
Verónica Cortínez, Manfred Engelbert: *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014 (2 tomos, 2 DVD, 976 págs.)

Discutido por **Hans Fernández:** Institut für Romanistik, Karl-Franzens-Universität Graz,
E-Mail: hans.fernandez-benitez@uni-graz.at

DOI 10.1515/iber-2016-0011

La presente investigación de Verónica Cortínez y Manfred Engelbert constituye, debido al alto nivel científico que expone, un hito sin precedentes en la historiografía del cine chileno, y continúa, además, la rigurosa senda que los autores

iniciaron en 2011 con la monografía *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, dedicada al director chileno-francés fallecido aquel mismo año. *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta* corresponde a un estudio enciclopédico que escarba en un *corpus* filmico de la época dorada del cine chileno y que sienta sólidas bases para posteriores investigaciones. La exhaustiva monografía contenida en dos tomos de casi mil páginas consta de un prólogo, de nueve capítulos, de un cancionero, de fichas técnicas de los filmes estudiados, de una bibliografía, de un índice de películas, de un índice onomástico, e incluye además, en formato DVD, los filmes *Ayúdeme Ud. compadre* (1968) y *Tierra quemada* (1968).

Teniendo en cuenta que “la historia del cine chileno contemporáneo no se puede escribir sin una visión sólida de sus fundamentos” (16), que “la realidad del cine chileno de fines de los sesenta [corresponde a un] variopinto campo de experimentos múltiples dentro de una sociedad en plena ebullición” (17) y que las películas más reconocidas de la época poseen un cuño izquierdista, los autores expresan en el “Prólogo”, con relación a sus fundamentos investigativos, que “la necesidad de reescribir la historia del cine chileno de aquellos años es evidente” (20). En vista de estos argumentos, el *corpus* que escogen se compone de ocho películas estrenadas entre los años 1965 y 1970, y su criterio para tal elección contempla tanto el éxito con el público como el reconocimiento crítico.

El primer capítulo, “Cuestiones de método”, alude antes que nada al conocido juicio de que el ‘Nuevo Cine Latinoamericano’ habría surgido en 1967 en el marco del Quinto Festival de Cine de Viña del Mar (25). A partir de esta afirmación, Cortínez y Engelbert revisan prolijamente historias del cine latinoamericano y chileno que –de acuerdo con su argumentación– son el resultado de una crítica ideologizada de izquierda que habría privilegiado un *corpus* específico de películas y habría elaborado una visión tergiversada del festival.

El apartado se constituye fundamentalmente como una revisión de la historiografía cinematográfica chilena, a partir de una metaposición crítica ante las historias del cine nacional precedentes que han construido el estado del conocimiento de manera incompleta y sesgada. Esta metacrítica tiene por finalidad reescribir la historia del cine chileno, así como resituar y revalorar las películas menospreciadas y sus respectivos directores. Tal propósito se lleva a cabo, en primer lugar, comparando las historias nacionales e internacionales en las que predomina el pensamiento marxista, el cual lleva a la canonización de un limitado grupo de filmes y a la exclusión de otros. De esta manera, *Evolución en libertad* revela los conflictos ideológicos de la época que subyacen a las películas y a los juicios de los críticos.

Por otro lado, con respecto a su forma de posicionarse ante el hecho filmico, los autores afirman que “conc[iben] una película como creación singular y al

mismo tiempo como producto de un proceso cultural complejo [, y que] el discurso singular de una película solo se capta si se relaciona con otros discursos a partir de los cuales se constituye en su especificidad” (49). Tal procedimiento investigativo les permitirá, a su vez, “rescatar un patrimonio cultural aún no apreciado en su justo valor” (50), empresa que constituye el punto cardinal de la investigación.

