



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Silva Escobar, Juan Pablo; Raurich Valencia, Valentina
Emergente, Dominante y Residual: Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el
Nuevo Cine Chileno (1958 -1973)
Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 64-82
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973)

Emergent, Dominant and Residual. An Approach to the Manufacturing of The Popular by the New Chilean Cinema (1958-1973)

Juan Pablo Silva Escobar
Universidad de Valladolid, España.
jp.silva.escobar@gmail.com

Valentina Raurich Valencia
Universidad de Valladolid, España
vraurichv@gmail.com

Resumen • Este artículo se desarrolla a partir de la idea de que la práctica cinematográfica desarrollada por el Nuevo Cine Chileno se configura como una práctica significante que permite dar cuenta del proceso de construcción de una nueva concepción acerca de lo popular. Esta concepción ubica en el centro de sus preocupaciones los conflictos socioculturales, políticos y económicos, configurando lo popular como un estilo de vida y como una clase social que se encuentra en tensión continua con la clase dominante. Esta tensión nos lleva a tener presente que las formas y actividades culturales son un campo dinámico, en el cual se articulan relaciones de dominación y subordinación.

Palabras clave: Ideología, Cine Revolucionario, Cultura Popular.

Abstract • This article is based on the idea that the cinematic practice developed by the New Cinema Chilean is configured as a signifying practice that allows us to acknowledge the process of building a new conception of the popular. This notion focuses on socio-cultural, political and economic conflict, configuring the popular as a lifestyle and as a social class in constant tension with the ruling class. This tension leads us to bear in mind that cultural forms and activities are dynamic fields, in which relations of domination and subordination are articulated.

Keywords: Ideology, Revolutionary Cinema, Popular Culture.

de intertextualidad en desmedro, por ejemplo, de la noción de género, permite relacionar al texto singular (las películas) con otros sistemas de representación y no solamente con un contexto (Rojo, 2001; Stam, 2001). Por lo tanto, relacionamos y discutimos el vínculo entre los textos filmicos y sus circunstancias históricas, políticas, sociales e ideológicas, asumiendo, como señala Fredric Jameson (1995: 18), que el cine debe ser analizado comparativamente y que sólo podemos interpretar, descifrar y comprender “una política cinematográfica cuando la situamos como cine tanto en su contexto político local como en su contexto global; y es que cualquier película reflejará inevitablemente lo que podría denominarse su lugar en la distribución global del poder cultural”.

Nuestra hipótesis sostiene que la práctica cinematográfica desarrollada por el Nuevo Cine Chileno viene a posicionarse como un espacio discursivo de subversión y resistencia que, al ubicar en el centro de sus preocupaciones las problemáticas sociales, políticas y económicas de las clases populares, re-significan la cinematografía del país y, al mismo tiempo, construyen e inventan un sujeto popular que se encontraba ausente en las cinematografías anteriores. Se articula así un discurso que expresa un conjunto de aspiraciones a nivel político, cultural, social, artístico e ideológico, logrando conformar un cuerpo de obras que, en conjunto con otras manifestaciones artísticas (pintura, fotografía, literatura, teatro), llena de contenido aquello que entonces se denominó “hombre nuevo”. Estas representaciones no son ni neutras, ni transparentes, más bien actúan bajo un propósito, de acuerdo a una tendencia y en un ambiente histórico, intelectual e incluso económico.

A partir de este análisis se quiere demostrar que el Nuevo Cine Chileno se constituyó en un movimiento cinematográfico, que tuvo como objetivo central una función social sustantiva. En oposición, la práctica cinematográfica anterior al Nuevo Cine, tenía como propósito principal la entretenimiento y sólo secundariamente cumplía un rol social en la conservación del *status quo*. A partir de una selección de obras de la cinematografía chilena realizada durante los años '60 y principios de los '70, mostraremos de qué forma el cine participó abierta y activamente en la lucha por generar transformaciones socioculturales, políticas e ideológicas.

En definitiva, aquí el cine es visto como un artefacto cultural visual que objetiva, refleja y amplifica, en imágenes y sonidos, determinadas prácticas culturales dominantes, emergentes o residuales:

El cine objetiva, porque crea unas materialidades visuales para aquello que en el imaginario era sólo escritura, noción o abstracción. El cine refleja, porque tiene como punto de partida el material disponible en el imaginario de la época de su realización. El cine amplifica el imaginario, porque lo instala en el dominio colectivo, en las diferentes audiencias a las que está dirigido (Gallardo, 2008: 80).

