

Entrevista a Verónica Cortínez (\*)

# “¿Mi método? Yo diría la palabra perseverancia”

Por Mario Pozzi-Escot.

**–Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta, libro escrito por ustedes, está ligado además de los protagonistas, directores, productores, a la industria y sus procesos, a los contenidos, a la cultura, ligado a los procesos políticos, económicos en Chile, a lo que significa sentar las bases industriales en un país. El cine chileno se ha caracterizado por esas contradicciones, tener grandes talentos, es decir, encuentros de lenguajes, de propuestas, de búsquedas, hay una riqueza cultural, expresiva, que representa segmentos, clases, zonas, desde los años en que aparece el “nuevo cine chileno” y sobre todo en la época que analiza el libro, este proceso ha planteado problemáticas en relación al cine y a la realidad del país. ¿Cuáles fueron las motivaciones para escribir el libro?**

–Exactamente como tú dices, y como comentábamos en la presentación del libro, el problema del cine, de la historia del cine chileno, pero también del cine latinoamericano, pues lo mismo pasa en otros países, es que se han dado a conocer pocas películas, muchas son de difícil acceso y la crítica del cine latinoamericano en general se ha enfocado solo en algunas películas en detrimento de otras, entonces, se tiene la impresión sobre todo cuando hablamos del cine chileno y latinoamericano de los años sesenta, de que era un cine homogéneo, que tenía, por así decirlo, un cierto propósito político, casi como si hubiese un proyecto común, lo que es completamente falso si uno ve la manera en que se cubrían las



hoy en día emblemáticas películas de estos “nuevos cines” en la prensa. Se cubrían de una manera muy neutra políticamente, se hablaba en términos cinematográficos, se hablaba sobre los distintos países en la medida en que cada uno estaba desarrollando apenas industrias de cine. Es fácil corroborar a partir de la prensa de la época que este cine no surgió como un movimiento, menos como un movimiento de cine político. Uno se demora mucho tiempo en desandar el camino de la crítica chilena posterior que da la impresión que este llamado nuevo cine chileno es un cine eminentemente político, cuyos representantes serían no más de tres o cuatro cineastas. Poco a poco uno empieza a descubrir que no, que la prensa de entonces era enormemente informada. Muchos de los periodistas

cinematográficos de los sesenta en Chile escribían en revistas populares, poco ambiciosas intelectualmente, pero si uno mira el noventa por ciento de las revistas, descubre que también informan sobre los festivales internacionales, como Cannes, Berlín o Locarno. Está sin duda el deslumbramiento con el mundo europeo y todo su glamour, pero siempre había al menos una página de algún periodista serio cubriendo a Ruiz y sus primeros trabajos en cine, incluso su teatro, también a Littín, y por supuesto a Germán Becker. Pudimos reconstruir gran parte de la trayectoria de muchos de ellos a partir de la prensa.

**–Un punto interesante que mencionaste en la presentación del libro es el gobierno de Frei, que sitúa el cine a un nivel importante de reglamen-**



**tación y de institucionalización a través de una legislación apropiada que propone y propicia un avance, esto se liga a nivel histórico con la aparición del “nuevo cine latinoamericano”. ¿Cómo ves esta etapa?**

—De hecho, Frei desde el momento en que asume el poder en 1964, muy anterior al auge del cine latinoamericano, un día antes de la Navidad, el 23 de diciembre, nombra como presidente de Chile Films a Patricio Kaulen, un cineasta con trayectoria, que había realizado dos películas en los años cuarenta, *Encrucijada* y *Nada más que amor*, más tarde director de *Largo viaje*, una de las películas analizadas en el libro, muy mal mirada por supuesto por la crítica especializada de los años setenta en adelante, como Carlos Ossa, Francesco Bolzoni, Alicia Vega o Jacqueline Mouesca, para quienes el demócrata cristiano Kaulen representaba un cine anticuado, convencional, de la vieja ola. Frei nombrando a Kaulen el mismo año en que asume el poder para que sea presidente de Chile Films va no solo a revivir Chile Films, al darle financiamiento del gobierno, sino que

“Se tiene la impresión sobre todo cuando hablamos del cine chileno y latinoamericano de los años sesenta, de que era un cine homogéneo, que tenía, por así decirlo, un cierto propósito político”.