Enseguida en “Contextos”, el segundo capítulo, los autores introducen el marco sociohistórico de los años sesenta, el que comprenden como resultado de procesos de ‘larga duración’. Cortínez y Engelbert precisan que durante los años treinta se subvencionan “ramas de la cultura que se consideran de más impacto social para la afirmación de la chilenidad” (59), tales como el teatro, que a su vez posibilita la formación de actores y dramaturgos (59). Otro de los hitos mencionados por los autores es el nacimiento, en 1942, de la empresa Chile Films que, sin embargo, se malogra a causa de lo costoso de sus producciones orientadas a mercados internacionales (72, 78). Asimismo resaltan el rol que desempeñó EMELCO, empresa dedicada a la publicidad y a documentales para la industria, y cuyo funcionamiento habría permitido la continuidad del cine nacional (80). Cortínez y Engelbert señalan igualmente que a mediados de los años cincuenta se crean cine clubs universitarios, se producen documentales desde la Universidad Católica y la Universidad de Chile y se crea la primera Academia de Cine y Fotografía (83). Otro de los hechos relevantes de esta época es la fundación en 1957 del Centro de Cine Experimental por Sergio Bravo, cuyo propósito consiste en “la creación de un cine chileno de arte” (83–84).

En los años sesenta, la aparición de la televisión afectó negativamente tanto a la producción del cine como a la cantidad de sus espectadores (86). El mundial de fútbol de 1962, por su parte, posibilitó la creación del canal 9 de la Universidad de Chile y del canal 13 de la Universidad Católica, vínculo entre medios de comunicación e instituciones académicas cuyo concepto radicaba en “educar al pueblo mediante la TV” (94). Asimismo, los autores consideran de especial importancia el rol que cumplieron los teleteatros transmitidos por estos canales universitarios, pues permitieron a los estudiantes egresados de teatro “sobrevivir económicamente y [...] adquirir experiencia frente a las cámaras” (96).

El cine club de Viña del Mar –creado por Aldo Francia en 1962– es importante “a largo plazo” (97) debido a sus resultados, tales como los festivales internacionales de 1967 y de 1969 y el filme *Valparaíso mi amor* (1969) (98). En 1964 el gobierno democratacristiano de Eduardo Frei Montalva designa presidente de Chile Films a Patricio Kaulen, y en 1965 empiezan a ser reutilizados los estudios de esta empresa y se crea la distribuidora de cine nacional Continental Films (98). Luego, entre 1967 y 1968, se aprueban tres leyes que favorecen el cine nacional desde el punto de vista tributario (99–100), gracias a las cuales –según Cortínez y Engelbert– se revitaliza el cine chileno: “La eficacia global de la política demo-

cratacristiana se comprueba con el “boomlet” que vive la producción cinematográfica chilena de 1967 y 1968” (117).

Los autores, tras revisar algunos de los filmes exhibidos en el festival de cine de 1967, resitúan históricamente el evento, penetran en la intrahistoria del cine nacional y reformulan el desarrollo de este. Lo anterior les permite señalar que el festival ofrecía “un panorama multifacético” (111), y desmitifican así el carácter únicamente izquierdista que se le ha atribuido. El festival de 1969, en cambio, sí tiene un carácter marcadamente político debido al contexto de los acontecimientos mundiales. Se exhiben los largometrajes chilenos *Largo viaje* (1967), *Tres tristes tigres* (1968), *El chacal de Nahueltoro* (1970), *Caliche sangriento* (1969) y *Valparaíso mi amor* (1969), que –en palabras de los críticos Mariano Silva y Juan Ehrmann– constituyen la muestra “menos politizada” (114) del evento. Se hace evidente en este capítulo el fino trabajo historiográfico que despliegan los autores, quienes desempolvan los archivos y hurgan en las revistas de la época, con cuya información consiguen releer y reposicionar los filmes en sus respectivos contextos sociohistóricos.

El tercer capítulo, “Infancias del nuevo cine chileno: *Largo viaje* y *Valparaíso mi amor*”, está dedicado a analizar aspectos de la estética de estas películas de 1967 y 1969, respectivamente, así como el papel que desempeñaron sus directores y los críticos en la consagración u olvido de ellas. Esencialmente el apartado continúa la argumentación relativa a que criterios políticos influyeron en la evaluación estética de los filmes, y se afirma que mientras a Patricio Kaulen (director de *Largo viaje*) se lo relaciona con una “tradicón caduca” (135), Aldo Francia (director de *Valparaíso mi amor*) aparece vinculado con una “innovación audaz” (135).