Por lo tanto, el cine no sólo objetiva en la cinta una imagen visible de lo popular, sino también se constituye en parte integrante de la cultura de la cual procede configurándose como uno de los elementos constituyentes de las relaciones sociales. Desde el punto de vista de Williams (1992: 183) el cine es un acto de comunicación de masas, y “las comunicaciones son siempre una forma de relación social, y los sistemas de comunicaciones deben considerarse siempre instituciones sociales”.

A media
gráfica B
Rafael S
la enseñ
en 1958
generale
más tard
mostran
sanitario
lo alto d
“objetivo
revelar l
las causa

En la
club, una
europeas
mexican
activame
Cine Ex
“1) La in
2) la for
(Muesca
comienz
centró en
Sergio B
los distin
estos per
produci
opulenci
realiza e
Sergio B
de Lota,
familiar

Por s
en la qu
mostran
una inqu
de una n
cas soci
podemo
práctica
pesina o

En cu
es tan ba

carece de importancia la película *Tres miradas a la calle* (1957) de Naum Kramarenko, que puede considerarse una primera aproximación a la representación, aunque superficial, de las problemáticas sociales ligadas a los sectores populares. La película se estructura a partir de tres historias que relatan las fricciones entre las condiciones sociales y la vida individual y familiar, utilizando estilos narrativos que refieren a escuelas cinematográficas fuertemente vinculadas al realismo social: la primera historia, "María", recoge la influencia del neorealismo italiano; las dos siguientes, "Cosas de Arica" y "Ojos de gato", siguen la línea del Free Cinema británico que utiliza la ironía, en tanto tropo retórico, como sostén del relato.

En 1960 Hernán Correa realiza el film *Un Viaje a Santiago*, película que relata el viaje de los vecinos de Tunco para hablar con el diputado Beroa, quien durante la campaña electoral les prometió reparar el camino que los mantiene aislados. La película construye una mirada romántica de las relaciones sociales rurales, en oposición con la ciudad que se presenta como un espacio de poder y dominación. En 1961, Naum Kramarenko lleva a la pantalla *Deja que los perros ladren*, la adaptación de una exitosa obra teatral de Sergio Vodanovic de los años '50. La película se construye como un drama de interiores que tiene como eje un matrimonio y su hijo de 20 años. La película busca dar cuenta de la corrupción gubernamental en concomitancia con un periódico, buscando demostrar la decadencia de la burocracia tradicional. En 1962, Rafael Sánchez realiza su única película de ficción: *El cuerpo y la sangre*. A través del montaje paralelo del desarrollo de una misa y los dramas familiares que afectan a la clase baja del Santiago de los años '60, intentando estructurar una analogía entre los ritos y misterios de la liturgia católica con los conflictos sociales. En 1964 Aldo Francia realiza *La escala*, un cortometraje en torno a la escalera del cerro Larraín de Valparaíso. La historia se desarrolla de manera simple: gente que sube y baja, un organillero que toca su instrumento y observa, un grupo de niños que juegan a las canicas y cuando terminan de jugar se les queda una olvidada. Desafortunadamente pasa por allí una pareja con su bebé, la madre tropieza con la canica y el pequeño muere. Esta simplísima historia, aparte de haber sido la primera película rodada en color en el país, constituye una búsqueda de una nueva cinematografía que pretende incorporar tendencias neorrealista mezclándolas con una estructura surrealista.

Todas estas obras podemos englobarlas en lo que hemos llamado una etapa de eclosión de una nueva práctica cinematográfica, que el contexto histórico ayuda a entender. Los resultados de la elección de 1958 son significativos: la coalición de derecha, encabezada por Jorge Alessandri Rodríguez e integrada por conservadores, liberales y radicales, gana las elecciones presidenciales con un 31,6% de los votos, seguido por Salvador Allende, candidato del Frente de Acción Popular Unitario (FRAP) que obtuvo el 28,9% de los votos y, en tercer lugar, con el 20,7%, el abanderado del recién formado Partido Demócrata Cristiano (PDC), Eduardo Frei Montalva. (Cavallo y Díaz, 2007) Las cifras son evidentes, el triunfo de Alessandri es estrecho y casi la mitad de los votantes opta por las alternativas más progresistas que proponían cambios a nivel político, social y económico. Esto, sumado al clima de reforma social que imperaba en gran parte de América Latina impulsado principalmente por el triunfo de la Revolución Cubana, trajo consigo que el gobierno de Alessandri se apartara de los programas clásicos de la derecha e intentara realizar un gobierno con una leve inclinación hacia proyectos de mayor protección social e incluso se esbozó una incipiente reforma agraria, aunque con resultados modestísimos.