nombra una persona clave de cine. De inmediato, Kaulen declara como fundamental conseguir de una vez por todas, doce años después del proyecto inicial, una legislación de fomento y protección a la labor cinematográfica y promete realizar una política de “puertas abiertas” para que todos puedan filmar en los estudios, “sin tropiezos de ninguna especie”. En su propuesta dice claramente, todos son bienvenidos, aquí no hay un problema político, hay

un problema cinematográfico. Quiere impulsar que se haga cine, y a lo largo de los siguientes años, entre 1965 y 1968, el Estado tomará una serie de medidas que permiten el efectivo renacimiento del cine en Chile. Gracias a las iniciativas del gobierno de Frei se logra aprobar finalmente la Ley de Cine Chileno tantos años esperada, que va a impactar en la cantidad de películas producidas. Todas estas películas no se habrían hecho sin estas leyes, pues contribuyeron a que los cineastas y los productores recuperaran la inversión. Pero también es cierto que a partir de Chile Films se arma la propaganda cinematográfica del gobierno de Frei. El carácter político del puesto explica el cambio inmediato en la dirección de Chile Films bajo la presidencia de Allende, quien destituye a Kaulen y nombra a Miguel Littín. Cuando se ve confrontado con su joven reemplazante, Kaulen le pregunta a Littín: “¿Tú vienes a hacer cine aquí o política?” Littín responde: “Política”. Después de menos de un año, Littín renuncia al cargo, y durante el gobierno de Allende Chile Films no pro-

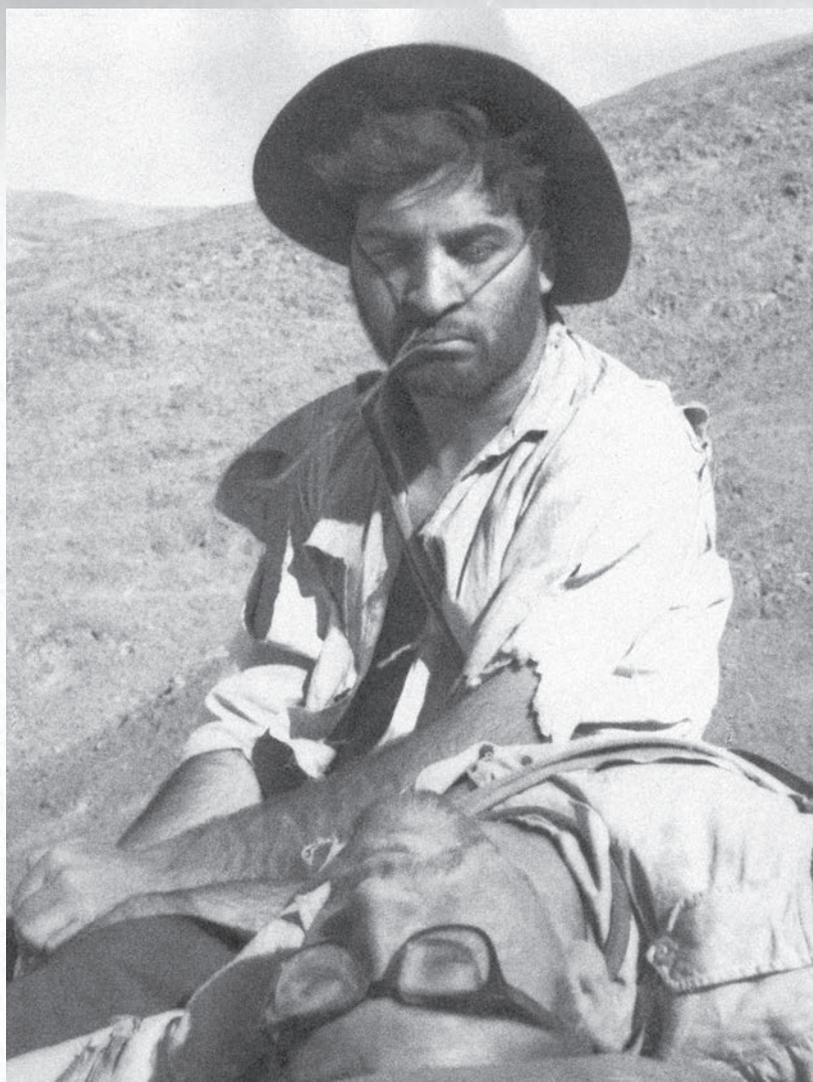




duce ningún largometraje, ni uno solo, porque las peleas ideológicas eran tan grandes entre ellos, miembros de los distintos partidos de la Unidad Popular, discusiones eternas, que no se logra hacer ni un solo largometraje. Pero tenemos que ser justos cuando analizamos las películas y tener en cuenta cuándo se hizo cada película, bajo qué condiciones, etc. Eso no quiere decir que apoyemos o no determinadas películas o que por ser políticamente de un lado o del otro las valoremos de manera distinta.