Uno de los aspectos centrales que Cortínez y Engelbert argumentan en este capítulo es la relación circular existente entre el juicio de los críticos y el de los directores, y en este sentido afirman, con respecto al realizador de *Valparaíso mi amor*, lo siguiente: “Los juicios parciales de Francia en torno al cine chileno ya anteriores al golpe militar de 1973 han marcado para siempre a la crítica especializada” (157). Enseguida, sobre el rol que esta cumplió, señalan: “la crítica europea de izquierda erige a Francia en ejemplo y Francia se sirve de esta crítica inducida por él para confirmar su imagen de cineasta revolucionario en Chile” (157). Los autores demuestran cómo Aldo Francia influye en los juicios del crítico e historiador del cine latinoamericano Peter B. Schumann, y cómo este último, a su vez, lo hace en la obra de Francia y en el estado del conocimiento cinematográfico. En este contexto ideológico marcado por el pensamiento marxista, *Largo viaje* queda excluido del canon del ‘Nuevo Cine Chileno’ debido a las relaciones de su autor con la Democracia Cristiana (163).

Asimismo Cortínez y Engelbert vinculan ambos filmes con el neorrealismo italiano, y coinciden con el juicio de Georges Sadoul cuando se refiere al “registro

de la pobreza” como factor esencial del neorrealismo italiano y de sus secuelas en el mundo entero” (169). Sobre la base de la diversidad de esta corriente cinematográfica, señalan que Francia se acerca más al neorrealismo que “apela al intelecto del espectador” (171) (Visconti, Antonioni), mientras que Kaulen se aproxima al de orden “documental” (204), “sentimental y ternurista” (171) (De Sica, Zavattini). Precisan igualmente que ambas películas presentan mundos dominados por la “falta de amor” (189), y que si Kaulen, por un lado, pretende mostrar la sociedad entera y para ello recurre a montajes de distintos espacios (dirigiéndose así más al sentimiento), Francia, por otro lado, busca penetrar solo en una capa social para lo cual privilegia el plano secuencia sobre un mismo espacio (ofreciendo mayor lugar a la reflexión) (191, 204). Tras debatir constante e intensamente con la crítica cinematográfica y revisar de forma cuidadosa la prensa de la época, los autores manifiestan: “Lo que queda claro es que nadie ve en *Largo viaje* una obra conservadora ni en *Valparaíso mi amor* una obra revolucionaria” (204).

El capítulo siguiente, “Corto viaje hacia la rebelión: *Morir un poco*”, se concentra en la película homónima del año 1967 de Álvaro Covacevich. Uno de los primeros aspectos que Cortínez y Engelbert resaltan es la presentación del filme en 1966 en distintos festivales europeos (Berlín, Karlovy Vary, Salónica, Leipzig) (212–214) y la recepción crítica positiva con que lo acogen en Chile, considerándolo el inicio de un “cine nacional” (216). Con base en extractos de la prensa de la época y teniendo en cuenta el silencio de los críticos, los autores, en su afán desmitificador, concluyen de manera tajante lo siguiente:

Todos estos antecedentes permitirían fijar la fecha inicial del llamado Nuevo Cine Chileno no en 1969 con la aparición de Francia, Littin, Ruiz y Soto en el contexto del Segundo Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, sino en 1967 con el estreno de *Morir un poco* en Chile. Sin embargo, la historia escrita del cine no solo le ha negado a Covacevich el privilegio de ser un fundador, sino que ha tendido a relegarle al olvido (218).

En relación con la exclusión de Covacevich del canon cinematográfico de la época, los autores sostienen que esta se debe tanto a “los prejuicios políticos de los primeros historiadores del cine chileno” (221) como a “la ausencia de ideología política” (221) en *Morir un poco*. Atribuyen dicha marginación al hecho de que el director combinaba su quehacer artístico con el de empresario paisajista, lo cual le permitió crear su propia productora –Sudamericana Films– (226–227) y, consecuentemente, conseguir “independencia financiera y artística” (230).

