

Chile, Cuba y el cine imperfecto de la revolución

—

Chile, Cuba and the imperfect cinema of the revolution

Ivette Lozoya López¹

Recibido: 28 de noviembre de 2022 · Aceptado: 22 de diciembre de 2022

Received: november 28, 2022 · Approved: december 22, 2022

Resumen

El artículo analiza, a través de la revista Primer Plano, la recepción y discusiones generadas en el Chile de la Unidad Popular en torno al texto de Julio García Espinosa “Por un cine imperfecto”. Postulamos como hipótesis, que la experiencia cubana y el manifiesto fueron referentes para las reflexiones que directores y críticos de cine expresaron en la principal revista chilena del área en la época, en las que se evidencia el choque entre las aspiraciones del cine local y las condiciones de producción de este. Se analizarán entrevistas, reportajes y textos desde la dimensión discursiva de cineastas y críticos de cine.

Palabras clave:

Cine imperfecto, Nuevo Cine chileno, Julio García Espinosa, Chilefilms, Revista *Primer Plano*

Abstract

Through the Primer Plano magazine, the article analyzes the reception and discussions generated in Chile by the Popular Unity of Julio García Espinosa’s text “For an Imperfect Cinema”. We postulate that the Cuban experience and the manifesto were referents both for the reflections that film directors and critics expressed in the main Chilean magazine of the area at the time, evidencing the clash between the aspirations of local cinema and its production conditions. Interviews, reports and texts will be analyzed recognizing the discursive dimension and creators of theory of filmmakers and film critics.

Keywords:

Imperfect cinema, New Chilean cinema, Julio García Espinosa, Chilefilms, *Primer Plano* Magazine

¹ Chilena, Doctora en Historia. Instituto de Historia y Ciencias Sociales, Universidad de Valparaíso, ivette.lozoya@uv.cl

El desarrollo del cine en Cuba y Chile, al igual que en otros ámbitos de la cultura en la década de 1960, estuvo orientado por las luchas sociales del ideario revolucionario y acompañado de la expansión de la producción gracias a la instalación y el desarrollo de una infraestructura cinematográfica. Esta era sostenida por el Estado, que veía en el cine una industria en la que había que invertir por razones económicas e ideológicas. En ambos procesos el cine adquirió un rol educativo y propagandístico muy relevante al vincularse con los proyectos socialistas de sus países.

La propuesta cinematográfica en ambas experiencias estuvo acompañada de una discusión teórica sobre el rol del cine en el contexto social latinoamericano y nacional. La obra como expresión artística, la circulación de los films y la comunicación con el espectador fueron algunas de las temáticas debatidas. La pauta de esta reflexión se generaba en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), fundado en 1959, apenas instalada la Revolución. Las propuestas y disputas que de ahí emanaban influyeron en los cineastas chilenos, quienes produjeron relatos, teorizaciones y discusiones ajustadas al contexto local.

En el presente artículo nos proponemos como objetivo analizar los contenidos y la recepción del texto “Por un cine imperfecto”, elaborado por el cineasta cubano y fundador del ICAIC Julio García Espinosa, para así evaluar de qué manera la discusión sobre el cine en América Latina de los años sesenta se lee y desarrolla en el campo cinematográfico chileno. Nos interesa reconocer a los sujetos que participaron de la discusión y explicar la relación que estas teorizaciones tuvieron con la construcción del socialismo en Chile.

Utilizando las herramientas de la historia intelectual, específicamente la categoría de recepción, proponemos como hipótesis que el texto de García Espinosa contiene muchas de las discusiones que en el cine de la Unidad Popular en Chile se estaban dando, sin embargo, más que hablar de una influencia de esta propuesta que provenía desde el espacio político cultural más relevante del periodo (el ICAIC), creemos que existió una recepción crítica, lo que ocasionó una creación propia de conceptos, definiciones y prácticas cinematográficas.

El ejercicio metodológico que presentamos, consiste en el análisis de los contenidos del debate desarrollado en la revista chilena de cine Primer Plano.

El contexto de enunciación y recepción de este escrito es importante para entender la problemática. Estamos hablando de un texto que se escribe, se lee y se debate a diez años del inicio de la Revolución cubana y de la fundación del ICAIC, que ya cuenta a su haber con un número importante de películas producidas, varios debates y polémicas y los primeros cuestionamientos por el financiamiento de la actividad. En este contexto, García Espinosa llamaba a la realización de un cine ajustado a las condiciones materiales de América Latina, donde los límites del desarrollo de la industria y la técnica eran también los límites del cine. En esas condiciones materiales concretas había que centrarse menos en la perfección técnica y más en los contenidos y la función del cine. Había que optar por un cine imperfecto. El texto, escrito en 1969, pero publicado en 1970 en la revista peruana Hablemos de Cine, se convirtió en un manifiesto y fue uno de los más debatidos en el período.

En Chile, en el año de publicación del manifiesto, los cineastas locales redactaban uno propio en apoyo a la candidatura de Salvador Allende, que meses después triunfaría en las elecciones y diera inicio, con su gobierno, al proceso de transición al socialismo. En el cine se estrenaban las películas icónicas del llamado Nuevo Cine chileno, que intentaba desarrollarse como movimiento apoyado por el gobierno popular. Este tomaría la gestión de Chile Films con el fin de darle un vuelco revolucionario a la actividad. Finalmente, como hito de la cinematografía local relevante para este artículo, en 1972 aparece el primer número de la revista de cine *Primer Plano*, dependiente de la Editorial Universitaria de Valparaíso, que se convertirá en la principal publicación especializada en esta área.

La referencia permanente explícita o implícita al texto de García Espinosa en todos los números de *Primer Plano* es lo que nos permite sostener que el manifiesto “Por un cine imperfecto” fue absolutamente relevante para el debate chileno, sobre todo considerando que la revista se edita dos años después de su difusión. Las condiciones ideológicas, políticas y materiales del cine chileno hacen relevante y casi natural el debate con la propuesta de cine imperfecto, lo que la convierte en un punto de referencia o de distanciamiento para los cineastas y críticos del cine local.

A través del presente artículo queremos contribuir a la historiografía sobre el período y el fenómeno reconociendo a quienes participaron de este debate sobre el cine en su función intelectual como creadores de las categorías, el relato y los textos que sirven de base a la producción artística. Cineastas y críticos de cine se confrontaron en una intensa discusión teórico-política respecto de las formas, los contenidos y los usos del cine para la construcción del socialismo que traspasó las fronteras de la controversia sobre la calidad artística de la producción cinematográfica. Este debate estuvo definido por el contexto y por la adhesión que los cineastas manifestaron al gobierno de la Unidad Popular, pero también por la influencia que Cuba ejercía sobre el proceso político y, más específicamente, sobre el desarrollo del cine.

Frente a esta referencia obligada, algunas definiciones y textos cobraron mayor importancia; entre ellos el más relevante fue el manifiesto “Por un cine imperfecto”. Pese a ello, creemos que no hay un intento de adopción de la línea que este trazaba sin crítica, sino un proceso de recepción de sus planteamientos. Es decir, lo que se da es una interpelación a los cineastas chilenos que genera un intento de adaptación a su propio campo, lo que los convierte en productores de un nuevo texto (Tarcus, 2018). En definitiva, lo que se produce es una lectura desde las propias necesidades que tenía el cine chileno. El manifiesto de García Espinosa les otorga a los realizadores categorías y argumentos para definir las condiciones de producción del cine local.

Existen varias publicaciones que han analizado el desarrollo del cine en ambos casos nacionales. Algunas de ellas forman parte de investigaciones generales sobre el desarrollo de la industria cinematográfica en América Latina (León, 2015), en Cuba (Giraud, 2011, 2020) y en Chile (Mouesca, 1988; Mouesca y Orellana, 2010; Trabucco Ponce, 2014); otras se concentran en las características que adquiere el cine en la década de 1960 (Orell García, 2006), y, finalmente, unas más trabajan sobre problemas específicos en el período aludido (Cornejo, 2013; Bossay, 2014; Marín, 2009). En todas se destaca la importancia de la discusión sobre el cine en aquellos años.

Para el caso cubano existe una gran bibliografía, editada en parte por el mismo ICAIC, que ha resaltado, por un lado, las trayectorias y los aportes teóricos y artísticos de sus cineastas más destacados (Calviño, 2016; Castillo y Naito López, 2018; García, 2016; Garcés Marrero, 2017; Sotto, 2018) y, por el otro, el debate que provocó la producción teórica de sus autores (De Taboada, 2011). Para el caso chileno, la discusión sobre este período ha intentado dilucidar la existencia o no de un movimiento particular conocido como el Nuevo Cine chileno, el rol del “Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular” y las formas que adquiere la discusión sobre el cine como instrumento para la transformación. En todos estos textos, el centro está colocado en la producción cinematográfica misma.

La trayectoria del cine en Chile y Cuba desde su fundación hasta los años sesenta

En sus inicios, el cine latinoamericano entronca su trayectoria con el proyecto desarrollista del subcontinente. Al igual que en Estados Unidos, se hablaba de la industria del cine considerando su producto –las películas– como un bien de consumo, sin diferenciarlo de los otros bienes industriales que se querían fomentar. Así, desde fines de los años veinte, y con algunos años de diferencia, se fueron fundando estudios cinematográficos en Argentina, Brasil, México y Chile que comenzaron a desarrollar el proceso completo de la producción (León, 2015). En el caso específico de Chile, la industria cinematográfica surge en 1941, durante el gobierno del Frente Popular, cuando la Corporación de Fomento a la Producción (CORFO) funda Chile Films como industria estatal.

