INTRODUCCION A LA HISTORIA DEL CINE BOLIVIANO, CHILENO Y COLOMBIANO

Bolivia

En la actualidad Bolivia tiene cinco millones de habitantes, un 70 por 100 de los cuales son indios, y un 12 por 100, mestizos. Los tres idiomas que se hablan son el aimará, el quechua y el castellano. Existe un elevado índice de analfabetismo. La importancia del cine es muy reducida, dado que sólo existen 85 salas de exhibición, y de ellas 28 están en La Paz, con un índice de asistencia de ocho millones de espectadores al año. La explotación está en manos norteamericanas; se distribuyen alrededor de 250 películas anuales y la producción es nula. El máximo interés económico del país está en las minas de estaño y en los pozos petrolíferos; las primeras, protegidas por Estados Unidos, y los segundos, administrados directamente a través de diversas concesiones. No existe televisión ni laboratorios cinematográficos.

Después de perder la guerra del Chaco (1932-1935), planteada por Bolivia contra Paraguay para conquistar la zona fluvial del Chaco, que debía reemplazar a su perdido territorio marítimo, el país entra en una etapa de agitaciones obreras en La Paz y en las cuencas mineras. Estos sucesos dan lugar a una revolución militar que pone en el gobierno al coronel Bustamante; éste intenta hacer una serie de reformas sociales contra el predominio de los partidos tradicionales, pero, al tener en contra a las compañías mineras, no consigue sus propósitos; se suicida en 1940. Le sucede el gobierno Peñalara, que vuelve a los antiguos cauces; renuncia a nacionalizar el petróleo, reprime sangrientamente las huelgas mineras en 1942 y obtiene amplios créditos de Estados Unidos a cambio de la venta de la totalidad de la producción de estaño durante el período de la Segunda Guerra Mundial.

En 1946 comienza una incipiente producción cinematográfica, a niveles casi artesanales, que da un resultado medio de unos tres cortometrajes al año; pero la totalidad son documentales, sin ningún interés, con un mínimo contenido social.

En 1944 ocupa la presidencia de la república, gracias a un golpe

militar, el coronel Villarroel, que se enfrenta con los grandes propietarios de las minas, aunque no consigue ningún resultado positivo por estar protegidos por los norteamericanos, y se lanza a una política de progreso social sin reformas económicas, que hace que en seguida escaseen las reservas monetarias y se haga altamente impopular. Esto trae como resultado otro alzamiento militar, gracias al cual sube al poder Enrique Herzog, un conservador, cuya única utilidad es devolver la popularidad al sector revolucionario por sus desgraciadas acciones políticas. En 1952 se desencadenan una serie de golpes militares y de luchas internas en el ejército que finalizan con la subida a la presidencia de Víctor Paz Estenssoro, que intenta realizar la revolución nacional.

Nacionaliza las minas y comienza una reforma agraria, así como intenta mejorar el nivel de vida de la población obrera y campesina; pero debido al subdesarrollo del país estas medidas llevan la economía a un rápido inflacionismo. Por las minas tiene que pagar muy fuertes indemnizaciones; pero, por haber construido sus antiguos propietarios las refinerías fuera del territorio nacional, el estaño obtenido se tiene que vender en bruto. Como única solución, Paz Estenssoro se ve obligado a firmar un tratado de alianza económica con Estados Unidos; a cambio de unos créditos que equilibran la balanza comercial, el país sufre una influencia cada vez mayor, que genera un notable encarecimiento de la vida.

Entre las creaciones de Paz Estenssoro está la del Instituto Boliviano de Cinematografía, en 1952, que cuenta con una subvención del gobierno y tiene como objetivos la realización de cortometrajes y películas experimentales en 16 milímetros. Pero, lejos de lo que podría parecer, las realizaciones del Instituto en esta primera etapa se limitan casi exclusivamente a un corto número de películas políticas de propaganda. La falta de cualquier tipo de tradición, dado que anteriormente nunca se había intentado una creación cinematográfica organizada, por reducida que fuera; el escaso número de personas interesadas por el cine y la exigua ayuda económica que recibe del gobierno hacen que la vida del Instituto sea precaria y carente de brillo. Entre las personas que trabajan en él en esta primera época cabe citar a Walter Cerrugo y Jorge Ruiz, ambos realizadores de cortometrajes, y entre la producción de este último, a *Semilla de progreso, Una industria en marcha, Los primeros* y *Las montañas no cambian;* todos ellos, dentro del género industrial de propaganda, sin interés.

En 1960, después de unos años durante los cuales Hernán Siles Suazo finaliza definitivamente con la etapa de la pretendida revolución nacional, vuelve el presidente Víctor Paz Estenssoro, reelegido en 1964,

aliado con el general Barrientos, que poco después queda como único poseedor del poder. Barrientos destruye, tras vencer una fuerte oposición, la estructura sindical obrera y consigue que el ejército vuelva a controlar el país. Es en estos años cuando comienza la existencia de un grupo revolucionario de guerrilleros, instalados en zonas de la sierra, que adquiere gran resonancia al unirse a él el revolucionario cubano Ernesto Guevara, pero que llega a desaparecer al morir éste a manos de tropas bolivianas.

En 1960 el Instituto Boliviano de Cinematografía encarga a Jorge Ruiz la realización de un largometraje, *La vertiente,* cuyo resultado no ofrece interés. Tal vez éste sea el primer largometraje sonoro realizado en el país; con anterioridad se tienen datos de uno mudo: *Wara-Wara* (1929), sobre la historia de una princesa incaica.