**—Este punto importante de Chile Films también marca en el imaginario latinoamericano a través de Ruiz y Littín y otros documentalistas renombrados la imagen de un cine revolucionario, de un cine de izquierda, ignorando, olvidando ese otro cine que se produce en la época, ¿cómo ves estas diferencias, cómo ubicaste esta realidad?**

—Littín me dice en una entrevista para el libro al que aludía Federico en la presentación, un libro que hice mucho antes de que yo conociera a Manfred, me dice sobre Sergio Castilla, un cineasta chileno, un excelente cineasta, poco conocido en el mundo porque ha sido opacado, pienso yo, por Patricio Guzmán, Littín y Ruiz, que el famoso "Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular" que se le ha atribuido siempre a Littín lo habían escrito juntos, en una mesa de un café en el centro de Santiago, así que no fue solo Littín, como dice la crítica. Entonces no es falso decir que ha habido un interés revolucionario, por ejemplo en Littín, eso se demuestra incluso cuando él hacía teatro, antes de hacer cine. Otro asunto es hasta qué punto una película particular es una película política o en el caso de Littín hasta qué punto su cine tiene una propuesta política, yo creo que **El chacal** sí la tiene, sin duda. Pero no es cierto, como Littín dice en mi libro sobre Castilla, que el cine de derecha no existía, que no había cineastas de derecha. Alejo Álvarez era



del partido Radical, Germán Becker era demócratacristiano hasta el tuétano y la mano derecha en cultura de Frei, y en ese momento eran evidentemente enemigos políticos. Como Becker en 1973 apoyó la llegada de Pinochet, la izquierda con razón le tiene en los 70 mucha animadversión, aunque Patricio Guzmán reconoce el valor artístico y el legado de Becker. También podemos decir que sus películas, unas más que otras, sí tienen una motivación política, aunque no de izquierda. Uno de nuestros descubrimientos es que **Ayúdeme Ud. compadre**, aparentemente un musical ramplón, es la película más política de los 60, pues sus imágenes aluden siempre al programa de la "Revolución en Libertad" de Frei. El análisis preciso de la construcción de la película demuestra la manera en la que Becker transforma en imágenes cinematográficas efectivas un programa político.

Pero lo que es falso, como comentaba Federico, es que el Festival de Viña de 1967 haya sido político, en el sentido de "política de las izquierdas". En ese festival ni siquiera se mostraron largometrajes, no había películas para mostrar ese año, y el premio al mejor largometraje se declara desierto. En el Festival de 1969 sí hay una postura abiertamente política, en el sentido monopolizado por la izquierda. Basta con mirar el afiche del festival, en el que la cámara es un revólver, pero con eso se excluye a muchos cineastas, son los cuatro de siempre (Littín, Ruiz, Aldo Francia y Helvio Soto). Cuando empezamos a mirar y nos preguntamos, ¿pero quién hizo esta película y esta y esta otra?, películas que no están muchas de ellas ni siquiera registradas en la historia del cine chileno, uno descubre que realmente lo interesante es la variedad del cine chileno, sin desmerecer los temas



políticos, evidentemente que no, y sin querer tomar partido por una postura u otra, simplemente mostrar que se trató de hacer cine desde diferentes posturas políticas, a veces películas que no eran políticas para nada, en el sentido de abiertamente partidarias. Se trató de una búsqueda, como tú decías, de un cine muchas veces de género cinematográfico, como el western por ejemplo. Ahora mirando las imágenes que mostré de **Tierra quemada** de Álvarez, Federico me decía sorprendido, "no puedo pensar en ninguna película equivalente", en este caso, un western que trate de conservar lo propiamente chileno, y esto es por sí solo un intento interesante.