La década de los '50 estuvo marcada por el fracaso de un modelo político basado en la construcción de un "orden nacional" llevado adelante por una oligarquía terrateniente y una burguesía industrial e importadora; y por la emergencia de una sociedad de masas

productor
poblaci
cación se
que se ve
produjer
sociales
las diver
mienza a
en descri
condicione

EL COM CONSO

A este p
podemo
de Cine
del gob
producc
hacia "la
mirada c
cinemat

En 1
presiden
por Edu
represent
al sistem
mentar. I
a partir
sobre la
a los div
Al parec
terminó

A pa
del rol q
gemonía
sentido d
Estos de
música,
documen
18 de lo
y sus pr
cualitati
sino com
clase, de

Ejemplo de lo anterior es la película *Angelito* (1966), de Luis Cornejo un cortometraje de ficción que lleva a la pantalla un cuento del propio realizador. El filme relata los sucesivos despidos de Rosa Órdenes, una empleada doméstica que trabaja en residencias de la alta burguesía capitalina. Rosa pierde sus empleos debido al llanto incontrolable de su hijo de 4 meses que llora durante las noches. En su desesperación por trabajar, Rosa deja a su hijo al cuidado de una señora de una población marginal quien utiliza al niño para pedir limosna a la entrada de la iglesia San Francisco.

La película aborda de forma directa la situación de las madres solteras y sus huachos en una sociedad altamente conservadora y, al mismo tiempo, plantea cuestiones sobre las relaciones de clase, la marginalidad y una crítica acerca del trabajo infantil a través de una secuencia editada a partir de imágenes documentales de niños mendigando en el centro de Santiago. Cornejo nos ofrece una visión sobre las condiciones extremas de miseria y marginalidad en las cuales se desenvuelven sus personajes, no desde una mirada moralizante, sentimental o paternalista, sino por el contrario, a través de una construcción que se despliega desde adentro y que exhuma autenticidad.

Dentro de la variedad de temas que emergen durante este período, encontramos por ejemplo, el docudrama *Aborto* (1965), de Pedro Chaskel. La película nos relata el peregrinaje de una mujer de bajos recursos que recurre a la atención clandestina para realizarse un aborto en precarias condiciones. Como consecuencia, la mujer enferma y debe asistir a un centro médico. Allí le salvan la vida y recibe información sobre el uso de anticonceptivos. Esta película fue realizada por encargo de un centro de atención social, que veía en la práctica cinematográfica un medio eficaz en la transmisión de conocimiento. De modo que no sólo los realizadores percibían el cine como una producción cultural que podía jugar un rol activo al servicio de los cambios sociales, también las organizaciones sociales lo vieron como una herramienta capaz de producir y emitir eficazmente determinados mensajes que no tenían cabida en los medios de comunicación en manos de las clases dominantes.

El poder comunicativo del cine y su valor cultural también fue advertido por el gobierno de Eduardo Frei Montalva, que hizo algunos tímidos intentos por realizar reformas que promovieran el cine. Así se revive a Chile Films, a cargo de Patricio Kaulen, quien se dedicó a desarrollar un noticiero filmico llamado *Chile en marcha* que se instituyó como el soporte propagandístico del gobierno. A la vez, se creó el Centro de Fomento de la Industria Cinematográfica cuyo mayor logro, en 1967, fue conseguir que los productores locales recibieran un porcentaje de los ingresos de la taquilla. La ayuda del gobierno a la producción cinematográfica chilena fue comparable, en términos de resultados, con la "chilenización" del cobre o la reforma agraria. El gobierno de Frei buscó realizar un conjunto de reformas (agraria, del cobre o cinematográfica) sin afectar los intereses existentes: los latifundios en el agro, las grandes compañías mineras estadounidenses y los distribuidores extranjeros que tenían la hegemonía en la exhibición y distribución de películas en el país.