Esta primera etapa del cine chileno tuvo como propósito desarrollar películas de exportación, siguiendo el ejemplo de Hollywood, y para eso se importaron técnicos y actores, principalmente desde Argentina, a muy alto costo para las capacidades chilenas y sin ningún éxito (Mouesca y Orellana, 2010). Tal situación no cambió en la década de 1950, en la que se estrenaron 12 películas nacionales. Frente a esta pobre producción, solo en 1959 se consigna la proyección de 287 films extranjeros. En esa década la administración de Chile Films fue traspasada al mundo privado, para luego ser recuperada por el Estado durante el gobierno de Eduardo Frei (1964-1970).

El carácter del cine que se fomenta desde Chile Films fue criticado y respondido en los primeros años de la década de 1960 desde espacios como el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile y el Cineclub de Viña del Mar. Antes de eso, a mediados de los años cincuenta, se había fundado el Instituto Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Este era el panorama cuando tres procesos generan un impulso radical a la actividad fílmica. El primero sucede en 1967 cuando, bajo el gobierno de Eduardo Frei, se introdujeron incentivos tributarios en la Ley de presupuesto, lo que le dio un nuevo auge a Chile Films, en cuya dirección el presidente nombró a Patricio Kaulen, cineasta y militante demócrata-cristiano.

El segundo impulso lo provocó la organización del Primer Festival de Cine de Viña del Mar, en el marco del cual, su ideólogo y organizador, Aldo Francia, rebozando audacia, convocó a los cineastas latinoamericanos a exhibir sus realizaciones en Chile, proclamando también la

necesidad de transformar el cine local. Por último, el empuje final estuvo dado por el compromiso que generó el proyecto socialista, en cuya campaña a la presidencia primero y en su apoyo al gobierno mismo después, adhirió un grupo importante de cineastas chilenos (Marín, 2009).

En Cuba, el cine local, antes de 1959, no tuvo una gran producción y las películas que se realizaron respondían a una impronta “banal, animada exclusivamente con fines comerciales y dominada por subgéneros como la comedia costumbrista, el musical pintoresco y el melodrama lacrimoso” (Juan-Navarro, 2014, p. 110). Según sus críticos, se trataba, en definitiva, de un cine pensado en el consumo y sin calidad artística, esto, en gran medida, porque, a diferencia de Chile, en Cuba el Estado no fue promotor de la actividad cinematográfica en sus inicios. Esta fue desarrollada por empresas privadas que buscaban ganancias.

No existieron tampoco espacios de formación profesional para el desarrollo del cine, por lo que las personalidades más destacadas del cine cubano post Revolución se formaron en los cine clubs que proliferaron en la década de 1950, entre ellos Manuel Pérez y Tomás Gutiérrez Alea, directores de cine. Es evidente, entonces, que la fundación del ICAIC en marzo de 1959 generó un antes y un después en el cine cubano, pues a partir de ahí el fomento fue estatal y los contenidos y las formas se alinearon con las discusiones sobre la revolución.

Hacia fines de los años sesenta, las dos experiencias cinematográficas –la chilena y la cubana– confluyeron en las discusiones y en las propuestas de desarrollo en las que participa todo el continente.

Los espacios y contextos de discusión

La Revolución cubana inaugura el ciclo histórico de fundación y desarrollo de la Nueva Izquierda latinoamericana en el que más tarde Chile también alcanzará protagonismo. En ambos países, el proyecto socialista será conducido por el gobierno, sin embargo, los procesos tendrán diferencias fundamentales. En Cuba, el triunfo militar garantizó el copamiento de los espacios de poder y la construcción de una inapelable hegemonía; en Chile, en cambio, la influencia de la izquierda se va ampliando desde mediados de los años sesenta, presentándose en un abanico de propuestas que abarcaban desde el socialcristianismo hasta el socialismo revolucionario, y si bien el éxito electoral en 1970 permitió al socialista Salvador Allende acceder al gobierno, el poder siempre estuvo en disputa (Lozoya, en prensa).

El cine de los años sesenta se desarrolló en esos contextos y condiciones, y en instituciones recién inauguradas o heredadas de procesos anteriores. En ellas o desde ellas se instalaron debates sobre cómo había sido y cómo debía ser la industria cinematográfica, los contenidos y las formas de los films, el rol del espectador y la circulación y recepción de la producción de películas.

Hubo características compartidas. La primera fue el diagnóstico de que el cine, hasta la década mencionada, no tenía identidad propia y solo aspiraba a ser un producto de consumo en que el imperialismo cultural se expresaba de manera muy evidente. En segundo término, se

coincidió en la adhesión y el compromiso que los cineastas y actores manifestaron al proyecto socialista y la convicción de que sus tareas eran importantes en ese proceso. En tercer lugar, existió, de manera muy extendida, un rechazo al realismo socialista y, por lo tanto, los realizadores se negaban a que su producción fuera solo un producto propagandista. Finalmente, los involucrados coincidieron en que lo que se entendía como cine revolucionario estaba en disputa.

El espacio desde donde se instalan las discusiones en Cuba es el ICAIC. Los diversos historiadores que se han referido a la cultura revolucionaria en la Isla han destacado el papel de las instituciones fundadas apenas asumió el gobierno en La Habana: la Casa de las Américas y el ICAIC (Berthier, 2008). Álvarez, desde esta certeza, señala que “apenas a 80 días del 1ro de enero de 1959, el 24 de marzo, la Ley 169 del joven Estado revolucionario dio paso a la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). El universo de la imagen y el sonido fue privilegiado como plataforma de la inicial subversión” (2016, p. 92).

En Chile, es el movimiento conocido como Nuevo Cine latinoamericano el que recepciona muchas de las discusiones y propuestas del ICAIC. La serie de iniciativas encuadradas bajo esta denominación se desarrolla a partir de la confluencia de personalidades, la formación de cineastas en instituciones universitarias² y el impulso del Estado al cine a través de Chile Films. Quienes han estudiado dicha experiencia han resaltado que este movimiento marca el resurgimiento de la producción cinematográfica local (Orell García, 2006; Mouesca y Orellana, 2010).

Como antecedente al Nuevo Cine, Mouesca y Orellana (2010) destacan la película de Patricio Kaulen, *Largo viaje* (1967). Este realizador había sido nombrado en 1965 director de Chile Films por el presidente Eduardo Frei. Su militancia demócrata-cristiana y la amistad entre ambos habrían influido en el nombramiento. Estos mismos autores definen como una transición los años que van desde que Kaulen asume el cargo en 1965 hasta la definición del movimiento cinematográfico como Nuevo Cine chileno en 1969. Por su parte, León (2015) indica: “A Chile, y en concreto a la ciudad de Viña del Mar, le corresponde –como hemos visto– haber sido el espacio en que se formula de manera explícita el concepto del Nuevo Cine Latinoamericano” (p. 122).

Ascanio Cavallo y Carolina Díaz (2007) reconocen la importancia de Kaulen y atribuyen su invisibilización dentro de la generación del Nuevo Cine a su cercanía con Frei y la Democracia Cristiana. Cortínez y Engelbert (2014), de forma coincidente, cuestionan la difundida tesis de la importancia descollante de los años sesenta para el cine chileno y relativizan el impacto internacional que habría tenido este movimiento, así como la relevancia del Festival de Viña del Mar en su definición y la supuesta oposición entre Kaulen y Francia.

Pese a estas diferencias respecto del origen del Nuevo Cine chileno y del impacto en su desarrollo del Nuevo Cine latinoamericano, en general los autores coinciden en que

2 Las instituciones universitarias fueron señaladas más arriba: el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile y el Instituto Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Existió una relación entre ambas instancias y el surgimiento del Nuevo Cine latinoamericano, ya que muchos de los directores destacados que asistieron al Primer Festival de Viña del Mar se formaron en estos espacios.

... [c]on la llegada al gobierno de la Unidad Popular en 1970, Chile se convierte en un polo de referencia no solo político, sino también cinematográfico. Las expectativas de lo que allí se podía procesar en términos de un nuevo cine al amparo de un proyecto de socialismo en democracia sirven, si no de modelo, sí de faro potencial para otras experiencias (León, 2015, p. 195).

En la dirección de Chile Films fue nombrado Miguel Littín y la institución tuvo un giro al decretarse una nueva estructura de funcionamiento que tenía como objetivo definir la producción cinematográfica, así como formar a los nuevos cineastas. En esta nueva estructura

... se crean el Taller Didáctico (supervisado por Hübner, con la misión de producir filmes “destinados a transformar la actual expresión publicitaria, dando importancia a las campañas de salud pública, perfeccionamiento técnico-laboral, alfabetización y educación en todos los niveles”); el Taller Infantil (“que elaborará filmes con la participación directa de los niños”); el Taller Documental, conducido por Guzmán; el Taller Informativo (a cargo de Horacio Marotta y responsable de difundir la política estatal, “incluso la edición de noticiarios de Gobierno”); el Taller Argumental (destinado a realizar largometrajes que “den una imagen total de la historia y las luchas de la nación chilena en su largo camino a la independencia”); y los Talleres Regionales (Marín, 2010).

Sin embargo, meses después, Littín fue reemplazado por el economista Leonardo Navarro. Al respecto, el cineasta señala:

El problema fundamental que allí hubo y que hubo desde el comienzo [...] es un problema de discrepancias acerca del papel que debe jugar el cine en el proceso. Una discrepancia que fue bastante profunda y que tuvo su clímax con esta –llamémosla– reestructuración de Chile Films. [...] Lo que se ha producido en este momento es lisa y llanamente quitarle a los cineastas la participación en el hacer del cine un arma de lucha en la conciencia del pueblo³.

