

# Caminar por lo efímero

El proyecto de la revista  
*Primer Plano* en el contexto  
de la crítica de cine en Chile

José Manuel Parra Zeltzer  
Universidad Católica de Chile, Chile  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3208-4961>

Consuelo Banda Cárcamo  
Universidad Católica de Chile, Chile  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2976-339X>

Valeska Navea Castro  
Universidad de Leipzig, Alemania  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7368-7339>

*Walking the Ephemeral*  
*The Project of Primer Plano Magazine in the Context of Chilean Film Criticism*

Recepción: 15 de octubre de 2021  
Aceptación: 8 de febrero de 2022

## Resumen

La revista chilena de crítica de cine *Primer Plano*, fundada en 1972, tuvo una breve y acelerada trayectoria. Nacida durante el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular, en menos de dos años logró publicar cinco números, dejando un sexto suspendido a causa del golpe militar de septiembre de 1973. Paralelamente al movimiento continental conocido como nuevo cine latinoamericano, *Primer Plano* se levantó como una de las primeras revistas de crítica especializada en Chile, preocupada por la dimensión estética de la imagen fílmica y el estatuto de la crítica dentro del sistema cinematográfico. A partir del contexto político y social que ronda su creación y su vínculo con las tendencias del cine local, el presente artículo se centra en la crítica antes que en las obras fílmicas, a través de dos claves para comprender este singular proyecto crítico. En primera instancia se examina una crítica que discute su propia historia y su lenguaje, particularmente en la relación con la irrupción en el cine de ficción de la realidad social; en segundo lugar, se trabaja el punto de vista de la revista con el llamado nuevo cine chileno; finalmente, se concluye con las aristas que transforman a *Primer Plano* en un referente fundamental para la historia del cine latinoamericano y la crítica en Chile.

## Palabras clave

Crítica de cine, política, realidad, *Primer Plano*, cine chileno

**Abstract**

The Chilean film criticism magazine *Primer Plano*, founded in 1972, had a short and fast-paced history. Created during the *Unidad Popular* government of Salvador Allende, in less than two years it managed to publish five numbers, leaving a sixth number suspended because of the military coup of September 1973. During the years of the continental movement known as New Latin American Cinema, *Primer Plano* became one of the first magazines in Chile aimed at carrying out specialized film criticism, concerned with the aesthetic dimension of the cinematic image, taking the critical exercise to a central position within the cinematographic system. Centered foremost in film criticism rather than the films themselves, this article addresses some key elements to understand this singular critical project; the political and social context surrounding its creation and its links with local cinema trends. Thus, we study first a type of film criticism that begins to examine its own history, its work and its language, particularly in the relationship that the magazine built with the intromission of social reality in fiction cinema. Secondly, we work the critical point of view of *Primer Plano* towards the so-called New Chilean Cinema. Finally, the article concludes with some of the key elements that turn *Primer Plano* into a core reference for the history of cinema and criticism in Chile.

**Keywords**

Film criticism, politics, reality, *Primer Plano*, Chilean cinema

## Introducción

La historia de la cinematografía chilena está llena de hiatos y vacíos. Durante el siglo XX, los intentos por construir una industria cinematográfica robusta y autosustentable en Chile fracasaron por diversas razones. La crítica de cine no es ajena a este devenir volátil. El surgimiento del llamado nuevo cine chileno estuvo acompañado por una transformación técnica y estética, pero también por un importante crecimiento en la producción; en 1967 se estrenaron cinco filmes, la misma cantidad de películas chilenas que en todo lo que iba de la década. Junto con otros fenómenos, como la emergencia de cineclubes y el interés de los espacios académicos por el campo cinematográfico, aparecen progresivamente nuevos referentes de discusión crítica que intentan responder a lo que el cine local comenzaba a proponer. El presente artículo se centra específicamente en la revista *Primer Plano*, y pretende indagar en su forma particular de ejercer la crítica de cine y el papel que cumple en la historia de esta práctica en Chile.<sup>1</sup>

Nacida en 1972, al alero de la Universidad Católica de Valparaíso, la revista surge con la intención de dialogar de manera activa y reflexiva con el cine de su presente. En su primera etapa, el medio alcanza a publicar cinco números antes de ver detenida su labor por el golpe militar de septiembre de 1973, cuando quedó en pausa el sexto número a punto de ser impreso. De esta forma se congeló uno de los proyectos críticos de carácter especializado que abordaron con mayor densidad teórica al cine local. En 2018 el proyecto se reactivó con la publicación del número faltante, esto a cargo de un grupo de académicos de la Universidad de Chile que busca dar continuidad a la revista bajo un nuevo formato, esta vez dentro del circuito de crítica de cine *on-line*.

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto de investigación "Las Ficciones de la Inscripción. Crítica de cine y legitimidad cultural en el nuevo y novísimo cine chileno", folio 595698, financiado por el Fondo de Fomento Audiovisual del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile.

*Primer Plano* contó con la dirección de Héctor Soto y un consejo editorial compuesto por Hvalimir Balic, Luisa Ferrari, Aldo Francia, Orlando Muñoz, Sergio Salinas y Agustín Squella. La revista fue publicada por el Comité de Extensión Cinematográfica de la Universidad Católica de Valparaíso, como parte de los esfuerzos de esta casa de estudios por ampliar una oferta editorial de índole cultural. Su ánimo inicial recoge las discusiones que empezaron a darse en Chile desde fines de la década de los sesenta, cuando la realización cinematográfica vivió una revolución, tanto de estilos como en sus contenidos.

Para entender el trabajo de *Primer Plano*, el artículo presenta un breve panorama de la crítica de cine en Chile hasta la aparición de la revista, así como también un marco general del cine local con el que los autores dialogan principalmente, el llamado nuevo cine chileno. Posteriormente, el análisis se centra en dos aspectos vinculados al proyecto crítico de la revista: 1) Su quiebre con la trayectoria de la crítica cinematográfica en Chile hasta ese momento, buscando la especialización y posicionamiento de la crítica de cine en el sistema cinematográfico chileno; y 2) la relación de *Primer Plano* con el nuevo cine chileno. Un diálogo poco transparente que genera tensiones entre la urgencia política del cine y las perspectivas fílmicas abordadas por los realizadores.

Con esto, la revista propone ser un espacio en el que puedan ser abordadas interrogantes complejas de las que a su juicio, la crítica periodística no da abasto, como el ingreso de la realidad nacional a las producciones locales, que tiene distintas formas de ser filmada e interpretada. A través de la noción de “verosímil crítico” propuesta por Roland Barthes, analizamos cómo *Primer Plano* se opone a las tendencias críticas de la época, a la vez que busca desmarcarse también de los discursos que rondan el ánimo de lo nuevo. Es posible inferir en la revista un rechazo a la primacía del propósito político de un cine de denuncia y concientización, y más una cercanía hacia el cuestionamiento de sus características estéticas y del uso del lenguaje cinematográfico.

## Contextos

### *La crítica de cine en Chile*

En el número inaugural de *Primer Plano*, Hvalimir Balic publicó un texto titulado “Crítica cinematográfica en Chile. Caída sin decadencias”. En él, el autor hace un duro repaso por la intermitente trayectoria de la crítica nacional y parte del supuesto de que la crítica cinematográfica como tal no existe en Chile, o en realidad no sirve en lo absoluto, acusando superficialidad y ligereza en su práctica. A pesar de sus inconsistencias e interrupciones, la crítica de cine en Chile sí posee una larga trayectoria, no obstante son pocos los estudios que han indagado su historia. Respecto a esto, Stange y Salinas advierten al menos tres problemas: la inexistencia de un cuerpo uniforme de crítica cinematográfica, la dispersión y fragmentación de los textos, y la dificultad para modelar su práctica. Para los autores, los críticos de cine en Chile han trabajado gran parte del tiempo desde el anonimato, la intuición y la improvisación. Asimismo, lo que sabemos de la crítica de cine en Chile está lleno de supuestos y vacíos. Una de las pesquisas más completas pertenece a Jaqueline Mouesca y su libro *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, desde la cual recogemos algunos de los momentos más decisivos de la historia de la crítica en Chile hasta el surgimiento de *Primer Plano*.

