

# laFuga

## Cine chileno y latinoamericano. Antología de un encuentro

Por Miguel Ángel Gutiérrez

Director: [Mónica Villarroel \(editora\)](#)

Año: 2019

País: Chile

Editorial: Lom Ediciones

Tags | [Cine latinoamericano](#) | [Estética del cine](#) | [Estética](#) | [Estudios de cine \(formales\)](#) | [Chile](#)

Miguel Ángel Gutiérrez Troncoso (1995) es psicólogo social comunitario de la Universidad Alberto Hurtado, editor de Revista Oropel, crítico de cine, realizador cinematográfico y escritor. Ha colaborado en diversas revistas y sitios especializados de cine y literatura en latinoamérica. El año 2020 fue elegido ganador del premio Roberto Bolaño en categoría novela por Litoral.

*Cine chileno y latinoamericano. Antología de un encuentro* es el octavo libro producto de la alianza entre la Cineteca Nacional y Lom Ediciones. Al contrario de sus predecesores que eran volúmenes dedicados a temáticas específicas provenientes de encuentros de investigación anuales, este tiene su origen en los ocho encuentros que ha realizado la Cineteca desde 2011, por lo que la mayoría de los artículos del presente libro han sido parte anteriormente de los otros volúmenes de la colección.

La presentación que hace la directora de la Cineteca Mónica Villarroel es una declaración de principios y un pequeño anticipo de cada uno de los trabajos recopilados. Allí se menciona al comité editorial compuesto por ella misma junto a Pablo Corro, Claudio Salinas, José Miguel Palacios, Wolfgang Bongers y Carolina Urrutia. También se señalan como objetivo “visibilizar nuevas lecturas para nuestros cines” (Villarroel, 2019, p. 10) que puedan permitir una “interpelación crítica al archivo” (op. cit).

Esta selección de trabajos de los ocho distintos encuentros de investigación reúne a trece investigadoras y cinco investigadores de Chile, Argentina, Brasil, México y Uruguay. Concretamente la antología está compuesta por tres partes. La primera llamada Archivos fílmicos, patrimonio e intermedialidad, la segunda denominada Prácticas, tránsitos y cines industriales, para terminar con Archivo documental, identidades y cine político. Cada una de estas partes contiene cinco trabajos distintos.

La primera parte considera algo que podríamos denominar como un cine temprano latinoamericano. Comienza con una genial investigación de Andrea Cuarterolo sobre la íntima relación entre cine y ciencia a partir del análisis histórico del cine quirúrgico en Argentina; sigue con una exhaustiva investigación de Ximena Vergara, Antonia Krebs, Marcelo Morales y Mónica Villarroel sobre el periodo silente del cine chileno; luego Georgina Torello analiza el cine amateur producido en Uruguay y las gestualidades y masculinidades que son allí representadas. Por otro lado Paola Lagos se encarga de revitalizar la figura de Armando Sandoval Rudolph, cineasta sureño cuya vida y obra transcurrió plenamente en la pequeña localidad de Río Bueno; por último Danielle Carvalho expone las diversas formas que tomó la relación del cine con el sonido en Río de Janeiro, redescubriendo un periodo de frenesí técnico a propósito del problema de cómo sonorizar las salas.

Los trabajos agrupados en esta primera parte tienen su unión en las fuentes que usan para sustentar sus distintas investigaciones, la mayoría de estas son hemerográficas ya que hablan de películas o periodos que no tienen otra forma de acceso. De alguna forma u otra los cinco trabajos tratan el tema de la descentralización, la investigación sobre el cine silente chileno pone en primer plano el papel principal que tuvieron las regiones en la producción cinematográfica del periodo, de la misma forma que el cine de Armando Sandoval Rudolph es un botón de muestra de este hecho. Pero no solo tratan

sobre una descentralización geográfica sino también formal, ya sea la investigación sobre cine quirúrgico, la de cine amateur uruguayo o la de los sonidos del cine silente en Río de Janeiro, todas estas apuntan a la relevación de otros cines distintos a los hegemónicos, tanto respecto a su tiempo como a las investigaciones realizadas sobre dicha época.