Estas tímidas reformas unidas al renovado interés por el medio, permitieron que durante la segunda mitad de la década de los '60 se realizaran un conjunto de películas de ficción que evidenciaban dos tendencias en la producción filmica nacional. Por un lado, como afirma Carlos Ossa (1971: 77) se recayó "en viejos vicios, en antiguas malas costumbres, y por el otro, emergió un cine-cine, de superación de las burdas tradiciones que habían operado pesadamente sobre toda la industria y la concepción que se tenía sobre el arte de la imagen". Dentro del primer grupo encontramos películas como *Tierra quemada* (1968) de Alejo Álvarez, un filme que "era sólo la acumulación de sucesivas carencias: falseamiento de la realidad agraria del país, [...] cursilería insoportable en los diálogos, al punto de

reactualizar la línea se propagó la película en campañas extrañas.

En otras surgieron Este cine matográfico acerca de los sectores *Tigres* (1969) d a forjar y filmicas,

La pel que espec el velorio permite paganos al niño Al día s casa. El eje centr que se en la clase me ciertas p descripti daba po énfasis e más bie plantean

Por s respecto pelícu la clase so personaj incapaci como un en las qu Sin emb minados la prosti película busca co no logra

una discontinuidad que los desplaza hacia una búsqueda constante de identidades que no logran alcanzar. Al mismo tiempo, la película, como lo señala Raúl Ruiz:

Quería ser una contrapartida de *Ayúdeme Usted, compadre*, película auspiciada por el gobierno de Frei en la que se mostraba a un Chile pujante, con vicios muy atractivos como beber, pero no demasiado, un país de blancos, etc. que en realidad corresponde a una exaltación de una mitología popular (en el sentido peyorativo) que esconde un fascismo subyacente (Raúl Ruiz citado en Alicia Vega, 1979: 42).

Tres tristes tigres pone en escena una sociedad chilena altamente estratificada en la cual se conjugan una serie de modos de vida y se establecen relaciones de clase caracterizadas por el retramiento, la explotación de una clase social sobre otra y la violencia soterrada. La película es también una innovación en cuanto al uso de la cámara: los personajes entran y salen de cuadro, la cámara se desplaza constantemente en busca de su objeto desde la subjetividad que la cámara en mano impone, pero no desde un punto de vista convencional:

La idea era poner la cámara, no donde ésta pudiera ver mejor, sino donde debería estar: en la posición normal. Esto significa que siempre habrá algún obstáculo y que las cosas no se verán desde el punto de vista ideal. También había una tendencia antidramática (Raúl Ruiz citado en John King, 1994: 243).

La película de Ruiz instaura un nuevo paradigma que apunta a la trasgresión estética a través de la ruptura de las convenciones cinematográficas que hasta ese momento se venían desarrollando en el país y que eran un reflejo de la hegemonía hollywoodense. Para ello propone un cine de indagación que permita realizar un:

cine que provoque una identificación o mejor dicho una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso a los más negativos. La función de reconocimiento me parecía -y me parece- la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional (Salinas, et. al., 1972: 6).

Tres tristes tigres supone la búsqueda de un lenguaje cinematográfico altamente creativo e inaugura una suerte de escuela o punto de partida a partir del cual surge un Nuevo Cine Chileno “argumental representado, además de Ruiz, por Helvio Soto, Aldo Francia y Miguel Littin; se caracteriza por el enfrentamiento a los problemas nacionales -expresado en distintos niveles de lenguaje cinematográfico- y por la posición política explícita de sus realizadores” (Vega, 1979: 42).

