

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio
Fondo de Fomento
Audiovisual

Gobierno de Chile

PATRICIO KAULEN

*Trayectoria y aportes para el desarrollo
del cine chileno del siglo XX*

**IV CONCURSO
DE PROMOCIÓN DEL
ARCHIVO DE LA CINETECA
NACIONAL DE CHILE**

Investigación realizada por:
María Ignacia Luco, Antropóloga
María Paz Asenjo, Licenciada en Historia
Trinidad Cereceda, Socióloga
Úrsula Fairlie, Historiadora del Arte

PATRICIO KAULEN:

**TRAYECTORIA Y APORTES PARA EL DESARROLLO DEL CINE CHILENO DEL SIGLO XX
IV CONCURSO DE PROMOCIÓN DEL ARCHIVO DE LA CINETECA NACIONAL DE CHILE**

Autoras de la investigación:

María Ignacia Luco, antropóloga

María Paz Asenjo, licenciada en historia

Trinidad Cereceda, socióloga

Úrsula Fairlie, historiadora del arte

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Directora:

Mónica Villarroel Márquez

Coordinadora de difusión y formación:

Macarena Bello Martínez

Coordinador de conservación y plataforma digital:

Pablo Insunza Rodríguez

Encargado de publicaciones y extensión:

Juan Pedro Astaburuaga Sandoval

Encargado de documentación y archivo online:

Marcelo Morales Cortés

Laboratorio digital:

Marcelo Vega Vega, Alejandro Chávez Solís

Diseño y diagramación:

Diseño Otros Pérez

Financia: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Fondo de Fomento Audiovisual. Programa de Apoyo al Patrimonio Audiovisual, modalidad de Difusión del Patrimonio Audiovisual, convocatoria 2017-2018.

© Cineteca Nacional de Chile, Centro Cultural La Moneda

Los contenidos de la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de sus autoras. Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente

**PATRICIO KAULEN
TRAYECTORIA Y APORTES
PARA EL DESARROLLO DEL
CINE CHILENO DEL SIGLO XX**

IV Concurso de Promoción del Archivo de la Cineteca Nacional de Chile

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
PRIMERA PARTE: PATRICIO KAULEN EN EL CONTEXTO DEL SIGLO XX	11
CAPÍTULO 1	12
Contexto	12
1.1 Contexto económico, político y social	12
1.2 Contexto cinematográfico	15
CAPÍTULO 2	19
Biofilmografía de Patricio Kaulen	19
SEGUNDA PARTE: TRAYECTORIA CINEMATOGRÁFICA DE KAULEN	26
CAPÍTULO 3	27
Inicios de Kaulen en el cine	27
3.1 Noticiarios, publicidad y Emelco	29
3.2 Braden Copper Company y <i>Minería en marcha</i>	30
3.3 Perspectiva de Kaulen en los documentales	32
3.4 <i>Un hogar en su tierra</i> (1961)	33
3.5 Relevancia del trabajo documental en su trayectoria	34
CAPÍTULO 4	36
El resurgimiento del cine nacional: reapertura de los estudios Chile Films	36
4.1 Vínculos con la Democracia Cristiana	36
4.2 Presidencia de Chile Films y Ley de Promoción al Cine Nacional	37
4.3 Los noticiarios <i>Chile en marcha</i> y la reactivación de Chile Films	41
4.4 Modernización de la industria cinematográfica	43
CAPÍTULO 5	46
Representaciones a través del cine: <i>Largo viaje</i> y <i>La casa en que vivimos</i>	46
5.1 <i>Largo Viaje</i> (1967)	46
5.2 <i>La casa en que vivimos</i> (1970)	51
CAPÍTULO 6	57
Valoración y aportes del cine de Patricio Kaulen	57
TERCERA PARTE: CATALOGACIÓN DEL MATERIAL	64
Referencias bibliográficas	88
ANEXOS	91
ANEXO 1	91

ÍNDICE DE TABLAS E IMÁGENES

Tabla N°1: Material presente en la colección Patricio Kaulen de la Cineteca Nacional	7
Imagen N°1: Fotografía de Patricio Kaulen en el rodaje de <i>Largo viaje</i>	11
Imagen N°2: “Pepe Grillo vio <i>Nada más que amor</i> ”	19
Imagen N°3: Fotograma de la película <i>Largo viaje, 1967</i>	25
Imagen N°4: Fotogramas del documental <i>La Minería en marcha: Sewell ciudad del cobre, 1956</i>	29
Imagen N°5: Fotogramas del documental <i>Un hogar en su tierra, 1961</i>	32
Imagen N°6: Fotogramas del documental <i>Chile en marcha: Chile que surge, 1956-1959</i>	40
Imagen N°7: Fotogramas de la película <i>La casa en que vivimos, 1970</i>	50
Imagen N°8: Fotografía de Patricio y Enrique Kaulen en el rodaje de <i>Largo Viaje</i>	62

PRESENTACIÓN

El siguiente trabajo se enmarca en el IV Concurso de Promoción del Archivo impulsado por la Cineteca Nacional de Chile, que busca promover la investigación, catalogación y difusión de diversas colecciones depositadas en el archivo de la institución. Para el año 2018 la colección escogida fue la del cineasta chileno Patricio Kaulen y el objetivo central estuvo puesto en determinar los rasgos de su obra, y la importancia de ésta y de su figura dentro del desarrollo del cine chileno del siglo XX.

Para responder a este objetivo, en una primera etapa de la investigación realizamos una revisión de siete documentales dirigidos por Patricio Kaulen, cinco noticiarios institucionales coordinados por él durante su presidencia en Chile Films, y sus dos últimos largometrajes de ficción, obteniendo un total de 14 películas. Aun cuando la obra de Kaulen es mucho más extensa, para efectos de esta investigación nos enfocamos únicamente en el material disponible en la Cineteca Nacional, el cual se detalla en la Tabla N°1. Luego, las obras de la colección fueron fichadas¹ con el propósito de contar con una catalogación completa y homogénea del material, para facilitar su organización y clasificación. Así, cada ficha técnica concentra la información más relevante de cada obra, de forma resumida y sencilla, y está compuesta por los siguientes cuatro apartados:

- **Aspectos técnicos:** refieren a los datos básicos de cada película, tales como el año de estreno, género y duración, además del equipo que participó en la realización de la obra.
- **Sinopsis:** refiere a un resumen general de cada obra, que describe de manera breve los principales contenidos tratados en ella.
- **Etiquetas:** refieren a un listado de personajes, organizaciones y/o lugares que son mencionados o vistos en cada una de las obras, el cual se acompaña de una breve referencia explicativa y el minuto en el cual aparecen.
- **Temáticas:** por último, cada ficha cuenta con una sección donde se identifican las temáticas

1. Ver Tercera parte: “Catalogación del material”.

claves representadas en cada obra.

NOMBRE DE LA OBRA	SINOPSIS	CARACTERÍSTICAS
<i>La minería en marcha: Sewell, ciudad del cobre</i>	En medio de las montañas de la Región de O'Higgins, a 3.000 metros de altura, se alza una ciudad minera llamada Sewell, en la que habitan miles de trabajadores del cobre y sus familias. A través de la rutina diaria que vive un obrero del mineral El Teniente, se conocen las diversas instalaciones del campamento y las amplias medidas de seguridad que se toman en las distintas faenas mineras para la producción del cobre.	Año: 1956 Duración: 11 min Emulsión: blanco y negro
<i>La minería en marcha: El agua y el cobre</i>	En lo más alto de la cordillera de los Andes de la región de O'Higgins el agua y el cobre inician su largo recorrido desde la montaña hasta la costa. En el camino, ambos se encontrarán en numerosas ocasiones, en un viaje que muestra lo esencial que es el agua en la producción del metal rojo.	Año: 1957 Duración: 18 min Emulsión: Color
<i>La minería en marcha: El cobre por dentro</i>	A bordo de un importante ferrocarril, se recorren los lugares donde se realizan las distintas labores desarrolladas en la mina de cobre subterránea más grande del mundo: El Teniente. En medio de la cordillera de los Andes, a 2.200 metros de altura, existe todo un mundo de actividad, donde el trabajo del hombre se une con la fuerza de las máquinas, para extraer el mineral del cobre de las abundantes montañas de la Región de O'Higgins.	Año: 1959 Duración: 18 min Emulsión: blanco y negro
<i>La minería en marcha: El cobre y sus hombres</i>	Modernos métodos de extracción, transporte y explotación del mineral, además de una completa mecanización de las faenas, permiten el auge de la mediana y gran minería, naciendo así la figura del minero. El trabajo e ingenio del hombre se conjugan para extraer la inmensa riqueza que oculta el suelo chileno.	Año: 1959 Duración: 17 min Emulsión: color
<i>La minería en marcha: La metalurgia del cobre</i>	Durante miles de años, las fuerzas de la naturaleza han permitido el surgimiento de una importante riqueza: el mineral del cobre. El largo recorrido que realiza el cobre durante su proceso de explotación y producción, comienza desde sus orígenes geológicos, pasando por la construcción de la mina invertida de El Teniente, hasta llegar a sus diferentes faenas, constituyendo así la metalurgia del cobre.	Año: 1960 Duración: 14 min Emulsión: mixto