Esta práctica de escritura ha estado presente en Chile desde la temprana llegada del cinematógrafo. Mouesca indica que incluso ya la primera proyección que se hiciera en el país, el 27 de agosto de 1896, estuvo acompañada de un comentario que la reseñara. Desde entonces, diversos “tipos de crítica” —algunos de carácter más informativo, otros ligados a relatos etnográficos sobre la experiencia de ir al cine y enfrentarse a su proeza técnica, hasta llegar a la más “especializada”— han convivido y se han hecho espacio en el escenario local a lo largo del siglo XX.

Kuhlmann y Ahumada realizan un trabajo de recopilación y clasificación de las revistas especializadas de crítica de cine y revistas con espacios

dedicados a comentarios cinematográficos. En su trabajo constatan la aparición de algunas revistas ya en 1915. Ejemplos de estos primeros esfuerzos son *Chile Cinematográfico* (1915-1916) y *Cine Gaceta* (1915-1918), a los que posteriormente le siguen *El Film* (1919), *La película* (1918-1921), *La Semana Cinematográfica* (1918-1920), *Arlequín* (1922), entre otros. Como podemos ver, sus trayectorias son fugaces. Algunas revistas duran meses, otras sólo un año, lo que las hace poco rastreables en nuestros días.

A pesar de contar con gran variedad de medios, la crítica de la época es aún un ejercicio en definición. Para Mouesca, una de las dificultades en su apreciación y consideración como práctica autónoma, es que no logra separarse del comentario y la publicidad, donde la relación con las distribuidoras se hace explícita la mayoría de las veces y las películas más recomendadas son precisamente las películas más distribuidas. La cercanía de los escritores y distribuidores, junto con lo moderado del comentario crítico, generan cierto rechazo ante la figura de los críticos y ponen constantemente en duda la rigurosidad de su método y, por cierto, de su juicio.

Durante los años veinte del siglo XX, el espacio de la crítica es principalmente periodístico, donde diarios como *La Nación* y *Las Últimas Noticias* dedicaron amplio espacio para hablar y publicitar cine, como explica Mouesca. En 1930 la llegada del cine sonoro despierta aún más el interés por escribir de cine, dando surgimiento a la revista *Ecran*, la que se mantuvo activa casi 40 años, así como también aumentan los espacios destinados al comentario cinematográfico en otras revistas culturales como *Hoy*.<sup>2</sup>

Ya en los años cincuenta la crítica comienza a mostrar avances en variedad y calidad. La revista *Ercilla* se posiciona también, junto con *Ecran*, como espacios de gran importancia tanto para la información del público general como para la formación de cinéfilos. A pesar del crecimiento de la

<sup>2</sup> Kuhlmann y Ahumada cuentan al menos diez revistas en circulación alrededor del año 1935. Carolina Kuhlmann y Cristian Ahumada, "Un panorama de la crítica de cine en Chile durante el siglo XX".

crítica cinematográfica, Mouesca advierte los serios problemas que las revistas presentan al momento de comentar películas que se desmarcan —como es el caso del cine europeo— de los estándares del buen gusto acuñados por los críticos hasta ese entonces. Para la autora, en aquellos comentaristas dominaba “todavía una visión del cine condicionada por la estética hollywoodense”,<sup>3</sup> así como también el entusiasmo popular por el cine argentino y mexicano. Por otra parte, y a decir de Carlos Ossa,<sup>4</sup> las élites chilenas hicieron de la crítica un instrumento de gobernabilidad, instaurando gusto, claves de lectura y criterios cívicos. Es por esto que la irrupción de otro tipo de crítica a fines de los sesenta y principios de los setenta es vital también para comprender la irrupción de otro tipo de cine, uno que da lenguaje y cabida a nuevas clases de subjetividades.

En estos años aumenta contundentemente el interés local por el cine, tanto por el acceso a una mayor diversidad de títulos, como por la reconocida calidad que las revistas le confieren. En efecto, el cine europeo y el cine norteamericano dominaron contundentemente el gusto de las audiencias. Si el primero lo hizo en las capas medias, el segundo lo hizo con el sector popular, espectro ocasionalmente disputado también por el cine mexicano. Para Mouesca el desarrollo de la cinefilia no sólo depende del acceso a las películas y las recomendaciones que van nutriendo su experticia, sino también por la existencia de los cineclubes y cinematecas, núcleos de congregación para el interés fílmico que luego darán vida a los primeros festivales de cine en Chile. Kuhlmann y Ahumada señalan que hay una relación directa entre el cine y la escritura especializada en tanto que, a medida que la producción nacional cinematográfica va en aumento, también lo hacen las revistas de crítica de cine.

El surgimiento de *Primer Plano* es sin duda un punto de quiebre en la historia de la crítica cinematográfica chilena, en parte por su disruptiva sentencia de presentación al declarar la inexistencia de la crítica en el pasado.

<sup>3</sup> Jacqueline Mouesca, *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, 146.

<sup>4</sup> Carlos Ossa S., “El vigía y la Flapper”, 31.



Tal como se ha mencionado esa trayectoria es, aunque zigzagueante, amplia y diversa. No obstante, la declaración de Balic puede ser entendida como una provocación a pensar otra forma de crítica, la cual plantee en su cometido otro tipo de preguntas, no sólo para la producción cinematográfica sino para el oficio crítico en sí.

### *El nuevo cine chileno*

Durante la década de los sesenta del siglo XX, el mundo entero enfrenta una época de convulsiones, reformas y revoluciones. Latinoamérica vive un complejo proceso de cambios políticos, culturales, económicos y sociales. Hitos como el triunfo de la Revolución cubana en 1959 o el golpe de Estado en Brasil de 1964 dan cuenta de un periodo de suyo agitado, cuando los discursos emancipadores y descolonizadores atraviesan la región, en parte por el éxito del proceso cubano, que hizo mirar con ilusión los inicios de una posible emancipación continental. Este clima político empapó las expresiones artísticas, incluyendo al cine.<sup>5</sup>

Herederos de tendencias transformadoras europeas, principalmente el neorealismo italiano, y con obras que comienzan a mostrar la realidad de sus pueblos mediante una escisión con un cine anterior considerado caduco, es que comienza a gestarse el llamado nuevo cine latinoamericano. Antônio Paranaguá en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* suma a la deuda neorrealista del cine latinoamericano tanto el crecimiento de la cultura cinematográfica como la explosión de nacionalismos desarrollistas.

La Escuela de Santa Fe en Argentina y *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968) como una de sus obras cumbres, el *cinema novo* en Brasil y la figura de Glauber Rocha, el Grupo Ukamau en

<sup>5</sup> Para ahondar en los discursos de la izquierda, y cómo el arte se sumó al proyecto revolucionario en Chile, véase Martín Bowen Silva, "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política".

Bolivia liderado por Jorge Sanjinés y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica son algunos de los ejemplos más renombrados de un movimiento cinematográfico cuyas obras, como indica Mariano Mestman, “son en su mayor parte sobre una realidad ‘nacional’, y si bien remiten muchas veces a la situación regional (de subdesarrollo, dependencia o insurrección), se focalizan en un caso, el del país en que se realizan o el del país originario del cineasta”.<sup>6</sup>

Chile no queda ajeno a este panorama y, con sus particularidades, vive también un proceso de renovación cinematográfica catalogada como “novedosa”. No existe acuerdo sobre los límites temporales que pueden enmarcar este periodo, mucho menos si efectivamente existió un nuevo cine en Chile. Por su parte, la crítica de cine comienza a hablar tímidamente de este fenómeno desde 1966, y ya más ampliamente hacia fines de dicha década, luego de los festivales internacionales de cine en Viña del Mar en 1967 y 1969.<sup>7</sup> El término de este periodo se produce de manera abrupta por el golpe de Estado, donde los proyectos son cancelados, los artistas son reprimidos o asesinados, y los cineastas obligados a partir al exilio.<sup>8</sup>

Antes de esto, durante los tres años del gobierno de la Unidad Popular, la producción cinematográfica se tiñe de las tensiones políticas que atraviesa el país, tanto el desarrollo institucional como las tramas mismas de las películas. En este lapso se alcanzan a estrenar doce largometrajes de ficción, entre los que destacan *Voto + Fusil* (Helvio Soto, 1971), *Los Testigos* (Charles Elsesser, 1971), *Ya no basta con rezar* (Aldo Francia, 1972) y *Palomita Blanca* (Raúl Ruiz, 1973), hasta 1973 donde muchos proyectos deben estrenarse en el extranjero.