La producción en el período fue modesta: estuvo más orientada a los documentales, con solo un film de ficción. La empresa estatal asumió un rol más relevante en la distribución de películas en los cines nacionales a través de la compra de derechos de films extranjeros. Así, giros, crisis y la consolidación de un grupo de cineastas locales caracterizaron la trayectoria del cine chileno hasta el golpe militar de 1973.

Si rescatamos los elementos comunes de las experiencias cubana y chilena durante los años sesenta, que confluyen en una profunda discusión sobre cuál es el rol del cine en la transformación social, debemos destacar que, en ambos casos, la obra cinematográfica deja de ser considerada como una mercancía para ser valorada como expresión artística. Esta definición,

3 Entrevista a Littín citada por Marín (2010). El autor señala que se realizó un mes después de abandonar Littín la dirección de Chile Films y es inédita.

que se encuentra en el decreto mismo que funda el ICAIC y en el “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”, no estuvo exenta de tensiones, ya que las visiones más dogmáticas de muchos militantes de izquierda, en especial de ambos partidos comunistas, tendían a pensar el cine como un espacio de educación y propaganda para las masas (Pogolotti, 2006; Marín, 2010; Lozoya, en prensa). Así, el “cine de autor” en Chile y Cuba se desarrolló al alero de una discusión en torno a cuál era el rol del autor en los contextos en que se desarrollaba la obra.

En ambos casos la influencia del neorrealismo italiano fue gravitante, aunque esta referencia fue menos problemática en Chile que en Cuba, donde las críticas emanadas desde la Dirección de Cultura del Partido Socialista Popular señalaban la distorsión de la realidad que significaban las obras neorrealistas y abogaban por el realismo a secas, ese realismo que se expresaba en el arte promulgado por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Finalmente, en ambas experiencias se llamó a realizar un “nuevo cine” que resaltara lo latinoamericano y denunciara el imperialismo cultural, generando una nueva estética y no solo nuevos contenidos. Este nuevo cine debía, en un principio, contar, describir, y es por eso que fueron los documentales y los noticiarios los primeros productos que se desarrollaron en cada uno de los espacios cinematográficos. Por su parte, las definiciones y discusiones tuvieron lugar en otro ámbito, en las entrevistas en diversos medios en las que los propios realizadores podían expresar sus opiniones o en textos de definiciones más teóricas referentes a los sentidos y las estéticas del cine publicados en medios especializados.

Tanto en Cuba como en Chile, la producción cinematográfica fue complementada con la edición de revistas especializadas que lograron establecer un diálogo con los espectadores y entre los propios realizadores. En Cuba, la revista Cine Cubano se comenzó a editar en 1960 como parte de la producción y los objetivos del ICAIC, y rápidamente se convirtió en un referente latinoamericano. En Chile, como señalamos en párrafos anteriores, apareció en 1972 la revista Primer Plano, cuyo tema central era el cine chileno.

En el Consejo Editorial de Primer Plano estuvieron los principales referentes de la crítica cinematográfica local: Hvalimir Balic Mimica, Luisa Ferrari de Aguayo, Aldo Francia B., Orlando Walter Muñoz, Sergio Salinas R., Agustín Squella Narducci; su director fue Héctor Soto Gandarillas. La publicación tuvo cinco números y uno listo para imprimirse en el momento del golpe pinochetista, que fue presentado décadas después, en 2018, por la Vicerrectoría de Extensión de la Universidad de Chile, como homenaje a la publicación de este medio y a la época⁴. A diferencia de Cine Cubano, la revista Primer Plano no era una revista oficial, sino una iniciativa de la Universidad Católica de Valparaíso, institución que había tenido un rol fundamental en el desarrollo del Nuevo Cine chileno, pero que miraba la actividad en perspectiva crítica, buscando el debate (Morales y Aravena, 2018; Tapia, 2021).

Un lugar importante en la discusión la tendrán los críticos de cine, sujetos especializados e interesados en el análisis de la producción cinematográfica, pero también en el impulso de esta.

4 Ver <https://www.revistaprimiplano.cl/acerca-de/>

La definición que, en un artículo publicado en 2013, se le otorga al crítico Sergio Salinas aplica para este campo. Allí se dice sobre este que:

... entiende el ejercicio de la crítica a partir de un imaginario social que denomina en varios de sus textos “cultura cinematográfica”. Este término no alude simplemente a un conjunto de conocimientos ni es sinónimo de “cinefilia”. El cine es, para Salinas, un poderoso medio de autocomprensión para el sujeto, pero no lo es de manera natural: su estudio razonado y atento permite desactivar males como el prejuicio, la banalidad y el sentido común, a la vez que lo prepara, desde el plano de lo sensible, para participar responsablemente de la producción de lo social (Stange Marcus y Salinas Muñoz, 2013, p. 610).

Tal como los directores de cine, los críticos adhirieron a concepciones sociales, políticas y cinematográficas, y desde ahí contribuyeron a la discusión.

Manifiesto “Por un cine imperfecto” y “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”: los textos de definición del cine revolucionario

Como decíamos, la propuesta cinematográfica en las experiencias socialistas de Chile y Cuba tuvo dos expresiones: los productos audiovisuales y los textos escritos. En ellos se expresó la búsqueda, la crítica, la originalidad, los temas y los debates de la época. Sin duda, es en los films donde la teoría intenta plasmarse como arte y son estos la producción por excelencia de los directores, sin embargo, también existió en el período un rico debate sobre el lugar del cine en la revolución. Este se desarrolló internamente en cada país e involucró comentarios, adhesiones o críticas entre los cineastas chilenos y cubanos.

Javier de Taboada (2011) señala que a fines de los años sesenta “casi todos los directores teorizan y escriben sobre su actividad” y reconoce el texto “Por un cine imperfecto” de Julio García Espinosa (1970) como uno de los más destacados de la época. Su importancia radica en el debate que genera y en la relevancia simbólica que la Revolución cubana y toda su producción cultural revestían para quienes simpatizaban con las gestas liberacionistas del Tercer Mundo. La actividad cultural cubana no solo se admiraba, sino que se constituía en referente, por lo que el manifiesto de García Espinosa se leyó y discutió en diversas escuelas o colectivos dedicados al cine.

La definición plasmada en el decreto de creación del ICAIC de que el cine era un arte generaba en la izquierda una base para la discusión distinta a la que habría existido si se hubiese señalado que el cine era una industria. El arte, a diferencia de las actividades productivas clásicas, estaba en manos de un actor difícil de definir en términos de clase, pero que, sin duda, se reconocía como un privilegiado –sino directamente como un pequeño burgués– cuya adscripción a la revolución se hacía desde el margen, como acompañante, incluso con culpa. A partir de estos

elementos, García Espinosa⁵ escribe este texto, donde evidencia muchas de las contradicciones que vivieron los cineastas de la época al tratar de hacer cine desde el compromiso político:

La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular (García Espinosa, 1970).

Para el cineasta, su actividad, al ser artística, estaba limitada a la comprensión del receptor por lo que, para ser verdaderamente revolucionaria, debían ampliarse las condiciones materiales y técnicas para que el cine pudiera ser comprendido, pero también producido, por cualquier sujeto.

Desde esa convicción apelaba por una nueva poética, y no una nueva política del arte, cuyo fin último fuese su propia desaparición como actividad especializada. Así, planteaba que, lejos de que la revolución creara a sus propios intelectuales y artistas, debía hacer desaparecer a este grupo de élite dando paso al desarrollo de un arte popular –que no es lo mismo que el arte de masas–:

Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética “interesada”, un arte “interesado”, un cine consciente y resueltamente “interesado”, es decir, un cine imperfecto [...]. El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática [...]. El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados (García Espinosa, 1970).

Como señalábamos en párrafos anteriores, uno de los aspectos más controversiales fue el del uso de la técnica en la producción cinematográfica en América Latina y el Tercer Mundo. García escribía para estas regiones, no para el cine en general, cuando señalaba que “[a]l cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva” (García Espinosa, 1970).

Sobre la tarea de los cineastas en el proceso revolucionario, señalaba:

5 Julio García Espinosa (1926-2016), cineasta cubano. Estudió dirección cinematográfica en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma. Fue miembro de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, en la que presidió su Sección de Cine. Dirigió el cortometraje *El mégano*, considerado el antecedente del Nuevo Cine cubano. En 1959 es nombrado jefe de la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, donde se realizaron los dos primeros documentales de la Revolución: *Esta tierra nuestra*, de Tomás Gutiérrez Alea, y *La vivienda*, dirigido por él mismo. Fue uno de los fundadores del ICAIC, vicepresidente y presidente de la institución hasta 1991. Fue viceministro de Cultura entre 1982 y 1990. Entre sus obras en el período estudiado encontramos: *Cuba baila* (1960), *El joven rebelde* (1961) y *Aventuras de Juan Quinquín* (1967), películas de ficción, y los documentales *Tercer Mundo*, *Tercera Guerra Mundial* (1970) y *La sexta parte del mundo* (1977) (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, s.f.).

Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el “buen gusto”. De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor “culto” y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra? El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista (García Espinosa, 1970).

