Littin. Parte de la leyenda de Ruiz es la fecha de realización de su primera película, *La maleta* (1963/2008). Todas las filmografías –incluyendo las avaladas por el propio cineasta– la fechan en 1960, tal vez en un afán de subrayar su genio precoz y de marcar el nacimiento del Nuevo Cine Chileno con el comienzo de la década. Un ejemplo típico del desorden de los datos se encuentra en el número dedicado a Ruiz de la serie *Théâtres au Cinéma*, dirigido por Dominique Bax. En el primer capítulo –un montaje de Benoît Peeters sobre “Les années chiliennes” a partir de entrevistas con Ruiz en 1986 y 1987– Ruiz mismo se equivoca al fechar la filmación de la película en 1961-1962 (14); en el capítulo seis, la

filmografía más completa y mejor documentada hasta entonces, aparece la fecha de 1960 (107). Todavía el 8 de julio de 2008, en una conversación pública de Ruiz con Augusto Góngora en el Centro Cultural Matucana 100 antes de la exhibición de *Diálogos de exiliados* (1974), se mantiene la fecha de 1960. Después de dos largas entrevistas personales con Ruiz el 8 y el 16 de julio, cuando revisamos con cuidado sus actividades a comienzos de los sesenta, la fecha correcta se publica en *La Tercera* (Rodrigo González, “Estrenan el primer y desconocido filme de Raúl Ruiz en Valdivia”, 25 julio 2008 74).

Littin, en cambio, no quiere reconocer lo que nunca cuestionó en el momento del estreno de *El chacal de Nahueltoro* y que está ampliamente documentado en los diarios de la época. Nuevamente se trata del final de la película. El intercambio por e-mail entre el realizador y la investigadora que reproduzco aquí es significativo:

Querido Miguel, te mando una nota al pie del capítulo sobre “El chacal” para que por favor me aclares si la anécdota de mi tío Marcelo es cierta o pura imaginación suya: “Marcelo Romo recuerda que Littin habría cortado un largo trozo incluso durante la proyección de la película en el cine Bandera el día de la avant-première (Entrevista personal, 27 agosto 2005)”. Un fuertísimo abrazo, Verónica (4 junio 2007)¹⁵.

Verónica, sí es verdad lo que dice Marcelo, cuando estaba terminando el rollo nueve que es donde termina ahora el filme, me di cuenta que venía un trozo en el rollo 10 y que estaba de más, entonces corrí, subí las escaleras, entré a la cabina de proyección y frente a un asombrado proyccionista le ordené que parara la proyección, frente a la primera resistencia del hombre le hice valer mi condición de autor del filme y detuve físicamente la proyección. Luego boté ese rollo y di instrucciones al laboratorio Alex en Buenos Aires, donde estaba depositado el negativo, para que hicieran desaparecer el rollo 10 de modo que no se proyectara jamás. “El chacal de Nahueltoro” termina con su muerte dando así inicio a lo que he llamado con el tiempo “La estética inconclusa”. Marcelo tiene razón, esto ocurrió en el estreno del filme en el festival de cine en Viña del Mar. Un abrazo, Miguel Littin (6 junio 2007).

Querido Miguel, parece que me expliqué mal. Según Marcelo, el corte habría sido antes de la proyección en el cine Bandera en mayo de 1970 (la noche misma de la avant-première). El corte que hiciste después de la proyección en el Festival de Viña ya está registrado en la prensa del momento del estreno

¹⁵ La avant-première en el cine Bandera es el 29 de abril de 1970 (*Puro Chile*, 17 abril 1970 16). Reproduzco parte de mis intercambios con Littin durante junio y julio de 2007, a los que he corregido erratas tipográficas.

oficial en sala en mayo de 1970. Mi pregunta se refiere a cortes aún no documentados por la crítica. Perdona que te moleste con estos detalles, pero querría poder aclararlo con precisión. Saludos, Verónica (11 junio 2007).

Querida Verónica, el único corte fue el referido, no hay más. Un abrazo, Miguel Littin (12 junio 2007).