Con los años sesenta vuelve a Bolivia Jorge Sanjinés, después de haber estado tres años estudiando cine en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, en Chile, graduado en dirección. Y se crea un grupo, compuesto por el propio Sanjinés, que trabaja como fotógrafo, montador y director, Oscar Soria, que escribe y correaliza las películas, y Ricardo Rada, que hace las veces de productor, que no tarda en comenzar a trabajar, después de otros trabajos de menor importancia, en la elaboración de un cortometraje, financiado por ellos mismos, que tardan dos años en acabar, titulado *Revolución.*

Sobre una base de montaje intelectual, de tipo eisensteniano, Sanjinés trata en *Revolución* de captar la realidad boliviana a través de las diversas imágenes obtenidas durante los dos años ininterrumpidos que dura el proceso de rodaje. El hambre y la miseria de la población india se asocian con la imagen de la muerte; los rostros de los niños y unas acciones de la guerrilla constituyen un grito de rebeldía ante un futuro en el cual aparecen mezcladas la miseria y la muerte. El resultado, superando en gran parte el lado panfletario, por estar perfectamente logrado, es una obra de unas raras cualidades poéticas, de gran impacto, que obtiene una gran resonancia en el país y en los festivales cinematográficos europeos en que se presenta.

Cuando el general Barrientos se queda solo en el poder invita al grupo a hacerse cargo del Instituto Boliviano de Cinematografía; éste acepta el ofrecimiento y, después de realizar algunos pequeños documentales, comienza el rodaje de *¡Aysa! (Derrumbe),* un cortometraje de ficción.

En *¡Aysa!* Sanjinés abandona el tono altamente intelectualizado de *Revolución* y se dedica a hacer un cine más directo, aunque sin perder sus esenciales calidades poéticas. Las minas de estaño, abandonadas por las grandes compañías cuando son consideradas poco rentables,

provocan graves problemas de desempleo y llevan a los indios sin trabajo a explotarlas por su cuenta, con un grave riesgo personal. Esta situación es relatada a través de la familia de un indio, que subsiste mediante este procedimiento, finalizando, como suele ser frecuente en estos casos, con una explosión, que da lugar a un derrumbe y que hace que uno de los hijos diga *¡Ayma!*, la única palabra que se pronuncia en la película, para que acudan a socorrer a su padre.

Pero *¡Ayma!* es también una prueba, un ensayo, para que el grupo se lance a realizar el primer largometraje, *Ukamahu (Así es)*, rodado en 1966, con un costo de treinta mil dólares, hablado en aimará y castellano; el resultado es una de las obras más importantes realizadas en América hispana y un gran éxito de público. Pero en 1967, en la etapa de represiones contra los sindicatos mineros, el general Barrientos, para evitar problemas, decide cerrar el Instituto Boliviano de Cinematografía, dado, además, que el grupo que lo dirigía nunca había pertenecido a su partido y era contrario a estas luchas contra los sindicatos, finalizando así la explotación de *Ukamahu*, que es una producción del Instituto.

La acción de *Ukamahu* se plantea entre los indios y los mestizos, los dos grupos más extensos y subdesarrollados del país, centrándose en la relación que existe entre ambos. El indio, formando comunidades que viven en el campo y trabajan la tierra, analfabeto y regido por los restos de una cultura milenaria, es explotado por los blancos a través de los mestizos, especie de intermediarios mucho más cercanos a aquéllos; aunque en la película no se pasa de esta primera relación, no llegándose a tratar directamente la función de los blancos, controladores del poder, se da por supuesta y está continuamente presente. La anécdota a través de la cual se plantean estas relaciones es de gran sencillez: un día, en su cotidiano trato comercial, en su cotidiana explotación, un mestizo viola y mata a la mujer de un indio; el resto será la paciente espera del indio hasta poder llevar a cabo su venganza. A través de esta espera, constituida por una minuciosa serie de escenas, se analiza el comportamiento de la comunidad aimará, sobre la cual se centra la acción, y se dan las relaciones entre los distintos grupos etnológicos que pueblan el país. Esta relación, mantenida a todos los niveles, desde el hecho de que los indios hablen siempre en aimará y los mestizos en castellano hasta que el indio en ningún momento piense recurrir a otro sistema para obtener justicia que no sea el ritual de la venganza, está narrada por Sanjinés con extraordinaria habilidad por medio de un lenguaje primitivo, completamente original, lleno de calidades poéticas, nacido del enfrentamiento directo con el tema tratado.

Pero, a pesar del éxito alcanzado por la película, debido a la desaparición del Instituto Boliviano de Cinematografía y a la turbia situación política que atraviesa el país, el grupo de Sanjinés tiene que volver a comenzar desde cero para poder hacer su próxima realización y esperar hasta 1969. Este año, también sobre un argumento de Oscar Soria, financiada por una nueva productora, Ukamahu Limitada, constituida por dinero propio y de algunos amigos, pueden rodar *Yawar Mallku (Sangre de cóndor)*. Pero esta película es prohibida debido a su carga revolucionaria, y sólo se puede estrenar después de una intensa campaña de prensa y de algunas manifestaciones populares a su favor.

Sanjinés en *Yawar Mallku* parte de un planteamiento muy similar al empleado en su primer largometraje; pero ahora pretende ir mucho más lejos. Trata de desarrollar las relaciones entre los indios quechua, en cuya lengua está hablada la película, el otro grupo indio que puebla el país, y los blancos, pero considerando a los dominadores no como un grupo homogéneo y con una autonomía propia, sino directamente subordinados y dominados por Estados Unidos. Pero la amplitud y complejidad del tema, aunque nuevamente vuelve a ser tratado desde el punto de vista del indio, desborda en alguna medida el primitivismo estilístico con que ha sido planteada la obra y en algunos momentos llega a convertirla en una mala caricatura de la realidad. La historia sobre la cual se plantea esta relación está basada en la lucha de una comunidad india, centrada en la figura de su jefe, contra una de las múltiples clínicas norteamericanas donde se esterilizan a las mujeres indias que van a dar a luz; pero mientras la parte de los indios sigue teniendo los mismos valores que tenía *Ukamahu*, la parte de los blancos, los norteamericanos, contrariamente a lo que en la primera sucedía con los mestizos, es esquemática en exceso; tiene una falta de verdad que, en contraposición con la de los indios, hace que los personajes norteamericanos sean una especie de marionetas sin consistencia humana, movidas a su antojo por el director y el guionista, que llegan a desvirtuar la autenticidad de la relación. Esto, unido a un final que muy poco tiene que ver con el resto de la obra, de un panfletarismo excesivamente fácil y poco logrado, clamando en pro de la revolución nacional, hace que *Yawar Mallku*, siendo una obra de gran interés, no llegue a la altura conseguida por el mismo equipo en *Ukamahu*.