El manifiesto fue entendido como un llamado a realizar cine sin preocuparse de la calidad técnica y centrarse en el contenido y el mensaje de la obra. García Espinosa se preguntaba por la distancia entre el cineasta y el espectador, reconociendo en ella privilegios y limitaciones de clase que redundaban en diferencias de educación y gusto.

Si bien el texto no fue el único referente para la discusión, muchos de los problemas que emergieron al producir cine en y para la construcción del socialismo chileno estaban contenidos en él. A esto habría que agregar que quienes estaban haciendo cine en 1970 eran los directores que habían firmado su propio manifiesto de apoyo al gobierno de Allende autodenominándose como cineastas de la Unidad Popular, por lo que el carácter del trabajo cinematográfico se había vuelto fundamental y urgente.

La reivindicación de un cine imperfecto desató muchas reacciones entre los cineastas, los críticos y los expertos, muchas de ellas negativas. Sin embargo, había una cuestión que, al parecer, no se podía eludir: el cine imperfecto era también una condición bastante extendida en un país como Chile, donde la empresa cinematográfica no había ganado la apuesta por convertirse en una gran industria masiva y económicamente sustentable y que, bajo la Unidad Popular, estaba buscando su camino con las limitaciones del autofinanciamiento combinado con una identidad de misión revolucionaria.

En este contexto, la tesis de García Espinosa encuentra materialidad, aunque también crítica intelectual. La primera opinión sistemática y abiertamente confrontacional es la del crítico argentino, radicado por entonces en Chile, Amílcar G. Romero⁶, quien desde las páginas de Primer Plano abrió el debate.

Los editores de la revista contextualizaron la discusión señalando que el texto sobre el que se articulaba la crítica había sido escrito en un momento en que “el cine cubano enfilaba hacia un academicismo extremo [encontrando en Chile reacciones] de euforia estruendosa y la adhesión interesada [usada para] justificar las malas películas realizadas por personas destituidas de toda habilidad cinematográfica que llegaron incluso a jactarse de sus inepticias” (en Romero, 1972, p. 41). Antes de dar paso al texto crítico, advierten que el director cubano había

6 Amílcar G. Romero (1943), cineasta y crítico de cine argentino. Los editores de Primer Plano aclaran que el texto que publicaban era el capítulo 6 del libro de Amílcar ¿Vamos al cine?, que estaba en proceso de ser editado por Quimantú (en Romero, 1972, p. 41).

revisado sus postulados y abandonado muchas de las posiciones jacobinas que había expresado en forma “precipitada y pasional” (ibíd.).

Romero analiza la frase de García Espinosa “[h]oy día un cine perfecto es casi siempre un cine reaccionario”, y la vincula con el surgimiento del cine del Tercer Mundo, el contexto aludido y con la propuesta del cubano sobre el deber del cine: filmar, mostrar, testimoniar directamente esas luchas y sus problemas, someterlo a juicio “sin emitir fallo” (García Espinosa, 1970). Romero advierte:

Indudablemente, García Espinosa en su artículo representa la posición más extrema dentro de esta nueva tendencia. Por eso la tomamos en cuenta. En ella afloran los problemas fundamentales que están en cuestión, tales como la utilidad o inutilidad del arte, su vigencia o su desaparición en el socialismo, etc... (1972, p. 42).

Y recalca, sobre esta tendencia, que pretender “una nueva estética y un nuevo sentido del arte, contrapuesto a lo que despectivamente se llama el arte tradicional, o la desaparición e inutilidad del arte a secas [...] es aún una aventura sin fundamentos sólidos” (1972, p. 42). Romero apunta a que la base de esta propuesta está en el cine de “liberación”, pero que este cine tiene una difusión limitada y limitativas, al igual que la propuesta de García Espinosa de hacer cine “sólo para los que luchan”. Indica que este llamado no es siquiera original, ya que opera por oposición a lo perfecto, y que tampoco encuentra ejemplos en el cine, sino que se remite al periodismo para buscar referencias (ibíd.).

Para Romero, García Espinosa se centra en una supuesta nueva estética fundante, que separa artificialmente el ejercicio demostrativo de la presencia de la interpretación propia del realizador, que no se puede “someter a juicio sin emitir fallo”. Así, considera imposible la intención de huir del subjetivismo involucrando el interés del realizador solo al elegir el tema, que también estaría condicionado por el interés del destinatario. Cuestiona, en este sentido, la posibilidad de que después de la elección del tema pueda existir “la virginidad y la objetividad total” (Romero, 1972, p. 43): “Parece existir miedo de aceptar que siempre detrás de la ‘perfección técnica y artística’ que se rechaza, o de la imperfección que se ‘pregona’, hay un criterio y una técnica deliberada, una concepción, una ideología que también emite su fallo” (ibíd.).

García Espinosa, opina el crítico argentino, les otorga a los directores la facultad de intérpretes de las preferencias del receptor, reponiendo con ello la concepción reaccionaria del artista como elegido. Respecto a la posibilidad de saltar la barrera del público culto avanzada por el cubano, Romero indica que es un contrasentido aspirar a esto y proponer hacer un cine solo para los que luchan y renunciar a la perfección. Dice: “en nombre de las mayorías populares [García Espinosa] propone el espontaneísmo, la imperfección, la falta de calidad, el tartamudeo del pensamiento como nueva forma de comunicación” (1972, p. 44). En posición opuesta, advierte que el cine de liberación o del Tercer Mundo debe procurar situarse lejos de la imperfección, aunque sus realizadores no posean aún las técnicas y los medios para recrear la perfección.

El texto de Julio García Espinosa y las réplicas que este ocasionó se explican a partir de la definición de arte que esta actividad adquiere en la ley que da origen al ICAIC y en el “Manifiesto

de cineastas de la Unidad Popular”. Además, el rechazo al arte burgués y al realismo socialista y la convicción de que el cine está viviendo y a la vez construyendo la revolución, fueron también consustanciales a esta discusión.

El texto de Romero tuvo una respuesta en el número 4 de Primer Plano a través de una carta enviada por el aludido a Luisa Ferrari de Aguayo, redactora de la revista. Esta carta se publicó íntegramente en el mismo número en que se presentó la tercera parte de un extenso reportaje elaborado por dos de los redactores sobre el cine cubano, fruto de su visita a la Isla. En su réplica, García Espinosa rebate que

“Por un cine imperfecto” es un intento de encontrar respuestas a problemas muy concretos que se nos plantean. Es una angustia por ser más eficaces y consecuentes con un cine antiimperialista y marxista. No aspiramos a ser originales, ni mucho menos a crear una estética o antiestética (1972, p. 37).

Agrega: “Nuestra real preocupación no está más en perseguir la creación de un nuevo arte, sino contribuir a desarrollar una nueva cultura” (García Espinosa, 1972, p. 37). Insistiendo en el concepto de “cine interesado”, subraya que es el cine que “puede encontrarle mucha más importancia cultural a una obra técnicamente mal hecha que a una película técnica y artísticamente lograda” (ibíd., pp. 37-38).

Las palabras de García Espinosa ponen en contexto el imperfecto cine cubano que aspira a copar las salas que, aunque siendo del Estado y, por lo tanto, de la Revolución, ofrecen carteleras mayoritariamente extranjeras y alienantes. De ahí la necesidad de aumentar la producción que, debido a las condiciones económicas locales, debe ser necesariamente de bajo costo: “Nuestras cinematografías tienen que rechazar el concepto de que el cine para ser cine tiene que ser caro” (García Espinosa, 1972, p. 38): la pobreza exige austeridad. Y continúa: “Nadie pretende estar en contra de la técnica ni del desarrollo técnico. Pero en la técnica hay opciones. Y hay que saberlas seleccionar de acuerdo a nuestras necesidades [...] saberlas poner a disposición del hombre y no para la sumisión del hombre” (ibíd., p. 39-40).

Los desafíos del cine revolucionario, según el cubano, eran muchos y era posible caer en la tentación de querer hacer solo arte. Por ello se debía aspirar a hacer un cine popular, un cine que lograra comunicarse realmente con las masas. Para él, el objetivo último estaba en acabar con las instancias culturales que habían sostenido el arte como expresión elitaria y poder superar la división entre el arte popular y el arte culto: “Cuestionar la calidad y el arte condicionados por una minoría no es negar el arte, como parece inquietarle al crítico Amílcar G. Romero. Cuestionar al burgués no es desaparecer al hombre como quieren hacer parecer los burgueses llorones” (García Espinosa, 1972, p. 39).

No obstante, García Espinosa reconoce que superar las concepciones elitistas del arte pone a los realizadores en un problema complejo. Uno es la separación entre el realizador y el espectador, ante lo cual propone lograr la especialización hasta su anulación, con lo que las masas serán, a la vez, espectadoras y productoras. Sobre la crítica de Romero a que solo aspira a hacer cine para los que luchan, responde:

¿Quién le ha dicho a G. Romero que el cine se hace para todos? [...] ¿tendríamos que recordarle que hasta ahora, salvo raras excepciones, el cine no ha tenido en cuenta para nada al pueblo? Si alguien tendría que quejarse sería el pueblo, serían justamente los que luchan” (García Espinosa, 1972, p. 40).

La respuesta deja en claro que el cine orientado a los que luchan tiene la potencialidad de lograr el diálogo con el espectador que va definiéndose ideológicamente; de ninguna manera es un cine para minorías convencidas. No aspira tampoco a mostrar simplemente la realidad del pueblo, porque el pueblo ya la conoce y se aburriría en las salas viendo un simple espejo de su vida, por lo que debe aspirar no solo a mostrar la imagen del pueblo, sino a superarla.