<sup>6</sup> Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, 15.

<sup>7</sup> Para un estudio detallado de estos certámenes y su importancia a nivel continental, véase Ignacio del Valle, *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental* y Aldo Francia, *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*.

<sup>8</sup> Una de las principales investigadoras en torno al nuevo cine latinoamericano, y específicamente el nuevo cine chileno y sus prolongaciones en el exilio es Zuzana Pick. Véase Pick, *The New Latin American Cinema. A Continental Project*.

El nuevo cine chileno no es un movimiento oficialmente constituido, no hay un gesto originario determinado ni un discurso que aúne sus propuestas. Sólo el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular puede funcionar como documento aglutinador, pero su representatividad es puesta en duda por los mismos firmantes.<sup>9</sup> Si bien la participación de algunas cintas fundamentales en los festivales arriba mencionados ayudó a su difusión, su realización no devino en un trabajo coordinado que pudiera reunirse bajo esta categoría. Incluso, autores como Isaac León Frías, de larga trayectoria en el estudio del cine latinoamericano de la época, señalan que la aparición de las obras nacionales en tales festivales se debe más a condiciones de azar que a un proyecto común.<sup>10</sup>

Más allá de estas desavenencias, lo cierto es que el cine chileno, particularmente el de ficción, jamás consiguió establecerse de manera autosuficiente. Un par de décadas antes de la discusión sobre el nuevo cine, en línea con los procesos de industrialización del país, se intenta generar un mecanismo de producción cinematográfica que imitara a Hollywood, o bien a los países latinos que contaban con similar capacidad productiva, como México, Argentina o Brasil. El fracaso de Chile Films fue rotundo, y por años los estrenos fueron escasos.<sup>11</sup> El informe presentado al V Festival Cinematográfico de Viña del Mar en marzo de 1967 es tajante respecto a su evaluación de los primeros 50 años de cine en Chile. El documento comienza así:

En un país que no tiene cultura cinematográfica, que no ha logrado desarrollar todavía un movimiento fuerte de cineclubes, que no posee revistas especializadas de importancia, crítica o teórica, y que, sobre todo, no ha llegado a superar su terrible crisis económica,

<sup>9</sup> Para un análisis detallado de este conflicto, véase José Miguel Palacios, "Contradicciones del manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular".

<sup>10</sup> Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*, 367.

<sup>11</sup> Para un estudio detallado del periodo y los intentos por establecer una industria cinematográfica consolidada en Chile, véase María Paz Peirano, *Chilefilms, el Hollywood criollo: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno*.

parece lógico y concluyente que nunca se hayan dado las posibilidades para el nacimiento de una industria cinematográfica estable y permanente y, menos aún, para el cultivo de un cine de expresión con trascendencia nacional o internacional.<sup>12</sup>

El informe narra cómo recién en 1958 se crearon los primeros cineclubes de la mano de las jóvenes generaciones del mundo universitario, en particular el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y el Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile. Se trata de los primeros indicios de un cambio, el que es innegable tanto en lo formal como en lo discursivo. Las obras toman prestados recursos del cine autoral que triunfa en festivales europeos; se aligeran los equipos técnicos, lo que da paso a puestas en escena más libres, con cámaras que se desplazan por territorios antes sólo observados en la distancia y quietud del plano fijo. Aparecen con una potencia rara vez vista en el cine de ficción local una serie de conflictos sociales: el sistema carcelario, la pena de muerte, el alcoholismo, la pobreza, la falta de oportunidades. En palabras de Iván Pinto, respecto a la escena fílmica de los sesenta, es “en la ‘realidad concreta del cine’ en la que se hacen visibles los cambios en el cine mismo”.<sup>13</sup> Esa vocación transformadora —vanguardista en ese sentido— es una de las principales características del nuevo cine chileno. Es en este contexto que aparece la revista *Primer Plano*, que se desmarca de todas estas tradiciones, tanto de lo que venía desarrollando la crítica de cine en Chile, como de las tendencias militantes del cine que se comenzó a realizar en el país desde fines de la década del sesenta.

<sup>12</sup> Fundación Mexicana de Cineastas, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 250.

<sup>13</sup> Iván Pinto, “Chile: Crítica y crisis en el *nuevo cine*”, 198.

## Análisis

### *El proyecto crítico de Primer Plano*

*Primer Plano* es, antes que todo, una revista especializada en crítica de cine, la que toma forma en textos y artículos de distinta naturaleza. Cada número inicia con una extensa entrevista a un director nacional, el artículo principal de la respectiva entrega. Esta sección, titulada *Cine chileno* y realizada de forma colectiva —en ella participan tres, cuatro o incluso cinco miembros de la redacción—, es seguida por diversos artículos más breves, que van desde reseñas a menciones de ciclos y festivales, textos de colaboradores externos, monografías, correspondencia entre críticos y teóricos de distintas latitudes y columnas que reflexionan sobre el estado de la actividad cinematográfica en Chile. Las páginas finales están destinadas a la crítica de películas individuales, reseñas de libros y un sistema de evaluación, denominado como “Consejo de guerra”.

La revista gozó de una muy buena recepción desde su primer número. Como indica Mouesca, dado su éxito, en noviembre de 1972 “aparece una segunda edición, lo que ocurre muy rara vez con una revista”.<sup>14</sup> Hans Stange, uno de los académicos a cargo de la nueva etapa de *Primer Plano* en la actualidad, indica sobre el tiraje y alcance de la distribución de la revista: “si bien no hay claridad al respecto, ciertamente era de mínimo mil ejemplares. La revista se armaba en Santiago y se imprimía en Valparaíso, estas ciudades eran sus principales focos de distribución”.<sup>15</sup> La concentración del público de la revista en estas dos ciudades no es fortuita, si consideramos que gran parte de la actividad cinematográfica está aconteciendo de manera sistemática en estos espacios; Aldo Francia y el cineclub de Viña del Mar, el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y Cine Experimental de la Universidad de Chile en Santiago. Era en estos lugares donde la

<sup>14</sup> Mouesca, *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, 177.

<sup>15</sup> Entrevista con el académico Hans Stange realizada en marzo de 2022, parte del proyecto “Las Ficciones de la Inscripción”. Crítica de cine y legitimidad cultural en el nuevo y novísimo cine chileno”, folio 595698.

revista circulaba y su público solía ser quien los frecuentaba, sumando a las salas de Cine Arte, cineclubes y las actividades organizadas por los institutos binacionales, como el chileno-francés o el Centro Cultural de España. De esta manera, *Primer Plano* se insertó en un circuito cultural que vino desarrollándose desde fines de la década de los cincuenta, y que durante la década de los sesenta vió florecer iniciativas vinculadas a la distribución, enseñanza y discusión de cine, claves para entender su desarrollo hasta el golpe militar.<sup>16</sup>

En los seis números de la revista se observa una preocupación minuciosa por temas relativos a la cultura cinematográfica local: destacan temas como 1) la distribución e importación de materia prima, funcionamiento técnico de salas; 2) las actividades y falencias del proyecto de Chile Films, empresa estatal que nunca logra asentar bien sus bases operativas en los tres años de gobierno de la Unidad Popular; y 3) las consecuencias del contexto político en la cartelera, particularmente en los estrenos internacionales. En las más de 500 páginas que se alcanzan a publicar en la primera etapa de *Primer Plano*, las reflexiones ubican a la crítica de cine en un lugar central dentro del engranaje fílmico. Este sitio de privilegio exige que los diferentes elementos que hacen funcionar tal sistema estén lo suficientemente operativos para que la crítica desarrolle de manera correcta su labor.

En su primera editorial se expresan abiertamente algunos de sus principales propósitos, como el de acercar el quehacer académico y el conocimiento científico a esa “usina de mitos, espejo de nuestro tiempo e instrumento de liberación humana, que es el arte de las imágenes en movimiento”.<sup>17</sup> Es interesante destacar cómo, a diferencia de otras publicaciones colectivas que asumían una posición editorial común, en *Primer Plano* conviven diferentes posiciones políticas, ideológicas y cinematográficas.