**—En tu gran investigación de muchos años, ¿qué métodos empleaste para llegar a estos materiales, muchos deteriorados, perdidos? ¿Cómo hiciste para procesar toda esta información?**

—¿Mi método? Yo diría la palabra perseverancia. Recurrimos a todo lo que es posible, y en esto casi hablo en primera persona excluyendo a Manfred, porque él llegaba a un punto en que me decía ya, ya, y yo seguía, le decía no, no, seguía a punta de perseverancia, pero debo reconocer que tuvimos el enorme privilegio de poder contar con el testimonio de toda la gente que



quisimos, como se puede ver en los agradecimientos del libro. Littín, incluso en los momentos en que nos peleábamos, y sí que nos peleábamos, incluso en esos momentos, siempre me dio acceso a su archivo privado, me confió todas sus obras. Claro, al principio me decía "Verónica, están en algún baúl", y yo insistiendo, "Miguel las necesito", y él, "están en un baúl en Palmilla", pero al final, con la ayuda de Ely Menz, su mujer, me pasó toda su obra de teatro, que es lo que él era, Littín era un hombre de teatro y de televisión antes de ser cineasta. Pude contar con todo lo que quise de todos los cineastas que estaban vivos, sobre los cuatro muertos conté con la colaboración de la familia, de sus conocidos más cercanos.

**—¿Cuáles eran estos cineastas?**

—Los cuatro cineastas que ya estaban muertos cuando comenzamos el libro eran Alejo Álvarez, Patricio Kaulen, Aldo Francia y Helvio Soto. Raúl Ruiz se murió en el proceso. De hecho, Valeria Sarmiento me contó que nuestro manuscrito fue lo último que leyó en el hospital y me dijo que estaba muy impresionado. También Germán Becker y Álvaro Covacevich me dieron todo lo que les pedí. En cuanto a fuente los tuvimos a todos ellos, pero eso también conlleva un peligro, como siempre ocurre con el testimonio. Normalmente hay problemas de recuerdos, a veces aparece el olvido sin mala intención, pero también está lo que no quieren o sí quieren que uno ponga, es decir, puede existir manipulación. Por





principio, Manfred y yo teníamos la convicción de que era necesario por lo menos tres fuentes que corroboraran lo contado, aunque hay algunos datos que no pueden ser corroborados, sobre todo cuando te dicen se me ocurrió esto por esto o lo otro. Pues simplemente es un dato de su inconsciente que nosotros valoramos, no teníamos por qué dudarlo. Pero también fueron muchos años de trabajo en la Biblioteca Nacional, trabajando con la prensa, toda la que había, viendo la manera cómo se cubrían los distintos eventos. Recurrimos, por supuesto, a todas las obras académicas, que son muy pocas, y también debimos tener en cuenta todo el trabajo de contrastar lo hecho con lo dicho. Y déjame confesarte que en este momento Manfred y yo no somos muy queridos por los críticos de cine chileno. Yo tenía un principio básico, más yo que Manfred, que era lo que valoró Federico en la presentación, principio que era que el trabajo lo pudiera leer cualquiera. Yo tenía como lector ideal al conserje de mi edificio en Santiago,

“A los cineastas yo no les digo ni una palabra, ese es el mundo de ustedes, de los creadores, nosotros estamos en el plano académico”.

Marcial Díaz, muy amigo mío, pero obviamente desinformado en el tema, y yo quería que él también pudiera entender el libro. Entonces, si yo soy ambigua, si yo le estoy escribiendo un libro a especialistas, no tengo que ser tan explícita, pero para la persona que no sabe hay que decirlo con total claridad para que no se confunda. En este intento de ser absolutamente claros para cualquier público, criticamos a mucha gente de manera muy fuerte, aunque yo creo que merecidamente. Pero hay gente que criticamos, incluso a los que queremos mucho, que ahora están muy dolidos. Yo creo que ahí uno tiene que tomar

decisiones, a mí me importa más que se entienda absolutamente bien todo, incluso con palabras fuertes, como decirle a Littín que es misógino, o a Becker pinochetista. Lo decimos todo tal cual, a partir de las imágenes. No hacemos ninguna concesión con nadie.

**–Visto desde acá, *Evolución en libertad* va a marcar un antes y un después en el cine, con toda esta información y trabajo, preguntándose y sustentando por qué considerar solo a cuatro como fundadores del nuevo cine chileno, poner en claro qué pudo ser y qué no.**

–Yo no quiero tener la ilusión de que nuestro libro va a cambiar en algo estas realidades, aunque de hecho acaba de ganar un premio importante en Chile, el Premio Municipal de Literatura 2015, en categoría ensayo.