La réplica final de Romero llega en el número 5 de Primer Plano a través de una carta, con un tono coloquial y, al parecer, incómodo por las reprimendas que podía recibir –según él mismo advierte– quien polemice con las figuras destacadas de la izquierda, sobre todo de revolucionarios probados como los cubanos. En su escrito pospone la controversia, en un primer momento, señalando que “tengo el palpito que estamos hablando de lo mismo con diferentes puntos de vista y con el mismo objetivo tácito” (1973, p. 42), y se centra en la recepción del llamado de García Espinosa entre los cineastas.

Acusa a los cineastas jóvenes, que en tiempos recientes imitaban a los grandes maestros del cine europeo, de haber llegado a la situación actual donde se presentan “sucedáneos de Santiago Álvarez, lógicamente sin tener el talento del realizador cubano, y mucho menos la apoyatura dramática de la realidad” (Romero, 1973, pp. 42-43). Ironiza respecto a algunas prácticas cinematográficas del momento y a la manera en que estos jóvenes artistas se defienden de la crítica. Señala que existe una lamentable confusión entre moda y necesidad promovida por la intelectualidad de izquierda.

Luego vuelve a la crítica teórica, incorporando lo que hoy llamaríamos el contexto de enunciación. Este implica que, empatizando con las respuestas que el cine cubano da a las necesidades de su Revolución, él se niega a aceptar muchos de los supuestos como parte de una teoría del cine. No acepta la utilización que hace García Espinosa de la teoría revolucionaria instalando cualquier actividad dentro de la materialidad de la producción, lo que lo lleva a señalar que el cine es más una industria que un arte. García Espinosa se apoya en ello para reconocer las limitaciones que tiene el desarrollo del cine en el Tercer Mundo, pero al carecer de los mismos elementos que cualquier otra actividad industrial, para que se convierta en arte debe eludir el problema técnico y la creación debe ajustarse a las condiciones de esta región.

Finalmente, Romero rechaza el objetivo que establece García Espinosa de disponer para la proyección en las salas de cine solo de producción nacional, dejando entrever que toda película extranjera es alienante. Romero defiende el cine de autor⁷ argumentando que el cubano “tiene una versión totalmente distorsionada del cine como fenómeno cultural debido a su modo de producción financiero-industrial-comercial, o exagera la caricatura para ahí, sí, cómo-damente, hincar el diente y poder darse el festín” (1973, p. 46).

7 La expresión es mía, no de Romero.

El punto más discutido es el referente a las apreciaciones estéticas de las masas que hace García Espinosa y la fórmula que utiliza para superar la división entre arte popular y arte culto. Según el cubano, el gusto es una cuestión de clase, sin embargo, no se soluciona educando la capacidad de apreciación estética del pueblo en el cine comercial, sino fuera de él. Romero replica que, sobre el problema de las masas y sus preferencias estéticas, García Espinosa reproduce las evaluaciones burguesas elitistas, dándoles vuelta, lo que convierte su análisis en un reflejo invertido de lo mismo. Y termina señalando: “frente al arte cierto marxismo de traspase sigue haciéndose trampa: lo endiosa políticamente para utilizarlo y servirse de él, [...] luego le teme, sufre accesos de tos frente a algo tan inocuo como puede ser lo entretenido o lo lúdico en lo estético” (Romero, 1973, p. 48).

Las bases de la discusión entre García Espinosa y Romero están también presentes en las entrevistas que dieron al medio local los principales representantes del Nuevo Cine chileno; hablamos de Miguel Littín, Aldo Francia, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán y Helvio Soto⁸. Al respecto hay que señalar algunos elementos importantes: en primer lugar, que, así como los entrevistados son personalidades del cine chileno hasta la actualidad, los entrevistadores también son periodistas y críticos de renombre y relevantes para la actividad hasta hoy. Nos referimos a Héctor Soto Gandarillas, Sergio Salinas, Hvalimir Balic Mimica y Agustín Squella.

En segundo lugar, los intercambios de ideas entre cineastas y críticos son extensos y toman la forma de una conversación, un diálogo donde los entrevistadores entregan su opinión y debaten con los cineastas, lo que genera una gran riqueza en los textos. Finalmente, reiteramos que la importancia que le atribuimos en el presente artículo a la recepción del texto “Por un cine imperfecto” está justificada por la presencia de sus contenidos de manera implícita o explícita en todos los números y diálogos con los cineastas chilenos en Primer Plano, aun dos años después de la publicación del texto de García Espinosa.

Considerando estos elementos es necesario señalar también que Ruiz, Littín, Guzmán, Francia, Soto, entre otros, estaban desarrollando su producción en los años de la Unidad Popular, imbuidos del compromiso con el proceso y expectantes respecto a los cambios revolucionarios que se podían hacer desde la cultura. El lugar de enunciación es complejo y desafiante y sus reflexiones superan ampliamente el interés por el cine. El compromiso y las exigencias del y con el proceso fueron esbozadas en el “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”, que circuló durante la campaña presidencial donde finalmente Allende sería electo.

El manifiesto chileno, elaborado en 1969, presentaba un pequeño preámbulo donde los cineastas expresaban su apoyo al proceso de construcción del socialismo y definían, a grandes rasgos, las tareas del cine en ese contexto, para luego esbozar 12 tesis o definiciones en las que señalaban que el cine es un arte y afirmaban la prioridad del compromiso político de los cineastas antes, incluso, que el compromiso con la actividad artística. También declaraban su

8 Los expertos de la época que hablaban del Nuevo Cine chileno daban como obras fundantes y representativas del movimiento a las películas *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz, *Valparaíso mi amor* (1969), de Aldo Francia, y *El Chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littín. Los otros dos directores, Helvio Soto y Patricio Guzmán, formaron parte también del movimiento y tendrán una trayectoria destacadísima en la cinematografía nacional.

compromiso con los intereses del pueblo, con la expansión de la cultura y con el ejercicio crítico de la actividad (Marín, 2009).

Las discusiones dadas a través de Primer Plano evidencian una relación directa entre el manifiesto “Por un cine imperfecto” y el de los cineastas de la Unidad Popular, el primero como inspiración, el segundo como programa. No obstante, había diferencias fundamentales en sus contextos, condiciones de enunciación e impacto. Julio García Espinosa escribió sus reflexiones luego de 10 años de experiencia cinematográfica orientada por la Revolución y la resonancia de su llamado se dio principalmente fuera de Cuba, pues al interior de la Isla habían convivido, desde el inicio del proceso revolucionario, distintas perspectivas, ninguna como orientación principal (Lozoya, en prensa). En el exterior, en cambio, lo definido desde Cuba generaba reacciones y casi la obligatoriedad de responder.

El “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”, en cambio, no tuvo mayores repercusiones internacionales porque fue uno de los tantos apoyos que el mundo de la cultura otorgaba a la candidatura de Allende y que emanaba de las expectativas y compromisos que generaba un proceso inicial y sin referentes. Sin embargo, para los cineastas chilenos fue un punto de discusión a la luz de los éxitos y fracasos que iba alcanzando Chile Films conforme avanzaba el gobierno popular, discusiones que se profundizaron y cambiaron por completo luego del golpe militar.

Las bases de la discusión estaban instaladas y abarcaban los mismos tópicos presentes en la polémica entre García Espinosa y Romero: la condición de arte del cine, la calidad técnica, la relación con el espectador, los contenidos como expresión de necesidad o recursos, el cine pedagógico. No obstante, la idea central que preocupó a cineastas y críticos es que la propuesta de García Espinosa implicaba convertir la calidad técnica en un accesorio del arte cinematográfico.

En el número dos de Primer Plano, los editores anuncian un reportaje en extenso sobre el cine en Cuba:

Una cinematografía que se conoce mal en Chile y que ha jugado un rol decisivo en el desarrollo reciente del cine latinoamericano. Este material se completa con un severo ajuste de cuentas a la teoría del “cine imperfecto”, que tiene en Chile a no pocos adeptos (Primer Plano, 1972a, p. 3).

Abre la edición de este número de la revista una entrevista a Miguel Littín, en la que están presentes los aspectos definidos en el “Manifiesto del cine imperfecto”. Littín, que llevaba poco tiempo fuera de la presidencia de Chile Films, se declara en la entrevista como adepto al cine con intención ideológica y militante inspirado en sus concepciones marxista-leninistas. Reconoce la autoría del “Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular” señalando: “no solo lo suscribí, lo redacté” (Martínez, Salinas y Soto, 1972a, p. 9) y aclara los límites de la adhesión subrayando que es aplicable únicamente para quienes se definen como revolucionarios. En ese sentido, aunque se evite la aplicación sectaria y dogmática, a lo que se aspira es a la creación de un cine

revolucionario, un cine popular en su difusión y en su intención. En línea con la propuesta de García Espinosa referente a la relación del cine con el público, plantea que el cine revolucionario

... es solo un anhelo y no una realidad, una vez terminada la película habrá que ver si la obra cumplió o no con los requisitos del cine revolucionario [...] como activador político [...]. La obra revolucionaria se prueba, en verdad, después de hecha (Martínez, Salinas y Soto, 1972a, p. 10).

Coherente con lo anterior, señala que la tarea es construir una vanguardia cultural y afirma que en el cine ha surgido una generación que

... tiene un compromiso político muy claro y ahora tiene los recursos a su disposición para decir lo que ellos piensan. Tratan de descolonizar el cine trabajando desde el pueblo mismo. El cineasta se convierte en un instrumento del pueblo. La cultura del pueblo [es] la única zona que no está penetrada culturalmente, dado a que ha opuesto a la penetración el único antídoto eficaz, la lucha de clases (Martínez, Salinas y Soto, 1972a, p. 11).