Con respecto a *Morir un poco*, los autores puntualizan que sus imágenes contrastan el mundo de la riqueza con el de la miseria, lo cual lleva a “la imposibilidad de escapar de esta polarización” (246). Igualmente expresan que uno de los principales recursos estilísticos de la película lo constituye el “montaje de atracción”, que busca construir sentidos con base en comparaciones de tomas (249). Cortínez y Engelbert llevan a cabo un agudo análisis formal, estilístico y de

contenido del filme, principalmente a partir de instancias tales como la cámara, el montaje, el narrador auctorial, el protagonista (“hombre cualquiera”) y el planteo de la alienación de su situación existencial (derivada de la indiferencia de la sociedad), lo cual les permite relacionarlo con la figura de Tántalo y con la filosofía existencialista de Camus (283).

El capítulo quinto, “Hidalguía y corrección de una revolución en libertad: *Ayúdeme Ud. compadre*”, se dedica a la película homónima de 1968 de Germán Becker. Dentro de sus primeras consideraciones, Cortínez y Engelbert expresan que a pesar de que el filme constituyó un éxito de taquilla, fue denostado ácidamente y casi por unanimidad por la crítica, debido (entre otras razones) a la participación directa del director en el gobierno demócratacristiano de Frei Montalva. Los autores buscan las raíces de la estética de *Ayúdeme Ud. compadre* en la relación de Becker con el teatro, donde aprendió el arte del espectáculo que más tarde proyectó en su película de 1968. Señalan a su vez que, con el propósito de “crear un teatro al alcance de un público chileno masivo” (307), el director organizaba espectáculos teatrales que los hinchas representaban en el estadio en el marco de los partidos de fútbol (296–300). Otro antecedente importante del filme que los autores mencionan es el programa televisivo del año 1967 *Ayúdeme usted, compadre* –realizado por el mismo Becker–, en el cual se presentaban folcloristas del país (325–329).

Por otro lado, Cortínez y Engelbert relacionan la película con el género de la comedia musical (353) y manifiestan que el director se apropió de este y lo introdujo con propiedad en el cine chileno. Enseguida, tras una sólida argumentación relativa a esta temática, afirman que “[...] la construcción de una imagen alegre y atractiva del país para un máximo de público se revela como el logro cinematográfico de Becker: la creación de un musical político” (360). En relación con la discordancia producida entre canciones e imágenes, los autores expresan que justamente en este aspecto radica el propósito de la película: representar “la felicidad de un Chile simultáneamente tradicional [a través de las canciones] y moderno [a través de las imágenes]” (363), en el cual se incluye a “todos los chilenos” (363) y se escenifica así una “unidad nacional” (368). En síntesis, para los autores el éxito de *Ayúdeme Ud. compadre* radica en el hecho de que “Becker logra dar forma a un proyecto nacional ampliamente aceptado [, para lo cual construye] la imagen de [...] un Chile anterior al quiebre radical del golpe militar y que ahora podría parecer una fantasía inaceptable” (416).

“Incorrección y violencia en un mundo sin salida: *Tres tristes tigres*”, el capítulo siguiente, se dedica al filme homónimo del año 1968 de Raúl Ruiz. Se inicia el apartado revisando los comentarios críticos de la época en torno a la película, y enseguida, tras revisar una serie de afirmaciones del director, se señala que “lo que Ruiz busca es un medio de expresión que le permita comunicar su visión personal de un mundo compartido, el de los chilenos [una de cuyas

características es] la falta de focalización” (443). Ruiz manifiesta que este aspecto se extiende al uso del español en Chile (a través de los sinsentidos), así como a la conducta de los chilenos (incoherencias), particularidades que tienen como consecuencia repercusiones en la vida social (“chilenidad incoherente”) (444). Dichos rasgos, a su vez –de acuerdo con la argumentación de los autores–, se corresponden con la estética del cineasta, específicamente con “la concatenación arbitraria” (445), técnica que sirve de base a sus relatos filmicos organizados en contra de un “conflicto central” (445).