<sup>16</sup> Algunas fuentes relevantes para profundizar en torno al desarrollo de la cultura cinematográfica en Chile son, además de la citada Mouesca: Verónica Cortínez y Manfred Engelbert, *Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta*; y Hans Stange y Claudio Salinas, *Historia del cine experimental de la Universidad de Chile 1957-1973*.

<sup>17</sup> Nota editorial de *Primer Plano* 1, 3.

Lo que Mouesca llama un “signo verdadero de amplitud y apertura intelectual”,<sup>18</sup> se manifiesta casi a modo de declaración de principios en la editorial del número inaugural: “Nos unen a todos una misma pasión por el cine y una misma vocación universitaria. Más allá de cualquier posición estética personal, orientación ideológica o compromiso político”.

*Primer Plano y la pregunta por el lenguaje.  
El verosímil crítico y la realidad*

Definir el ejercicio de la crítica es complejo, tanto a nivel práctico como teórico. Es una operación que posee diversas aproximaciones y escuelas, dependiendo del periodo estudiado, disciplina artística y lugar en las que se ejerza. Para Noël Carroll la crítica no sólo consiste en producir una evaluación, sino llevarla a cabo de una manera razonada, mediante una serie de operaciones que permiten construir un argumento y que conducen a un juicio. Por otra parte, Rosalind Krauss privilegia el método por sobre la evaluación, y piensa en una crítica que no esté atada a una dimensión temporal ni historicista que la defina.

Roland Barthes, en su texto *Crítica y verdad*,<sup>19</sup> elabora una reflexión sobre las posibilidades y características de lo que llama una “nueva crítica”. Su definición, nacida a raíz del cuestionamiento hacia el modo de hacer crítica de sus coetáneos, busca alejarse del juicio tradicionalista de la academia francesa en torno a la literatura. En cambio propone una crítica que tenga más una labor hermenéutica, que genere diálogos entre un texto original y uno que nazca de él. Un texto crítico con vida propia. Para Barthes, la “verdadera crítica” no consiste en “juzgar”, sino en distinguir, separar y desbordar la pregunta por la obra y el lenguaje. Es también un cuestionamiento

<sup>18</sup> Mouesca, *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, 184.

<sup>19</sup> El ensayo de Barthes responde al texto del académico francés Raymond Picard, titulado “Nueva crítica o nueva impostura”, de 1965, en el cual Picard reniega de la aproximación que Barthes hace de Jean Racine en su libro *Sobre Racine*, del año 1963. Para Barthes, Picard representa la “vieja crítica”, de la que propone distanciarse con lo que llama “nueva crítica”.

ideológico en torno al dominio del gusto. Lo que debiera pretender la crítica, para el autor, es hacer hincapié en la operación misma del lenguaje, en “poner en tela de juicio el poder del poder, el lenguaje del lenguaje”.<sup>20</sup>

La distinción entre vieja y nueva crítica que hace Barthes en su texto instala la idea del “verosímil crítico”, como una suerte de régimen que estandariza los parámetros de la crítica, lo que permite unificar su método y por tanto su discurso. Estos parámetros poseen un anclaje histórico, cuyo estudio permite comprender las tendencias dominantes en la crítica a través del tiempo. En otras palabras, lo que la crítica tradicional entrega es una escala de valoración basada en lo moral y lo estético asociado al gusto, parámetro que oscila entre lo que es moralmente bueno y útil como discurso, donde lo bello y verdadero son los elementos que deben ser exhibidos, enseñados y por tanto reproducidos. Barthes identifica tres reglas desde las cuales se establece el verosímil crítico de su presente: objetividad, gusto y claridad. Si bien el autor elabora la idea del verosímil crítico aplicada particularmente a la literatura, su defensa hacia una nueva crítica alejada de las reglas clásicas da cuenta de la posibilidad de un lugar propio para la escritura como producción en sí.

No sería del todo efectivo denominar el proyecto de *Primer Plano* exactamente bajo los términos de nueva crítica que Barthes propone. Esto fundamentalmente porque a diferencia de lo que pasaba en el campo de la crítica literaria en Francia unos años antes, en Chile no se observa una escisión respecto a una tradición crítica que se entienda como caduca, un corpus textual que reniegue de lo nuevo y lo ponga bajo sospecha. El surgimiento de *Primer Plano* se gesta ante la total ausencia de una tradición en sí. A pesar de que el parangón entre la situación descrita por Barthes y la emergencia de *Primer Plano* no es literal, sí es posible detectar, siguiendo a Mouesca, que la crítica en Chile —más allá del apelativo de aficionada con la que Balic la trata—, estuvo gobernada por aquellos preceptos que dominan el verosímil crítico contra el que se revela la nueva crítica

<sup>20</sup> Roland Barthes, *Crítica y verdad*, 13.



francesa. En palabras de la autora: “La crítica que se ejerce en los diarios y magazines tiene como misión ser un mecanismo de comunicación entre el film y el público, en el que el crítico ayuda a éste en la comprensión de la obra fílmica y procura, de alguna manera, guiarlo y educarlo”. Luego añade que se trata de un texto “lo menos crítico y lo más cronista posible” que debe ofrecer información “‘simple y pura’, porque la crítica cinematográfica es, en buenas cuentas, un ‘servicio público’”.<sup>21</sup>

Muchos años más tarde, Héctor Soto entrega una definición de la crítica de cine que se separa explícitamente de este enfoque, y que nos sirve para situar la crítica realizada en *Primer Plano*:

No es cierto que la crítica de cine sea una instancia mediadora entre la obra y el público (...) es un insumo para la discusión fílmica, que toma forma de un juicio analítico e interpretativo sobre los propósitos, las continuidades y las rupturas de cada realización.<sup>22</sup>

Podemos enlazar esta perspectiva con la dura crítica que hace Soto a la cinta *Operación Alfa* (Enrique Urteaga, 1972), un drama político que fabula con la historia verídica del asesinato del general René Schneider.<sup>23</sup> Antes de dar su apreciación, Soto comienza reflexionando sobre la negativa recepción que tuvo la cinta en los nacionales y, de paso, analizando el ambiente crítico en su conjunto:

*Operación Alfa* es la película chilena recibida con mayor hostilidad en mucho tiempo por la crítica nacional. Esta severidad, sin embargo, no se explica en términos puramente cinematográficos y ni siquiera en

<sup>21</sup> Mouesca, *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, 112-113.

<sup>22</sup> Héctor Soto, *Una vida crítica. Cuarenta y cinco años de cinefilia*, 14.

<sup>23</sup> El 25 de octubre de 1970, cuadros de extrema derecha asesinan al general del ejército René Schneider con la intención de colaborar con un clima de tensión política que dificultara la eventual llegada de Allende a La Moneda. Las películas de ficción *Operación Alfa* y *Voto + fusil* giran en torno a este hecho y son ejemplos de la inmediatez con la que el cine chileno se relaciona con los acontecimientos políticos del país.

términos políticos. De hecho, varias cintas concebidas en defensa de los planes del actual Gobierno, tanto o más discutibles que ésta, encontraron, a la hora de los comentarios, palabras hartamente benevolentes; de modo que si el contenido merecía reservas, siempre existía el empeño de rescatar una bella fotografía, un digno desempeño de los actores, un indudable interés del tema u otros factores aislados que a la postre no tienen mayor incidencia en lo que podría considerarse un buen filme.<sup>24</sup>

Soto busca separarse del verosímil crítico desde el cual ha sido leída esta y otras cintas del periodo, principalmente a partir de la vara del “buen gusto”, con el argumento de que el rechazo proviene del lugar equivocado. Para el autor, en la recepción del filme se demuestra el limitado arsenal analítico del medio, el que insiste en valorar de manera aislada los componentes fílmicos que debieran organizarse de manera global: “La observación del desarrollo del fenómeno cinematográfico es, para éste como para otros efectos, fundamental y entrega numerosas luces”.<sup>25</sup> Desde esta perspectiva, Soto analiza lo que a su juicio es el principal error en *Operación Alfa*, esto es, la manipulación artificiosa de la realidad social en pos de construir un mensaje determinado. Los problemas no están ni en la fotografía, ni en las actuaciones o incluso el montaje, sino en realidad en “su tendencia irrestricta a cargar las imágenes con una significación que, en sí mismas, ellas no poseen”.<sup>26</sup>

La crítica de Soto no sólo arroja luz sobre el quiebre que el proyecto de *Primer Plano* representa en el ejercicio de la práctica en Chile, sino que además da paso a otro de los puntos clave que permiten singularizar tal quiebre, vinculado al tratamiento de la realidad en el cine chileno, lo que tiene un correlato tanto desde la realización como desde la crítica.