El general Ovando, que estaba al mando del ejército durante el mandato del general Barrientos, destituido por un golpe militar, a pesar de ser el principal oponente de la lucha guerrillera, da un cambio a la política nacional y comienza a nacionalizar la industria y a

entablar relaciones comerciales con la Unión Soviética. Le sucede el gobierno Torres, otro militar impuesto por otro golpe de fuerza, que no sólo continúa su labor, sino que amplía el campo de las reformas iniciadas por Ovando; pero en 1971 es derrocado por Hugo Wancer, que pone punto final a los cambios y vuelve el país a una situación similar a la existente durante el gobierno de Barrientos.

Aprovechando el éxito obtenido por *Yawar Mallku* tanto en el país como en sus exhibiciones en los festivales cinematográficos internacionales y las ocasiones favorables que representan los gobiernos de Ovando y Torres, Sanjinés comienza otro largometraje, *El coraje del pueblo* (1971); pero pocos días después de finalizar el rodaje ocurre la subida al poder de Hugo Wancer, y el equipo de Sanjinés, con los rollos de negativo, sale del país; meses después, en Italia, financiada por la Radiotelevisión Italiana, se termina el montaje de la película.

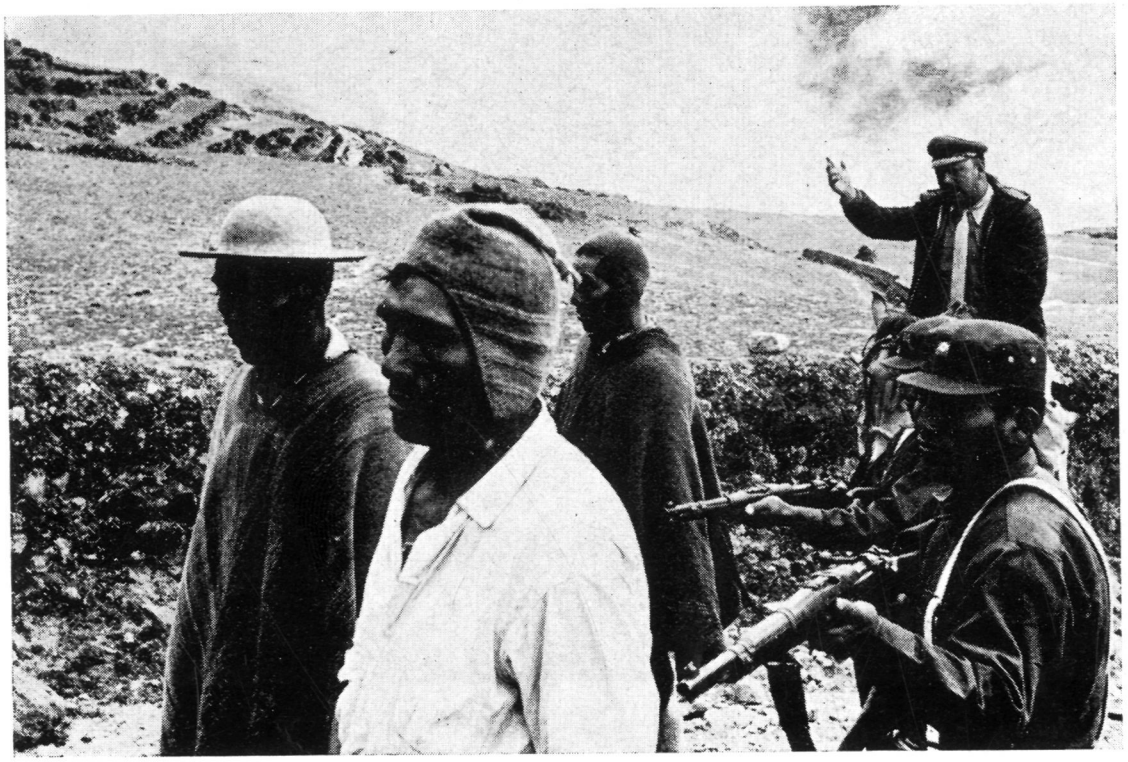
En *El coraje del pueblo* se relatan las ocho violentas represiones realizadas entre 1942 y 1967 contra los mineros, que pedían aumento de salario y justicia social; pero mientras las siete primeras se cuentan de forma documental y muy por encima, la octava, la más importante, es reconstruida de una forma minuciosísima; pero, desgraciadamente, en esta reconstrucción, realizada con la participación directa del pueblo indio, por querer ser demasiado fiel a la realidad, no sólo se pierde el estilo poético de las obras anteriores de Sanjinés, sino que no se logra la fuerza épica necesaria en un relato de esta clase, razones por las cuales el resultado final de esta obra es muy inferior al de las anteriores.

En estas circunstancias, el equipo de Sanjinés no podrá volver a trabajar en el país, y el cine boliviano, después de una corta pero fructífera carrera, nuevamente quedará en vía muerta.

Chile

Chile es un país cuya historia cinematográfica está constituida por unos 160 largometrajes y unos 1.500 cortos, aunque estos últimos, en su mayoría, de tipo publicitario.

Con una base industrial y económica un tanto artificial, que se hunde con el advenimiento del sonoro, la época del mudo es quizá la de mayor esplendor, al menos en lo que a cantidad de producción se refiere. Entre 1916 y 1931 se realizaron 80 largometrajes —casi la mitad entre 1925 y 1927—, es decir, igual cantidad que entre 1931 y 1969. Esta es una etapa muy poco conocida, dada la imposibilidad de encontrar vestigios de aquellas obras, por lo cual se tiende a mitificarla, basándose principalmente en las elevadas cifras de producción,



Yawar Mallku, de JORGE SANJINÉS.

Okamao, de JORGE SANJINÉS.

El chacal de Nahueltoro, de MIGUEL LITTIN.

Tres tristes tigres, de RAÚL RUIZ.

aunque la realidad es que tan sólo se hizo un cine de tono comercial con muy escaso interés.