<p>Un hogar en su tierra</p>	<p>Los diversos problemas de hacinamiento y escasez de vivienda en el Gran Santiago son enfrentados por la Corporación de la Vivienda (Corvi) junto a otros organismos estatales, a través de sistemas de ahorro y préstamos, provenientes tanto de la Corvi como de las Cajas de Previsión Social. Los planes de vivienda que se llevaron a cabo en el gobierno de Jorge Alessandri reflejan la ilusión de tener una casa propia por parte de diversos habitantes de la capital.</p>	<p>Año: 1961 Duración: 18 min Emulsión: color</p>
<p>La minería en marcha: Frente al mañana</p>	<p>Este es el recorrido de un hombre que llega a El Teniente en busca de mejores oportunidades para su futuro. Desde su llegada, pasando por los beneficios que le otorga la empresa minera y las capacitaciones para desempeñar su labor, este trabajador conocerá la calidad de vida en este rubro.</p>	<p>Año: 1962 Duración: 12 min Emulsión: color</p>
<p>Chile en marcha: Desarrollo social</p>	<p>Documental institucional sobre las políticas estatales del gobierno de Eduardo Frei Montalva. La cinta presenta diversos programas del gobierno para enfrentar el problema habitacional en el país, a la par con reformas en el área de Salud, Educación, Tecnología, Cultura y Deportes. El programa de Promoción Popular se presenta como un eje fundamental de los gobiernos de la Democracia Cristiana, destacando que no es posible el desarrollo económico sin desarrollo social. Este documental es parte del noticiario <i>Chile en marcha</i> producido por Chile Films.</p>	<p>Año: 1965-1969 Duración: 25 min Emulsión: blanco y negro</p>
<p>Chile en marcha: Chile que surge. Partes I y II</p>	<p>Documental institucional que aborda las políticas estatales y diferentes noticias de la época del gobierno de Eduardo Frei Montalva, tales como el Torneo Internacional Atlético de los Astros Mundiales, el estado de construcción de viviendas sociales asociadas al Plan Habitacional, la entrega de viviendas en distintas regiones del país, la inauguración del Cine Gran Palace de Santiago, los avances en entrega de propiedad de la tierra derivados de la Reforma Agraria, los avances en el área minera y petrolífera, además de documentar noticias del espectáculo teatral y cinematográfico del momento. Estos documentales son parte del noticiario <i>Chile en marcha</i> producido por Chile Films.</p>	<p>Año: 1965-1969 Duración: 19 min Emulsión: blanco y negro Observaciones: El archivo contiene dos noticiarios <i>Chile en marcha</i> (N°56 y N°79). Para efectos de esta ficha se considerará como Parte I el N°79 y como Parte II el N°56</p>
<p>Chile en marcha: Todo Chile bajo techo</p>	<p>Documental institucional que aborda las políticas estatales y diferentes noticias de la época del gobierno de Eduardo Frei Montalva, tales como los planes habitacionales, la construcción de hospitales y poblaciones, y los operativos de salud. Estos documentales son parte del noticiario <i>Chile en marcha</i> producido por Chile Films.</p>	<p>Año: 1965-1969 Duración: 11 min Emulsión: blanco y negro</p>

<p>Chile en marcha: Funeral</p>	<p>Documental institucional que muestra una gran multitud que recorre las calles de Santiago para despedir a un militante del Partido Socialista. Este documental es parte del noticiario <i>Chile en marcha</i> producido por Chile Films.</p>	<p>Año: 1965-1969 Duración: 4 min Emulsión: blanco y negro</p> <p>Observaciones: El archivo no tiene audio disponible</p>
<p>Chile en marcha: 21 de mayo</p>	<p>Documental institucional en su edición especial dedicada al 21 de mayo, donde el presidente Eduardo Frei Montalva realiza la cuenta pública. Este documental es parte del noticiario <i>Chile en marcha</i> producido por Chile Films.</p>	<p>Año: 1965-1969 Duración: 9 min Emulsión: blanco y negro</p> <p>Observaciones: El archivo corresponde a la edición de <i>Chile en Marcha</i> n°0 y no tiene audio disponible</p>
<p>Largo viaje</p>	<p>Un niño recorrerá las calles de Santiago en búsqueda de las alitas que su hermano recién nacido, tras su muerte, perdió al terminar su velorio. La esperanza de encontrarlas para que su hermanito pueda entrar al cielo, lo llevará a los lugares más desolados de la gran ciudad. Encontrará refugio en la marginalidad que golpea de lleno a la infancia y en las mujeres que trabajan junto a la noche. Este filme presenta las precariedades y desigualdad social del Chile de la época, donde las tradiciones populares se manifiestan en medio de un trágico suceso familiar.</p>	<p>Año: 1967 Duración: 88 min Emulsión: blanco y negro</p>
<p>La casa en que vivimos</p>	<p>El desesperado anhelo por su casa propia llevará a una familia de clase media a una vida de constantes sacrificios. En un Chile marcado por importantes cambios sociales y políticos, se retratan las penurias por las que deben pasar Domingo y María Luisa, desde su unión en los años cuarenta, hasta la postergada construcción de su casa, 20 años después. La casa se convierte en una síntesis de la incansable búsqueda de bienestar material a cambio del sacrificio de las relaciones humanas.</p>	<p>Año: 1970 Duración: 74 min Emulsión: mixto</p>

TABLA N°1: Material presente en la colección Patricio Kaulen de la Cineteca Nacional

En una segunda etapa de la investigación, realizamos cinco entrevistas semi-estructuradas con el propósito de recabar información respecto a la vida y obra de Patricio Kaulen. Así, entrevistamos a dos de sus hijos, Cristián y Joaquín Kaulen, para indagar en la biografía del autor, poniendo un especial énfasis en su trayectoria como cineasta y en otras experiencias relevantes que lograron influir en la realización de sus películas y documentales. Además, entrevistamos a dos de sus compañeros de trabajo, Sergio Trabucco (asistente de dirección en *Largo viaje*) y Julio Duplaquet (director de fotografía en los documentales *Minería en marcha*), con quienes indagamos en los aspectos más relevantes del proceso de producción de sus obras, poniendo un especial énfasis en su faceta laboral y personal en el ámbito de la dirección, lo que nos acercó a temáticas relacionadas con las expectativas o intereses que tenía Kaulen a la hora de realizar sus películas, qué referentes artísticos, políticos y estéticos tenía el autor, su forma de hacer cine, entre otros. Finalmente, entrevistamos al periodista e investigador Ascanio Cavallo, con quien profundizamos en el contexto cinematográfico y político en que se enmarca la obra de Kaulen, y en su relevancia e influencia para el desarrollo del cine chileno del siglo XX. En consecuencia, a través de las entrevistas conocimos diferentes aspectos de la vida de Patricio Kaulen, logrando vincular su trabajo como cineasta con su vida personal, con su contexto y con la realidad de otros realizadores de la época.

Todo este proceso estuvo acompañado de una revisión exhaustiva de material bibliográfico diverso, como investigaciones, críticas, revistas, entre otros, que en conjunto facilitaron la contextualización del trabajo de Kaulen y la comprensión de sus influencias, inspiraciones y mensajes presentes en su obra.

Por otro lado, los resultados de esta investigación se estructuraron en tres grandes apartados. En el primero se detalla el contexto en que se enmarca la obra de Patricio Kaulen, tanto a nivel político, económico y social, como a nivel cinematográfico de Chile y el mundo, para luego revisar los principales hitos que marcaron su trayectoria como cineasta. En el segundo revisaremos en detalle los inicios de Kaulen en el cine y su importante paso por el desarrollo documental. Luego nos adentraremos en el trabajo que realizó como presidente de Chile Films y la importancia que tuvo en el resurgimiento del cine chileno de la época. En tercer lugar, profundizaremos respecto a sus largometrajes *Largo viaje* (1967) y *La casa en que vivimos* (1970), a partir de una reflexión en torno a sus obras, que considera la comprensión de los motivos y condiciones de la creación visual. Concluimos esta parte reflexionando respecto a la valoración y los aportes de Kaulen para el cine chileno. En la tercera y última parte presentamos la catalogación de las obras trabajadas en esta investigación.

A partir de todo lo anterior, esta monografía tiene como fin último poner en valor la obra de Patricio Kaulen, posibilitando el trabajo futuro en torno a esta relevante pero poco estudiada figura de la historia del cine chileno del siglo XX.

PRIMERA PARTE: PATRICIO KAULEN EN EL CONTEXTO DEL SIGLO XX

En este apartado presentamos en detalle el contexto en que se enmarca la obra de Patricio Kaulen, tanto a nivel político, económico y social, como a nivel cinematográfico de Chile y el mundo, para luego revisar los principales hitos que marcaron su trayectoria como cineasta.

Imagen N° 1:
Fotografía de
Patricio Kaulen en el
rodaje de *Largo viaje*.
Fuente: Cineteca
Nacional de Chile



CAPÍTULO 1

Contexto

El trabajo de Patricio Kaulen, objeto central de esta monografía, se enmarca en el siglo XX, particularmente en las décadas de 1950 y 1960, años de importantes cambios y disputas a nivel político, económico, social y cultural, y de especial relevancia en el desarrollo del cine a nivel mundial, latinoamericano y nacional. Es este contexto de profundas transformaciones el que revisaremos a continuación, el que nos dará herramientas para comprender no solo el espacio en el que trabaja Kaulen, sino también su vida y sus obras.