<sup>24</sup> Soto, “Operación Alfa”, 99.

<sup>25</sup> Soto, “Operación Alfa”, 100.

<sup>26</sup> Soto, “Operación Alfa”, 101.

Como hemos visto, una de las características fundamentales del nuevo cine latinoamericano es la puesta en imagen de las luchas revolucionarias que caracterizaron la década de los sesenta del siglo pasado trabajando con la realidad social y la dureza de la precariedad como motor dramático, pero también como vehículo de transformaciones políticas. La perspectiva del cineasta Miguel Littin es clara en este sentido: “en nuestro país el cine tiene que ir por delante de los acontecimientos [...] clarificando en qué consiste la revolución y convirtiéndose al mismo tiempo en testigo de la realidad, pero proyectándola sin demagogia a las transformaciones futuras”.<sup>27</sup> Este punto de vista asume las capacidades pedagógicas del cine, así como de concientización política, lo que permitió transformarlo en una herramienta importante dentro de los procesos políticos de izquierda.

Por su parte, la crítica toma nota de cómo el cine chileno, desde la segunda mitad de la década de los sesenta, va incorporando cada vez más elementos de la realidad nacional. Esto decanta en una puesta en valor de aquello que permite identificación, que la búsqueda de cierta autenticidad se transforma en signo de calidad o falencia: “La autenticidad del ambiente, casi siempre bien conseguida”, dice Juan Ehrmann al respecto de *Largo Viaje* (Patricio Kaulen, 1967) en *Ercilla*; “el espectador sigue [...] sin encontrar un cine donde ver reflejada su problemática real, en donde pueda por fin, reconocerse”, escribe Carlos Ossa a propósito de *Tierra Quemada* (Alejo Álvarez, 1968) en *El Siglo*; “escabulle cualquier presunción para aferrarse al más acendrado realismo, por ingrato que sea”, afirma M. R. sobre *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968) en *El Mercurio*; y “cine distinto, sin rebusques, humano, dramático, duro y con realidades”, apunta William Zeta, crítico de *Clarín*, al respecto de *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969).

La mencionada crítica a *Operación Alfa* permite entender cómo *Primer Plano* se alejó de esta visión trabajando la representación de la realidad desde una perspectiva teórica. Dice Soto:

<sup>27</sup> Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, 56.

El cine es un arte de la realidad. Un arte que reconstruye o accede a una realidad precisa, global, imaginaria o concreta. Un buen filme, sin embargo, no es aquel que con mayor escrúpulo la traduce, sino aquel que sumergido en ella la rescata. La acción de traducir a imágenes una realidad dada ya implica un divorcio, un abismo insalvable, entre lo que la obra es y lo que esa realidad propone. Lo único válido es el cine de la realidad.<sup>28</sup>

El distanciamiento con esta premisa sería el principal problema de un filme como el de Urteaga. Un segundo ejemplo es el otorgado por Sergio Salinas, otro de los principales redactores de *Primer Plano*. Su reseña a *Voto + Fusil* (Helvio Soto, 1971) es relevante en tanto que es la que abre la sección de comentarios individuales a películas en el primer número de la publicación. En ésta, la crítica de apertura, el autor reconoce el valor contextual y político de la obra:

El último filme de Helvio Soto era esperado con interés, dadas las implicaciones del tema, que trata directamente acontecimientos políticos recientes, de una u otra manera presentes en la vida de todos los chilenos: la elección de Salvador Allende a la presidencia del país y los sucesos inmediatamente anteriores y posteriores a esa elección. La película ha tenido una acogida mayoritariamente favorable de público y comentaristas; no obstante, desde un punto de vista cinematográfico, resulta un filme fallido, aunque no absolutamente rechazable, y sobre el cual es preciso formular algunas reflexiones.<sup>29</sup>

Para Mouesca este texto de Salinas es fundamental al interior del registro de *Primer Plano* por dos razones. De inicio, porque ofrece un “salto cualitativo”<sup>30</sup> para la crítica nacional, en relación a un estudio en profundidad entre las pretensiones del director y lo que éste logra plasmar efectivamente en

<sup>28</sup> Soto, “Operación Alfa”, 100.

<sup>29</sup> Sergio Salinas, “Voto Más Fusil”, 72.

<sup>30</sup> Mouesca, *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, 181.

el resultado. En segundo lugar, y dada la conocida filiación de izquierda de Salinas, porque no subsume su comentario en pos de una película políticamente afín a sí, lo que grafica aquella declaración de principios citada más arriba. Sumamos un tercer elemento vinculado a la preocupación constante por la representación de la realidad, pero cuestionando siempre la calidad fílmica del producto.

Si bien no podemos individualizar en Soto y Salinas<sup>31</sup> el colectivo de las perspectivas críticas reunidas en *Primer Plano*, sus voces relevantes permiten entender algunas de las características principales del medio. Asimismo es interesante tomar en consideración el momento histórico donde este debate se produce. A dos años ya de iniciado el gobierno de Salvador Allende, con una beligerancia política y social en aumento, y cuando el cine de ficción nacional se encuentra sumergido en su presente, la resistencia crítica que ofrece esta mirada tiene valor en un contexto discursivo adverso. Es importante destacar que, en su oposición al verosímil crítico, *Primer Plano* no se posiciona en una vereda opuesta a la vertiente militante del nuevo cine chileno, sino que, en realidad, no escatima anteponer la pregunta por el lenguaje cinematográfico y cómo este representa el mundo. Este argumento, sumado a la sospecha que les genera el concepto, ayudará a comprender el vínculo de la revista con esta corriente.

*Primer Plano y el nuevo cine chileno:  
la legitimidad de lo nuevo*

Múltiples interpretaciones rondan la conceptualización del nuevo cine chileno. A partir de un estudio de más largo aliento sobre los diversos medios activos de la época, se desprende que en general, la crítica nacional comprendió el epíteto de “nuevo” de tres maneras: como compromiso político, el

<sup>31</sup> Del equipo de *Primer Plano*, Soto y Salinas son los críticos con mayor trayectoria e influencia posterior en el campo local. Sus trabajos se encuentran compendiados en Soto, *Una Vida Crítica...*; y los tres volúmenes de Sergio Salinas Roco, *Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos*.

ánimo de una juventud rebelde o como la búsqueda por el cine de autor. La primera, cuya obra cumbre es *El Chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littin, es la que se alinea de manera más directa con los preceptos continentales del nuevo cine latinoamericano, heredera del neorrealismo italiano pero además con un fuerte sentido movilizador, decolonial y combativo. Medios como *El Siglo*, vinculado al Partido Comunista de Chile, y diversas revistas de izquierda defienden esta visión de novedad, la que toma fuerza tanto en el gobierno de la Unidad Popular como posteriormente en el exilio.

La segunda interpretación hace eco de lo nuevo como ánimo de época, que asocia la juventud con la rebeldía, sin sopesar demasiado sus potencias políticas, sino en realidad en los cambios que nuevas generaciones suelen imprimir en los sistemas culturales. *Ecran*, revista que trabajó con este público objetivo, hizo suya la idea de un nuevo cine con estas características, levantando al filme *Lunes 1ro, Domingo 7* (1968) de Helvio Soto —una comedia sobre dos estudiantes universitarios que se enamoran en la ciudad de Santiago de fines de los sesenta—, como el más trascendente y relevante del periodo.

En sintonía con su cinefilia, y con revistas como *Cahiers du Cinéma* —de la que Barthes, por cierto, es un claro referente—, *Primer Plano* se ubica en la tercera interpretación, vinculada al cine de autor, a un cine que propone una búsqueda desde sus capacidades expresivas antes que la sola transmisión de un discurso político. De todas formas manteniendo distancia con el uso explícito del concepto de nuevo cine.