Entre las empresas productoras de la época hay que citar Gambastiani Films, Chile Films Co., Hans Frey Films y De la Sotta Films. Pero no cabe destacar obras o autores que tuvieran o puedan tener algún interés; únicamente podrían reseñarse las realizaciones menos hundidas en la comercialidad y la ramplonería. Pedro Sienna dirige *Los payasos se van* (1921), *Un grito en el mar* (1924) y *El húsar de la muerte* (1926); estas dos últimas constituyen el material más importante que se conserva de estos años; otras películas son *Juro no volver a amar* (1925), *Luz y sombra* (1926) y *La calle del ensueño* (1929), de Jorge Délano (Coko) y *Golondrina* (1925) y *Juventud, amor y pecado* (1926), de Nicanor de la Sotta.

El período sonoro es aún más pobre en realizaciones y resultados. Comienza con gran dificultad en 1934 y sólo recibe cierto impulso con el advenimiento del frente popular en 1938.

Después de la caída del general Ibáñez, la unión de los partidos existentes para gobernar en común se muestra como una fórmula insuficiente y generalmente inclinada hacia el conservadurismo derechista. El golpe militar de 1932, de corte más o menos socialista, tiene escasísima vida y es seguido del retorno del presidente Alessandri, cada vez más marcadamente conservador dentro de su aparente liberalismo. La llegada del frente popular de 1938, respaldado preferentemente por los votos de las zonas rurales y mineras, parece abrir el camino, al menos, a ciertas reformas en la industria minera y en el desatendido campesinado; pero las disensiones, las dificultades económicas, agudizadas por el desastroso terremoto de 1939, y la escasa firmeza en la aplicación de medidas drásticas dan lugar, con la muerte del presidente frentepopulista en 1941, a la toma del poder por los radicales de derecha. El gobierno del presidente Ríos vende aún más el país a Estados Unidos, y la subida al poder de una coalición de radicales y comunistas, con Gonzales Videla como presidente, en 1946 no supone ningún cambio fundamental. Pero a partir de 1947, Videla opta, ante las tensiones de guerra fría que se avecinan, por abandonar a sus aliados comunistas hasta llegar al extremo de situarles fuera de la ley.

La creación por parte del gobierno frentepopulista de unos estudios estatales, Chile Films, dotados con un excelente equipo, al no contar con una legislación cinematográfica adecuada, al tener el país fuertes dificultades económicas y al no existir una mínima continuidad que respalde el intento, se queda en un simple proyecto de lo que pudo ser una industria cinematográfica chilena.

Otros estudios, como los VDE, menos desorganizados y con menos pretensiones, obtienen algunos éxitos comerciales y consiguen sobrevivir algún tiempo, pero también acaban hundiéndose. Pero la auténtica realidad de esta época, que prácticamente se extiende hasta el final de los años sesenta, es un cine comercial de ínfimo gusto, constituido por melodramas y comedias, en muchas ocasiones coproducidas con Argentina, dentro del típico estilo que ha caracterizado a los países de América hispana. A partir de los años treinta la producción se hace esporádica y está realizada por directores como Eugenio de Liguerio, Jorge Délano (Coko), Miguel Frank y José Bohr. En la década de los sesenta son sustituidos por Tito Davison el mismo Bohr y Naum Kramanenco; pero, a pesar de algunos cambios de nombres, el cine sigue siendo el mismo.

Con esa especie de falsa tranquilidad parlamentaria, que caracteriza la vida política chilena, en 1952 vuelve el general Ibáñez. Se acentúan las desigualdades y tensiones sociales, mientras sus falsas promesas de nacionalización y reforma nunca llegan a cumplirse. Le sustituye Alessandri, que, como representante de la derecha, vence en las elecciones a Allende —izquierda—, a Frei —democracia cristiana— y a Bossay —radical—, como representante del centro.

La democracia cristiana llega al poder en 1964 de la mano de Frei. Entre la incertidumbre izquierdista de Allende y un derechismo sobrepasado, los pocos chilenos que votan prefieren un camino intermedio. Frei realiza un confuso reformismo —chilenización del cobre, reformas rurales y políticas, etcétera— que no impide, no obstante, cambios de cierto interés en la vida chilena; aun así las desigualdades básicas continúan, y la más europea y menos violenta apariencia del porvenir chileno en estos años no puede superar una serie de realidades opresoras comunes a toda Hispanoamérica.

Hacia 1958 comienzan los primeros movimientos de cine-clubs y se crea el cine-club universitario. Poco después se funda en la Universidad Católica el Instituto Fílmico, que se convierte en el lugar de agrupación de la gente preocupada por el fenómeno cinematográfico. En 1960 la Universidad de Chile crea, dentro del Departamento Audiovisual, dos secciones, dedicadas, respectivamente, a Cine Experimental, que comienza a dirigir Sergio Bravo, y en 1967 pasa a manos de Pedro Chaskel, y a Cinemateca Universitaria. Por último, en 1962, se funda el cine-club de Viña del Mar, que, con el empuje y bajo la dirección de Aldo Francia, se ha convertido en un interesante foco de acción cinematográfica no sólo chilena, sino hispanoamericana, como prueban los encuentros de cineastas de América hispana, que se celebran desde 1967.

A través de estos hechos se inicia una cierta inquietud para la creación de un verdadero cine nacional. En 1966 la producción sube a cuatro largometrajes; en 1967, a cinco. También en 1967 el gobierno dicta ciertas normas de ayuda al cine y se crea el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica, cuyos cargos van a parar, en su mayoría, a personal estatal. En 1968 los largometrajes producidos ascienden a diez.