El chacal de Nahueltoro fue preestrenada en 1969, en el Segundo Festival Internacional de Cine Latinoamericano organizado por la Universidad de Chile de Valparaíso. En 1970 fue estrenada en salas y se convirtió en la película más popular del Nuevo Cine Chileno, con casi medio millón de espectadores (King, 1994). La película se basaba en un hecho de sangre ocurrido a principios de los años '60, un caso ampliamente difundido por la prensa y que estremeció al conjunto de la sociedad chilena. La historia se desarrolla en Nahueltoro, un pueblo cerca de Chillán, donde José del Carmen Valenzuela, un temporero analfabeto y alcohólico, es detenido por la policía. A través de distintos testimonios se sabe de su infancia y que, bajo los efectos de una borrachera infernal, asesinó a su conviviente Rosa Rivas Acuña y sus cinco hijos. José es encarcelado, bautizado por la prensa como “El Chacal” y condenado a muerte. En la cárcel, mientras espera a ser fusilado, aprende a leer,

oposición a las cinematografías colonialistas o colonizadas existentes, emergió una práctica cinematográfica que, inmersa dentro de un contexto social particular, irrumpió en la escena cinematográfica con un profundo énfasis político militante, revolucionario, progresista y descolonizador que participaba activamente en “la vía chilena al socialismo”. El cine es concebido como una herramienta que a través de la mediación filmica permite manifestar “la importancia de los valores populares como fuente de reflexión cultural y transformar el arte en instrumento de acción política” (Gallardo, 2007: 126).

La llegada de Salvador Allende a la Presidencia de la República dio inicio a importantes coyunturas políticas de todos conocidos y ampliamente estudiadas, que tuvieron un extraordinario valor para la mayoría de los pueblos subdesarrollados y dependientes de América Latina. Desde el inicio del gobierno de la Unidad Popular se buscó implementar un programa revolucionario que afectó los intereses de la oligarquía nacional y a las multinacionales extranjeras, no sólo en el ámbito económico, sino también en el ámbito político. En un corto plazo, Allende nacionalizó las riquezas básicas del país, entre ellas el cobre; en algunos casos expropió y, en otros, requisó e intervino importantes empresas monopólicas; y realizó una profunda reforma agraria expropiando tierras a la oligarquía terrateniente.

Protagonista de este proceso revolucionario fue la clase trabajadora chilena. Por su participación a través de sus partidos de clase, de sus organizaciones sindicales y de los nuevos organismos generados por las masas. [...] No pudo continuar con las tareas socialistas –contempladas en el programa básico de gobierno– porque la correlación de fuerzas sociales y militares no le permitieron desarrollar plenamente sus órganos de poder alternativos al poder burgués, que sólo alcanzaron a germinar, sin adquirir la fuerza necesaria para plantearse la conquista de todo el poder (Elgueta y Chelén, 1977: 262).

Para el momento en que Salvador Allende asume como Presidente de la República, las ideas de un cine revolucionario, nacional y popular al servicio de las clases populares, son conceptos ideológicamente dominantes entre los cineastas chilenos. En este ambiente, el nuevo gobierno decide reabrir ChileFilms y le encarga a Miguel Littin la tarea de construir un espacio para que el cine se ponga al servicio de la causa revolucionaria. Sin embargo la tarea no era fácil:

En primer lugar, la distribución estaba controlada por un pequeño número de compañías estadounidenses, o nacionales pero que derivaban sus ganancias del cine norteamericano [...] El director de la *Motion Pictures Export Association*, Jack Valenti, ordenó la suspensión de las exportaciones norteamericanas hacia Chile a partir de junio de 1971. [...] La posibilidad de tener pantallas vacías y afrontar el cierre de teatros fue muy real, y ChileFilms reaccionó mediante la organización de una serie de intercambios bilaterales con Bulgaria, Cuba, Hungría y Checoslovaquia, que defraudaron a los espectadores y causaron el reclamo de la prensa derechista que protestaba porque el mercado estaba siendo inundado de propaganda marxista. [...] A mediados de 1973 ChileFilms controlaba sólo 13 teatros y administraba cuatro unidades móviles. Para 1973 la compañía distribuidora del Estado tenía un 25% del mercado, pero encontró una oposición continua: en varias ocasiones los teatros privados se negaron a proyectar los noticieros semanales del gobierno (King, 1994: 247-8).

Miguel Littin estuvo a cargo de ChileFilms durante diez meses. Durante ese período se propuso desarrollar una serie de talleres cinematográficos dirigidos a jóvenes aspirantes a cineastas provenientes de las clases populares, que nunca antes habían tenido la oportunidad de utilizar una cámara; "estábamos cumpliendo lo que decía el Manifiesto en orden a que

de los sujetos de su responsabilidad revolucionaria. Como producciones de bajo presupuesto, los documentales constituían una alternativa a la pobreza de medios disponibles para producir películas de ficción y como una alternativa a los medios de comunicación de derecha, cumpliendo así una de “las necesidades del régimen de fortalecer su frente propagandístico en una batalla, la de los medios de comunicación, que estaba lejos de ser favorable a la Unidad Popular” (Muesca, 1988: 64).