Como ya se ha dicho, la crítica de la estudiada revista no reniega del vínculo propositivo entre el cine chileno con la realidad social del país, sólo se opone a su instrumentalización. La discusión que se da en torno a *El Chacal de Nahueltoro* (1969) en la entrevista realizada a Littin en el segundo número de la revista es elocuente. En ella, uno de los entrevistadores afirma que la segunda parte de la cinta, donde se profundiza sobre la pena de muerte a la que es condenado el protagonista, es menos “creativa” que la

primera, y que tiene “una sensibilidad muy periodística”;<sup>32</sup> el rechazo al sistema carcelario en esta segunda parte tendría un peso tal que se sobrepone al drama narrado a lo largo del metraje, con ello exponiendo una crítica social que fagocita la potencia cinematográfica del armado. Por su parte, el cineasta no coincide con esta perspectiva.

“Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine”, titulan los redactores la entrevista con Littin, quien ya había renunciado a la dirección de Chile Films y que a lo largo de la conversación defiende su posición como cineasta de izquierda, en medio del contexto latinoamericano y mundial que se vivía. En cambio, la entrevista a Raúl Ruiz, en el número 4 de *Primer Plano*, lleva por título “Prefiero registrar antes de mistificar el proceso chileno”. La diferencia es nítida y marca también una predilección por el único realizador que cumple plenamente con el carácter autoral que este tipo de crítica espera ver de un cine de primera línea.

El estreno de *Tres tristes tigres* (1968), ópera prima de Ruiz, marca un hito crítico en tanto que rara vez existe tanto consenso para celebrar la emergencia de una obra chilena. Si bien los comentarios tienen distintos grados de lucidez y especificidad analítica es transversal la percepción de que se trata de una cinta que refleja de manera potente una realidad nacional desagradable, la de capas sociales sin destino que deambulan improductivamente por una ciudad ahogada en bares interminables. Críticos de la época señalan que el nivel de realidad representado en la película generó rechazo en las audiencias,<sup>33</sup> siendo éste uno de los argumentos para explicar su bajo rendimiento en la taquilla.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Franklin Martínez *et al.*, “Entrevista a Miguel Littin: Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine”, 6.

<sup>33</sup> “No estamos acostumbrados a que se nos dé tanta realidad, de un viaje”, dice el crítico de *Clarín*, quien firma como Incinerador. En *Ecran* Sergio Vodanovic utiliza la interesante metáfora de la foto de pasaporte para hablar del “exceso de realidad” presente en el filme, foto en la cual nadie aparece bien representado. Sergio Vodanovic, “Tigris Chilensis”, 22.

<sup>34</sup> El estreno de *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968) produce en el público chileno una reacción similar a la que generara la primera proyección de *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) en México. Como describe el propio Buñuel en sus memorias, tituladas *Mi último suspiro* (1985),

En la entrevista realizada a Raúl Ruiz en *Primer Plano* se discuten en profundidad algunos de sus preceptos creativos, de cómo observa el creador la realidad nacional y las cualidades del cine para abordarla, todo esto sin rehuir del debate en torno al momento político por el que atravesaba el país. Es un diálogo que gira en torno a una política cinematográfica y cultural, pero desde una vereda menos militante que algunos de sus pares:

[...] algunos compañeros que se sacrifican apoyando al proceso haciendo un cine que lo mistifica y que también mistifica la realidad nacional [...]. Y se sacrifican porque estoy seguro de que el interés de ellos sería registrar lo que está pasando con la libertad que yo —con presupuestos bajos— me puedo permitir. Es una lástima por ellos, pero en ese sentido los admiro.<sup>35</sup>

En una tecla similar, unas páginas antes, el autor propone lo que podría entenderse como un programa de desarrollo cinematográfico para un país como Chile en 1972, el que estaría fundamentado en tres ejes: talleres de formación, producciones que difundan mediante el cine las iniciativas del gobierno y lo que denomina un “cine de expresión”, que entendemos de carácter autoral. En su propuesta, este último tipo de cine estaría siendo siempre empujado por las otras líneas, de donde “estarían surgiendo siempre nuevos cineastas y nuevos formatos en los frentes de masa que el cine de expresión rescataría, aprovecharía e incorporaría a su bagaje cultural.”<sup>36</sup>

Este cine “de expresión” iría un paso más allá que los nuevos cines, los que empujados por su propia historia están condenados a su caducidad.

---

el retrato decadente representado en el filme dio pie a violentas respuestas en las audiencias mexicanas, y sólo después de obtener alabanzas de cineastas, críticos y festivales europeos tuvo una mejor recepción. En ambos casos, una realidad sucia y conflictiva se vuelve intolerable para un público que pareciera anhelar una representación cinematográfica siempre en un tono positivo, como si la imagen fílmica tuviera la misión de redimir aquello que en efecto ocurre en la vida cotidiana de los pueblos, pero que no se desea ver.

<sup>35</sup> Salinas *et al.*, “Entrevista a Raúl Ruiz: Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”, 18.

<sup>36</sup> Salinas *et al.*, “Entrevista a Raúl Ruiz...”, 8.



No es extraño que Ruiz sea visto como el estandarte de estas posibilidades expresivas de un cine de autor que no abandone la preocupación por lo real local, aunque sea para trabajarlo desde la ironía o la abstracción.

De esta manera, el vínculo de *Primer Plano* con el nuevo cine chileno estuvo marcado por la sospecha, por un trabajo lateral, pese a que compartiera algunos de sus preceptos cinematográficos. Una de las pocas veces que se discute abiertamente es en la entrevista realizada al director Aldo Francia en el segundo número de *Primer Plano*, cuando el director entrega su definición al respecto:

El nuevo cine es un fenómeno común a muchos países latinoamericanos: Argentina, Cuba, Brasil, Bolivia. Es un cine que trata de liberar al espectador [...], este nuevo cine trata de liberar, de activar, desenajenar, provocar al espectador. Esto es lo que yo entiendo por un nuevo cine en América Latina, un cine con perspectiva social. En Chile creo que ha nacido un nuevo cine, tal vez no muy bueno aún. ¿Por qué? ¿Por qué afirmo esto? Porque no tiene nada que ver con el cine anterior, que buscaba sólo la entretención barata del espectador, y no le interesaba nada lo artístico. El nuevo cine chileno trata de activar, de motivar al espectador y esto lo conecta con las otras experiencias que se están dando en nuestro continente.<sup>37</sup>

De este diálogo emerge la discusión en torno a la necesidad de activar al espectador. Aquí emerge una divergencia interesante, que resume la postura de la revista para con esta idea del nuevo cine. Francia señala que entre un cine que produce evasión y uno que activa, sólo el segundo será válido políticamente como nuevo, y aunque existan filmes de calidad, si no invitan al cambio social estarán de algún modo vacíos. La contraparte apela a lo contrario, desde una posición propia de la cinefilia, indicando que el buen cine siempre será “activante”,<sup>38</sup> capaz de provocar el análisis crítico,

<sup>37</sup> Osvaldo Muñoz *et al.*, “Entrevista a Aldo Francia: Todo cine es un engaño”, 7-8.

<sup>38</sup> Muñoz *et al.*, “Entrevista a Aldo Francia...”, 11.

y que, sólo si el cine chileno encuentra un modo particular de ejecutar este procedimiento, específico para su realidad, podría hablarse con entereza de un nuevo cine chileno.

Esta afirmación da cuenta del tipo de cine que la revista defiende, y por qué Ruiz es el cineasta más representativo de aquello. En el sexto número de la revista, rescatado en 2018 por académicos del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, aparece uno de los textos más iluminadores en este sentido, “Apuntes sobre una generación que tal vez exista y cuatro directores”, escrito por Hvalimir Balic. Este texto, en retrospectiva, debe ser considerado como uno de los esfuerzos iniciales por sistematizar un canon para el cine de ficción local, antes que se desplegaran los estudios más reconocidos sobre el nuevo cine latinoamericano en los años setenta y ochenta del siglo pasado.