1.1 Contexto económico, político y social

El siglo XX es comprendido como un siglo de profundas transformaciones, tanto políticas, como económicas, sociales y culturales. A nivel mundial, este siglo vio el desarrollo de conflictos que alcanzaron escala planetaria, como la Segunda Guerra Mundial, que involucró a prácticamente todo el continente europeo, además de sectores de Asia, África y los Estados Unidos, y cuyo resultado, como es sabido, fue la gran devastación de países que hasta entonces habían cumplido los roles de potencias mundiales, tales como Reino Unido y Francia, junto a la consolidación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y los Estados Unidos, como fuerzas con influencia mundial. Así, el fin de la Segunda Guerra Mundial, a mediados de la década de 1940, representa el inicio de un conflicto de un carácter diferente: una guerra ideológica que se prolongó más de 40 años y que, si bien en ningún momento enfrentó de manera directa a las grandes potencias, afectó al mundo en su totalidad. La Guerra Fría enfrentó al capitalismo y al comunismo como modelos de desarrollo económico y político, marcando su presencia en todo el planeta, incluida América Latina (Judt, 2006).

El continente americano había seguido su propio camino durante la primera mitad del siglo, manteniéndose al margen de los conflictos mundiales en la medida de lo posible, aun cuando estos lograban impactar a América Latina, menos desarrollada a nivel industrial y económico. La exportación de materias primas era la principal actividad económica de gran parte del continente y, en un contexto de crisis, la dependencia de la compra extranjera de materiales trajo consecuencias devastadoras para el desarrollo continental. Es por esto que, hacia mediados del siglo, específicamente en 1948, se funda un organismo dependiente de la recién creada Organización de Naciones Unidas, centrado en fomentar el desarrollo de América Latina. La Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal) tendrá en su centro el desarrollo económico del continente, potenciando las relaciones comerciales entre países americanos y economías internacionales, consolidando y dando bases a modelos de industrialización que en muchos casos habían comenzado en las décadas anteriores (Ocampo, 1998). La Cepal, lejos de promover el aislamiento del continente, buscó, y lo hace hasta el día de hoy, insertar las economías latinoamericanas al comercio internacional, no como subsidiarias de las grandes economías mundiales, sino como miembros iguales y de pleno derecho. El impulso a las economías latinoamericanas se traduciría en la creación y consolidación de industrias diversas. En Chile, como veremos, el desarrollo de estas industrias iría de la mano con la creación de la

Corporación de Fomento de la Producción (Corfo), e incluirían actividades desde la extracción de petróleo y gas hasta el desarrollo cultural.

Pero la Cepal no fue la única iniciativa que incentivó el desarrollo del continente. Como mencionamos en un principio, el contexto de Guerra Fría potenciaría la creación de esferas de influencia tanto para Estados Unidos como para la URSS, expandiendo sus ideologías (Judt, 2006). En el caso de Estados Unidos, se crearía un pacto de cooperación dirigido exclusivamente a los países latinoamericanos, conocido como Alianza para el Progreso. La cooperación económica de Estados Unidos estaba supeditada al apoyo de su modelo económico y político, por lo que el capitalismo y los sistemas políticos liberales se instalaron en gran parte del continente. La finalidad detrás de un pacto como la Alianza para el Progreso era limitar el avance del comunismo en un territorio que, aun cuando solo fuera por geografía, correspondía a la zona de influencia de los Estados Unidos. Incluso así, el socialismo logró avanzar en diversos espacios del continente, llegando al gobierno en más de un caso, ya fuera por la vía democrática, como en el caso de Chile, o revolucionaria, como en el caso cubano.

Hacia 1959, los movimientos revolucionarios cubanos derrocaban al gobierno de Fulgencio Batista, considerado colaborador del gobierno estadounidense. Con la Revolución Cubana se da inicio a un largo periodo en el desarrollo político de dicho país, el cual tendrá el socialismo en el centro, y poseerá un fuerte valor simbólico para el resto del continente, al representar la posibilidad del socialismo de instalarse en una zona tradicionalmente considerada como parte de la esfera de influencia capitalista. La temprana instalación de un gobierno socialista en el continente será una de las principales manifestaciones de la Guerra Fría en América Latina, y traerá consigo algunas de las confrontaciones más importantes del conflicto a nivel mundial, especialmente por la cercanía geográfica que la isla de Cuba tiene con el territorio estadounidense (Correa, Figueroa, Jocelyn-Holt, Rolle y Vicuña, 2001).

América Latina continuará siendo un espacio en disputa para ambas potencias en los años siguientes y el esfuerzo norteamericano por mantener al continente como un espacio de su órbita llevará a Estados Unidos a fomentar y apoyar dictaduras militares en diversos países latinoamericanos, las cuales instalarán sistemas económicos neoliberales. En todos los casos, estas dictaduras irán acompañadas por procesos de destrucción del tejido social y cultural, transformando para siempre el camino del desarrollo del continente.

Es en este contexto de esfuerzos por el progreso económico y la polarización política e ideológica del mundo, que Chile vive algunas de sus transformaciones más importantes. Nuestro país no se mantiene al margen de las disputas ideológicas y es posible ver claramente la influencia que tienen el contexto mundial y latinoamericano en el desarrollo chileno. Tal como en el resto del continente, la economía chilena ha dependido históricamente de las potencias internacionales. El país, antes de la creación de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal), inicia un proceso de industrialización que le permite dejar de depender de los vaivenes de la economía internacional. El modelo de industrialización por sustitución de importaciones (ISI) será el centro del desarrollo económico chileno desde fines de la década

de 1930, cuando, bajo el gobierno del radical Pedro Aguirre Cerda se cree la Corporación de Fomento de la Producción (Corfo), órgano estatal que tendrá como misión apoyar los emprendimientos industriales nacionales. Entre las empresas creadas durante la época del modelo ISI se encuentran la Empresa Nacional del Petróleo (ENAP), la Industria Azucarera Nacional (Iansa), la Compañía de Aceros del Pacífico (CAP) y Chile Films, lo que da cuenta de la diversidad de industrias impulsadas por este modelo (Correa et al., 2001).

Si bien el modelo ISI permite el desarrollo de industrias nacionales y muchas veces estatales, no es posible decir que Chile logró la independencia económica que buscaba. Hacia los años cincuenta, la extracción de materias primas sigue siendo un elemento fundamental en la economía nacional, y la minería del cobre representa la principal actividad extractiva del país. Esta minería estuvo en su mayoría administrada por empresas extranjeras, como la Anaconda Copper Mining Company o la Braden Copper Company, lo que significó que gran parte de las ganancias de la extracción del mineral terminaban en el extranjero (Correa et al., 2001). Aun así, la minería del cobre será un ejemplo de la modernización de las industrias nacionales y representará gran parte de las ganancias del Estado chileno.

Al mismo tiempo, el desarrollo político de Chile puede ser considerado como un buen ejemplo de la polarización política mundial en la época. Entre 1952 y 1973 (el periodo más prolífico de la obra de Patricio Kaulen), se suceden en Chile cuatro gobiernos con proyectos políticos divergentes. Mientras que el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958) se presenta como un proyecto apolítico, que buscaba barrer con la corrupción y el estancamiento económico que dejaban los gobiernos radicales (1938-1952), los gobiernos de Jorge Alessandri (1958-1964), Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y Salvador Allende (1970-1973) serán fácilmente identificables con las diversas corrientes ideológicas que en ese entonces circulaban por el mundo. El gobierno de Jorge Alessandri representará un giro a la derecha, en un mandato que seguirá abiertamente las indicaciones de la Alianza para el Progreso, la que potenciará la creación de diversas leyes, entre ellas, los primeros esfuerzos por una Reforma Agraria en el país (Correa et al., 2001).

El gobierno de Eduardo Frei Montalva, miembro de la Democracia Cristiana, representa la alternativa del centro. Con una ideología socialcristiana e inspirada en los lineamientos del Concilio Vaticano II, un esfuerzo de la Iglesia Católica por ponerse al día con los profundos cambios sociales y culturales de las décadas de los cincuenta y sesenta, Frei impulsó la “Revolución en Libertad”, una consigna que indicaba el interés por realizar cambios profundos manteniéndose en el camino de la democracia, diferenciándolo de las iniciativas de izquierda inspiradas por la Revolución Cubana (Correa et al., 2001). Los cambios sociales que Frei buscaba impulsar estaban inspirados en las profundas transformaciones que Chile había sufrido en las décadas del cuarenta, cincuenta y en la recién iniciada década del sesenta, entre las que se encontraba la consolidación de las clases medias, el surgimiento de nuevos grupos sociales, tales como la juventud con su creciente participación en el mundo político, y la creciente polarización, evidente en todas las esferas de la vida cotidiana.

La polarización política en Chile era tal que el mismo partido de Frei se dividió en diversas facciones, creando nuevos movimientos, algunos de los cuales decidieron apoyar en 1970,

la candidatura de Salvador Allende, quien buscó la presidencia bajo la Unidad Popular, conglomerado de partidos de izquierda. La candidatura de Allende, militante del Partido Socialista, representó la opción de la izquierda de llegar al poder por la vía democrática, bajo el lema de “la vía chilena al socialismo”, diferenciándose de la experiencia cubana. Así, el periodo entre 1958 y 1973 será conocido como el de los proyectos excluyentes o los tres tercios.