Querido Miguel, perdona que te insista, pero no puedo conciliar lo que me dices con la prensa del momento. Un abrazo, Verónica (19 julio 2007).

Verónica, lo dicho es. Miguel (19 julio 2007)¹⁶.

Después del estreno oficial en Santiago el 4 de mayo de 1970, la prensa constata que el final ha cambiado: “En Viña del Mar se presentó una versión que terminaba con el entierro del Chacal. Esta secuencia fue suprimida” (Joaquín Olalla, *P.E.C.* 8 mayo 1970 27). A raíz del corte de esa secuencia, Incinerador valora el sacrificio del cineasta: “Imagino cuánto habrá costado a Littin cortar esas tomas. Pero fueron un sacrificio recompensado” (*Clarín* 10 mayo 1970, *Clarín Dominical* 26). Julio Huasi es aún más explícito. El “final impropio” que se vio en Viña “desnivelaba el lenguaje esencial del tema: un cura conducía al rebaño hasta el cementerio y todo se volcaba en un simple alegato contra la pena de muerte” (*Punto Final*, 26 mayo 1970 18). Huasi concluye: “Littin no vaciló en la autocrítica, un saludable ejercicio casi insólito en la intelectualidad de ‘izquierda’. Cortado el final, su dardo se clava en un flanco del sistema”. En el mismo reportaje, Huasi cita un largo párrafo en el que Littin explica su actitud frente a su propia película:

Al estrenarla en Viña en 1969 ya pensaba que podía haber hecho ciertas secuencias de otro modo, con más agudeza y eficacia ideológica. [...] Hace unos meses, pensaba que de hacerla en ese instante hubiera hecho otra película con ese tema. Y ahora creo que si tuviera que hacerla hoy, haría otro guión que me obsesiona y que ideológicamente va más allá que “El chacal” (18).

Aunque Littin nunca lo ha dicho, su decisión de cortar el final de la película se remonta con toda probabilidad al

¹⁶ Solo después de la publicación de nuestro libro en septiembre de 2014 Littin se refiere al tema en público. En una nota sobre *El chacal de Nahueltoro* del conocido periodista Aldo Schiappacasse en Canal 13, Littin cuenta que cortó el final antes de la proyección en Viña (17 agosto 2015). Ante mi sorpresa, esta fue la justificación de Schiappacasse: “Pero mujer, cuando hice las entrevistas aún no te conocía, no me contabas la ‘anécdota’ del final ni había comprado tu libro. Mal podía saberlo. A los jefes les encantó la historia –porque es vendadora– para el cierre, aunque les dije que no era cierto (17 agosto 2015).

comentario de Alfredo Guevara, director del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC) y pope del cine revolucionario de la época, quien después de la proyección en Viña califica *El chacal de Nahueltoro* como “ideológicamente aguado” (cit. en *P.E.C.* 8 mayo 1970 27). La causa de su crítica era precisamente el final de la película que entonces terminaba con el entierro de Jorge del Carmen Valenzuela Torres. El actor Nelson Villagra, protagonista de la película, me confirma lo que Littin ahora niega:

Querido Nelson, no se me había ocurrido hacerte una pregunta acerca de un tema por el que estoy peleando con Littin desde hace años y que ahora vuelve a repetir en un diario, creo que para desmentir lo que Manfred y yo escribimos en nuestro libro (II 603, 614-615). Nuestra versión proviene de lo que nos contó mi tío Marcelo Romo en uno de mis cumpleaños, que corroboramos después en varios diarios. Sé que eres honesto y que tienes excelente memoria. Me imagino que tú estabas cuando se mostró “El chacal” en el Festival de Viña de 1969. ¿Recuerdas si en esa ocasión se mostró con la escena final del entierro? Según Littin, la cortó antes de la exhibición. ¡Y se niega a discutir lo que dicen claramente esos diarios! Un fuerte abrazo, Verónica (21 abril 2020).