En relación con los orígenes artísticos del director, Cortínez y Engelbert escriben que “[l]a biografía artística de Ruiz ilustra la formación autodidacta de un provinciano dentro de la bohemia santiaguina de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta” (457). Durante estos años, Ruiz estudia derecho y teología y escribe obras teatrales que llegan a los teatros universitarios de la época (458), destacando así como dramaturgo en los contextos universitarios (459–460). Debido a su fama de vanguardista, Víctor Jara, recientemente titulado director teatral (460), sugiere a los hermanos Duvauchelle –con cuya compañía de teatro Ruiz había entrado en contacto en 1962 (460)–, considerarlo y, de esta forma, tener una pieza chilena dentro del repertorio, lo que les permitirá eximirse del pago de impuestos de acuerdo con la ley entonces vigente (461). Así, eligen *La maleta* (1962) y *Cambio de guardia* (1962), montando ambas obras con el título de *Dúo* (461). Enseguida, a partir de la primera pieza, Ruiz elabora un guión para su primer cortometraje titulado *La maleta* (1963/2008) (462–467).

Cortínez y Engelbert se refieren luego al interés de Ruiz por la obra *Tres tristes tigres* –particularmente por sus personajes– del dramaturgo Alejandro Sieveking (471), que adapta, alejándose considerablemente, para la elaboración del guión de su primer largometraje homónimo (481).

En su análisis de la película *Tres tristes tigres*, los autores examinan de manera muy convincente el complejo trabajo de cámara, puesto al servicio de la creación de atmósferas ominosas e inquietantes. No menos aguda es la interpretación que despliegan de las relaciones jerárquicas entre los personajes, de las constantes tensiones que se producen entre el deber y el placer, de la frustración, de la violencia, de la abulia y del rol que cumple el dinero –responsable último de la alienación que afecta al mundo representado. En este sentido, afirman de modo concluyente que

la genialidad de Ruiz consiste en haber creado todo un sistema de expresión cinematográfica que es el equivalente exacto de este mundo social. A las vidas expuestas a los azares de una existencia precaria que no permite la formación de una identidad bien definida corresponde lo deshilachado de la trama, la concatenación aparentemente arbitraria de los eventos que impide la cristalización de un conflicto central (550).

Por lo demás, Cortínez y Engelbert trabajan con una serie de conceptos empleados por el propio Ruiz, tales como la ‘psicomaquia’, el ‘inconsciente fotográfico’, las ‘funciones’ del plano cinematográfico, entre otros, y potencian así el pensamiento cinematográfico del autor como instrumento hermenéutico de su propia creación.

El capítulo séptimo, “En los límites de la corrección: *El chacal de Nahueltoro*”, se dedica a la clásica película de Miguel Littin del año 1970 que narra la historia de Jorge (o José) Valenzuela Torres, quien tras cometer un asesinato séxtuple es enviado a la cárcel, lugar donde se reforma y luego, pese a su solicitud de indulto, se le aplica la pena de muerte. Los autores inician el apartado señalando las relaciones existentes entre la estética de Ruiz, Becker y Littin para enseguida caracterizar a este último en su dimensión marxista (565).

Sobre el rodaje de *El chacal de Nahueltoro*, Cortínez y Engelbert destacan el carácter precario y artesanal de su realización (594–595). Señalan igualmente las reacciones encontradas de la prensa con respecto al filme (598–602), aunque indican que “la crítica chilena de diestra y siniestra concuerda, inmediatamente después del festival [de Viña del Mar], en la calidad cinematográfica de *El chacal de Nahueltoro*” (603). En relación con la estructura narrativa de la película, los autores apuntan que “la narración de *El chacal de Nahueltoro* combina desde su inicio los elementos de una biografía y de un expediente jurídico con la voluntad declarada de entregar un testimonio” (621), lo cual más adelante precisan de la siguiente manera: “La narración oscila entre el nivel personal de la vida de José y el nivel público del proceso a través de un montaje alternado de ambos niveles” (633). Expresan en este sentido que si bien existen coincidencias entre los hechos reales y su representación cinematográfica, el director efectúa estilizaciones que atañen a la figuración del homicida y del aparato encargado de ejecutarlo (625) –tal como el rol desempeñado por el sacerdote (627) o el desarrollo del proceso (629–633), aspectos que en la realidad tuvieron más complejidad que la sugerida en el texto filmico.