El gobierno de Allende llegará a su final antes de tiempo, luego de que un golpe de Estado diera paso a una dictadura cívico-militar que gobernaría Chile hasta finales de la década de los ochenta. El golpe de Estado y la posterior dictadura chilena serán un ejemplo de la intervención de Estados Unidos en el continente americano durante la Guerra Fría, pues la potencia será un actor fundamental en la desestabilización del proceso de la Unidad Popular, con la ayuda de grupos locales, como las Fuerzas Armadas y la derecha política. Por más de quince años Chile vivirá bajo un régimen que, como dijimos anteriormente, transformará el camino del desarrollo que se venía creando. Las transformaciones estructurales de los sistemas político y económico, además de la fuerte represión ejercida contra la sociedad, marcarán fuertemente el progreso de Chile en todos los ámbitos, incluyendo el cultural.

1.2 Contexto cinematográfico

El trabajo de Patricio Kaulen se desarrolla principalmente en las décadas de 1950 y 1960, lo que representa un periodo particular para el desarrollo del cine a nivel chileno y latinoamericano, pero también a nivel global, donde comenzaron a surgir diversas corrientes cinematográficas que inspirarían a múltiples cineastas.

Surgido en Italia hacia fines de la década del cuarenta, el neorrealismo italiano es un movimiento trascendental en la historia del cine. Se caracteriza por tocar y trabajar temas antes menospreciados, relacionados con la realidad social, cambiando así el lenguaje cinematográfico y rompiendo con el cine clásico de las grandes historias y la propaganda, elemento que se había tomado las industrias cinematográficas de países como Alemania durante la Segunda Guerra Mundial (Cousins, 2015). Este movimiento cinematográfico toma como piedra angular los cambios sociales que tienen lugar luego del gran conflicto militar europeo, pero su éxito superó las fronteras de Italia y Europa, influyendo fuertemente en Europa del Este, Japón e incluso América Latina. El neorrealismo italiano no solo entregó un espacio a temáticas relacionadas con la cotidianidad y la pobreza, sino que abrió la posibilidad del desarrollo de un cine sin grandes presupuestos, sin estudios, con actores amateur, permitiendo que países que no tenían los recursos para realizar grandes películas, pudieran abrirse a este nuevo tipo de cine (Cortínez y Engelbert, 2014).

En este contexto, el cine latinoamericano se encuentra en un punto de inflexión. Hasta este momento el cine había crecido bajo el alero de la industria estadounidense, la cual había funcionado como referente por décadas. Tal como plantea Fernando Purcell (2012), refiriéndose en particular al cine chileno, “entre 1910 y 1950 el cine norteamericano encandiló con sus luces y estrellas a nuestra sociedad” (13). Al mismo tiempo, hacia los años cincuenta, se evidencia la presión proveniente de la “creciente insatisfacción de los intelectuales y los jóvenes con las

formas tradicionales de las producciones locales” (Cavallo y Díaz, 2007: 24). Esta insatisfacción terminó por mezclarse con las influencias provenientes de los nuevos estilos cinematográficos europeos, tales como la Nueva Ola francesa, y con el polarizado contexto político de la región, dando paso a lo que se conocerá como Nuevo Cine Latinoamericano o Cine Social Latinoamericano, el cual “fue definido como un cinema social, cuya finalidad era despertar la consciencia del espectador en relación a su medio, los problemas de éste, la noción de idiosincrasia y la valoración de lo nacional” (Valenzuela, 2011: 2). Latinoamérica comenzará entonces un proceso de descubrimiento de cinematografías locales y nacionales, las cuales se encontrarán en diversos festivales que lograrán agrupar y dar sentido a lo que puede ser comprendido como un movimiento continental. En este contexto, el V Festival de Cine de Viña del Mar, en 1967, será un espacio particularmente relevante para el cine latinoamericano, al ser también el Primer Festival de Cine Latinoamericano, lo que habla de un esfuerzo por conocer el trabajo de cineastas de las diferentes latitudes del continente y, a la vez, por encontrar la columna vertebral del trabajo cinematográfico de la época: “se puso énfasis en la necesidad de hacer un cine de comunicación con los grandes sectores populares, que trate temas propios de cada país en un lenguaje fácil, directo y universal” (Cortínez y Engelbert, 2014: 103).

Si bien en los años sesenta el cine chileno logra formar parte de esta corriente continental, sus inicios, décadas antes, dan cuenta de un cine con poca y ninguna formación académica, un cine precario, con poco financiamiento, retraso tecnológico y, por lo mismo, con un bajo nivel de producción. De este modo, y en un esfuerzo por impulsar una industria local, surge Chile Films, empresa al alero del Estado a través de Corfo y el ya mencionado modelo ISI. La historia de Chile Films permite comprender las diferentes fases del desarrollo del cine chileno: su creación hacia 1942 representó un esfuerzo por impulsar una industria cinematográfica local. Recurriendo a la experiencia de industrias más desarrolladas, como la argentina, Chile realizó largometrajes en territorio nacional, aun cuando en muchas ocasiones las etapas de postproducción se realizaban en el extranjero. Luego de algunos años de trabajo, y a pesar del apoyo del Estado, este intento industrial entró en crisis y hacia fines de la misma década del cuarenta Chile Films cierra, dando paso a una de las épocas de mayor sequía en la producción de cine en Chile (A. Cavallo, comunicación personal, 2018).

Durante la década del cincuenta disminuyó drásticamente la producción de largometrajes en Chile y los estudios de Chile Films serán arrendados a privados y luego cerrados (Cortínez y Engelbert, 2014). El lugar dejado por los largometrajes es llenado por documentales, por lo general realizados por encargo para organismos estatales o empresas privadas. En este ambiente de escasez de producción destaca la empresa publicitaria Emelco, a cargo de los hermanos argentinos Federico y Kurt Löwe, que se encargará de la producción de documentales e incluso de un noticiero. Varios cineastas chilenos de la época trabajarán para ellos, transformándose en un espacio fundamental para el desarrollo cinematográfico nacional en la década del cincuenta (Cortínez y Engelbert, 2014). Al mismo tiempo, diversas organizaciones gremiales, tales como la Asociación de Directores y Productores de Cine (Diprocine), surgirán en esta misma época, en un esfuerzo por hacer renacer la industria cinematográfica.

No es sino hasta mediados de la década de los sesenta, durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva, que la industria cinematográfica chilena resurge, nuevamente bajo el alero de Chile

Films, la que es reabierta en 1965 con la presidencia de Patricio Kaulen. Esta reapertura representó un segundo aire para el desarrollo del cine nacional, particularmente porque el Estado invirtió en nuevo equipamiento, el cual podía ser utilizado por los cineastas a un bajo precio, al igual que los estudios y laboratorios (C. Kaulen, comunicación personal, 2018). La modernización de Chile Films en esta década fue acompañada por diversas iniciativas legislativas, las que lograron modificar el panorama de la producción cinematográfica nacional, gracias a cambios en las leyes asociadas a la recaudación y al pago de impuestos. Así, estas transformaciones darán pie a una de las épocas más prolíficas del cine chileno, con un promedio de cinco largometrajes al año entre 1967 y 1973 (Cortínez y Engelbert, 2014).

En paralelo a este renacer de la industria nacional podemos encontrar el desarrollo de un cine cada vez más conectado con las problemáticas sociales. Tal como mencionamos anteriormente, Chile vivirá, principalmente en la década del sesenta, una transformación sustancial que llevará al surgimiento de un cine preocupado de retratar las realidades sociales de la época, por lo que muchas realizaciones potenciarán un cine militante, vinculado a la izquierda. Este movimiento conocido como el Nuevo Cine Chileno, junto con la Nueva Canción Chilena, serán “ecos de expresiones de un fenómeno que se da a nivel latinoamericano, pero corresponden bastante fielmente a motivaciones locales, a los trastornos propios del curso que ha tomado la vida en Chile, que se aproxima a un momento crucial de su historia” (Mouesca, 1997: 174). El Nuevo Cine Chileno será una forma de hacer cine que puede vincularse a los esfuerzos realizados por otras cinematografías del continente, pero cuyo centro estará en la realidad chilena, en los problemas nacionales y en el particular contexto en el que se enmarca. Por lo mismo, hay un “interés en representar la realidad social tal cual aparecía frente a sus ojos (...); interés por incorporarse a los proyectos de transformación de la sociedad, interés por transformar el cine en un motor comprometido de esos cambios” (Mouesca, 1997: 175).

Mientras que la década de los sesenta, según lo recién señalado, fue una época fundamental para el desarrollo del cine nacional, la década del setenta fue quizás su época más crítica. Luego de tres años de gobierno de la Unidad Popular, el golpe de Estado de 1973 trajo consecuencias económicas, políticas y sociales, pero también culturales. Los años posteriores serán conocidos como los años de “apagón cultural”, y entre otros, la producción cinematográfica nacional disminuirá considerablemente. La persecución política y la limitación de las leyes que potenciaban la creación cinematográfica en Chile llevarán a un periodo crítico para el cine nacional:

Como el gobierno de la Junta Militar deroga los decretos que favorecen la industria cinematográfica, los cineastas residentes se retiran casi totalmente de la actividad o se dedican al género publicitario y a la realización de documentales turísticos. A partir de 1974 se inicia el cine chileno en el exilio. (Vega, 1979: 45)

Los directores y técnicos nacionales volverán a dedicarse a la creación audiovisual en espacios publicitarios y este trabajo permitirá a algunos directores juntar suficiente dinero para filmar largometrajes -tal es el caso de Silvio Caiozzi y Julio comienza en julio (1979, 120 min, 35mm, sepia)-, por lo que no es posible decir que no existen películas chilenas, aunque, en palabras

del mismo Caiozzi, “que salga una película cada cierta cantidad de años no significa nada. Son esfuerzos aislados y no se puede hablar de cinematografía” (Mouesca, 1988: 165). Mientras tanto, Chile Films, al ser una empresa estatal, será tomada por el régimen, lo que llevará a la pérdida de una gran cantidad de material no solamente producido en la Unidad Popular, sino también parte del archivo histórico de la empresa. El desarrollo del cine en Chile vivirá una profunda crisis y deberá esperar años para encontrar una nueva oportunidad para rearmarse.