Hola, Verónica. La proyección en Viña contenía el entierro de Jorge, largo, latoso e innecesario. Todos estuvimos de acuerdo en decirle que en el futuro debía cortar esa secuencia. Así se hizo. Saludos, Nelson (22 abril 2020).

4. Importancia de la banda sonora

Aun cuando la mayoría de las historias del cine chileno no lo hace, es indispensable considerar todos los elementos de construcción, sin olvidar la importancia del sonido y de la música frente a la preponderancia de la imagen. Nosotros dedicamos más de una década a compilar un “Cancionero” con las letras de todas las canciones que aparecen en las ocho películas analizadas (ver *Evolución* 853-900), innovación que destacan las reseñas de nuestro libro, como la del musicólogo Juan Pablo González, subtitulada “un libro para escuchar”:

Dos características únicas de este libro permiten escucharlo al tiempo que se lee. Primero, considera la música como elemento estructural y expresivo en el montaje del film, reconociendo una función central que la música viene desempeñando en la producción cinematográfica desde los tiempos del cine silente. [...] Esto nos lleva a la segunda característica de este libro en relación a su tratamiento de la música en el cine. Al escucharlo con atención, percibimos la música como manifestación de un momento político y social en la

historia de Chile que involucra tanto a los protagonistas del film, como también a los propios realizadores y su público (*Letrasenlinea*)¹⁷.

Un ejemplo interesante (que también realza González) es la aparición del bolero “Sufrir” de Francisco Flores del Campo en dos películas aparentemente tan distintas como *Ayúdeme Ud. compadre* y *Tres tristes tigres*, estrenadas con solo un mes de diferencia (15 oct. y 19 nov.), lo que ilustra tanto la identidad de la cultura popular en que se basan ambas películas como la diferencia de dos concepciones estéticas. Mientras Becker utiliza el bolero de manera tradicional para exaltar a la mujer y afirmar su capacidad de sufrimiento en un mundo camino de perfección (seg. 2), Ruiz lo emplea para desautomatizar esta “prepercepción” del bolero y para mostrar la degradación de la mujer en un mundo sin salida (seg. 12). En *Ayúdeme Ud. compadre*, la canción, interpretada por Los Huasos Quincheros en el aeropuerto de Pudahuel, alude al sufrimiento amoroso por la movilidad en el mundo moderno (8:02-10:41); en *Tres tristes tigres*, en cambio, el bolero muestra que la pareja no puede disfrutar de la vida por falta de tiempo (33:08-33:52). Tal como la emplea Becker, la canción sentimental cobra profundidad más allá de su función de entretenimiento popular, pues se toma en serio el potencial de expresión sincera de emociones y dificultades vitales. En Ruiz, es no solo una música ambiental que marca la nostalgia de amor, sino también el símbolo de una sociedad alienada.

5. Los contextos sociopolíticos

Se trata de los factores externos que determinan el sentido. En el caso de *Ayúdeme Ud. compadre*, Cavallo y Díaz echan de menos, como los críticos de antaño, una ilación clara. El montaje les recuerda “las ‘asociaciones libres’ que los surrealistas pedían en el clímax de sus proclamas a favor de la creación automática” (240). Cavallo y Díaz toman al pie de la letra el subtítulo de la película, *Una canción para todos*, que, según ellos, “sintetiza el esfuerzo inclusivo” de Becker: “la invitación es a que todos (los chilenos) reconozcan sus emociones en un repertorio melódico que procura ser representativo del país” (239). Ya que no perciben “la lealtad de Becker hacia el gobierno de Frei”, descartan la

¹⁷ En los últimos años, se han publicado tres nuevos libros sobre el tema: Claudio Guerrero y Alekos Vuskovic, *La música del nuevo cine chileno* (2018), José María Moure, *Escuchando al cine chileno (1957-1969)* (2020) y Martín Farías, *Identidad y política en la música del cine chileno (1939-1973)* (2021). Si los primeros reconocen explícitamente nuestra contribución (25, 22), el último, por el contrario, nos incluye en una lista de historiadores que ignoran la música en el cine chileno (11), aunque claramente se beneficia de nuestras pesquisas.