Las principales áreas temáticas trabajadas por los documentalistas fueron: el trabajo obrero, principalmente en la minería y el campo –*Reportaje a Lota* (1970), de José Román y Diego Bonacina; *Tierra* (1971) de René Kocher; *Hombres de Hierro* (1972) de José Román; o *No nos trancarán el paso* (1972), de Guillermo Cahn; entre otros –; el rescate de prácticas culturales, principalmente la pintura, la música y la literatura– *Brigada Ramona Parra* (1970), de Álvaro Ramírez, *Poesía popular, la teoría y la práctica* (1972), de Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento; *Nueva canción chilena* (1973), de Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, etc. –; las luchas y problemáticas sociales tales como las tomas de terrenos, las reivindicaciones sindicales, o el alcoholismo de la clase trabajadora –*Mijita* (1970) de Sergio Castilla; *Operación sitio* (1970), de Jorge de Lauro y Nieves Yankovic; *Campamento Sol Naciente* (1972), de Ignacio Aliaga; entre otras– ; los logros en la aplicación del programa de gobierno y la lucha revolucionaria impulsadas por la Unidad Popular– *Venceremos* (1970), de Pedro Chaskel y Héctor Ríos; *Compañero presidente* (1971), de Miguel Littin; o *Primer Año* (1972), de Patricio Guzmán, etc.

Estas áreas temáticas fueron concebidas como ejes estructurales y estructurantes del gobierno en el plano político, económico, social y cultural. De este modo la práctica cinematográfica se sumaba al proyecto revolucionario, configurándose como una práctica significante que contribuía activamente (desde una discursividad filmica) a la toma de conciencia social previa a las transformaciones socialistas que la Unidad Popular buscaba implementar en el país. Por ello, la producción documental se estructura desde y sobre dichas áreas temáticas, en las que la “producción debía mantener vínculos muy estrechos con la Central Única de Trabajadores, CUT, y con los ministerios respectivos para poder orientar en cada caso las campañas” (Juan Verdejo citado en Muesca, 1988: 65).

Si durante los años '60 el cine documental era básicamente un cine de denuncia, durante la Unidad Popular participa activamente del proceso político. Desde los documentales didácticos, como *Entre ponerle y no ponerle* (1971) de Héctor Ríos, pasando por los que relataban hechos históricos del país, como *Santa María de Iquique* (1971) de Claudio Sapiain o *Crónica del Salitre* (1971) de Angelina Vásquez, o documentales centrados en describir la realidad social y cultural del país, como *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) de Raúl Ruiz o *Descomedidos y chascones* (1972) de Carlos Flores del Pino, son la manifestación de la necesidad urgente por involucrarse con la realidad social, histórica, política y cultural del país desde una práctica cinematográfica que “aspiraba a convertirse en un instrumento analítico de la historia, mientras, los *informes* y más tarde los *Noticieros* de Chile Films eran concebidos como materiales de información y de comentario político” (Pick, 1984:36).

La inmediatez del proceso que estaba experimentando el país generó las condiciones necesarias para que los documentalistas salieran a las calles, a las minas, a las fábricas o a los campos a registrar el complejo entramado social que constituía el país. Sin embargo, en términos de representación, la mayoría de los documentales de la Unidad Popular construyeron a los sujetos populares y a la cultura popular en base al binomio proletariado/ campesinado y es a partir de esa clasificación que se fundan las representaciones de su entorno social, de sus prácticas culturales, etc. Por ejemplo, los indígenas son representados

como p...
pescador...
rural. As...
lar, contr...

Aun...
también...
caracter...
Littin, q...
en el ex...
con agu...
filme tie...
en contr...
duró sól...
una ley...
partir de...
buscan e...
Estado s...
lecturas...
la pelícu...
el lengu...
exprese:...
siempre

En es...
sólo se b...
sus prá...
sociales,...
máticas,...
De ahí c...
produci...
realizar...
(Unidad

EL OSCURO EN NUEVOS

Hasta 19...
el gobie...
socialista...
el nuevo...
derrocado...
De ese m...
se mante...
cia, los c...
contribu...
estado d...