CAPÍTULO 2

Biofilmografía de Patricio Kaulen

Patricio Kaulen Bravo nace en Santiago de Chile el 8 de abril de 1921, en el seno de una familia de clase media acomodada. Sus padres fueron María Carmela Bravo y Enrique Kaulen Ossa, con quienes vivió en la capital junto a su hermano Ramón. Como era costumbre en aquella época, Patricio comienza sus estudios en su casa, a cargo de una profesora particular. Luego, ingresa al Instituto Nacional José Miguel Carrera y finaliza su etapa escolar en el Instituto de Humanidades Luis Campino. Estuvo casado con María Downey, con quien tuvo cinco hijos: Cristián, Matías, María del Carmen, Joaquín y Enrique.

La vida y obra de Patricio Kaulen estuvo marcada desde sus inicios por su vinculación con el cine, por lo que desarrolló desde muy pequeño una fascinación por el séptimo arte. Su padre Enrique, siendo periodista, estuvo muy relacionado con el mundo de la radio, las artes y las comunicaciones, desde donde fundó, junto a otros colegas, la radio El Mercurio y el Círculo de Periodistas (entrevista a P. Kaulen en Ríos y Román, 2012). Además, fue director de la revista Ecran² durante varios años junto al cineasta Carlos Borcosque, quien lo conectó con la industria del cine y permitió, años más tarde, la incorporación del propio Patricio a la producción cinematográfica. Desde muy pequeño se vinculó con el cineasta Jorge “Coke” Délano, quien había sido compañero de colegio de su padre. Además, este último participó como jefe de producción en su película Norte y Sur (Jorge Délano 1934, - min, 35mm, b/n), donde Patricio pudo conocer de cerca el proceso de filmación en estudio, una experiencia que aumentó su interés por dedicar su vida al cine. A pesar de que su padre muere siendo Patricio todavía joven, es reconocida la relevancia que tuvo para su trayectoria como cineasta. La revista Ecran, a propósito de su fallecimiento, señala que “fue el mejor guía de Patricio Kaulen, su hijo, desde que, muy muchacho, Pato se inició en las actividades cinematográficas” (Ecran, 25 septiembre 1956: 14).

Ya con siete u ocho años Kaulen “era loco por todo lo relacionado con el cine” y aprovechaba cualquier momento para ir a la matiné (entrevista a P. Kaulen en Ríos y Román, 2012: 28). Sobre este periodo, el mismo director relata su primera actividad vinculada al cine, cuando proyectó un documental cuadro a cuadro que le regaló su padre:

Tendría diez años. Mi papá me llevó de regalo un documental sobre el salitre. No sé quién lo habría hecho. Debe haber tenido unos diez rollos, era tremendamente largo. Entonces, con una caja de zapatos, una lámpara y una lupa para las estampillas, proyectaba cuadro por cuadro, tironeándolo. Esa fue mi primera actividad propiamente cinematográfica. (Entrevista a P. Kaulen en Ríos y Román, 2012: 31)

Luego, con los años, este interés por el cine también se vio influido por sus amistades vinculadas a las artes, y los espacios relacionados con la bohemia santiaguina que frecuentaban. “En aquel tiempo, había muchos bares, lugares de encuentro, él se relacionó con la gente, con los que llegaron en el Winnipeg a Chile (...) entonces ahí yo creo que se produjo una relación con el mundo intelectual y artístico de la época” (J. Kaulen, comunicación personal, 2018).

2. Revista cinematográfica y teatral chilena.

Kaulen no realizó estudios universitarios, puesto que en aquellos años no había escuelas de cine, y tampoco era una exigencia para involucrarse en la actividad cinematográfica, por lo que se instruyó por medio de otros mecanismos. Sobre su biblioteca particular y su formación, su hijo Joaquín señala que era autodidacta, y tenía “libros de todas las épocas, muchos pintores con su creación y sus vidas, también mucho músico con sus vidas, y yo creo que él ahí fue juntando trozos. Y los libros típicos, que algunos de ellos, me he dado cuenta que, hasta ahora, se usan en las escuelas de cine” (comunicación personal, 2018). No obstante, y como ya se señaló, su verdadera formación como cineasta fue de manera práctica, de la mano de importantes realizadores, colaborando desde muy joven “con los tres monstruos más o menos sagrados del cine chileno, que son [Coke] Délano, José Bohr y Carlos Borcosque, representantes, para bien y para mal, de la continuidad del cine chileno desde el mudo al sonoro” (Cortínez y Engelbert, 2014: 137).

Con solo 18 años, Kaulen se desempeña como asistente de dirección de *Escándalo* (1940, 72 min, 35mm, b/n) de Coke Délano, donde además encarna a uno de los personajes protagónicos. Esta experiencia lo lleva luego a ser asistente también en *La chica del Crillón* (1941, 90 min, 35mm, b/n). Un año más tarde, incentivado por su amigo el fotógrafo Ricardo Younis, Kaulen realiza su primera obra cinematográfica: el documental *Historias del tiempo* (1941, 30 min, 35mm, b/n), un corto de ficción que recibe buenas críticas del público. Continuando con su aprendizaje, se desempeña como director técnico de dos largometrajes del director José Bohr: *P'al otro lao* (1942, 67 min, 35mm, b/n) y *El relegado de Pichintún* (1943, - min, 35mm, b/n). En 1944 Kaulen vuelve a trabajar con Jorge Délano, como jefe de producción en *Hollywood es así* (1944, 80 min, 35mm, b/n), adquiriendo la experiencia para dar el paso definitivo hacia la realización.

En 1942 desarrolla su primer largometraje, *Nada más que amor* (1944, -min, 35mm, b/n), una cinta que, si bien no recibe buenas críticas, pronostica su buen futuro como director. “Tiene los defectos de la falta de experiencia de sus veinte años, pero promete mucho para una futura producción” (Ecran, 1 de agosto 1942: s/p). Años más tarde vuelve a la realización de un largometraje con guion propio, *Encrucijada* (1947, 90 min, 35mm, b/n), que es juzgada por algunos críticos como “una de las mejores películas que ha producido la pantalla chilena” (Mouesca, 2010: 102), aunque no tiene mayor eco en el público.

Imagen N° 2: “Pepe Grillo vio *Nada más que amor*”
Fuente: Revista Ecran, N°605, 1 de agosto 1942



Durante estos años los estudios de Chile Films abren sus puertas, donde Kaulen, paralelamente a sus primeros trabajos como director, se desempeña como jefe de producción de la empresa entre 1942 y 1947. Allí colabora activamente en el rodaje de diversos largometrajes, como *Amarga verdad* (1945, 90 min, 35mm, b/n) de Carlos Borcosque, *La casa está vacía* (1945, 75 min, 35mm, b/n) de Carlos Shlieper, *El padre Pitillo* (1946, 78 min, 35mm, b/n) de Roberto de Ribón, y *Yo vendo unos ojos negros* (1947, 85 min, 35mm, b/n), de Joselito Rodríguez.

A fines de la década de los cuarenta, Chile Films se ve forzada a cerrar sus estudios, puesto que una crisis económica y administrativa obliga al Estado a arrendarla a una empresa privada. De esta manera, la producción cinematográfica se vuelve prácticamente imposible, puesto que los cineastas no cuentan con financiamiento ni espacios para desarrollar sus películas, y se ven obligados a buscar nuevas alternativas laborales para seguir dedicándose al cine. Patricio Kaulen, decepcionado por las dificultades para realizar largometrajes de ficción, se dedica durante los siguientes 15 años a la realización de documentales.

El desarrollo de documentales por encargo fue un importante momento dentro de la trayectoria de Kaulen. Desde el cierre de Chile Films, hasta su reapertura a mediados de los sesenta, dirigió diversos documentales para distintas empresas, quienes encargaban aquellas realizaciones para dar a conocer sus actividades. Sus primeros trabajos de este tipo fueron los documentales *Tierra de tradición* (1948, sin data) y *Agua, fuerza y motor de Chile* (1948, sin data). En 1950 Kaulen gana un concurso abierto, organizado por la empresa acerera Huachipato, para realizar un documental que coincidiera con su inauguración. Así, realiza el documental *Acero* (1950, 20 min, 35mm, b/n). Años más tarde realiza algunos documentales para la empresa Emelco, siendo el primero *Reportaje blanco* (1953, 10 min, 35mm, b/n), encargado por Nestlé Chile (Vega, 2006). En 1954 Kaulen es contratado en esta misma empresa para dirigir el *Noticiero Emelco*, “con amplia difusión en el país, por un pacto de exclusividad con las grandes cadenas de exhibición” (Vega, 2006: 134). Este noticiero, a pesar de su monopolio comunicacional, fue muy alabado dentro del país. Sin embargo, las labores de Kaulen dentro de Emelco también debían incluir la dirección de cortos publicitarios, lo que lo hizo retirarse de la empresa.