dimensión política de las imágenes combinadas con las canciones: “Las ‘alusiones’ que vio Ossa Coo en su época no resultan visibles hoy” (242). En consecuencia, se les escapa que *Ayúdeme Ud. compadre* es un himno a la política concreta de la Democracia Cristiana, identificada con el destino de Chile, y es, sin duda, la película más política (en el sentido estricto de la palabra) de los sesenta. Como demostramos en nuestro libro, a lo largo de *Ayúdeme Ud. compadre* se acumulan las alusiones, muchas veces por montajes inesperados, a los proyectos y los logros del gobierno de Frei (ver cap. 5, 293-435)¹⁸. Valga como ejemplo el tercer segmento, el del dúo de cantantes populares Los Perlas en el restaurante El Pollo Dorado (11:01-12:05). Según Cavallo y Díaz, “el absurdo de una puesta en escena se hace manifiesto por el exceso de literalidad de su ilustración. Por ejemplo, cuando Los Perlas interpretan la canción ‘El pobre pollo’ en el restaurante ‘El Pollo Dorado’ –escenificación metonímica por sí misma–, Becker intercala planos de... pollos” (242-243)¹⁹.

La escena en el restaurante tradicional con sus alegres comensales es, por una parte, un contrapunto a la escena elegíaca anterior (donde la joven sufre en el aeropuerto por un amor frustrado) y la canción algo frívola “El paso del pollo” de José Gales realza el tono festivo. Por otra parte, la irrupción de las imágenes de crianza de pollos da a entender que la posibilidad de comer pollo en profusión se debe al auge de la avicultura que en los sesenta “tomó proporciones insospechadas, tanto en la producción de carne de pollo *broiler* como de huevos” (Silva 786). En el documental *Promoción de la comunidad* (1969) de la serie *Chile en marcha*, producida por Chile Films para fines propagandísticos del gobierno, se insiste en este avance de los avicultores: “Su mayor producción la obtienen de la crianza de aves. La meta es obtener 300.000 pollos mensuales y comercialización compleja” (7:05). En *La buena memoria*, Hernán Millas se refiere a la “revolución del pollo”:

Hasta 1965 no existía la industria de las aves faenadas. Pollos, gallinas y patos, había que adquirirlos vivos en las ferias y mercados. Allí la vendedora les retorció el cogote, y en casa se procedía a desplumarlas. Con tales contratiempos el consumo era reducido y caro. Sólo para los santos se mataba una

¹⁸ Farías se apropia de nuestra tesis sobre la película de Becker como un musical político (*Evolución*, cap. 5.5, “Prejuicios críticos y un nuevo género: el musical político”). Ver *Identidad y política en la música del cine chileno*, “Introducción” (18) y cap. 6, “Un musical político entre la nostalgia y el progreso” (145). Más aún, la segunda parte del título de su capítulo también resume ideas nuestras.

¹⁹ No se comprende cuál sería la “escenificación metonímica” (243). En rigor, la insistencia en el concepto del pollo podría considerarse como pleonástica.

gallina. El Presidente Frei Montalva se propuso llevar el pollo a todas las mesas, incentivando empresas faenadoras (50)²⁰.

Bajo la perspectiva política, el montaje de las imágenes es contundente, sobre todo si consideramos la aparición de una gallina viva en una fuente donde esperamos un “pollo dorado”. Este chiste visual sirve como pasaje a las imágenes de pollitos y de una granja avícola que documentan la pujante crianza de pollos. El vínculo entre la letra de la canción y las imágenes de avicultura se establece a través de la recurrencia semántica del pollo. Lo que cuenta es el efecto de sentido que resulta del montaje: Chile es un país alegre donde se come (pollo) con abundancia.