Pese a cierta ambigüedad presente en el título, de su lectura se desprende que Balic está dando cuenta de un fenómeno plenamente activo y en desarrollo. El autor rescata la noción de “generación” de Ortega y Gasset, para diferenciar entre una muchedumbre y una minoría selecta, y señalar la constatación de “la aparición de un ‘hecho’”, anunciando que “en los últimos siete u ocho años ‘algo’ distinto ha comenzado a ocurrir en el cine chileno”.<sup>39</sup> Este enfoque incorpora dentro de este momento particular del cine chileno a una multitud de cineastas que, con sus diferencias, impulsan la maquinaria fílmica nacional, así como también a aquellos cuatro directores que forman parte de esta minoría selecta del nuevo cine chileno: Helvio Soto, Miguel Littin, Aldo Francia y Raúl Ruiz; coincidentemente, los mismos autores que fueron entrevistados en las primeras cuatro ediciones de la revista.

En su análisis, Balic le entrega un lugar especial a Ruiz y mantiene así la línea de una crítica que favorece el cine de autor, de exploración estética y del lenguaje cinematográfico, una deuda para sus otros tres pares. “Raúl Ruiz, es la figura mayor del ‘nuevo cine chileno’ y, junto a Glauber Rocha y

<sup>39</sup> Hvalimir Balic, “Apuntes sobre una generación que tal vez exista y cuatro directores”, 48.

Tomás Gutiérrez Alea, el cineasta más importante del cine latinoamericano joven”,<sup>40</sup> dice el autor, sin reparar en elogios para el realizador. El cierre de su reseña termina por configurar el modo en que esta trayectoria fílmica es valorada por la revista: “Sus personajes no tienen ni partido ni causa. Son vagabundos de tomo y lomo, melancólicos poetas en trance a algún paraíso, fracasados hasta el agotamiento, embriagados publicanos que se sientan en la mesa de los fariseos, chilenos sin herencia ni futuro”.<sup>41</sup>

¿Por qué *Primer Plano* rehúye del concepto de nuevo cine si hay entre sus exponentes una expresión plena de sus intereses cinéfilos? Esto puede explicarse en tanto que, ante la falta de precisión en su uso, la idea de lo nuevo se acerca demasiado a una esfera crítica de la que la revista quiere alejarse: una aplicación pasajera, de moda entre medios menos especializados. Héctor Soto, en su texto *Cine moderno y cine de moda*, publicado en el quinto número, reniega de la existencia efectiva de un cine moderno que se separe tan nítidamente del clásico, principalmente por los argumentos críticos que sostienen dicha separación. Se trata de una “crítica tradicional” que encubre con epítetos superficiales su “precario instrumental analítico”<sup>42</sup>. En este sentido, lo nuevo, así como lo moderno, son recursos críticos que son vistos como parte de aquel verosímil del cual la revista busca separarse.

No obstante esta distancia, es interesante destacar el lugar preponderante que tuvo *Primer Plano* en la posterior instalación del nuevo cine chileno. Como indican Cortínez y Engelbert, en su trabajo *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*, es a través de la influencia internacional del crítico italiano Francesco Bolzoni y su libro *El cine de Allende* (1974), que el concepto gana legitimidad en los años posteriores al golpe militar. Pues bien, la principal referencia de Bolzoni en su estudio, basado principalmente en las obras de Littin, Francia, Soto y Ruiz, son los textos de *Primer Plano*, e incluso reproduce las cuatro entrevistas a estos autores.

<sup>40</sup> Balic, “Apuntes sobre una generación...”, 54.

<sup>41</sup> Balic, “Apuntes sobre una generación...”, 54.

<sup>42</sup> Soto, “Cine moderno y cine de moda”, 77.

Si seguimos a Cortínez y Engelbert en su muy documentada investigación podemos constatar que, pese a las resistencias de la revista respecto a nominar lo nuevo, fue gracias a su trabajo con el cine chileno del periodo que el nuevo cine chileno toma forma más adelante. Esto también da cuenta de la importancia de la crítica de cine en la inscripción de estos paradigmas cinematográficos, y cómo esta puede operar en el tiempo. Concebir la crítica de cine como eje fundamental en estos procesos, trazando las líneas de influencia que ella misma articula desde su ejercicio y en relación con otras instituciones del mundo cinematográfico, le entrega una dimensión más completa a su estudio.

## Conclusiones

No hay en Chile una revista de crítica especializada, regular y sistemática que tome la posta luego del fin —o interrupción— de *Primer Plano* producto del golpe militar de 1973,<sup>43</sup> hasta entrado el nuevo milenio con la irrupción de publicaciones digitales. Hoy en día la crítica de cine ha visto transformada su práctica de manera sustancial. Como indica Mcwhirter, la tradición que se cimentó durante el siglo XX no permite comprender lo diversificado del ejercicio crítico actual, cuando las lógicas de publicación, circulación y consumo han variado radicalmente. Es en medio de este escenario que *Primer Plano* reconfigura su quehacer. Transformada en una revista digital, su nueva etapa puede considerarse como una crítica de cine especializada, pero que, a diferencia de textos de carácter académico, se mueve por circuitos de difusión ajenos a las universidades. El Internet y las redes sociales aparecen como una herramienta idónea para esto.

<sup>43</sup> Excepcionalmente, rescatamos el año 1983, cuando surge *Enfoque*, revista que albergó a algunas de las plumas que originaron *Primer Plano*, así como también a escritores más jóvenes. Publicada hasta el año 1991, *Enfoque* logra ocupar un espacio para una cinefilia amplia; luego de su término, sin embargo, vuelve a limitarse el panorama crítico a los grandes medios de comunicación y sus columnas periódicas.

En 2018 el sexto y suspendido número de *Primer Plano* ve por fin la luz, lo que es crucial al menos por dos motivos. En primera instancia hace justicia a una publicación necesaria y se colabora con la restitución de la memoria de la crítica de cine en Chile, lo que arroja luz para el entendimiento que hacia 1973 se tenía sobre la noción de nuevo cine chileno. Segundo, su rescate posibilita el levantamiento de la segunda etapa en la historia de la revista. Todavía anclada a una institucionalidad universitaria, pero fuera de sus márgenes de circulación, este nuevo y todavía incipiente momento parece querer mantener vivos algunos de los preceptos que dieron vida al proyecto desde su génesis.

Al referirse a las transformaciones discursivas que comienzan a desarrollarse en la crítica de cine en Chile desde la segunda mitad de la década de los sesenta, Carlos Ossa señala que ésta se convierte en “práctica política, en pensamiento disconforme, en rigor semántico destinado a hacer visible lo postergado”.<sup>44</sup> El agitado trabajo en la primera etapa de *Primer Plano* se ajusta a esta proposición, con un énfasis en establecer una crítica desde la cinefilia, siendo claros en esa disconformidad y en el rechazo a los modos y maneras que este ejercicio de escritura tuvo en el pasado en el país. “[...] ejercer la crítica de cine en Chile es caminar por lo efímero”,<sup>45</sup> dicen Claudio Salinas y Hans Stange en la introducción a su libro *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*. La historia de *Primer Plano* es un ejemplo elocuente de ello. Lo efímero no significa superficialidad o falta de compromiso, muy por el contrario, también puede ser signo de intensidad y profundidad. Es desde este rasgo característico que *Primer Plano* colabora profusamente a entender la irregular cartografía de la crítica y el cine de ficción en Chile.

La relevancia de *Primer Plano*, su particular caminata por la senda crítica nacional, toma forma en el cuestionamiento del “verosímil crítico” en su momento de emergencia a través de la problematización del tratamiento

<sup>44</sup> Ossa, “El vigía y la Flapper”, 42.

<sup>45</sup> Salinas y Stange, *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*, 19.

cinematográfico de la realidad, y la tensión que instala con el nuevo cine chileno. El tono áspero que a ratos se lee en la revista es reflejo del ánimo disruptivo con el que ingresa al campo de la crítica nacional. Es también muestra elocuente de la disputa que el medio está dispuesto a realizar para con el verosímil crítico instalado en aquel campo, dominado por el “buen gusto” y observado como limitado a la hora de enfrentarse a las transformaciones que comenzaron a ocurrir en las obras locales. La impugnación a estas críticas superficiales, así como a una manipulación artificiosa de la realidad por parte de los cineastas, son los ejes de esta confrontación discursiva. El hecho de que dicha confrontación ocurra en un momento clave en que parte importante del cine local está trabajando en torno a la realidad nacional, termina por iluminar cuán actualizada estaba la crítica de *Primer Plano* en relación con las discusiones filmicas más contingentes.