Más que hablar de un buen o mal cine deberíamos hablar de un cine útil y de un cine inútil. De un cine que está al servicio de una causa humana y de un cine absolutamente prescindible y que, por muchos valores que tenga, no por eso deja de ser inútil [...] ese mismo concepto de estética es un concepto ajeno (Martínez, Salinas y Soto, 1972a, p. 15).

Esta idea de la utilidad del cine que está en el centro de la concepción de García Espinosa también es mencionada, con otras palabras, por Aldo Francia. El cineasta señala la importancia de que el cine local se acerque a los problemas que le son propios: negarse a esto resultaría alienante. Tal necesidad se aplica a los contenidos del cine: Francia, poniendo como ejemplo las temáticas abordadas por el cine europeo, indica básicamente que una película puede ser útil para un contexto, pero también enajenante en otro (Muñoz et al., 1972, p. 11).

En la misma línea, Raúl Ruiz, entrevistado en la edición 4 de Primer Plano, nos permite profundizar en algunos aspectos en debate a propósito de las concepciones de cine militante o cine “interesado” presente en ambos manifiestos. Ruiz se declara realizador de un cine de la indagación, que es distinto y opuesto al cine de la manipulación que es, según él, lo que algunos seguidores de Saussure le proponen a la presidencia de la República y que han podido instalarse, sino en el cine, sí en Quimantú, “donde una serie de revistas armadas por sociólogos carecen de todo arraigo y repercusión” (Salinas et al., 1972, p. 9). En clara referencia a Dorfman y Mattelart, señala que debiera haber una relación más estrecha entre quienes desmontan la obra (los teóricos) y quienes la montan (los artistas).

Frente a la pregunta sobre la manera en que los acontecimientos políticos de Chile gravitan en su filmografía responde:

... gravitan [...] en la medida en que gravitan en el ambiente. [...] pero también el hecho de militar en un partido marxista te obliga a pensar en ciertos hechos [...], uno comienza a plantearse la necesidad de hacer un tipo de cine que dé mayor participación, que tenga capacidad de análisis, que esté más abierto a la vida cotidiana y tenga mayor posibilidad de transformar nuestra realidad (Salinas et al., 1972, p. 16).

Por su parte, Helvio Soto aclara que existen importantes diferencias entre el “cine político” y el “cine con intención política”, destacando que en su filmografía solo hay una película política, que es *Voto más fusil*; en otras realizaciones más bien primaría la intención política (Primer Plano, 1972b). A contrapelo de lo que reivindica García Espinosa, para Soto el cine militante le exige al realizador una aceptación sin crítica a la postura política adscrita, lo que estaría reñido con la condición del artista. De esta manera –y a diferencia de lo que plantea el cine imperfecto– entiende el cine político como útil y significativo solo para un sector acotado del público, para el resto carece de toda importancia (Primer Plano, 1972a, pp. 7-8).

Como plantea Tomás Cornejo (2013), Soto discute con sus colegas contemporáneos reivindicando el lugar distante de las masas en que se encuentra el director de cine o los artistas en general, quienes denuncian el mal gusto de estas sin dar recetas de cómo esto podría cambiar⁹. De esta manera, Soto debate desde los conceptos, aunque es necesario aclarar que su cine no distó en lo más mínimo de lo que se hacía en el período: *Voto más fusil* (1973) es prueba de ello. Para Soto, las posibilidades de hacer cine revolucionario estaban dadas fundamentalmente por las condiciones materiales e ideológicas. Sobre esto indicaba:

La Revolución cubana es una realidad. Una realidad absoluta palpable. De esto no le cabe duda a nadie. Ellos cuentan con una masa que ha sido tratada didácticamente y que tiene que tener una actitud didáctica, que tiene toda una mística. Tú, como cineasta, entonces, lo que tienes que hacer es echarle para adelante y producir “Lucía” y hacer cosas del nivel crítico de “Memorias del subdesarrollo” y así por el estilo. Vale decir, si tú partes de una revolución, tu situación como cineasta es totalmente distinta (Primer Plano, 1972b, p. 17).

Esta aclaración es válida para entender a Soto no como un crítico de la revolución, sino como un escéptico sobre la función revolucionaria en sí misma que tendrían las producciones cinematográficas.

La afirmación de que el público chileno no tenía condiciones para la apreciación de la producción cinematográfica local fue algo en lo que coincidían cineastas y críticos. Esta convicción se mezclaba también con la apreciación de que el conocimiento de la realidad y la generación de conciencia era algo a lo que el cine debía contribuir. En este sentido, en su texto García Espinosa señala:

⁹ Helvio Soto transmite su desesperanza cuando el entrevistador le pregunta por la influencia del cine en el proceso político chileno. Señala que “nuestro público entiende la mínima parte de las cosas que uno quiere decir [...] nuestro papel es limitadísimo. Por falta de comprensión de las masas, no solo del lenguaje cinematográfico, sino de los temas políticos también” (Primer Plano, 1972b, p. 10).

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. [este destinatario] ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? Sí y no. No, si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan. Sí, si la denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan (1970).

En la obra, entonces, existía una doble misión: la de generar condiciones para la apreciación de la obra –ir generando una nueva concepción estética– y la de mostrar la realidad local. Forma y fondo eran parte de la innovación.

Este rol lo cumple –a juicio de su director– la película Operación Alfa de Enrique Urteaga, quien señala que el film cumplía un rol pedagógico que había sido pensado en términos didácticos: era una producción de puntero y pizarrón (Salinas y Soto, 1973a, p. 11). En la misma línea, Patricio Guzmán hace ver que su película Primer año incorpora elementos del documental y reconstrucciones de hechos para mostrar la realidad y cumplir también una función política didáctica, aunque aclara que las reconstrucciones no comprometen el documental:

Por lo demás, no veo tanta diferencia entre ambos. Me parece que es perfectamente posible y aconsejable tomar el ritmo y la construcción dramática del argumental e insertarla en el documental. Eso y no otra cosa es lo que hace Santiago Álvarez en de América soy hijo¹⁰ y a ella me debo (Salinas y Soto, 1973b, p. 28).

Esta última parte de la cita es relevante porque, a juicio de los editores de Primer Plano, las producciones de la época intervenían el documental al servicio del mensaje que el realizador quería entregar con el fin de servir a las concepciones del “cine interesado”. Héctor Soto, en especial, manifestó, en reiteradas ocasiones, su disconformidad con el uso de recursos del marketing en las producciones cinematográficas con fines efectistas al servicio de un determinado discurso, es decir, el cine convertido en propaganda. Argumentaba que, finalmente, en muchas de las producciones se generaba solo un cambio en el contenido del discurso sin que se diera una verdadera transformación de las formas que adquiriría el cine o el mensaje. En ese sentido, criticaba a Primer año como una muestra de cine efectista y propagandístico (Soto, 1972).

La misma crítica le hacían Héctor Soto y Sergio Salinas a la película Operación Alfa. En la entrevista con su director señalaban:

... lo que nos preocupa es ver cómo se quiere combatir una estructura social, un sistema, que se caracteriza por su constante bombardeo de determinados mensajes sobre el individuo, recurriendo al expediente de incrementar ese bombardeo con otros tantos mensajes de idéntica naturaleza, aunque de distinto contenido. Porque si es eso correcto, todo el problema se reduce a una competencia monstruosa donde el vencedor será aquel que puede bombardear con mayor

10 Documental filmado por Álvarez en la visita de Fidel Castro a Chile.

intensidad. Y no sé hasta qué punto a quienes han optado por un cine revolucionario les conviene entrar en esa competencia (Salinas y Soto, 1973a, p. 13).

El cine imperfecto como renuncia a la calidad

Sin duda, uno de los problemas que se toma el debate es el de la calidad, sobre todo porque una aproximación desde los titulares definía el cine imperfecto fundamentalmente como cine rudimentario. A esto respondía Helvio Soto, desde una postura crítica, señalando que “antes de hacer cine revolucionario hay que ser un buen cineasta a secas. Hay que aprender a fotografiar, a compaginar, a dirigir actores y, solo después, hay que aprender a hacer cine revolucionario” (Primer Plano, 1972b, p. 12).

En un sentido similar, Aldo Francia publicaba un artículo en el número 5 de la revista donde definía –desde sus propias concepciones– el cine “pasivizante” y “activante”, el cine comprometido, el político y el revolucionario. Este último, según él, debía poseer criterio¹¹, que es la capacidad que tiene el realizador cinematográfico para definir de qué forma puede ayudar al avance social y eso incluía las capacidades técnicas: “Para muchos, cine revolucionario es sinónimo de ‘cine imperfecto’; y todo cine perfecto es sinónimo de capitalismo. Y como desean ser cineastas revolucionarios, rompen la perfección de lo que hacen para dar un aspecto, una apariencia revolucionaria” (Francia, 1973, p. 74).