Según Hans Ehrmann, conocido crítico chileno, la mayor concentración de las medidas de ayuda tuvo las siguientes consecuencias:

> ... las películas chilenas estaban exentas de impuestos, pero ese mecanismo favorecía al exhibidor más que a los realizadores o productores. Un 50 por 100 de las recaudaciones correspondían al dueño de la sala; un 30 por 100, al distribuidor, y sólo el resto servía para amortizar el costo del film. Ahora estas películas quedan sometidas al mismo régimen impositivo que las extranjeras —un alto 35 por 100—. O sea, sólo un 65 por 100 del valor bruto pagado en taquilla queda sujeto a los porcentajes del exhibidor y el distribuidor, mientras que el impuesto es devuelto por el estado al productor. De tal manera se obtiene en la actualidad más del 50 por 100 de las recaudaciones brutas. Paralelamente se fundó Continental Films, con un 50 por 100 de capital fiscal, destinado a distribuir películas chilenas, cobrando tan sólo un 20 por 100 —en lugar del 30 por 100 que predominaba antes—. Esta firma también cuenta con una sala.

Progresivamente se van concediendo o proyectando conceder algunas otras ayudas, como gravamen de entradas en películas nacionales, facilidad para importar material, etcétera; algunas tienen interés, pero otras suponen un peligroso control direccionista.

Durante este período unos nuevos realizadores que, principalmente, respecto a la producción anterior, ofrecen un relativo interés; son Germán Becker, Alvaro Covacevich, Patricio Kaulen y Helvio Soto. Las películas más destacadas son: *Volver,* de Becker; *Morir un poco* (1967), de Covacevich, y del grupo que había comenzado a trabajar en la década de los cincuenta, *Deja que los perros ladren* (1961), de Kramanenco, y *Tierra quemada,* de Alejo Alvarez.

Pero sólo Kaulen y Soto consiguen sobresalir del bajo tono general. Patricio Kaulen, presidente de Chile Films, después de veinte años sin dirigir un largometraje, hace *Largo viaje* en 1967, que gana un premio en el festival de Karlovy Vary. Es una fábula infantil, que se desliza hacia la leve crítica social, dentro de unos esquemas tradicionales; enfrentamiento con la realidad documental, dicotomía esquemática pobres-ricos, etcétera, con un estilo sobrepasado y no ajeno a las técnicas neorrealistas. Helvio Soto realiza uno de los *sketchs* de *ABC*

del amor (1967), cuyas otras dos historias son del argentino Rodolfo Kuhn y del brasileño Eduardo Coutinho; este primer trabajo de Soto, debido a su inexperiencia y a las imprecisiones del tratamiento, resulta débil y desdibujado.

En el campo del cortometraje la situación es muy similar. Obras como *Por la tierra ajena* (1964), de Miguel Littin, o *La isla de Chiloé* (1966), de Gilberto Acevedo, no sobrepasan un cierto sentido documental, en el cual los pordioseros y vagos de Santiago en el primero y las peculiaridades externas de la vida en una apartada isla en el segundo no van más allá de una esquemática contraposición o un frío y distante sentido antropológico, falto de toda capacidad de análisis. Tampoco los cortos que se premian en el V Festival de Viña del Mar suponen algún avance: *Erase una vez,* de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, es quizá el más interesante; pero ni la pretenciosidad «progresista» de *Electroshow,* de Patricio Guzmán, ni el documental *Andacollo,* de Aldo Francia, consiguen abrir una posibilidad nueva. Esto sin olvidar que en Chile el cortometraje está condenado de antemano a carecer de espectadores.

Aunque algunos de los largometrajes citados consiguen un aceptable nivel de público, teniendo en cuenta sus peculiares características, no cabe esperar un desarrollo inmediato demasiado fructífero respecto a una cinematografía nacional, dotada de capacidad incisiva y expresión propia; pero esto queda desmentido con la aparición de una serie de largometrajes, realizados durante 1968, que significan un notable progreso y evolución respecto a estos primeros intentos.

En 1968, Helvio Soto realiza *Erase un niño, un guerrillero y un caballo,* formado por tres cortometrajes, unidos a través de una serie de encuestas, en las cuales se entrevistan políticos del gobierno y de la oposición, deportistas, sacerdotes y periodistas, con un resultado vivo e incisivo al haber conseguido crear, a través de la mezcla de la técnica del cine directo con las historias de ficción, un cuerpo expresivo realmente homogéneo. Más interesante es *Caliche sangriento* (1969), especie de *western* hispanoamericano, que cuenta la historia de una patrulla del ejército chileno perdida en el desierto durante la guerra del Chaco, rodado en color.

Aldo Francia, el citado director del cine-club de Viña del Mar, después de algunos cortometrajes, realiza *Valparaíso, mi amor* (1968), su primer largometraje, dentro de ese tono directamente heredado del neorrealismo italiano que tienen estas primeras obras chilenas; ésta quizá porque, al realizar el estudio de las continuas desventuras de una cualquiera de las familias humildes de los barrios periféricos, adopta una estructura similar a la empleada por Luchino Visconti

en *Rocco e suoi fratelli;* es la más tradicional, pero no por ello deja de tener una indudable fuerza.

También en ese mismo año debuta en el largo el cortometrajista Miguel Littin con *El chacal de Nahueltoro.* Narra la crónica de José del Carmen Valenzuela Torres, asesino degenerado, que había dado muerte salvajemente a una docena de personas a través de noticias extraídas de la prensa, empleando los viejos esquemas sociales del neorrealismo; pero la habilidad de Littin consigue superar este planteamiento y lograr una película viva sobre ciertos estratos de la realidad nacional que hasta entonces habían estado vedados al cine.

Pero la más interesante de las primeras obras realizadas en 1968 es *Tres tristes tigres,* de Raúl Ruiz, que obtiene el primer premio en el Festival de Locarno de 1970. También dentro de un tono neorrealista, que aparece principalmente fijado en la anécdota base, por la frescura y novedad de la realización, llega a unos resultados finales que no pueden estar más lejos del punto de partida. El principal interés de la película nace de la precisa utilización de dos elementos bastante insólitos dentro del campo cinematográfico: un diálogo torrencial, que aprovecha al máximo las múltiples posibilidades que le brinda el rico acento chileno, y el rodaje de largos planos con varios personajes en habitaciones pequeñas, que lleva al realizador a jugar con un complicado movimiento de entradas y salidas de actores en cuadro. Sin ninguna relación con la novela homónima de Guillermo Cabrera Infante, se parecen en lo que ambas tienen de juego con el idioma y de captación de una serie de ambientes de bares y cabarets; aunque mientras una es muy chilena, la otra es muy cubana, hecho que, a fin de cuentas, las hace muy diferentes al mismo tiempo que semejantes.