6. El problema de la objetividad del historiador

Para escribir una historia fidedigna, sin duda que lo más importante, y lo más difícil, es evitar prejuicios y tomar en cuenta los propios límites. Afirmamos en el prólogo de *Evolución en libertad*:

En nuestro papel de historiadores hemos sido, esperamos, buenos camaleones hermenéuticos, transformándonos ya sea en radicales, democratacristianos o allendistas, a su vez de varios colores. También hemos sido neorrealistas, criollistas, surreachilistas, brechtianos y existencialistas, y nunca hemos dejado de ser académicos con ambiciones de objetividad (21).

Todo nuestro libro podría resumirse como un intento de revaloración de la historia del cine chileno, plagada de prejuicios, tanto cinematográficos como políticos. Si bien *Explotados y benditos: Mito y desmitificación del cine chileno de los 60* de Ascanio Cavallo y Carolina Díaz rompe con la historiografía corriente al fijarse en los prejuicios de una “Versión Estándar” inspirada por la izquierda internacional, su revisión peca precisamente de lo que critica aunque en sentido políticamente inverso, por lo que el libro representa una mitificación más que la desmitificación prometida por el subtítulo (ver, por ejemplo, *Evolución* 45-46). Sería imposible sintetizar aquí la larga lista de rectificaciones que hacemos en las casi mil páginas de nuestro libro, pero baste con dos ejemplos ilustrativos.

²⁰ La política del pollo tiene un ilustre antecedente en el New Deal de F. D. Roosevelt, quien promete “a chicken in every pot” (“un pollo en cada olla”), y por supuesto también recuerda “la poule au pot” (“el pollo en la olla”) del buen rey Henri IV. Becker ya había incluido un cuadro sobre la avicultura “con miles de gallinas” en el tercer programa de *Ayúdeme usted, compadre* en Canal 13, anterior a la película cuyo título cambia ligeramente. La prensa anuncia la aparición de estos y otros animales como gran novedad (*La Segunda*, 27 sept. 1967 17).

El caso más claro es el de Becker. Cuando comenzamos nuestro trabajo y quisimos delimitar el corpus de películas, Manfred propuso que omitiéramos *Ayúdeme Ud. compadre* por parecerle a primera vista una película “estrafalaria”. Pero no podíamos excluir la película con el mayor éxito de taquilla de la década del sesenta, récord que solo se superará treinta y un años después con el estreno de *El chacotero sentimental* (1999) de Cristián Galaz²¹.

En contraste con el entusiasmo masivo del público, la mayoría de los críticos destroza *Ayúdeme Ud. compadre*, volviéndola la película más vilipendiada de aquellos años. Para Carlos Ossa es un “bodrio elefantiásico” (*El Siglo*, 17 oct. 1968 10) y para Joaquín Olalla, “una nulidad, una repelente, abyecta y execrable nulidad” (*P.E.C.*, 18 oct. 1968 29). Como en el caso de Kaulen, Francia y Covacevich tampoco faltan los prejuicios políticos. Asociado más estrechamente que Kaulen a la política de Frei, Becker es objeto de descalificaciones rotundas. Ossa le critica por aprovechar “extensamente su bodrio para confirmar su lealtad al actual régimen recurriendo a canciones de la campaña freísta, a alusiones a los centros de madre o a las cooperativas campesinas” (10). Un año más tarde, en la famosa entrevista de Federico de Cárdenas durante el festival de Locarno, Ruiz incluso acusa a Becker de haber hecho un “film fascista” (“Trabalenguas de tragos y tigres: Entrevista con Raúl Ruiz” 50)²². Desde entonces, los historiadores dejan de ver la película y solo la mencionan para justificar su exclusión, normalmente apoyados en la autoridad de Ruiz. Después del golpe militar, se denuncia a Becker, como hace Mouesca, por ser “propagandista mercenario del dictador Pinochet” (35). La clasificación de Becker como “fascista” ya antes de 1973 se justifica retroactivamente: Becker se transforma injustamente en un fascista de toda la vida. Así, la descalificación de los críticos va de “freísta”, “fascista”, “pinochetista” y por ende “mal cineasta”, desconociendo el aporte indiscutible de Becker a la cultura chilena del siglo XX. Más allá de los prejuicios estéticos y políticos, cabe preguntarse si el rechazo a *Ayúdeme Ud. compadre* no implica cierto elitismo por parte de una crítica que se destacaría por una tendencia a equiparar éxito comercial con mala calidad.