En la práctica cinematográfica encontramos un ejemplo significativo de cómo el Nuevo Cine Chileno continuó funcionando residualmente, al menos durante los primeros años de la dictadura, a través de la inscripción, consciente o inconsciente, de ciertas experiencias, significados y valores “que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente –cultural tanto como social– de alguna formación o institución social anterior” (Williams, 1980: 144). Este remanente alternativo o de oposición a la cultura dominante lo encontramos en la película *A la sombra del sol* (1974) de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, un fruto tardío del ambiente de acelerada creación artística que había caracterizado al país hasta 1973. Esta película se convirtió en el primer largometraje nacional realizado durante la dictadura, un bien simbólico escaso dentro del contexto de terror y destrucción en el cual la producción cinematográfica se vio inmersa: se cerraron escuelas y los centros de producción fueron ocupados por militares; las instalaciones fueron destruidas y quemados importantes archivos filmicos, revistas y libros. Hombres y mujeres del mundo del cine fueron apresados, torturados, asesinados o hechos desaparecer.

Dentro de este contexto de terror se estrena, el 28 de noviembre de 1974, *A la sombra del sol*. La película narra un hecho de sangre verídico ocurrido a finales de los años '40. Dos delincuentes escapan de la cárcel de Calama y pretenden huir a Bolivia; en el camino tropiezan con un pueblo andino, Caspana, donde son recibidos de manera hospitalaria. Luego de unos días deciden continuar su camino, pero a la salida del pueblo los fugitivos violan a dos pastoras. Más tarde son detenidos por los miembros de la comunidad, quienes, por medio de un juicio popular, sentencian a muerte a los delincuentes. La película enuncia varios temas, entre los que no es menor la representación de los indígenas como un pueblo socialista que vive en plena armonía con la naturaleza. Sin embargo, es el tema de la justicia popular el que se constituye en centro discursivo del filme. La película de Caiozzi y Perelman es la materialización visible de la práctica cinematográfica desarrollada hasta antes del golpe militar; es la prueba visible de que las “expectativas aludidas en el *Manifiesto de cineastas chilenos* habían cristalizado en un estilo propio, que lejos de ser una forma vulgar de realismo socialista, adscribía con propiedad aquello de que el cine es un arte y un instrumento de reflexión” (Gallardo, 2007: 132).

Para cuando *A la Sombra del Sol* fue estrenada, la ideología contenida en la película se había vuelto anacrónica y, por lo tanto, se había convertido en utopía. El gobierno que representaba a los trabajadores había quedado convertido en cenizas. La justicia había dejado de ser una prerrogativa del pueblo y la dictadura se había apropiado del concepto y de los mecanismos para aplicarla, transformándola en una herramienta útil al servicio de “los bienes superiores de la nación”; un concepto abstracto cuyas connotaciones podían variar de acuerdo a la voluntad de aquellos que tenían el poder –y la justicia– en sus manos. Desde esa perspectiva, podemos evaluar que la película *A la Sombra del Sol* corresponde a un arte residual, portadora de experiencias, significados y valores que ya no tenían cabida en la cultura dominante y que, sin embargo, se basaba en los residuos (sociales y culturales) de una formación social previa. Desde esta perspectiva, la película de Caiozzi y Perelman no es propiamente el primer filme de la dictadura, sino que:

Fue más bien la última obra de carácter socialista [...] *A la sombra del sol* se inscribió en la historia del cine chileno bajo el signo de una doble tragedia política, el colapso de la “vía chilena al socialismo” y la pérdida de sus colaboradores. Esta marca indeleble introducida por

la
pu
m
Así, l
múltiple
que el N

CONCL

Lo que l
Nuevo C
emergen
nueva co
cinemat
activame
hegemon
un “esta
del cont
espacio
y reivind
ese cont
revindic
capacida
estado s
allí que
hizo de l

Hasta
rrolladas
de distri
ideológico
a la mira
risa y llor
las que l
se los est

Así, l
truyen y
imposici
según la
se mater
binarism
campo-c
social qu
mundo c
zarlos co

En cambio, el Nuevo Cine emergió como un movimiento que pretendía construir un discurso fílmico politizado y politizante acerca de la realidad social de las clases populares. La práctica cinematográfica fue como un instrumento de análisis de la realidad social, así como un medio para la acción revolucionaria. Sin embargo, las construcciones sociales e históricas acerca de los sujetos populares y sobre la cultura popular impulsadas por el Nuevo Cine, a pesar de que permiten una diversidad ausente en las representaciones anteriores, comparten características básicas: son conscientes de su condición y están comprometidos en la lucha de clases. En definitiva, se trata del pueblo que el proyecto de izquierda necesita.