**–Se basa en una gran investigación, llena de datos.**

–Vamos a ver, uno nunca sabe hasta qué punto puede suceder esto, como

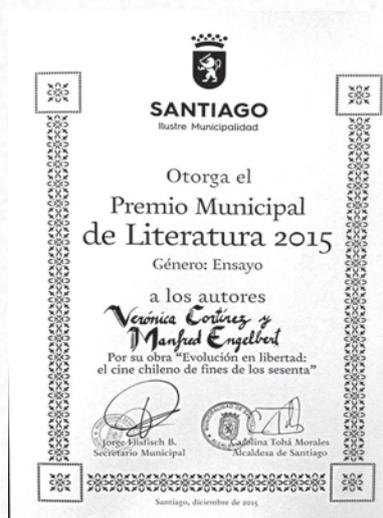
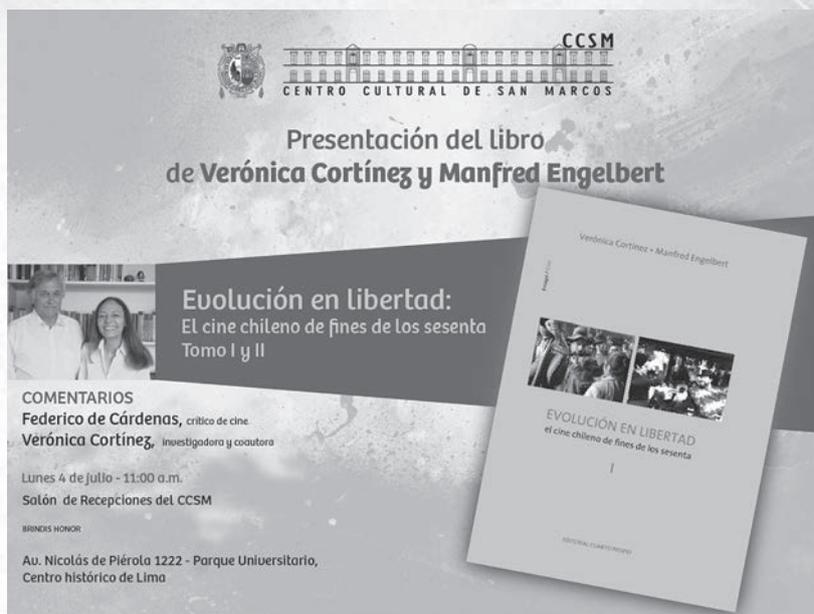
además el libro es largo, veremos en unos cuarenta años más si el trabajo de uno queda. Yo al menos veo una diferencia con lo que ha salido posteriormente, libros, artículos, etc., por lo menos todos están yendo a la Biblioteca Nacional a revisar la prensa de la época, con eso yo me doy por satisfecha, es decir que por lo menos ya se dan cuenta del tesoro que hay en la prensa. El libro empieza a marcar, y esto es ambicioso decirlo, no quiero tener pretensiones, pero yo creo que sí pone una vara alta. Por otro lado, siendo justa con los investigadores chilenos, es también verdad, como decía Federico, la universidad estadounidense me permite y una universidad alemana, como la de Manfred, nos permite darnos el gusto de tener trece años para investigar. Ese beneficio en Chile la gente no lo tiene, hay que ser comprensivos con la dificultad que ellos tienen, lo mismo pasa en muchos otros países de Latinoamérica. Si nosotros encontrábamos la más mínima información en cualquier país del universo, recurríamos a ella, y no cualquiera tiene también esa red de contactos a la que nosotros pudimos acceder. No pretendo exigir que todos tengan trece años para el próximo libro que nos pedía Federico que escribiéramos. Es mucho trabajo y no siempre es fácil, pero yo pienso que si nuestro libro marca un poco, sería una gran satisfacción.

**—Gravita el tiempo, las posibilidades económicas.**

—El tiempo y los medios. Yo tenía una tranquilidad económica, trabajaba en Estados Unidos en una universidad que valora la investigación, en Chile hay colegas nuestros que trabajan hasta en cinco universidades, ¿en qué momento se van a dar el gusto de poder revisar revistas antiguas? Simplemente no tienen ese tiempo.

**—¿Qué puedes decirles a los jóvenes cineastas chilenos en base a tu experiencia?**

—A los cineastas yo no les digo ni una



palabra, ese es el mundo de ustedes, de los creadores, nosotros estamos en el plano académico. Yo a los cineastas no les digo nada, este libro no está dedicado a los que quieren hacer cine, ese es otro ámbito en el que yo no tengo ninguna autoridad, ahí no me meto. Bueno, por la indirecta podría decirles "cuiden sus imágenes, que sean honestas además de sobrecogedoras". A los investigadores del cine chileno yo les tendría que decir que tengan cuidado con cada palabra que escriben. Por ejemplo, Héctor Soto, ¿lo conoces? En Chile ha tenido mucha importancia.