Pero, desgraciadamente, este pequeño movimiento no tiene continuación directa, y en 1969 sólo se realiza una película con un interés mínimo, *Los testigos,* de Charles Elsesser; también apoyada en elementos neorrealistas que, en esta ocasión, por falta de habilidad del realizador, ahogan por completo su trabajo.

El triunfo en las elecciones de 1970 de la Unión Popular, que coloca a Salvador Allende en la presidencia de la República, supone la oportunidad para que el movimiento nacido en 1968 pueda desarrollarse con facilidad. Pronto se toman medidas a este respecto: la Chile Films continúa representando la posición oficial en materia cinematográfica y se elige a Miguel Littin como presidente.

De una serie de declaraciones de Littin reproducimos dos párrafos que definen claramente los proyectos del gobierno de Allende en materia cinematográfica:

La Chile Films debiera ser la base para el surgimiento del Instituto del Arte e Industria Cinematográfica Chilena, con elaboración de películas propias, mediante las cuales el cine se transforme en vanguardia de una cultura nacional. Debe ir desbrozando el camino, creando conciencia, clarificando día a día, señalándole al pueblo las grandes problemáticas y darle elementos de información, que le son necesarios para enfrentar el presente y proyectar su futuro. Chile Films debe convertirse en un centro de reflexión, análisis y búsqueda de la realidad y cultura nacionales.

Pensamos que es tarea del cine convertirse en una herramienta fundamental en la creación de una cultura auténticamente nacional y descolonizante. Sus fundamentos se hallan hoy en la cultura popular chilena y en la revisión de nuestro pasado histórico.

Pero, en parte por la amplitud de los trabajos de organización y también por la serie de dificultades que Allende ha encontrado para poner en práctica sus reformas, en la actualidad no se han cumplido los propósitos declarados por Miguel Littin en su corto período al frente de Chile Films.

En 1970, con motivo de las elecciones presidenciales, comienza a desarrollarse un incipiente movimiento cortometrajista, centrado principalmente en películas de propaganda política y documentales. Entre estos últimos destacan: *Ahora te vamos a llamar hermano,* de Raúl Ruiz, sobre el submundo de los mapuches; *No es hora de llorar,* de Pedro Chaskel y el brasileño Luis Alberto Sanz, sobre los excesos del régimen militar en Brasilia, y *Compañero presidente,* de Miguel Littin, reportaje sobre una entrevista entre Allende y Regis Debray.

Dentro del terreno del largometraje, ni *Voto más fusil* (1971), de Helvio Soto, extraño documento reconstruido sobre la situación que llevó a Allende al poder, ni *¿Qué hacer?* (1971), película realizada por un equipo norteamericano y chileno, compuesto por Saúl Landau, James Becker, Raúl Ruiz, Nina Serrano y Bill Yahraus, donde se trata de reflejar, en una mezcla de reportaje y ficción, las reacciones de seis personajes norteamericanos y chilenos ante las elecciones de septiembre de 1970, superan las principales obras realizadas en la etapa anterior. Sólo queda esperar que las películas de Aldo Francia, Miguel Littin y Raúl Ruiz, actualmente en rodaje, alcancen el grado deseado.

Colombia

El cine siempre ha surgido en Colombia como algo esporádico, sin ningún tipo de protección o incentivo. Una producción nacional muy escasa tanto en la época del mudo como en la del sonoro, va

abasteciendo un mercado casi completamente cubierto por las empresas norteamericanas. En 1934, aproximadamente, se intenta promulgar una ley de fomento y protección del cine, pero nunca se lleva a la práctica. A los treinta años de esta ley se vuelven a intentar dictar normas de protección a la industria cinematográfica, pero nuevamente el proyecto se archiva. Las aportaciones privadas no han pasado de los intentos de algún hombre o grupo, de las más mediocres coproducciones, casi siempre íntegramente realizadas por empresas mexicanas, y de realizaciones comerciales, normalmente financiadas por los comerciantes que controlan la exhibición y la distribución nacional. La inexistencia de lugares canalizadores de la actividad cinematográfica y la rigidez de la censura hacia la producción nacional completan este panorama, que no deja de ser, en cierta medida, arquetípico respecto a varios países hispanoamericanos.

En el aspecto político, por otra parte, la alternación de conservadores y liberales no es sino una «parlamentaria» implantación de la oligarquía terrateniente. Los leves intentos del liberal López (1934-1938) son cortados por el moderado Santos. En 1942 vuelve López, y en 1946 Ospina Pérez gana las elecciones para los conservadores. La aparente amenaza que representa Jorge Eliecer Gaitán, al frente de la facción más progresista del partido liberal, desaparece en 1948 al ser asesinado ante el temor de que gane las elecciones de 1950, hecho que origina violentos disturbios. El intento de alianza entre Ospina y los dirigentes liberales finaliza en la implantación, por parte del extremismo conservador, de Laureano Gómez. Desde este momento la violencia de la oligarquía es mucho más evidente y comienzan a producirse revueltas armadas con intervalos, pero sin desaparecer en ningún momento. La brutalidad de Gómez es sustituida en 1953 por el golpe militar de Rojas Pinilla. El primer intento contemporizador de Rojas no acaba con la violenta situación, que continúa principalmente en el medio campesino; su pretensión de ser reelegido en 1958 da lugar a una coalición entre liberales y conservadores; estos últimos, representados por Gómez, que vivía exiliado en España. Desde ahora la ordenada alternación de conservadores y liberales no representa sino la continuidad del poder terrateniente e industrial, ligado a Estados Unidos. Lleras Camargo, liberal; Valencia, conservador, y Lleras Restrepo, liberal, son los nombres que suben al poder. Por su parte, las guerrillas se encuentran demasiado localizadas en determinadas zonas rurales y, al no constituirse en agrupaciones móviles y disgregadas, son normalmente eliminadas. La destrucción en 1964 de la zona de «autodefensa armada» de Marquetalia y lo ocurrido en 1965 con las revueltas mineras de Bolivia son claros ejemplos de este hecho.