²¹ Un largo artículo en *El Mercurio* del 8 de diciembre de 1999 registra este hecho y recuerda el éxito de *Ayúdeme Ud. compadre* (“‘El Chacotero’ ya es la película chilena más vista” C14).

²² Según Ruiz, *Tres tristes tigres* “quería ser una contrapartida de *Ayúdeme Ud. compadre*, película auspiciada por el gobierno de Frei” que considera como “una exaltación de una mitología popular (en sentido peyorativo) que esconde un fascismo subyacente”. Este último derivaría como “todos sabemos” “de la guerra del Pacífico, de este desarrollo frustrado que tuvo el país, que iba para imperialista pero que se quedó en lo que es” (52).

El desprecio a Becker se desprende con claridad del mensaje que recibimos de Villagra mientras leía nuestro libro, pero antes de llegar al capítulo sobre *Ayúdeme Ud. compadre*:

Estimada Verónica, tal vez deba pedirte disculpas a ti y a Manfred por la lentitud en que he ido leyendo vuestro libro (recién estoy terminando el cuarto capítulo del primer tomo). Pero diversas circunstancias me obligan a mantener varias lecturas a la vez. Método desaconsejable, pero sin escape. En fin. Me ha gustado mucho el rescate que hacen ustedes de Kaulen y Francia y aún de Álvarez (en mi consideración todo nuestro cine merece el rescate crítico). Asimismo me parece de justicia reubicar a Covacevich en nuestro desarrollo cinematográfico. Lo único que no me convence es la valoración de “Ayúdeme Ud. compadre”. Como ayer, sigo considerándolo un show de TV, y malo. No me convence insertarlo en el desarrollo del cine chileno. Pienso que en la historia de la televisión chilena estaría su lugar adecuado. Pero, claro, “para el gusto se hicieron los colores”, como quien dice. Saludos para ti y Manfred y felicitaciones por tan ciclópeo esfuerzo para esta Evolución de los fotogramas chilenos. Nelson Villagra (12 marzo 2015).

Manfred estaría hoy de acuerdo en que nuestra revaloración tanto de la figura de Becker como de *Ayúdeme Ud. compadre* es probablemente la mayor contribución de nuestro libro. Más aún, la inclusión del DVD en el libro ha permitido que la película vuelva a estar disponible, en una copia de excelente calidad, lo que ayudaría a explicar la inusitada cobertura que tuvo la publicación de nuestro libro en la prensa chilena.

El segundo ejemplo se refiere a lo que escribimos por error en *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* (2011), precisamente a partir de un prejuicio sobre el supuesto realismo de Ruiz²³. En su primera película *La maleta*, durante el paseo del hombre por la ciudad, vemos la coexistencia de símbolos políticos opuestos en los muros –el PS del Partido Socialista y la X del Vota por Allende (11:31) tanto como la svástica nazi (14:18)– como índices de una normalidad urbana llena de tensiones. Por lo tanto, asumimos, sin siquiera dudar, que la escena en el baño en *Tres tristes tigres* (74:07-77:15), con graffiti burdamente alusivos a los excrementos y los órganos sexuales, era un registro documental de los bajos fondos de la masculinidad (*La tristeza* 252-253).