**—Sí, claro, el crítico.**

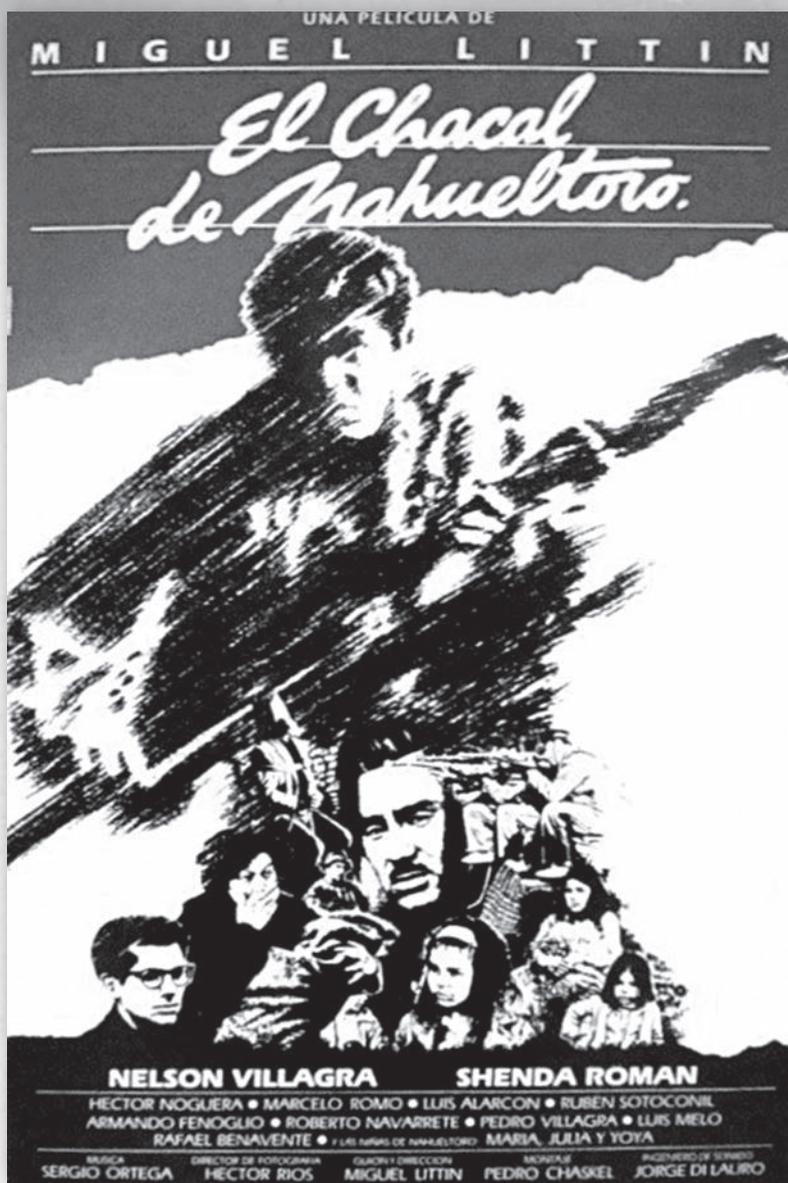
—Héctor Soto sería el equivalente a Chacho León y Federico de Cárdenas

aquí en el Perú, quien ya tenía un gran reconocimiento como crítico de cine en el Chile de los 60. De hecho, Soto fue uno de los fundadores de la revista "Primer Plano" y en 1972 comparte con la revista peruana "Hablemos de Cine" la entrevista que le hacen a Littín, donde Soto critica *El chacal de Nahuelatoro* por ser una película poco revolucionaria. Soto, que ahora se considera más bien de derecha, tiene un programa de radio del que me enteré por casualidad en Los Ángeles. Hablando de la publicación de nuestro libro con Ascanio Cavallo, otro destacado crítico de cine, se refiere a las críticas que les hacemos a lo largo del libro, usando una expresión coloquial muy chilena: "Lo notable, Ascanio, es que en este libro nos dan con el mocho del hacha, a fierrazos", pero de inmediato aclara: "eso yo creo que está bien, entre otras cosas porque la crítica de cine es sin llorar, es como la política, lo que tú escribiste lo escribiste y punto. Si eso está bien, si no se sostiene al día de hoy, lo siento". Es decir, Soto reconoce que un crítico debe poder defender cada palabra que ha escrito. Lo mismo vale para nosotros. En un tiempo más, Manfred y yo también tendríamos que poder defender lo que escribimos. Por eso, creo que hay que cuidar cada palabra porque una sola palabra des-