Luego de renunciar a su cargo como director del *Noticiero Emelco*, en 1956, Kaulen se vincula con la empresa minera estadounidense Braden Copper Company, para quienes realiza una serie de documentales relacionados con la industria cuprífera en el país. Para esto, conforma un equipo con el director de fotografía Andrés Martorell, el ingeniero en sonido Jorge di Lauro y el productor Rafael Vega Querat. Junto a ellos, realiza los documentales *Sewell, ciudad del cobre* (1956, 15 min, 35mm, b/n); *Caletones, ciudad del fuego* (1956, 15 min, 35mm, b/n); *El agua y el cobre* (1957, 18 min, 35mm, color); *El cobre por dentro* (1959, 18 min, 35mm, b/n); *El cobre y sus hombres* (1959, 20 min, 35mm, color); *La metalurgia del cobre* (1960, 13 min, 35mm, color); y *Frente al mañana* (1962, 10 min, 35mm, b/n). En medio de las filmaciones de estos documentales, Kaulen y Martorell encuentran en las bodegas de la compañía el documental *El Mineral El Teniente* (1919), de Salvador Giambastiani, que se creía perdido. Ante el valor que el material representaba, los documentalistas insisten en su restauración, trabajo que realizaron por encargo de la Braden Copper Company y cuya versión fue nombrada *Recuerdos del mineral El Teniente* (Vega, 1979). Durante este periodo documental, Kaulen crea además un laboratorio

particular en conjunto con Andrés Martorell, Rafael Vega Querat y Ricardo Younis, considerando que los estudios de Chile Films no estaban disponibles. “Él fue generando instancias y, me imagino, posibilidades para tener los recursos para poder filmar”, comenta Julio Duplaquet (comunicación personal, 2018). Sobre este laboratorio, su hijo Cristián recuerda:

Junto con Andrés Martorell, que es un personaje muy importante, Andrés como director de fotografía, y Patricio como director, arman una cosa que se llamó Laboratorio Gamma, que fue el primer laboratorio a color en Chile. El Laboratorio Gamma funcionaba en Pedro de Valdivia con Providencia, en el subterráneo del edificio (...) Después con el laboratorio se quedó Andrés, y mi padre siguió otras cosas. (Comunicación personal, 2018)

Pero la relación de Kaulen con el cine no estaba solamente vinculada a la dirección o producción de filmes. Es reconocida también la labor del cineasta en diversos espacios de promoción y fomento de la industria cinematográfica chilena, sobre todo a raíz del cierre de los estudios de Chile Films. En 1954, paralelamente a su trabajo documental, Kaulen es elegido presidente de Diprocine, una agrupación de productores y directores de cine que fue fundada ese mismo año. Este organismo se propone como meta prioritaria la redacción y negociación de una legislación que protegiera y fomentara el cine nacional. En estos años, Kaulen logra que la Cámara de Diputados inicie un estudio de la Ley de Protección al Cine Chileno (Vega, 2006), sin embargo no obtendrá respuestas positivas sino hasta varios años más adelante.

A mediados de la década de los cincuenta también comienzan a gestarse diversos proyectos educativos relacionados con la promoción de la producción de cine. Uno de estos es el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, a cargo del cineasta y sacerdote jesuita Rafael Sánchez. El Instituto inicia en 1956 la formación profesional de cineastas, mediante cursos especializados que realizan profesores como Rafael Sánchez, Patricio Kaulen, Andrés Martorell, Jorge di Lauro, Fernando Bellet y Oscar Andolcetti (Vega, 1979). Sobre los inicios de este lugar, Kaulen comenta que “Nos conocimos [con Rafael Sánchez] y yo le junté al resto de la gente para que hiciéramos clases y formáramos este primer Instituto Fílmico. Hicimos un curso breve, como prueba” (entrevista a P. Kaulen en Ríos y Román, 2012: 45). Así, el Instituto se convierte en una suerte de semillero que ayuda a la formación de nuevos técnicos y realizadores, aunque la mayoría hace sus trabajos más importantes a partir de los años sesenta (Mouesca, 2010).

Ya entrados los años sesenta, Kaulen participa en la creación de la Sociedad Cinematográfica de Chile (Cineam), una empresa productora que surge para competir con el monopolio de Emelco. Esta empresa realizaba películas y documentales, y se instala como una nueva posibilidad para los realizadores. “Generó más trabajo para mucha gente, de hecho, don Patricio se llevó a toda la gente que trabajaba en documentales con él, las llevó a esta nueva empresa”, relata Julio Duplaquet (comunicación personal, 2018). Durante estos años, Kaulen realiza para Cineam el cortometraje documental *Un hogar en su tierra* (1961, 20 min, 35mm, color), como encargo de la Corporación de la Vivienda (Corvi), para apoyar el Plan Habitacional de Ahorro y Préstamo. Además, dirige el cortometraje *Arica, puerta nueva de América* (1963, 20 min, 35mm, color),

“que obtiene el premio Moai al Mejor Documental Chileno en 1963 que otorga la revista Ecran” (Vega, 2006: 211), y al año siguiente filma su último documental, *Chile construye* (1964, sin data). En 1958 y en 1964, Kaulen participa de las campañas presidenciales de Eduardo Frei Montalva, debido a su estrecha relación con el candidato y con la Democracia Cristiana. En este contexto realiza el documental *La marcha de la Patria Joven* (1964, 10 min, b/n), como parte de la campaña presidencial de 1964.

Con la llegada de Eduardo Frei a la presidencia de Chile, surge una nueva posibilidad para reactivar la industria cinematográfica nacional por medio de la intervención estatal. Frei nombra a Patricio Kaulen como presidente de Chile Films, para emprender la tarea de resurgir la producción de cine en Chile. Kaulen se desempeñó en este cargo entre 1964 y 1970, incentivado por el propósito de dotar al viejo estudio de Chile Films de nuevos equipos, nuevos trabajadores e instalarlo como “la nueva factoría del cine chileno de los sesenta. La idea era conectar al cine criollo con la realidad, esta vez con un proyecto renovado y en manos de un partido impetuoso y victorioso, la Democracia Cristiana” (Trabucco, 2014: 159). Kaulen dirige con éxito la empresa durante cinco años, y además, funda y coordina el noticiario *Chile en marcha*, destinado a difundir los avances y políticas del gobierno.

Kaulen era el enlace que el gobierno de Frei necesitaba para establecer nexos con el mundo del cine, por lo que en este periodo se retoman las negociaciones para aprobar, por fin, la esperada Ley de Protección al Cine Nacional. No lo consigue, pero en conjunto con el cineasta Hernán Correa logran que en 1967 el Congreso apruebe dos artículos de la Ley de Reajuste de Remuneraciones, que permiten la incorporación de dos medidas tributarias que van a favorecer enormemente al cine: (1) La liberación de impuestos a la internación de película virgen y otros materiales fílmicos, y (2) Que un porcentaje de las recaudaciones por venta de las entradas a las salas de cine se devuelva al realizador de la película exhibida. Ambas reformas fueron fundamentales para el desarrollo del cine nacional, e incrementaron notoriamente la producción cinematográfica de la década del sesenta y comienzos del setenta.

En este escenario, y con el respaldo de Chile Films, Kaulen realiza en 1967 su más reconocido largometraje: *Largo viaje* (1967, 88 min, 35mm, b/n), película que evidencia la madurez del director y da cuenta “de una preocupación social y de expresión de identidad que caracterizaría al Nuevo Cine Chileno” (Ríos y Román, 2012: 28). *Largo viaje* es considerada como la obra más importante de Kaulen, y fue reconocida también internacionalmente. En 1967 participa como jurado en el V Festival de Cine de Viña del Mar (a su vez, el 1° Festival de Cine Nuevo Latinoamericano), y su filme *Largo viaje* es premiado en el Festival de Karlovy Vary (Checoslovaquia) de 1968; además participa del VI Festival de Cine de Viña del Mar (el 2° Festival de Cine Nuevo Latinoamericano) en el año 1969. Gracias a su participación en estas instancias, es posible dar cuenta de la relevancia que adquiere el autor en el contexto de la creación cinematográfica, tanto a nivel nacional como internacional.

Con esta trayectoria realiza años más tarde su último largometraje estrenado en salas: *La casa en que vivimos* (1970, 77 min, 35mm, color y b/n), filme que presenta las inquietudes de una clase

media en consolidación, y que continúa con una perspectiva crítica que ya venía desarrollando Kaulen en su último periodo cinematográfico.

En los setenta, con la llegada de la Unidad Popular al gobierno, Kaulen deja su cargo como presidente de Chile Films, ya que era un cargo de confianza del presidente, pero se mantiene en la empresa estatal realizando otras labores. En 1973, con el golpe de Estado y la dictadura militar, las posibilidades de hacer cine en Chile se anularon. Los estudios de Chile Films fueron intervenidos, se perdió gran parte de su material, y la Ley de Reajuste que se había aprobado años atrás se derogó, sin reestablecerse hasta hoy. Como muchos demócratacristianos, Kaulen hizo un intento por convencer a los militares de que mantuviesen abiertos los estudios de Chile Films, pero no lo consiguió. Luego, los estudios pasaron a estar en manos de privados, y no volvió a retomarse como una empresa estatal.