Sin embargo, después de publicado el libro, descubrimos por casualidad que en *Tres tristes tigres* los graffiti son un

²³ Presenté esta rectificación en mi conferencia magistral, “Nuestro Raoul: ¿De qué estamos hablando?”, en el Coloquio “Raúl Ruiz desde Chile: cartografías y metamorfosis”, Cineteca Nacional de Chile, Santiago, 25 de julio de 2016, publicada en el libro *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano* (2017), editado por Mónica Villarroel.

invento realista de Raúl Sotomayor (Sotelo), a quien Ruiz también asigna otra tarea menos noble, lo que tampoco sabíamos antes: “Efectivamente me tocó ‘decorar’ un WC de un Club Social cerca del Mercado Central. Como pintor, mi labor consistió en imitar los graffiti que pueblan esos lugares. Creo haber cumplido con mi tarea a cabalidad. La sentada en el ‘trono’ era parte de las ideas que le surgían al ‘guatón’ en el fuego de la acción y a las cuales los amigos éramos incondicionales (E-mail, 11 julio 2013)” (ver *Evolución* 529-530 y “Nuestro Raoul: ¿De qué estamos hablando?” 171-174)²⁴.



Fig. 10, 11 Una hombría de mierda

7. Para terminar y empezar

Frente a la avalancha de teorías derivadas en su gran mayoría de los esfuerzos más bien de filósofos franceses de la segunda mitad del siglo pasado –que a su vez se basaban en filosofías de comienzos de ese siglo como Nietzsche o Bergson– mis propuestas pueden parecer ingenuas o simplistas. Hace medio siglo se hubieran criticado por su “positivismo”, su confianza en “hechos”. Quiero insistir una vez más, y para terminar esta síntesis metodológica, que cualquier ensayo de altos vuelos no puede empezar su despegue si no toma en cuenta lo básico. Especulaciones infundadas no son ciencia, que la hay también en el área de las humanidades.

²⁴ Cuando filman la película, Sotelo acababa de recibir el premio Casa de las Américas de 1967 en pintura. En el exilio francés, funda, junto con su mujer Sady Ramírez, la Escuela Municipal de Artes Plásticas en Vigneux-sur-Seine. Ruiz le dedica el cortometraje *Sotelo* (1976), una obra de encargo del Comité Pro Refugiados Políticos de las Naciones Unidas: “La película es la antítesis de *Diálogos de Exiliados* (1974), pues muestra la vida de una pareja instalada en la banlieue parisina en un HLM de Vigneux con tres hijos y la pintura alrededor de esa vida que comienza con las dificultades que todos conocimos. En ella existe una suerte de ternura, de la cual Ruiz a pesar de su lado cáustico era capaz de mostrar” (11 julio 2013).

Bibliografía citada

Bax, Dominique (ed.). *Théâtres au Cinéma: Raoul Ruiz*. Bobigny, Le Magic Cinéma, 2003. Théâtres au Cinéma 14.

Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

Bordwell, David, y Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 1979. Edición ampliada. New York, McGraw, 2001.

Braudel, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris, Armand Colin, 1949.

Cavallo, Ascanio, y Carolina Díaz. *Explotados y benditos: Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago, Uqbar, 2007.

Cortínez, Verónica. "Nuestro Raoul: ¿De qué estamos hablando?". *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano*, Mónica Villarroel (ed.), Santiago, LOM, 2017, pp. 167-185.

Cortínez, Verónica, y Manfred Engelbert. *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago, Cuarto Propio, 2014.

Cortínez, Verónica, y Manfred Engelbert. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago, Cuarto Propio, 2011.

Ehrmann, Juan. "Largo viaje", *Ercilla* 16 agosto, 1967, p. 27.

Ehrmann, Juan. "Morir un poco". *Ercilla* 22 marzo, 1967, pp. 30-31.

Farías, Martín. *Identidad y política en la música del cine chileno (1939-1973)*. Santiago, Ariadna Ediciones, 2021.

Faulstich, Werner y Helmut Korte (eds.). "Prólogo de los compiladores alemanes para el proyecto global". *Cien años de cine: Una historia del cine en cien películas*. 1994. Claudia Luna (trad.). Vol. I, México, Siglo Veintiuno, 1997, pp. 9-12.

Fledelius, Karsten. "Syntagmatic Film Analysis –with Special Reference to Historical Research". *Untersuchungen zur Syntax des Films 1*. Münster, Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik, 1979, Papmaks 8, pp. 31-68.