La segunda parte está consagrada casi en su totalidad al cine mexicano y su edad de oro, y cómo esta consolidación de la industria mexicana posibilitó distintas alianzas, influencias y fenómenos en otros países latinoamericanos. Esta parte comienza con Ángel Miquel y su estudio sobre el impacto de la cuantiosa distribución de cine mexicano que se producía en la década de los 30 en Santiago de Chile, cuyo momento bisagra es el estreno de *Allá en el Rancho Grande* (1936), la película que marcó la consolidación del cine mexicano en el país. Luego hay tres trabajos cuya lectura en conjunto es sumamente enriquecedora: el trabajo de Ana Laura Lusnich sobre los intercambios tecnológicos y técnicos que ocurrieron entre el cine mexicano y argentino, donde hace énfasis en la dirección de fotografía; la investigación de Marina Cavalcanti sobre las marcas de género de los manuales de dirección de fotografía en México (los mismos que circularon en Argentina, siguiendo a Lusnich), y por último el gran análisis que hace Silvana Flores sobre la figura de la mujer pecadora, rumbera, perdida o aventurera en el mismo periodo del cine mexicano donde “la estigmatización social parece construirse al compás de las notas musicales y del contorno de una silueta femenina” (p. 169). Siguiendo estos tres trabajos se puede pensar que dichas marcas de género, que Flores identifica en la narrativa y las canciones y Cavalcanti localiza en la dirección de fotografía, circularon no solo en México sino también en Argentina (a partir del recorrido que traza Lusnich), algo que puede abrir nuevas discusiones sobre estas marcas de género formales y narrativas en los distintos países latinoamericanos.

Un poco descolgado del resto de los trabajos de la segunda parte aparece la investigación de Luís Rocha Melo sobre *La Dama de las Camelias* (José Bohr, 1947) y *Carnaval Atlántida* (José Carlos Burle, 1953), donde analiza cómo ambas configuran estrategias narrativas para pensar la actualidad del cine de su tiempo, el estado de la industria y la condición ilusoria de las películas, en una clara muestra (según Rocha Melo) de que dichas películas querían ser parte activa del debate cinematográfico que ocurría en ambos países en particular y el continente en general. Este artículo pareciera tener mayor sintonía con los de la tercera parte, teniendo en cuenta que el resto de las investigaciones de esta segunda parte tratan sobre la edad de oro del cine mexicano. Quizás por no desequilibrar la proporcionalidad de las partes (cinco textos cada una) o porque cada parte intenta cubrir un periodo aparentemente específico del cine (la primera sobre cine silente, la segunda sobre cine industrial, la tercera sobre todo lo que viene después), termina quedando aislado este texto. Este hecho es curioso ya que en otros volúmenes de esta colección (*Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano*, 2015, y *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 2013, por ejemplo) las distintas partes tienen diferentes cantidades de trabajos sin temor a un posible desequilibrio.

La tercera parte comprende el periodo que va desde el nuevo cine latinoamericano en adelante. El trabajo que abre esta sección ofrece una mirada introspectiva del oficio investigativo, allí Mariano Mestman analiza dos casos de fuentes difusas que han sido un material importante para diversas investigaciones: el testimonio de Raymundo Gleyzer en Torino y la carta que Glauber Rocha escribe a Alfredo Guevara desde Chile. Mestman describe cómo estas fuentes han sido alteradas de diversas formas y que el problema se agranda porque no hay una fuente original clara, estos casos abren algunas interesantes discusiones sobre el uso de fuentes en la investigación.

Glauber Rocha es también protagonista de la investigación de Iván Pinto, quien analiza su *Tierra en Trance* (1967) junto a *Memorias del Subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) y *Realismo Socialista* (Ruiz, 1973) a partir del concepto de heterocronía, es decir, la utilización de distintos tiempos, tanto históricos como cinematográficos, y cómo esta forma de hacer películas marca una distinción respecto al cine político que mayormente se hacía en el periodo. A partir de esto podemos repensar la clásica pregunta ¿Qué es lo político del cine político? incluyendo las heterocronías y sus variantes como una posible respuesta que complejiza y enriquece el panorama de los inicios del Nuevo Cine Latinoamericano.