Por otra parte, y pese a la distancia que *Primer Plano* tomó respecto al nuevo cine chileno, es importante subrayar el papel que jugó en la consolidación posterior de la categoría. Esto es particularmente relevante a la luz de las cuatro entrevistas que abren los cuatro primeros números. En ellas se trabaja un derrotero pormenorizado de las propuestas filmicas de avanzada en uno de los momentos más importantes de la cinematografía nacional. Se abordan tensiones institucionales y estéticas, se leen los núcleos de conflictos políticos y artísticos trascendentes en el momento mismo en el que son articulados. Son también materia de amplia indagación, y han colaborado con la instalación y legitimación de lo que hemos conocido como el nuevo cine chileno. Múltiples reproducciones y citas en libros especializados dan cuenta de un material que logró superar su instante de enunciación y volverse un referente indispensable. Poner en valor su trabajo inicial, tanto así como las proyecciones que en la actualidad se abren para su trabajo hoy, es clave para comprender la historia de la crítica de cine chilena, sus propuestas de lectura y su rol en el complejo engranaje de la cinematografía latinoamericana.

## Bibliografía

- Balic, Hvalimir. "Apuntes sobre una generación que tal vez exista y cuatro directores". *Primer Plano* 6 (1973-2018): 47-54.
- Balic, Hvalimir. "Crítica cinematográfica en Chile, caída sin decadencias". *Primer Plano* 1 (1972): 51-56.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- Bolzoni, Francesco. *El Cine de Allende*. Valencia, España: Fernando Torres Editor, 1974.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janes Editores, 1985.
- Carroll, Noël. *On Criticism*. Nueva York: Routledge, 2009.
- Cavallo, Ascanio, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez. *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Uqbar Editores, 2007.
- Cortínez, Verónica y Manfred Engelbert. *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*. 2 volúmenes. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- Del Valle, Ignacio. *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- Francia, Aldo. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC, c1990.
- Frías, Isaac León. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2016.
- Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Ciudad de México: Fundación Mexicana de Cineastas, A. C. / UNAM, 1988.
- Kuhlmann, Carolina y Cristian Ahumada. "Un panorama de la crítica de cine en Chile durante el siglo XX". En *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*, editado por Hans Stange y Claudio Salinas, 45-76. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.

- Krauss, Rosalind. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Martínez, Franklin *et al.* "Entrevista a Miguel Littin: Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine". *Primer Plano* 2 (1972): 4-16.
- Mestman, Mariano, coord. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Madrid: Ediciones Akal, 2016.
- McWhirter, Andrew. "Film Criticism in the Twenty-First Century: Six Schools". *Journalism Practice: Cultural Journalism and Cultural Critique in the Media* 2 (2015): 890-906.
- Mouesca, Jacqueline. *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*. Santiago: Editorial Planeta, 1997.
- Mouesca, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral, 1988.
- Muñoz, Osvaldo *et al.* "Entrevista a Aldo Francia: Todo cine es un engaño". *Primer Plano* 3 (1972): 3-17.
- Ossa S., Carlos. "El vigía y la Flapper". En *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*, editado por Hans Stange y Claudio Salinas, 31-44. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Palacios, José Miguel. "Contradicciones del manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular". En *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, coordinado por Mónica Villarroel, 127-135. Santiago: LOM Ediciones-Centro Cultural La Moneda, 2013.
- Paranaguá, Paulo Antônio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Peirano, María Paz. *Chilefilms, el Hollywood criollo: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno*. Santiago: Cuarto Propio, 2015.
- Pick, Zuzana. *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Pinto, Iván. "Chile: Crítica y crisis en el nuevo cine". En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, editado por Mariano Mestman, 183-215. Madrid: Ediciones Akal, 2016.



- Salinas Roco, Sergio. *Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos*. 3 volúmenes. Compilado por Lucy Oporto. Santiago: Editorial USACH, 2017.
- Salinas Roco, Sergio. "Voto Más Fusil". *Primer Plano* 1 (1972): 72-75.
- Salinas Roco, Sergio *et al.* "Entrevista a Raúl Ruiz: Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno". *Primer Plano* 4 (1972): 3-21.
- Soto, Héctor. "Cine moderno y cine de moda". *Primer Plano* 5 (1973): 77-80.
- Salinas Roco, Sergio. "Operación Alfa". *Primer Plano* 5 (1973): 99-104.
- Salinas Roco, Sergio. *Una vida crítica. Cuarenta y cinco años de cinefilia*. Editado por Alberto Fuguet y Christian Ramírez. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Stange, Hans y Claudio Salinas. *Historia del cine experimental de la Universidad de Chile. 1957-1973*. Santiago: Uqbar Editores, 2008.
- Stange, Hans y Claudio Salinas. *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Vodanovic, Sergio. "Tigris chilensis". *Ecran*, 26 de noviembre de 1968, 22.

#### *Entrevistas*

- Parra, José Manuel. Entrevista con el académico Hans Stange, 3 de marzo de 2022, vía correo electrónico.

#### *Recursos electrónicos*

- Bowen Silva, Martín. "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política". En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 21 de enero de 2008. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/13732> (consultado el 4 de marzo de 2022).
- Ehrmann, Juan. "Estrenos: Largo Viaje". *Ercilla*, 16 de agosto de 1967, s.p. Disponible en <https://cinechile.cl/estrenos-largo-viaje-2/> (consultado el 4 de marzo de 2022).

M. R. “Crítica: Tres tristes tigres”. *El Mercurio*, 19 de noviembre de 1968, s.p. Disponible en <https://cinechile.cl/critica-tres-tristes-tigre/> (consultado el 4 de marzo de 2022).

Ossa S., Carlos. “Tierra Quemada y el cine chileno”. *El Siglo*, 1 de septiembre de 1968, s.p. Disponible en <https://cinechile.cl/tierra-quemada-y-el-cine-chileno/> (consultado el 4 de marzo de 2022).

William Zeta. “El Chacal de Nahueltoro, en cinta, cosechó aplausos”. *Clarín*, 6 de mayo de 1970, s.p. Disponible en <https://cinechile.cl/el-chacal-de-nahueltoro-en-cinta-cosecho-aplausos/> (consultado el 4 de marzo de 2022).



### **José Manuel Parra Zeltzer**

Maestro en Estudios de Cine (Pontificia Universidad Católica de Chile); licenciado en Teoría e Historia del Arte y realizador en Cine y Televisión (Universidad de Chile). Investigador responsable del proyecto Fondart (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio convocatoria 2021, Chile) “Las Ficciones de la Inscripción. Crítica de cine y legitimidad cultural en el nuevo y novísimo cine chileno”, folio 595698. Sus áreas de investigación son la crítica de cine, el cine chileno contemporáneo y artes visuales chilenas contemporáneas.



### **Consuelo Banda Cárcamo**

Maestra en Desarrollo Urbano (Pontificia Universidad Católica de Chile); licenciada en Teoría e Historia del Arte (Universidad de Chile). Asistente de investigación en proyecto Fondart (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio convocatoria 2021, Chile) “Las Ficciones de la Inscripción. Crítica de cine y legitimidad cultural en el nuevo y novísimo cine chileno”, folio 595698. Sus temas de investigación abordan el estudio de las geografías feministas, espacio público, prácticas de ocio, cine chileno y cultura comunitaria.



### **Valeska Navea Castro**

Doctoranda bajo la dirección del profesor emérito doctor Alfonso de Toro en el Centro de Investigación Iberoamericana del Instituto de Romanística en la Facultad de Filología de la Universidad de Leipzig. Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Asistente de investigación y encargada de archivo en proyecto Fondart (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio convocatoria 2021, Chile) “Las Ficciones de la Inscripción. Crítica de cine y legitimidad cultural en el nuevo y novísimo cine chileno”, folio 595698. También es encargada de investigación de Sónec. Sonoteca de Música Experimental y Arte Sonoro. Sus áreas de investigación son la Estética, la Teoría del Arte y los Estudios Culturales.