pués te puede penar. Mira, por ejemplo, a De Cárdenas, lo que le dije en la presentación de hoy, una palabra que él usó hace 50 años para cuestionar el valor de la primera película de Littín, el cortometraje **Por la tierra ajena** que se mostró en el Festival de Viña de 1967, cuando lo tildó de "ingenuo". Esa sola palabra le hizo mucho daño a la película. Incluso el propio Littín, años después, en una retrospectiva sobre su obra en la Cineteca Nacional de Chile, presentó su propia película como "bastante ingenua", usando acaso sin darse cuenta la palabrita de Federico. Manfred y yo escribimos un largo artículo sobre las primeras películas de Ruiz y de Littín, donde demostramos que esa preciosa película no tiene nada de ingenua. Como ves, una palabra puede cambiarle el curso a una película. Lo mismo pasa con el chistecito de Ruiz en su entrevista con De Cárdenas en el Festival de Locarno de 1969, cuando se refiere a **Ayúdeme Ud. compadre** como "película fascista". Debido a la autoridad de Ruiz, la película dejó de verse y los críticos siguieron repitiendo la fórmula, sin ni siquiera darse la molestia de ver la película. Si incluso hay un crítico que habla de la película como si fuera en blanco y negro cuando la película de Becker es puro color. La película quedó así definida por décadas como "fascista". A los críticos jóvenes de cine chileno yo les diría que escriban con cuidado, es mejor no publicar artículos, aunque a corto plazo el artículo les dé un beneficio en la universidad, ya que eso queda para siempre. Ya que el trabajo sólido exige tiempo, quizás deberían reducir la ambición de cubrir mucho, para cubrir menos, pero bien. Un buen artículo sobre una película ya es mucho. A los cineastas lo único que nosotros les decimos en el libro, y es algo que Manfred y yo realmente pensamos, si no hubieran sido tan dogmáticos podrían haber aprendido de la lección de Becker. A partir de lo que él hizo con **Ayúdeme Ud. compadre** podrían haber hecho una película magistral con



la música de izquierda, tenían tantas canciones maravillosas, de Violeta y Ángel Parra, Víctor Jara, Patricio Manns y tantos otros, para hacer un musical de izquierda. Los creadores podrían explorar posibilidades inusitadas para conseguir el éxito popular a través de formas y contenidos exigentes. La pregunta que les hacemos es ¿será posible un musical chileno que abra los ojos para ver realidades incómodas?

**—¿Este gran trabajo tiende a continuar a mediano y largo plazo? ¿Puedes contarnos alguna proyección: en qué van a estar, en qué van a entrar en el futuro?**

—Todavía en nada, sobre todo no en un libro equivalente, pues trece años es

mucho tiempo. De hecho, se publicó hace algunos años, el 2011, un libro sobre el cine de Allende y la Unidad Popular con muy distintas pretensiones, un libro corto, en el que Alfredo Barria da a conocer muchas películas. Alfredo, entre paréntesis, es el director del Festival de Cine Recobrado de Valparaíso, en el que participamos con Chacho León hace dos años en un simposio sobre historiadores e historiografía del cine. Alfredo, que hace una labor espléndida para ese festival, escribió **El espejo quebrado**, un libro interesante, sin errores y sobre todo sin la demencia de este libro nuestro de casi mil páginas, digo demencia porque es verdad, y espero equivocarme, que poca gente estudiará nuestro libro, quién se va a meter a leer mil páginas, excepto,

como decía Federico, que en efecto está escrito de una manera accesible, por lo que podría ser.