Otro de los aspectos clave del análisis relativo a la injusticia tematizada en la película corresponde a la “retórica de la acusación” (652), que contiene claras reminiscencias de un enfoque naturalista. Así, los autores formulan que

esta sociedad no se percata de que es su propia inmisericordia la que ha tomado la forma de chacal, pues al proyectar la violencia endémica sobre José se libera de la necesidad de considerar su propia culpa en la perpetuación de las condiciones que generan el crimen desde la miseria (652).

Por otro lado, Cortínez y Engelbert aluden a una tercera instancia narrativa de cuño brechtiano: “la presencia de un narrador omnisciente como elemento épico, distanciador, dentro del drama” (658), que se manifiesta en el trabajo de cámara efectuado por Héctor Ríos (que destacan en diferentes momentos del

capítulo) y que se superpone al nivel personal y público con la finalidad de inducir al espectador a sacar conclusiones relativas a la situación de injusticia que padece el protagonista (660). Este último, por su parte, vive una toma de conciencia derivada de su proceso educativo y reformativo en la cárcel, y expresa su deseo de ser “útil a la sociedad” (667), aunque tal revelación no interesa al presidente a quien solicitó el indulto (667). Tras un iluminador análisis, los autores sostienen con respecto a los objetivos perseguidos por Littin en su película que, en el marco de la fuerte influencia de Brecht sobre su estética, “[...] el final es una enorme interrogación dirigida a los espectadores. El que tendría que actuar ahora, el que tendría que buscar aclarar y acaso cambiar las circunstancias sociales es el público” (673).

El siguiente capítulo, “Incorrecciones a todo color: *Tierra quemada* y *Caliche sangriento*”, se dedica al análisis estético y político de estas películas del año 1968 y 1969, de Alejo Álvarez y Helvio Soto, respectivamente. Ambas producciones, precisan Cortínez y Engelbert, cuentan con mucho éxito entre los espectadores debido en parte a que pertenecen al género de acción y a que *Tierra quemada* constituye el primer filme chileno en colores (691). Un aspecto importante que los autores estudian en este capítulo lo constituye la apropiación del *western* por parte de los directores –género de moda en los años sesenta en Chile (741–746)– y la importancia que el criollismo desempeñó en esta época (749).

Con respecto a la recepción de *Tierra quemada*, Cortínez y Engelbert señalan que esta “se divide entre el aplauso a una película nacional de entretenimiento con algunos méritos y el rechazo a un producto comercial de baja o ninguna calidad” (756). Los autores contradicen las críticas negativas en torno a la película e identifican en ella un “principio de justicia poética” (773), así como “lo trágico y lo cómico mezclado” (773), aspectos que conectan la obra con la tradición del teatro hispánico (773). A nivel de contenido, afirman que “*Tierra quemada* que se quiere leyenda y estilización criolla fuera del tiempo resalta con fuerza este rasgo del mundo rural chileno que es la encarnizada lucha por la vida identificada con la tierra” (775). De hecho, el propio Álvarez reconoce como temática central de su película “la lucha personal y justa del hombre por la tierra” (775), consideración en torno a la cual los autores se refieren a “tres ejes semánticos” (775) existentes en el filme: “la violencia, la ineficacia de las instituciones y el papel de las mujeres” (775), de las cuales provienen “los mensajes de esperanza” (779).

Caliche sangriento, a su vez, en palabras de Soto, “[r]elata la historia de 17 soldados chilenos que, extraviados en el desierto durante la guerra [del Pacífico], protagonizan una acción desesperada en busca de agua y salvación” (786). La crítica que la película recibe es tendencialmente positiva, pues valora su realización en términos técnicos (799). El filme ocasiona un gran debate en torno a la libertad de expresión debido a que fue censurado a causa de la “[...] interpretación

sobre la guerra del Pacífico [según la cual esta] tuvo como causa evidente los intereses económicos que se movían en torno al salitre” (790), como explica su director. Finalmente, para que la película pudiera ser exhibida fue preciso realizar cortes de las secuencias consideradas lesivas por el organismo de censura (793–794). Sobre la base de una revisión de fuentes históricas que les permiten confirmar que “[l]a participación del Regimiento Santiago en la marcha es un hecho [...] como lo es la sed o la pérdida de orientación” (815), los autores resitúan el filme y sostienen que “*Caliche sangriento* es, pues, un retrato fidedigno y sin glorificación de la Guerra del Pacífico” (818) y que al mismo tiempo muestra “la experiencia de una comunidad humana bajo la constante amenaza de la muerte” (818).