En este contexto comienzan hacia 1912-13 los primeros rodajes realizados en el país. Después de unos iniciales trabajos documentales aparece lo que se considera como el primer largometraje, *El triunfo de la fe* (1914), realizado por el cámara italiano Floro Maco, sobre un tema documental basado en el progreso de la ciudad de Barranquilla. A partir de los años veinte empiezan a realizarse obras de ficción con cierta regularidad y algún año se llegan a producir hasta tres o cuatro largometrajes. En esta época trabajan los italianos hermanos Di Doménico, los españoles Del Diestro y Calvo y directores como Acevedo, Moreno Garzón, Mejía Robledo, etcétera. Vicente di Doménico dirige *Aura o las violetas* (1923), basada en la novela de José María Vargas Vila, y un melodrama titulado *Como los muertos* (1925). Quizá la película que logra un mayor éxito es *María*, codirigida por Alberto del Diestro y Máximo Calvo, basada en la novela de Jorge Isaac; es un melodrama más o menos rebuscado, que da la tónica de pobreza del cine de aquellos años y marca el camino del cine comercial de baja calidad, que se impondrá más tarde. De cualquier manera, entre 1922 y 1928 sólo se realizan 15 largos, y no cabe destacar ninguna película o autor como referencia para un posible cine nacional con expresividad propia y más enraizado con la realidad circundante.

La llegada del sonoro supone un parón total para la producción. La falta de equipos y el dominio de las industrias norteamericanas y europea mantienen en silencio al cine colombiano hasta 1937. En 1939 se realiza el primer largo sonoro, *Flores del valle*, de Máximo Calvo. Con él se abre una época que difícilmente se puede considerar cerrada, en la cual los melodramas, las comedias ramplonas y faltas de imaginación y la ausencia de la realidad colombiana son las notas más características. Hasta 1957 se producen 12 largometrajes, siendo algunos de los más conocidos *El sereno de Bogotá* (1940), de Gabriel Martínez; *Allá en el trapiche* (1943), también de Martínez, y *Colombia linda*, de Camilo Correa. A partir de 1957 la producción anual aumenta a tres o cuatro largometrajes, hasta llegar a completar un total de 25 en 1968. En su totalidad están adscritos a las características antes apuntadas, realizados por directores extranjeros en régimen de coproducción. De esta forma, como es lógico, difícilmente puede surgir una verdadera cinematografía nacional.

El crítico y realizador Carlos Alvarez hace en 1968 una triple clasificación del cine colombiano de los años sesenta. Por un lado está el más ramplón y viejo cine comercial, coproducciones con México, la mayoría dirigidas por René Cardona jr.; *El detective genial* (1965) es su película de mayor éxito; melodramas de impacto asegurado, como

Angel de la calle (1967), dirigida por el mexicano Zacarías Gómez Urquiza, que significa un notable negocio. Por otro lado, y como línea intermedia con respecto al cine típicamente político que Carlos Alvarez propugna y que constituye el tercer apartado, hay una serie de obras realizadas con un mínimo de dignidad tanto cinematográfica como en relación con la situación nacional e hispanoamericana. La primera que se realiza es *Raíces de piedra* (1963), del español José María Arzuaga, afincado en Colombia, que, debido a la improvisación, al primitivismo narrativo y al no haber encontrado una correspondencia expresiva, queda reducido a un simple intento de abordar un cine nacional. En 1964 se termina *Tres cuentos colombianos*, compuesta por tres *sketchs*, dos de Julio Luzardo y uno de Alberto Mejía, donde la sencillez narrativa se reduce al primitivismo simplista; pero el tratamiento de ciertos temas sociales, enraizados con la realidad del país, el campesinado, los pescadores, etcétera, adolece de un falso sentido poético y una cierta blandura. De 1965 es *Cada voz lleva su angustia*, del mediocre realizador mexicano Julio Bracho, basada en la novela de Jaime Ibáñez, que posee una interesante fuerza expresiva, pero se diluye en una historia más o menos bien intencionada, sobre un hecho de éxodo rural, que demuestra un notable desconocimiento de la realidad abordada y de las necesidades que comporta.

Las únicas obras que a Alvarez le parecen interesantes, en 1968, como referencia para un posible cine colombiano, son: *Pasado el meridiano* (1968), de José María Arzuaga, y el documental *Camilo Torres* (1968), de Diego León Giraldo. La obra de Arzuaga, aunque sigue presa en las redes de un primitivismo narrativo, nacido en varias ocasiones de la incapacidad y no de la adecuación a un estilo, afronta de manera muy peculiar la miseria y la violencia de una sociedad cerrada y opresiva; a través del ascensorista de una agencia de publicidad nos enfrentamos, de forma entrecortada y con un curioso sentido de la comedia, cercano en ciertos aspectos al humor negro, a diversos estratos y zonas de una sociedad ciudadana ajena a la realidad del país y articulada como fuerza de violencia para quien no entre por sus cauces; la superarquetipificación y el absurdo de ciertas escenas se conjugan en *Pasado el meridiano* para dar lugar a un producto cultural característico del subdesarrollo, que sabe dar testimonio de su situación; la obra se prohibió y prácticamente se ha tenido que archivar. *Camilo Torres*, de Giraldo, tiene el interés de encuadrarse dentro de ese cine que aborda, sin mediatización y con una clara conciencia política, una temática actual y directamente enraizada con la situación de violencia en que se encuentra Hispanoamérica; analizar la figura del cura-guerrillero es un problema com-

plejo, y por ello el documental se resiente de cierto esquematismo y fallos narrativos; pero aun así se presenta como el primer intento de un cine en contacto con la verdadera actualidad en un panorama de lucha cultural.