El siguiente artículo fue escrito por Carolina Amaral de Aguiar, que hizo un rastreo profundo de las huellas de Chris Marker en el proceso de realización de *La Batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975, 1976, 1979). Si bien la anécdota de Marker enviando cinta para que Guzmán pudiese grabar es

conocida, Amaral de Aguiar nos cuenta que eso no fue lo único que el francés hizo por *La Batalla de Chile*, sino que fue bastante más. Por ejemplo, Marker y su productora SLON aportaron significativamente a la realización de la primera parte de la trilogía, antiguamente llamada *El Tercer Año*, ya sea con financiamiento o distribución. De esta forma Amaral de Aguiar entrega nuevas luces sobre el diverso intercambio entre ambos documentalistas.

La penúltima investigación está a cargo de Natalia Möller, quien analiza las autorrepresentaciones indígenas a partir de películas provenientes de Brasil y Bolivia. Allí Möller critica el acercamiento que han tenido las ciencias sociales en general y la antropología en particular hacia el cine y video hecho por indígenas, estos por ejemplo tienden a invisibilizar el contenido de estas obras valorando solamente el lugar desde que estas se enuncian, lo que según Möller contribuye a que se comprendan “como productos de una mirada indígena que estaría subordinada a disposiciones culturales involuntarias y espontáneas, reduciendo con ello el dispositivo audiovisual a una infundada noción de «ventana»” (p. 252) Lo mismo señala respecto al valor de estas obras como proceso y no como un producto finalizado que puede ser analizado de forma parecida al resto de las películas. Ambos postulados de Möller sirven no solo para pensar las autorrepresentaciones indígenas sino también las autorrepresentaciones existentes en el cine y video comunitario, fenómeno de creciente importancia en Latinoamérica.

Finalizando esta antología Elizabeth Ramírez traza un itinerario del documental chileno postdictadura, identificando dos grandes periodos: el primero desde 1990 a 2003, que denomina como “cine de los afectados” y el segundo, desde 2003 a 2011 que llama “cine de los afectos”. Ramírez identifica “una trayectoria que va desde la revelación de un cuerpo literal hacia la revelación del cuerpo fílmico” (p. 264) apoyándose del concepto de “piel del cine” acuñado por Laura Marks. Ramírez hace un ejercicio sumamente interesante al intentar pensar su propio itinerario del cine postdictadura junto con “las transformaciones históricas, políticas y culturales experimentadas por la sociedad chilena” (op. cit) en el mismo periodo.

*Cine chileno y latinoamericano. Antología de un encuentro* es por lo tanto un viaje al cine de nuestro continente, desde finales del siglo XIX con la aparición del cine quirúrgico en Argentina a la segunda década del siglo XXI con el documental chileno de postdictadura. El recorrido propuesto es suficientemente variado y asertivo como para concluir que ha sido un paseo satisfactorio. Sin embargo toda antología genera, como fenómeno, que el resto de los libros predecesores pierda valor producto de la jerarquización, un efecto secundario de todo libro que se asume como un cierre. ¿Qué aporta entonces una antología? No necesariamente nuevas discusiones o reflexiones (la mayoría -sino todas- ya estaban en libros anteriores) sino que un reordenamiento y una jerarquización de estas investigaciones (algunas incluso están actualizadas). Teniendo en cuenta la escasa producción de libros sobre cine en Chile y que la Cineteca junto a Lom solo editan un libro al año, pareciese que esta antología está lejana de cualquier sentido de urgencia o necesidad y más bien corresponde a la culminación de un itinerario que fue trazado hace años.

---

Como citar: Gutierrez, M. (2020). Cine chileno y latinoamericano. Antología de un encuentro, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-06-12] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/cine-chileno-y-latinoamericano-antologia-de-un-encuentro/1020>