Francia entendía que la propuesta de García Espinosa sobre un cine imperfecto condicionado por las capacidades técnicas del lugar de producción había sido recepcionado por los cineastas locales como un llamado a hacer cine precario como postura revolucionaria. Por eso opina que:

Es comprensible que un cineasta que filme en los pantanos del Vietnam, o con la escasez de medios de la guerrilla urbana, no tenga ni la posibilidad, ni el tiempo suficiente para cuidar de su material; y este aparecerá descolorido, movido o mal montado o con un pésimo sonido. Pero para el cineasta revolucionario que tiene los conocimientos, los medios y, sobre todo, las posibilidades de una distribución comercial, es deshonesto e inmoral no hacer un cine lo más técnicamente perfecto que le sea posible. Deshonesto, pues simula lo que no es; e inmoral, por perder posibilidades de difusión en medios de población, que con una técnica mejor podía haber alcanzado. [Eso es] un esteticismo falso: la estética de la pobreza. Filmar imperfectamente, pudiéndolo hacer mejor, es igual que vestirse de revolucionario (Francia, 1973, p. 74).

Según él, la preocupación de un director por las posibilidades técnicas de una producción implica no producir por sobre las posibilidades, pero tampoco por debajo. La violación de este criterio implicaría una falta de criterio revolucionario y de moralidad social (Francia, 1973, p. 74).

11 El resaltado es mío.

Lejos de esta acusación de Francia, el cine imperfecto se reivindicaba en contextos de precariedad económica y de eso tanto Cuba como Chile sabían mucho. Julio García Espinosa, refrendando su propuesta al referirse al desarrollo del ICAIC y los objetivos comunes de los cineastas cubanos, escribe que un punto que los une es “un cine no caro, [...] nosotros entendemos que es necesario que nos planteemos como un objetivo importantísimo poderle dar respuesta al problema de que el cine de calidad es sinónimo de cine caro” (1972, p. 36). A su juicio, es “importante que un cineasta se eduque, no sólo sobre las bases de las realidades del país en general, sino que esté condicionado por la propia realidad de sus propios recursos concretos” (ibíd.).

En ese mismo sentido, en el segundo número de Primer Plano, sus redactores explicaban el giro que había dado Chile Films a partir de la nueva presidencia de Sergio Navarro y planteaban que “[f]ilmar una película en Chile sigue siendo una aventura. Una aventura cara y de dudosas proyecciones culturales” (Martínez, Salinas y Soto, 1972b, p. 18). A su juicio, la empresa estatal de cine chileno solo contaba con una exención tributaria para importar equipos y película virgen y que no se iba a lograr superar el déficit económico optando por el despido de once realizadores contratados a sueldo y la cancelación de ocho largometrajes. Indicaban que “tanto por su eficacia política, por sus costos, como por su aptitud para disciplinar artesanalmente a los futuros cineastas, la empresa optó por el cortometraje” (ibíd., p. 20).

La referencia al cine imperfecto queda de manifiesto en la explicación y la defensa que Patricio Guzmán hace de su película Primer año. Esta había sido comentada en duros términos por el equipo de la revista Primer Plano en el número anterior al que aparece la entrevista a Guzmán (Soto, 1972). En la crítica de los estrenos se definía el filme como “siendo una mala película, es además una experiencia de dudosa utilidad” (ibíd., p. 75), que sigue patrones trasplantados al cine nacional, “fórmulas que Santiago Álvarez¹² cultiva con mayor esplendor y eficacia política en Cuba” (ibíd., p. 76).

Por otra parte, Raúl Ruiz se refiere a Primer año como una película en la línea soviética. Señala que muchos de los cortos que se desarrollan en el período “son ediciones ilustradas de El Siglo o Punto Final. Son simples ilustraciones de algunas publicaciones de la provincia de Santiago, no tienen un punto de partida ideológico, ni cinematográfico, ni obedecen a líneas políticas claras” (Salinas et al., 1972, p. 17). Y haciendo alusión al patrocinio de Chile Films a la película de Guzmán, indica que hay algunos cineastas “que se sacrifican haciendo un cine que lo mistifica y que también mistifica la realidad nacional [...] estoy seguro que el interés de ellos sería registrar lo que está pasando con la libertad que yo –con presupuestos bajos– me puedo permitir” (ibíd., p. 18).

Patricio Guzmán reconoce la influencia del cine cubano, especialmente del documentalista Santiago Álvarez, y frente a la crítica técnica plantea: “Todos coincidíamos en que la película debía cumplir un papel funcional, por muy superficial que fuera. Y para que cumpliera ese papel, la película se tenía que terminar y se tenía que exhibir” (Salinas y Soto, 1973b, p. 31). Explica las características y condiciones de realización de su película apoyándose en el contexto

12 Cineasta cubano, miembro fundador del ICAIC.

por el que pasaba Chile Films –el fin de los talleres, la destitución de Littín y la renuncia de su equipo a la empresa sin posibilidad de ser recontratados porque no militaban en ningún partido–. Sobre las críticas al uso rudimentario de la cámara señala: “Creo también, que debemos romper algunos prejuicios y superar algunas fórmulas. [...] hay que terminar con cierta rigidez y bastante beatería. [...] Basta ya, entonces, de estar preocupados de pequeñas deformaciones porque este tipo de preocupación me parece una exquisitez” (ibíd., p. 31):

[La] cámara en mano está usada por razones funcionales, es difícil ir a un lugar y llevar un trípode, nivelarlo y colocar la cámara cuando no se tienen ayudantes y uno tiene que andar con la grabadora y las latas de material... [...] A mí me gustaría mucho hacer una película a base de trípode, preferentemente, pero creo que en esto no hay cánones y uno debe adecuarse a la historia y a las condiciones de producción [...] frente a una película uno no se puede plantear en términos puramente estéticos, sin atender a las condiciones de producción. Nosotros, por ejemplo, carecíamos de cámara sincrónica, con sonido directo [lo que] fue una limitación muy seria para la cinta (Salinas y Soto, 1973b, p. 33).

Sin duda, la producción de Guzmán no solo era “hija” de Santiago Álvarez, sino también representante del cine imperfecto.

El número 6 de Primer Plano, correspondiente al otoño de 1973, no alcanzó a ser publicado, sin embargo, en él se seguía ahondando en la discusión y tratando de caracterizar la cinematografía chilena. En las entrevistas a los documentalistas Jorge di Lauro y Mercedes Yancovic, y al publicista y director Fernando Balmaceda, volvían a aparecer las reflexiones sobre el compromiso y la calidad del cine. En una especie de balance, Balic señalaba que

... en los últimos siete u ocho años “algo” distinto ha comenzado a ocurrir en el cine chileno. Más allá de las elucubraciones teóricas, más allá de los postulados ideológicos, más allá de las discusiones sobre el papel que el cine debe jugar en una sociedad tan convulsionada y en proceso de transición como lo es la chilena, es posible verificar, empíricamente, la existencia de un grupo de películas que ha tenido la virtud de arrasar con toda una estructura de producción –tributaria del mal gusto y la inutilidad expresiva– y proponer, en su reemplazo, una concepción cinematográfica en consonancia con la realidad del país y, sobre todo, con la adultez del fenómeno fílmico (2018 [1973], p. 48).

Refiriéndose a los cuatro directores más relevantes en el contexto –Littín, Ruiz, Francia y Soto– Balic indica que

... practican una especie de vocación por un cine de compromiso social con aspiraciones políticas. Se inscriben en el ancho, vasto y ajeno movimiento levantado por cineastas del Tercer Mundo para denunciar, desde el interior de sociedades subdesarrolladas, la injusticia, la penetración imperialista, la marginalidad. Son directores que, habiendo renunciado a la coquetería estética, elaboran sus obras

en función de significaciones culturales e históricas adecuadas para contener las variables del lenguaje colectivo. Concentrando sobre sí el peso de una tradición cinematográfica (que se formaliza con los clásicos soviéticos) que, desarrollada en otras latitudes, por diferentes escuelas y en distintos momentos de la historia del cine, aparece como en el centro de toda la nueva cinematografía latinoamericana. Son fieles a su tiempo, pero también al cine. En esta doble cuerda se equilibran tanto sus grandezas como sus errores. En resumidas cuentas: quieren “decir” algo y buscan, simultáneamente, el perfeccionamiento de su instrumento de comunicación (2018 [1973], pp. 51-52).

Junto con esta opinión, que relativiza la imperfección del cine de la época, está muy presente en el número otra de las ideas y problemas manifestados por los cineastas y críticos en las cinco ediciones anteriores: la falta de una política cinematográfica. Esta condición queda más que evidente en la entrevista a Eduardo Paredes, el tercer presidente de Chile Films en tres años. Sus palabras explican, sin duda, las razones de la realización de un cine técnicamente imperfecto en el Chile de la Unidad Popular (Salinas y Soto, 1973c).

Conclusiones

Durante los años de la Unidad Popular, el cine en Chile, como otros aspectos de la cultura, estuvo tensionado en pos de servir al proceso. Las formas en que este objetivo se lograba no fueron uniformes para todos los cineastas, sin embargo, hay un documento que sirvió de base para la discusión. Este fue “Por un cine imperfecto”, del cubano Julio García Espinosa. Sus propuestas fueron leídas de manera crítica y creadora, por lo que no hablamos de influencia o seguimiento, sino de recepción. En la discusión participaron los cineastas más importantes de la época y los críticos de cine, que se convertirían, a la larga, en referentes del campo. En diálogo con el “Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular”, las bases del cine imperfecto, que planteaban compromisos, formas y fondo, fueron debatidas en todos los números de la revista más importante de cine de la época, Primer Plano, en la que se observa, a veces, la referencia explícita a sus postulados; en otras, la crítica y, también, la adhesión implícita.

Si bien el manifiesto de García Espinosa aborda una variedad de temas relacionados con las funciones del cine, la relación con el espectador y el rol de los cineastas, este fue leído como un llamado a realizar cine de baja calidad, subordinando los criterios técnicos al mensaje. Pese a que García Espinosa explicitaba que esto en Cuba estaba condicionado por el desarrollo de la industria, los críticos nacionales entendieron la propuesta como un imperativo estético y se opusieron a él.