González, Juan Pablo. “Evolución en libertad’, un libro para escuchar”, *Letras en línea* 25 sept., 2014, disponible en: <http://www.letrasenlinea.cl/?p=6774>.

González, Rodrigo. “Estrenan el primer y desconocido filme de Raúl Ruiz en Valdivia”, *La Tercera* 25 julio, 2008, p. 74.

Gregor, Ulrich, y Enno Patalas. *Geschichte des Films*. 2 vols. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch, 2006.

Guerrero, Claudio, y Alekos Vuskovic. *La música del nuevo cine chileno*. Santiago, Cuarto Propio, 2018.

Harris, Mark. *Pictures at a Revolution: Five Movies and the Birth of the New Hollywood*. New York, Penguin, 2008.

Huasi, Julio. “Latifundio, Jueces; ¿quién es el chacal?”, *Punto Final* 26 mayo 1970, pp. 18-19.

Incinerador. “El ‘Chacal’ de Littin: reventando ficciones, aquí llega, con la realidad como arma”, *Clarín* 10 mayo, 1970, Clarín Dominical, p. 26.

Lagny, Michèle. *De l’Histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris, Armand Colin, 1992.

López Navarro, Julio. *Películas chilenas*. 1994. Edición ampliada. Santiago, Pantalla Grande, 1997.

Machuca Serey, Alonso. *Cine chileno, un espacio para el arte*. Valparaíso, Autoedición, 2012.

Metz, Christian. “Problemas de denotación en el filme de ficción”. *Ensayos sobre la significación en el cine*. 1968. François Jost (prólogo), Carles Roche (trad.). Vol. I, Barcelona, Paidós, Colección Comunicación Cine 133, 2002, pp. 131-167.

Millas, Hernán. *La buena memoria y no me acuerdo qué más*. Santiago, Planeta, 2000.

Mitry, Jean. *Histoire du cinéma: Art et Industrie*. Vol. I, Paris, Editions Universitaires, 1967.

Mouesca, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid, Litoral, 1988.

Moure Moreno, José María. *Escuchando al cine chileno (1957-1969): Las películas desde sus bandas sonoras*. Santiago, Mago Editores, 2020.

Olalla, Joaquín. “Ayúdeme Ud. compadre”. *P.E.C.* 18 oct., 1968, pp. 29-30.

Olalla, Joaquín. “El ‘Chacal de Nahueltoro’: un film ideológicamente aguado”. *P.E.C.* 8 mayo, 1970, p. 27.

Ossa, Carlos. “Ayúdeme Ud. compadre: bodrio elefantiásico”. *El Siglo* 17 oct., 1968, p. 10.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Parra, Violeta. “Velorios de angelitos”. *Pomaire* 16 (dic. 1958-feb. 1959), p. 1.

Romero, María. “Largo viaje y sus entretelones”. *El Mercurio* (Valparaíso) 27 agosto 1967, Segundo Cuerpo, p. 9.

Ruiz, Raúl. “Chile es un país de llorones”. Por Luis Cerpa Orellana. *Revista Racontto*, n.º 12 (junio-julio 2005), disponible en: www.racontto.cl/12/04-entrevistas/ruiz.htm.

Ruiz, Raúl. “Trabalenguas de tragos y tigres: Entrevista con Raúl Ruiz”. Por Federico de Cárdenas. *Hablemos de Cine*, n.º 52 (marzo-abril 1970), pp. 48-54. Reproducida sin nombre de autor en *Cine Cubano* 63-65 (1970), pp. 19-25. Reproducida en francés (trad. Claude Vidal) en *Positif* 123 (enero 1971), pp. 14-21.

Silva, Fernando. “Un contrapunto de medio siglo: democracia liberal y estatismo burocrático 1924-1970”. *Historia de Chile*. 1974. Sergio Villalobos et al. (eds.). Vol. IV. Santiago, Universitaria, 1989, pp. 751-869.

Vega, Alicia. *Re-visión del cine chileno*. Santiago, Aconcagua; CENECA, 1979.