Cortínez y Engelbert demuestran en este capítulo, de forma clara y lúcida, lo complejo de las estructuras discursivas de ambos filmes, el diálogo crítico que estos entablan con la historia de Chile y con el contexto social de su época, al tiempo que resaltan el potencial prospectivo que representan.

En “Recados: apología y recomendación”, el último apartado del estudio, los autores optan por prescindir de “conclusiones tajantes” (839) y, recapitulando, especifican que su investigación constituye “la defensa y la ilustración de una cinematografía intermitente [...] que encontró solo el interés esporádico de una crítica enfocada en los éxitos y modas globales” (839). En relación con la situación social y cultural del país en los años sesenta y con la función que en este contexto cumple la constelación de películas que estudian, Cortínez y Engelbert afirman que

Chile vive en aquel entonces un momento álgido de su desarrollo como Estado nación y sociedad en vía de democratización con una notable presencia de lo popular [y que] [e]l conjunto de películas que analizamos es un reflejo de esta sociedad y al mismo tiempo un medio de intervención cívica (839).

Vinculado con la idea de nación chilena y su escisión interna que aspira a la unidad, los autores sostienen que los directores estudiados mediante sus películas “trat[an] de complementar la mirada predominantemente afirmativa con una perspectiva crítica sobre la nación” (841), planteamiento respecto al cual comentan las distintas funciones que en los filmes asumen elementos como la cueca, la manta, la bandera o el fútbol, y que a su vez les permiten concluir que “[s]obre el fondo común de símbolos nacionales aceptados se despliega así el cuadro de una sociedad tan dividida como unida” (842). Todo el proceso de evolución en libertad no solo del cine, sino también de la cultura en general que el estudio documenta y analiza, se ve truncado con el funesto 11 de septiembre de 1973: “El debate sobre cómo definir “lo popular” y llegar a las masas para hacerlas partícipes activos en la comunicación social está en pleno desarrollo cuando lo corta el golpe militar” (845).

Evolución en libertad se distingue claramente como un trabajo de sólida arqueología investigativa, pues a través de un sorprendente manejo de fuentes sus autores han sabido hurgar con acierto en periódicos, revistas e historias. Constituye una investigación que impresiona por el rigor metodológico, la revisión crítica de las fuentes y la acertada (re)interpretación de los filmes. El estudio otorga mucha relevancia a los contextos de producción de las películas y al desarrollo de las carreras de los directores con el propósito de comprender la complejidad de un período histórico a través de la revisión de un momento específico de la historia del cine. En este sentido, la investigación se concibe como un esfuerzo por historiar el cine chileno de los años sesenta, momento en el que se sitúa el auge de la producción cinematográfica nacional. Así, esta obra enciclopédica representa un importante aporte que reposiciona una constelación de películas y directores en la historia del cine chileno, por lo cual constituye también un trabajo de revisionismo histórico, cuyo propósito radica en la reescritura de la historia del cine nacional.

El libro, compuesto de una colección de penetrantes ensayos muy bien escritos, hace justicia a los directores condenados al olvido por una crítica tendenciosa. Los autores estudian cineastas de diferentes inclinaciones políticas en concordancia con lo que caracterizan como una diversidad del cine a fines de los años sesenta: “Es esa competencia de proyectos, y no la dominación absoluta de una sola fórmula sea ésta artística, política o económica, la que garantiza la riqueza y variedad del cine chileno de aquellos años” (421). *Evolución en libertad* no solo representa una contribución central en el ámbito de la investigación cinematográfica nacional, sino que también constituye un precedente obligatorio para futuras historias del cine chileno y latinoamericano en cuanto a la rigurosidad metodológica, el manejo convincente de fuentes, la inteligencia de los análisis y sobre todo lo concluyente de sus resultados.