El Nuevo Cine Chileno articuló un discurso fílmico en el cual los sujetos populares eran inscritos, al menos, dentro de dos experiencias que son transversales a la difícil noción de popular: la primera es la experiencia de la pobreza. Los sujetos populares son pobres, el pueblo es pobre. Esa condición se encuentra como rasgo distintivo de la filmografía del Nuevo Cine Chileno, la cual no sólo daba cuenta de la realidad de pobreza de los sujetos populares y su entorno social, sino que a su vez era una cinematografía empobrecida en sus propios medios de producción. La segunda es la experiencia de la dominación, los sujetos populares son sujetos subordinados y el Nuevo Cine Chileno buscó exponer y denunciar, a través de la puesta en escena, las distintas formas de subordinación que han afectado al mundo popular.

Existe cierto consenso en que el gran mérito del Nuevo Cine fue el de proyectar una cierta diversidad de las prácticas culturales y las problemáticas sociales y económicas ligadas a los sectores populares. Sin embargo, en la construcción de lo popular que se realiza bajo el Nuevo Cine, se incurre en una doble ideologización. Por una parte, los sujetos populares son seres reales e históricos que están más allá de las adscripciones que el mundo artístico-intelectual les puede asignar. Por otra, se articulan una serie de estrategias de dominación en la medida que quienes expresan y representan lo popular son intelectuales que, si bien procuran desprendérse de la mirada burguesa en la cual se han formado, no logran despojarse del todo de ciertas prácticas hegemónicas: el hablar por el pueblo, el hablar acerca del pueblo, el construir un discurso en el cual se habla del pueblo con palabras prestadas, cargadas de sentido social y expresadas por los portavoces de lo popular que en este caso son los cineastas. Por lo tanto, estas representaciones no logran que el pueblo hable en lugar de ser hablado, ratificando así la famosa expresión de Karl Marx (2003: 107) “los que no pueden representarse a sí mismos, deben ser representados”.

El Nuevo Cine Chileno se constituyó en un campo intelectual “estructurado por un conjunto de reglas implícitas sobre lo que puede ser enunciado o percibido en forma válida dentro de él, y dichas reglas operan de un modo que Bourdieu llama ‘violencia simbólica’” (Eagleton, 2003: 50). Por lo tanto, esta cinematografía fue viable dentro de un contexto histórico en el que era posible un nuevo discurso acerca de lo popular y, a su vez, este conjunto de películas contribuyeron primero la invención y luego a la naturalización de lo popular, de los sujetos populares, de la cultura popular y de lo revolucionario.

Así, las prácticas en general y la práctica cinematográfica del Nuevo Cine en particular, se estructuran como un instrumento de legitimación. Esta configuración ideológica-cultural del Nuevo Cine Chileno emerge a partir de una particular estructura que articula reacciones, luchas revolucionarias, transformaciones descolonizadoras, inscripciones y actitudes que una sociedad, o parte de ella, adopta frente a una realidad social neocolonial contra la cual hay que luchar y cambiar. Se idealiza, entonces, todo un imaginario revolucionario al que se le atribuyen rasgos de una sociedad más solidaria, justa e integrada.

Barthes,
Bourdieu
Cavallo,
del c
Eagleton
Slavo
Cultu
Elgueta,
En: P
1 Am
Gallarde
histo
33: 1
—. (200
de C
Jameson
Barco
King, Jo
Muni
Littin, M
Orell
Cató
Martíne
de C
Marx, K
Fede
Mouesc
Ossa, Ca
Pick, Zu
reflex
Chile
Rojo, G
Salazar,
ident
Salinas,
vista
Stam, R
Unidad
tura
Vega, Al
William
—. (199
Willi
2. Ba

—. (2002). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

Recepción: viernes 27 de noviembre de 2009

Aceptación: lunes 25 de enero de 2010