Sin embargo, pese a la convicción generalizada de que el cine imperfecto no debía ser una aspiración –por lo menos no en lo técnico– finalmente pareciera ser que García Espinosa tenía razón en que el cine debía respetar sus condiciones de producción porque más allá de las obras cumbres del Nuevo Cine chileno, estrenadas antes de 1970, las producciones de los años de la Unidad Popular –salvo un largometraje de ficción, todas fueron documentales– termina-

ron siendo representativas de esa imperfección provocada por la falta de presupuesto, por la necesidad de generar un retorno de la inversión y, sobre todo, por la ausencia de una política cinematográfica. Así, queriéndolo o no, la producción de la época fue una expresión evidente de cine imperfecto.

Resulta también posible de constatar cómo la institucionalidad estatal antes mencionada fue promovida por el mismo discurso político presidencial. Paradigmático aparece el discurso elaborado por los gobiernos radicales de Pedro Aguirre Cerda y Juan Antonio Ríos, quienes propugnaron un ideal de vivienda social localizada en los centros urbanizados de las ciudades del país. Por tanto, la ubicación de casas y edificios colectivos en altura se estableció como un sello de integración que se consolidó de manera paralela a la ampliación de la escala de las ciudades chilenas. Ambas alternativas, tuvieron entonces en los posteriores mensajes presidenciales un lugar preponderante, sobre todo en las alocuciones emitidas por Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende Gossens. Si bien ambos modificaron las formas constructivas de la habitación popular, no renunciaron nunca en su discurso político a las estrategias diseñadas con anterioridad para conseguir igualdad social y urbana a través de la construcción de viviendas integradas a la trama física de la ciudad.

Finalmente, es posible reflexionar en torno al discurso versus la materialización de iniciativas; la relación entre la voluntad política, la capacidad de negociación y la ejecución de la política pública. Temas que, hasta la actualidad, en materia de vivienda, distinguen a la política habitacional desplegada por los gobiernos. De ese modo, la posibilidad que cada 21 de mayo poseían los presidentes de renovar las expectativas de la ciudadanía sobre su proyecto nacional de desarrollo, eran fruto de la capacidad de sobreponerse a la discusión de política contingente y valorar públicamente su real capacidad de programar e iniciar obras de construcción. Así, más allá de las tensiones de toda teoría con su práctica, en el plano urbano el discurso sobre la vivienda social pudo continuar su recorrido y depurar su contenido, debido a que siempre contó con evidencia con la cual respaldar su mensaje y fundamentar la promesa de concretar mejores proyectos inmobiliarios.

En tal sentido, en los mensajes presidenciales se plasmaron las expectativas políticas y los anhelos sociales de casi cinco décadas de gobiernos con trayectorias tan diferentes como compartidas. Por tanto, mientras estos mensajes son valiosas fuentes sobre las narrativas institucionales, contienen también trazas de algunos de los proyectos urbanos más importantes en la conformación física de las ciudades del país durante buena parte del siglo XX.

Bibliografía

- Álvarez, A. (2016). Retrospectiva histórica del cine cubano (1959-2015). *Estudios del Desarrollo Social*, 4(2), 91-108.
- Balic, H. (2018 [1973]). Apuntes sobre una generación que tal vez exista y cuatro directores. *Primer Plano*, 2(6), 47-54.
- Berthier, N. (2008). Cine y revolución cubana: Luces y sombras. *Archivos de la Filmoteca*, 59, 6-13.

- Bossay, C. (2014). El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: Dicotomía en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia. *Comunicación y Medios*, 29, 106-118.
- Calviño, D. (2016). *Julio García Espinosa Vivir bajo la lluvia*. La Habana, ICAIC.
- Castillo, L. y Naito López, M. (Eds.) (2018). *1968: Un año clave para el cine cubano*. La Habana: ICAIC.
- Cavallo, A. y Díaz, C. (2007). *Explotados y benditos: Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Cornejo, T. (2013). Filmar a contrapelo: El cine de Helvio Soto durante la Unidad Popular. *Ate-nea*, 508, 13-29. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622013000200002&script=sci_arttext&tlng=en
- Cortínez, V. y Engelbert, M. (2014). *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Francia, A. (1973). Cine y revolución. *Primer Plano*, 2(5), 69-76.
- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (s.f.). Cineasta: Julio García Espinosa. Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño. <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=101>
- Garcés Marrero, R. (2017). *Cine, ideología y revolución*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- García, J. A. (2016). *El primer Titón*. Santiago de Cuba: Oriente.
- García Espinosa, J. (1970). Por un cine imperfecto. *Hablemos de Cine*, 55-56, 37-42. Reproducido en Programa Ibermedia, <https://www.programaibermedia.com/julio-garcia-espinosa-por-un-cine-imperfecto/>
- _ (1972). Julio García Espinosa responde. *Primer Plano*, 1(4), 36-42.
- Giraud, I. (2011). Cuba. En VV.AA., *Diccionario del cine iberoamericano* (Vol. III, pp. 55-71). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- _ (2020). *La historia en un sobre amarillo: El cine en Cuba (1948-1964)*. La Habana: Nuevo Cine Latinoamericano, ICAIC.
- Juan-Navarro, S. (2014). Las huellas del existencialismo en el cine cubano (1956- 1968). *Hispanic Journal*, 35(1), 109-123.
- León, I. (2015). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima.
- Lozoya, I. (en prensa). Formaciones culturales, poder y revolución en la construcción del socialismo en Chile y Cuba. En Claudio Pérez (Ed.), *La Revolución cubana y la izquierda latinoamericana: Experiencias, recepciones y debates*. Santiago: Ariadna.
- Marín, P. (2009). *Texto y contexto: El manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria*. Tesis de magíster en Historia. Universidad de Chile, Santiago. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108962>
- _ (2010). Chile Films en la UP: efectos no deseados, caminos no buscados. *Cine Chile: Enciclopedia de cine chileno*, 11 de septiembre. <https://cinechile.cl/chile-films-en-la-upe-efectos-no-deseados-caminos-no-buscados/>
- Martínez, F., Salinas, S. y Soto, H. (1972a). Entrevista a Miguel Littín: “Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine”. *Primer Plano*, 1(2), 4-16.

- _ (1972b). Producción cinematográfica: Lecciones, metas, incertidumbres. *Primer Plano*, 1(2), 17-20.
- Morales, E. y Aravena, M. (2018). Las revistas literarias y culturales del Valparaíso del ayer: Una aproximación personal. *Estudios Hemisféricos y Polares*, 9(2), 63-86. <https://www.revistaestudioshemisfericosypolares.cl/ojs/index.php/rehp/article/view/37>
- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile: 25 años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- Mouesca, J. Y Orellana, C. (2010). *Breve historia del cine chileno: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago de Chile: LOM.
- Muñoz, O. W., Salinas, S., Acuña, R., Balic, H., Squella, A. y Soto, H. (1972). Entrevista a Aldo Francia: "Todo cine es un engaño". *Primer Plano*, 1(1), 3-17.
- Orell García, M. (2006). *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Pogolotti, G. (2006). *Polémicas culturales de lo 60*. La Habana: Letras Cubanas.
- *Primer Plano* (1972a). Editorial sin título. *Primer Plano*, 1(2), 3.
- ----- (1972b). Entrevista a Helvio Soto: "Para ser un cineasta revolucionario primero hay que ser un buen cineasta". *Primer Plano*, 1(2), 4-25.
- Romero, A. G. (1972). El culto de la antiestética. *Primer Plano*, 1(2), 41-44.
- ----- (1973). Réplica a García Espinosa. *Primer Plano*, 2(5), 41-53.
- Soto, H. (1972). El primer año. *Primer Plano*, 1(4), 75-77.
- Sotto, A. (2018). *Conversaciones al lado de Cenecittá*. La Habana: ICAIC.
- Salinas, S., Acuña, R., Martínez, F., Said, J. A. y Soto, H. (1972). Entrevista a Raúl Ruiz: "Prefero registrar antes que mistificar el proceso chileno". *Primer Plano*, 1(4), 3-21.
- Salinas, S. y Soto, H. (1973a). Entrevista a Enrique Urteaga: Operación Alfa: Clarificando con rabia. *Primer Plano*, 2(5), 3-18.
- ----- (1973b). Entrevista a Patricio Guzmán: "Más vale una sólida formación política que la destreza artesanal". *Primer Plano*, 2(5), 19-36.
- ----- (1973c). Eduardo Paredes y los planes de Chile Films. *Primer Plano*, 2(6), 38-46.
- Stange-Marcus, H. y Salinas-Muñoz, C. (2013). Una pequeña historia del cine: Sergio Salinas, promotor de la cultura cinematográfica en Chile. *Palabra Clave*, 16(2), 607-624.
- Taboada, J. de (2011). Tercer cine: Tres manifiestos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 73, 37-60.
- Tapia, M. (2021). Un debate necesario sobre la composición del campo revisteril: Hacia una cartografía de las revistas político-culturales chilenas en el periodo 1960-1973. *Palimpsesto*, 11(19), 1-30.
- Tarcus, H. (2018). La historia intelectual y la problemática de la recepción: A propósito de la recepción argentina de Marx. *Octubre*, 30, 21-77.
- Trabucco Ponce, S. (2014). *Con los ojos abiertos: El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano*. Santiago de Chile: LOM.