**–Es una fuente de investigación, esa es la base del libro, esclarece puntos claves del cine latinoamericano, vemos las etapas de lo que venía siendo una industria en ciernes a las propuestas del “nuevo cine” y ese encuentro a nivel de información es importante.**

–Pero además lo que nosotros hacemos, y eso casi no lo mencionamos, aunque Federico aludió a eso en su presentación, pero creo que se perdió y después yo no lo retomé porque estábamos enfocándonos en otro aspecto, pero lo que también hace nuestro libro, y estamos muy orgullosos de eso, es que contiene una sistematización de cómo analizar una película. Entonces si a alguien no le interesa particularmente el cine chileno se puede beneficiar de la metodología que usamos, pues con frecuencia la gente habla de cine como si fuese literatura. Nosotros tenemos un método y analizamos segundo tras segundo la película, evitando el impresionismo. Al final de cada capítulo incluimos un “esquema del montaje” con el esqueleto de la película en una o dos páginas, lo que es muy útil, incluso para posibles investigaciones futuras. Nuestro modelo fue un libro de cinco tomos editado por los investigadores alemanes Werner Faulstich y Helmut Korte, **Cien años de cine: Una historia del cine en cien películas**, donde distintos críticos (Manfred incluido) analizan películas ejemplares (ninguna de Latinoamérica, lamentablemente). Aunque el libro está mal traducido al castellano, es muy recomendable para los estudiantes. A partir del modelo de lo que ellos llaman “Filmprotokoll”, protocolo de la película, nosotros inventamos nuestro propio “esquema del montaje”. Creo que este es un aporte valioso de nuestro libro.

**–Un gran crítico aquí en el Perú,**

“Normalmente hay problemas de recuerdos, a veces aparece el olvido sin mala intención, pero también está lo que no quieren o sí quieren que uno ponga, es decir, puede existir manipulación”.

**Desiderio Blanco, un gran promotor y fundador de “Hablemos de Cine”, decía que para analizar una película había que comenzar de adentro hacia afuera, es decir, estructuralmente, quizás desde la escaleta.**

–Y además no descuidar, por darte un ejemplo, las canciones. Tenemos nosotros este cancionero con todas las canciones de las ocho películas que aparentemente son otro campo, pero que son fundamentales, no solo para el musical de Becker. Es significativo, por ejemplo, que **Tres tristes tigres** de Ruiz incluya muchas de las mismas canciones que **Ayúdeme Ud. compadre**.

**–¿Cómo han considerado ustedes las diferencias entre un cineasta autor y un cineasta que quiere llegar a un público masivo? En cuanto a contenidos, ¿hay diferencias? ¿Cómo ven ustedes estas propuestas?**

–No nos dejamos oscurecer por los principios del cine de autor, pues el musical de Becker en muchos sentidos también puede ser considerado cine de autor. Pero nosotros no nos metemos en esa polémica, aunque damos cuenta de ella en una nota larga. En el fondo, todo es cine de autor en el cine chileno de los 60, no son muchas películas, y si no tienes industria

**–Al no haber una industria, surge**

**la pregunta sobre esa poética que emana de cada película.**

–Nos encontramos con cineastas que están tratando de encontrar su propia poética. Nosotros nos preguntamos, qué buscan, cómo entienden el cine, cómo logran realizarlo con medios tan precarios, todo eso está cubierto en el libro. Le hacemos a cada cineasta una biografía artística, por ejemplo, cómo Littín llegó a hacer cine y por qué, y después examinamos cómo llegaron a hacer su primer largometraje. A veces nos extendemos más allá de nuestra década de los 60 porque nos da lástima que la gente no tenga acceso a las películas, por ejemplo es el caso de **El diálogo de América**, la entrevista que Covacevich filma en 1972 entre Allende y Fidel, y como es tan histórica la cubrimos en detalle. En el caso de Kaulen, que ya había hecho películas en los cuarenta, se trata de entender cómo desarrolla su estética hasta llegar a **Largo viaje**. Como no hay una industria que vaya creando en masa como en Estados Unidos –Hollywood es clarísimo en lo que quiere–, aquí no es clarísimo, hay que ir estudiando a cada uno, pues todo es bastante personal, incluso la manera en que se financiaban, la vaca del papá de Littín, por ejemplo, o la jubilación del papá de Ruiz. Aunque te rías, todo esto lo tocamos en serio porque no es trivial, una persona que quiere hacer cine ¿de dónde saca los medios? Es cierto que estaba la legislación de Frei, pero era algo tímida y no estaba completamente exenta de partidismos. Ahora en Chile ha cambiado mucho, ha mejorado, pues hay financiamiento estatal importante a partir de la creación del Consejo de la Cultura, del Fondart, y realmente no es poco lo que dan. De hecho, Ruiz filma una de sus últimas películas con fondos del gobierno chileno, eso era impensable en otras épocas. 🇨🇱

(\*) **Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta.** Cortínez, Verónica y Manfred Engelbert. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2014.