A partir de este periodo, Kaulen desarrolla diversos proyectos relacionados con la producción cinematográfica, sin embargo, ninguno logra concretarse. Entre 1972 y 1976 compra en Argentina los derechos de *Cambalache*, un tango que pensaba adaptar al cine. Se traslada al país trasandino para llevar a cabo el proyecto, y durante varios años intenta desarrollarlo. Cuando el filme estaba en proceso de realización y ya contaba con guion, financiamiento, actores y actrices contratadas, junto al equipo necesario para filmar y producir la película, se instala en 1976 la última dictadura cívico militar en Argentina, que desbarató los esfuerzos por realizar el largometraje, al dejar sin efecto su financiamiento. De esta manera, la obra quedó inconclusa.

En su retorno a Chile, Patricio Kaulen crea una productora publicitaria con su hijo Cristián, como un modo de poder seguir viviendo gracias al cine. Esta empresa productora estuvo vigente, de manera estimada, hasta 1983. Durante este periodo, el realizador desarrolló una fuerte úlcera y una deficiencia hepática, que lo dejó inhabilitado para trabajar durante varios meses. Este episodio de su vida, lo relata en una entrevista:

Te contaré que para la época del plebiscito del Sí y el No³, una vez prendí la televisión y lo primero que veo es a Willy Thayer Ojeda y a Juan de Dios Carmona defendiendo a Pinochet. Me empezó a bajar la neura, la rabia contenida. El 11 de septiembre fuimos a votar todos por el No del porte de un buque. Uno elegía la mesa para ir a votar, así que nos pusimos de acuerdo ochenta tipos, entre familiares y amigos, de votar en una misma mesa aquí en Las Condes. En esa mesa salieron treinta votos por el No, fue un robo descarado. Al otro día me empecé a sentir mal. El sábado 13, se casaba un sobrino de mi mujer y le dije: “Vieja, yo no me puedo levantar porque me siento pésimo”. Tenía como una indigestión, un malestar de la gran siete. Me quedé en cama el sábado, una hemorragia. Me llevaron de urgencia a la Clínica de la Católica. Tenía una úlcera de tres centímetros y medio en el estómago, que nunca me había molestado, y tenía una deficiencia hepática producto de que en 1976 me

3. Se refiere al plebiscito nacional llevado a cabo el 11 de septiembre de 1980, donde se aprueba, en dictadura, la Constitución Política de 1980.

dio una tuberculosis pulmonar. Entonces me tuvieron seis meses en reposo, con la radio censurada, la prensa censurada, no podía tener emociones. Le doy gracias a Dios –soy católico y beato– de que me haya venido la enfermedad. Porque, por primera vez en la vida, tuve que parar. Porque uno nunca se detiene, siempre está urgido por una u otra cosa. (Entrevista a P. Kaulen en Ríos y Román, 2012: 40).

Es así como el contexto político del momento, que no propiciaba la creación cinematográfica, sumado a las condiciones de salud que impedían a Kaulen dedicarse a la producción, llevaron al cineasta a un periodo poco prolífico en cuanto a su quehacer como director. No obstante, gracias a una herencia que recibió su esposa, Patricio logró vivir tranquilamente durante estos años, a pesar de no poder llevar a cabo sus anhelados proyectos fílmicos.

Hacia mediados de la década de los ochenta, Kaulen comienza a desarrollar un nuevo proyecto: el largometraje *Viva Crucis* (sin estrenar). Este filme, a pesar de significar casi diez años de trabajo, tampoco logró concluirse. Para este proyecto se realizaron varios guiones, entre 1986 y 1992, cuya última versión permitió la filmación de los exteriores de la película; las escenas de interior, por su parte, quedaron inconclusas (C. Kaulen, comunicación personal, 2018). La producción de esta película estaba a cargo de Alberto Parrilla, productor y amigo de Kaulen, que trabajaba en la industria argentina. Como relata Sergio Trabucco, Parrilla “vino a Chile a apoyar a este hombre un poco mayor, y en la última película que lo está apoyando, fallece” (comunicación personal, 2018). De esta manera el proyecto queda a cargo de un familiar de Parrilla, que había trabajado antes como asistente, quien no cumple con los acuerdos económicos previos y finalmente el proyecto fracasó. En sus últimos años de vida Kaulen mantuvo el propósito de finalizar *Viva Crucis*.

Sin la posibilidad de terminar esta película, le sugieren impartir clases de dirección en una escuela de cine. Sin embargo, se niega argumentando la relevancia que significa para él dedicarse a la realización cinematográfica. Patricio Kaulen muere el 23 de febrero de 1999, a la edad de 78 años.

Su hijo Cristián, sobre sus últimos días, recuerda:

Me dijo: “yo vivo para hacer cine, si no hago cine, me muero”. Yo creo que ahí firmó su sentencia, ahí muere, porque esto fue en diciembre, o enero. Se va a Santo Domingo (...) y le da una neumonía, y lo internan en el hospital de San Antonio, y lo traen a Santiago, al Hospital Clínico de la Católica. Tenía claro Patricio Kaulen, era una cosa que se había conversado, que lo tenían que estabilizar, reanimar, desconectarlo, y ahí él veía si seguía para adelante o no. Yo creo que fue una decisión de un nivel de profundidad, no fue una decisión racional, pero decidió morirse, porque no, estaba muy difícil hacer, tratar de hacer cine. (C. Kaulen, comunicación personal, 2018)

SEGUNDA PARTE: TRAYECTORIA CINEMATOGRÁFICA DE KAULEN

En este apartado profundizaremos sobre los inicios de Patricio Kaulen en el cine y su importante paso por el desarrollo documental. Luego nos adentraremos en el trabajo que realizó como presidente de Chile Films y la importancia que tuvo en el resurgimiento del cine chileno de la época. En tercer lugar, profundizaremos respecto a sus largometrajes *Largo viaje* (1967) y *La casa en que vivimos* (1970), a partir de una reflexión en torno a sus obras que considere la comprensión de los motivos y condiciones de la creación visual. Finalmente, presentaremos una reflexión respecto a la valoración y los aportes de Kaulen para el cine chileno.

Imagen N° 3:
Fotograma de la
película *Largo
viaje*, 1967.
Fuente: Cineteca
Nacional de Chile.



CAPÍTULO 3

Inicios de Kaulen en el cine

Tal como señalamos en el capítulo anterior, los inicios que involucran a Kaulen con la industria del cine nacional comienzan desde muy joven de la mano de Jorge Délano, José Bohr y Carlos Borcosque, quienes encaminan su formación como cineasta. Kaulen tiene una breve aparición en el mundo de la actuación, pero su trabajo fue tomando relevancia como técnico al lado de Délano y como ayudante de dirección en *Escándalo* y *La chica del Crillón*, del mismo director. Délano en ese momento ya tenía un amplio reconocimiento en el país.

Realizó la primera película sonora en Chile, fue un gran dibujante político y, además, su buen dominio del inglés lo llevó a ser el anfitrión de Walt Disney y Orson Welles en sus respectivas visitas a Chile a principios de los años cuarenta. Por estos motivos, Délano era considerado “el padrino del cine chileno en esa época” (A. Cavallo, comunicación personal, 2018). José Bohr, por otro lado, realizó gran parte de su carrera como cineasta en México, siendo ampliamente reconocido en ese país, para luego regresar a Chile y realizar 14 películas en diez años, consolidándose como “el director más prolífico de la historia del cine chileno” (ficha biográfica José Bohr, CineChile, 2018). Carlos Borcosque, además de mantener su carrera como director de cine, funda junto a Enrique Kaulen y Roberto Aldunate la revista Ecran en el año 1930. Posteriormente se radica en Buenos Aires para trabajar con la empresa Argentina Sono Film, en la que introduce una técnica de trabajo que había aprendido cuando trabajó en Hollywood, “la llamada planilla de filmación, y hacía planes de trabajo por secuencia: decorados, vestuario, utilería, personajes, etc. y con ello reducía considerablemente los costos” (ficha biográfica Carlos Borcosque, CineChile, 2018).

Mientras seguía trabajando en Argentina, contribuye en la fundación del estudio cinematográfico Chile Films en el año 1942 (ficha biográfica Carlos Borcosque, CineChile, 2018). Estas características hacen de los primeros trabajos de Kaulen experiencias profundamente icónicas en su carrera, las cuales fueron tan relevantes que impulsaron muy tempranamente sus inicios como director de dos largometrajes de ficción propios, *Nada más que amor* (1944) y *Encrucijada* (1947).

Su primer largometraje no tuvo mayor éxito en el momento de su estreno en 1942, no obstante, cinco años más tarde *Encrucijada* tuvo mejor aceptación por parte de los críticos. Ambas películas tienen como centro historias de amor y han sido consideradas como películas de ficción más vinculadas al tipo de realizaciones provenientes de Hollywood, que como producciones basadas en la realidad local. Aun así, *Encrucijada* logra destacar de mayor manera, principalmente porque esta película toma lugar en Valparaíso, locación que es ocupada por primera vez en una cinta nacional (Mouesca, 2010). El propio Kaulen, en entrevista con Héctor Ríos y José Román, hace referencia a lo importante que fue filmar en la región de Valparaíso, considerando que fue una de las primeras películas chilenas que tuvo exteriores, ya que hasta el año 1946 era más frecuente grabar las películas en estudios (entrevista a P. Kaulen en Ríos y Román, 2012).