De esta época también son una serie de autores que, habiendo estudiado cinematografía fuera del país, se presentan como la esperanza de conjugar una temática vital y necesaria dentro de una narrativa personal y moderna; pero no es así, y Guillermo Angulo, Francisco Norden, Jorge Pinto y Alvaro González no han superado la fase de documentalistas más o menos vulgares, más o menos turísticos y más o menos publicitarios. Angulo realiza para la Esso una serie de documentales que, en el mejor de los casos, no pasan de una labor impersonal y rutinaria; Norden hace dos documentales de propaganda turística sobre la ciudad de Cartagena; igual puede decirse de Pinto y González; entre esta mediocridad destaca *El páramo de Cumanday,* que hacen para la Esso el cámara norteamericano Ray Witlin y Gabriela Samper.

A fines de 1968 y durante 1969 se logra una mayor actividad. Al primer festival de Mérida (Venezuela) concurren tres obras en una línea documental y de indagación sobre la realidad del país. *Los chircales,* de Marta Rodríguez, encierra el trabajo de casi tres años sobre la vida de una familia de fabricantes de ladrillos en el Sur de Bogotá; pero el excelente material recogido no ha sido suficientemente trabajado, y la película, de excesiva duración, se resiente de imprecisiones e innecesarias reiteraciones. Algo similar, en cuanto a falta de medida en el montaje e inexistencia de una adecuada narrativa, le ocurre al documental de Alberto Mejía: *Bolívar, ¿dónde estás, que no te veo?,* aprovechando el 150 aniversario de la liberación; Mejía, con una técnica fragmentada, casi de *collage,* incide sobre la realidad de las escleróticas instituciones que siguen rigiendo la nación; el espíritu de Bolívar está encerrado. La tercera obra es *Asalto,* del citado Carlos Alvarez, que, con fotos fijas, letreros y efectos sonoros, muestra la invasión de la Universidad, realizada en 1967 por el ejército, y en un agregado posterior, la repetición de este hecho, efectuado en mayo de 1969; es una clara muestra de cómo un método, *a priori* no desdeñable, puede dar lugar a un tipo de películas excesivamente esquemáticas y faltas de peculiaridad narrativa; la ausencia de un sentido adecuado del montaje y el deseo de ser demasiado evidente producen una cierta dicotomía entre un comentario preelaborado y la imagen. Este tipo de documento de actualidad, dotado de utilidad política, es una interesante forma, muy extendida por América hispana, de dar una acción revolucionaria directa al fenómeno cinematográfico; pero re-

quiere una gran precisión y una narrativa propia —un claro ejemplo es el cubano Santiago Alvarez—; el empleo indiscriminado y, lo que es más peligroso, único de este tipo de cine puede con el tiempo lastrar la necesaria complejidad de una cinematografía nacional.

Es interesante la aparición en 1969 del documental de autor voluntariamente anónimo *Carvalho,* obra abierta, planteada como elemento de lucha que aborda el tema de la guerrilla a través del guerrillero Rómulo Carvalho, muerto por elementos gubernamentales. Con este documental, *Asalto* y *Camilo Torres,* se confecciona un primer programa que recorre el país a través de circuitos marginales —universidad, sindicatos, barrios obreros e incluso campesinado— creados anteriormente o que se van creando por la existencia del propio programa.

Por su parte, Jorge Pinto realiza una obra más personal con el documental *Calle Real,* que evoca ciertos aspectos del viejo Bogotá, así como Ernesto Arocha con *Los placeres públicos.* Pero lo más interesante realizado durante 1969, por el significado que tiene, aparte del posible valor de la obra, que aún no se ha podido concluir, es *El cruce,* de José María Arzuaga, donde ha conseguido agrupar como colaboradores, formando un equipo de gran eficacia, a gente como Giraldo, Alvarez, Mejía, Samper, Arocha, Pinto y Gustavo Barrera, realizada en 16 milímetros, al igual que *Pasado el meridiano,* con costes muy bajos y con la colaboración gratuita del equipo está pendiente del proceso de sonorización.

Durante 1970 se incrementa la producción de documentales con un claro planteamiento político. *28 de Febrero de 1970,* de Alberto Mejía, sobre una manifestación estudiantil; *Un día yo pregunté,* de Julia de Alvarez, sobre la alienación religiosa; *Colombia 70,* de Carlos Alvarez, sobre la vida de una mendiga de Bogotá. También se realizan, dentro de unos planteamientos más personales, *El hombre de la sal,* de Gabriela Samper, sobre un peculiar trabajo de una salina; *Los encostalados,* de Gabriela Samper, Hernando Sabogal y René Capucha, sobre una extraña secta producto de la época de la violencia del país; *Entrevista sobre Planas,* de Gustavo Pérez, Marta Rodríguez y Jorge Silva, compuesta por una serie de entrevistas con indígenas de la zona de Planas atacada por el ejército, realizadas, de forma un tanto absurda, en el impecable ambiente de una sala de grabación.

La realización de documentales con un marcado carácter político continúa durante 1971, siendo las obras más representativas: *La proclama,* de Angel García y Carlos Sánchez, sobre las elecciones de 1970; *Anatomía de un asesinato,* de Hernando González, Norman Smith y Séjarano, y *¿Qué es la democracia?,* de Carlos Alvarez. Esta última,

mediometraje de cuarenta minutos de duración, es el intento más importante realizado en el terreno del cine político; tomando como punto de partida las elecciones prsidenciales de 1970, Carlos Alvarez realiza un cuadro de la situación nacional, desde los campesinos de Santander, que se mueren de hambre, hasta los pescadores de Buenaventura, que sólo pueden comer pescado, pasando por el moderno aspecto de la capital. También se realiza *Y se llamaría Colombia*, de Francisco Norden, documental de largometraje producido por el gobierno, donde se muestra una visión triunfalista, completamente opuesta a la mostrada por Alvarez en su película.

Queda así mínimamente reflejado el panorama de un cine que, antes de plantearse problemas de evolución, lucha por la existencia al carecer de tradición o antecedente; un cine que, en sus posibilidades, debe optar por una mayor variedad de enfoques y una narrativa más precisa, pero sin abandonar la línea combativa ya apuntada.

AUGUSTO MARTINEZ TORRES
y *MANUEL PEREZ ESTREMERA*

Larra, 1
MADRID