Luego de estas primeras experiencias como director en cine de ficción, Kaulen encuentra amplias dificultades para seguir trabajando en este ámbito, derivadas específicamente del alto costo que tenía producir un largometraje y de la dificultad de encontrar quién/es le ayudaran con su financiamiento. Kaulen retomará entonces la ficción a finales de los años sesenta, y mientras tanto se abrirá espacio en la filmación de documentales, “convirtiéndose en uno de los documentalistas más prolíficos y experimentados del medio, privilegiando, por razones de supervivencia, los cortometrajes publicitarios” (Mouesca, 2010: 103).

El fracaso de producir largometrajes de ficción no arrastró solamente a Kaulen, sino que afectó también a muchos otros realizadores de la época, lo cual trajo como consecuencia que el corto documental se comenzara a instalar con mayor fuerza entre la mayoría de los cineastas. Por ende, no eran pocos los realizadores y técnicos que se vieron enfrentados a la declinación del trabajo en el área y éstos pasaran a integrar los equipos de las productoras que se dedican a producir documentales (Mouesca, 2010).

Para algunos de estos realizadores, el cine documental representará una verdadera escuela de aprendizaje que terminará por entregarles “una efectiva formación de cineastas, estar mejor preparados técnicamente y enriquecidos, varios de ellos con una sensibilidad más propicia para comprender la problemática social y la responsabilidad del arte cinematográfico en relación con ésta” (Mouesca, 2010: 89).

Paralelamente, en el caso internacional, el desarrollo del documental no estaba sujeto necesariamente al financiamiento de empresas, públicas o privadas, lo cual permitió el surgimiento de grandes referentes del documental, quienes incorporaron una perspectiva personal en sus realizaciones. Estos aspectos también lograron impactar al cine nacional, provocando que los documentales por encargo comiencen a ser un espacio de creación propia y a la vez, de publicidad de las empresas (S. Trabucco, comunicación personal, 2018). La investigadora Jacqueline Mouesca (2005) tiene una impresión similar sobre el desarrollo del documental en Chile, considerando que en sus inicios no se constituyó como un espacio de reflexión y experimentación cinematográfica en sí, sino que se desarrolló al alero de noticieros o informativos para fines propagandísticos y publicitarios. Sin embargo, fue la cuna de un grupo de realizadores que más tarde desarrollarían el género en el país. Trabucco, por su parte, señala que en ese tiempo existía la Escuela de Cine Experimental de la Universidad de Chile y el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, donde se realizaban diversos tipos de documentales que presentaban un aspecto distinto a los realizados para publicidad, pues “se les va incorporando una fineza” desde el punto de vista de la fotografía, la narración, la estética y la dramaturgia (comunicación personal, 2018). Esto hace que el trabajo documental comience a adquirir poco a poco una mayor trascendencia desde el punto de vista cinematográfico.

En conversación con Joaquín Kaulen es posible dar cuenta de la realidad económica que se tenía al realizar estos trabajos por encargo, afirmando que éstos se realizaban más por necesidad que por convicción, siendo las grandes empresas las que encargaban un trabajo para dar a conocer su actividad. Dentro de las opciones de trabajo, el documental se constituía como un trabajo

más, como una fuente de ingresos, aunque a pesar de esta motivación económica en aquellos documentales también había un trabajo creativo. Específicamente, detrás de la realización de los documentales de Kaulen, su hijo Joaquín señala que había un trabajo intelectual, había ideas y conceptos que se expresaban finalmente en la obra (comunicación personal, 2018).

3.1 Noticiarios, publicidad y Emelco

A principios del siglo veinte comenzaron a desarrollarse las llamadas “Actualidades”, los cuales eran registros de diversos acontecimientos nacionales. Este tipo de filmes se darían también en otros países, de forma más elaborada y “con una continuidad más regular, darían luego lugar a lo que se denominaría ‘noticiero’ o ‘noticario’, [convirtiéndose en] el antecedente local más antiguo del cine documental” (Mouesca, 2005: 45).

En un comienzo los noticiarios estuvieron ligados a empresas periodísticas como El Mercurio, La Nación o El Diario Ilustrado, siendo los que se mostraron más dinámicos entre 1920 y 1940. A partir de los años cuarenta, el Estado entró en el mercado de los noticiarios cinematográficos, con el Instituto de Cinematografía Educativa (ICE), fundado una década antes. Junto con realizar proyecciones en liceos, mantener una cinemateca y un archivo, el ICE produjo documentales pedagógicos. En 1944, el noticario ICE fue reemplazado por el de la Dirección de Informaciones y Cultura (DIC), el que se presentaba con el nombre de Chile al día. Posteriormente este último fue reemplazado diez años después por el Noticario Emelco, a cargo de Patricio Kaulen (Memoria Chilena, 2018).

Emelco fue una empresa argentina fundada en el año 1946, y dirigida por los hermanos Löwe: “la firma, que contó con el apoyo de incipientes realizadores, se dedicó a la creación de documentales y películas publicitarias, sin embargo, uno de los géneros que mayormente explotó fueron los noticieros” (Becerra, 2017). Bajo el gobierno de Perón se cierra la empresa, lo cual lleva a que distintos trabajadores, entre los que se encontraba el chileno Boris Hardy, decidieran continuar la labor fílmica de Emelco en otros territorios. Es así como Hardy regresa a Chile en 1951 e instala la productora en el país. A su vez, los hermanos Löwe consideraban interesante el mercado cinematográfico chileno por lo que deciden quedarse en el país, donde, en sus inicios, orientaron el trabajo de la empresa al desarrollo publicitario y, con el paso del tiempo, también se abrieron a participar en la producción de cine de ficción y documental. (Trabucco, 2014).

En 1954, se funda definitivamente la empresa productora en Chile, muy activa en la filmación de cortos documentales, que se exhiben en numerosas salas santiaguinas. “Los documentales propiamente tales no se apartan de la práctica dominante: concentrarse en los temas del desarrollo industrial o en las bellezas del paisaje chileno” (Mouesca, 2005: 61). “Patricio Kaulen, ya con once años de oficio, es convocado por Kurt Löwe y se queda dos años haciendo publicidad, luego documentales y colaborando en el noticiero” (Trabucco, 2014: 69). Este mismo año es nombrado director del *Noticario Emelco*.

Luego de asumir como director técnico en esta empresa, al año siguiente Kaulen realiza documentales “que lo acreditan como uno de los primeros cineastas chilenos que se introduce en este género” (Mouesca, 2005: 62). En ellos presenta un trabajo documental que entrega algo más que solo el registro visual que le ha sido encargado, sino que muestra una “mirada del verdadero documentalista (...) quien tiene en relación con éstos una mirada propia, un punto de vista” (Mouesca, 2005: 62). En este sentido, aun cuando la mayoría de estos trabajos se encuentran bajo los auspicios de empresas industriales o públicas que pertenecen al Estado, Kaulen es capaz de aportar una mirada personal.

Kaulen estuvo trabajando en Emelco no solo haciendo noticiarios sino que también tenía que dirigir publicidad, la cual se producía especialmente para ser exhibida en las salas de cines. Esta situación lo hace posteriormente abandonar la empresa, ya que, tal como relata su hijo Cristián, “se salió, porque no le gustaba mucho el asunto de la publicidad, fundamentalmente porque él creía que (...) la publicidad era una subutilización de un lenguaje en términos de algo absolutamente comercial” (comunicación personal, 2018).

3.2 Braden Copper Company y *Minería en marcha*

Luego de dos años trabajando con los hermanos Löwe en Emelco, Kaulen se vincula con la empresa minera Braden Copper Company. Según él mismo relata en una entrevista, es Lester Ziffren, relacionador público de la compañía, quien lo contacta para ofrecerle hacer documentales sobre el cobre. Así, desde 1954 hasta 1960, realizó alrededor de catorce documentales sobre el mineral El Teniente para la empresa cuprífera⁴ (entrevista a P. Kaulen en Ríos y Román, 2012).

La relación de Kaulen con esta gran empresa estadounidense ocurre principalmente porque esta compañía del cobre, tal como otras empresas, tenía un interés en mostrar la realidad de su empresa, puesto que no había otra manera de mostrar su actividad productiva y de darse a conocer, si no era a través de documentales. Por otro lado, nos cuenta Joaquín Kaulen, que estas empresas americanas también tenían intenciones de generar vínculos políticos en Chile, por lo que ponen un especial interés en la figura de Kaulen, debido a su antiguo trabajo de publicidad y a su relación con la Democracia Cristiana (J. Kaulen, comunicación personal, 2018).

Es así como en 1956, por encargo de la empresa Braden Copper Company, realiza el documental *Sewell, ciudad del cobre*, y luego en 1957 *El agua y el cobre*; siendo este último el primer documental chileno filmado en colores, con Andrés Martorell en la cámara. En 1958 realiza *El cobre por dentro* y un año más tarde dirige *El cobre y sus hombres*. Estos documentales se caracterizan por mostrar las diferentes fases de la faena productiva de la mina El Teniente, así como la incorporación de modernas tecnologías para la realización de la actividad cuprífera. Estos documentales eran exhibidos en las salas de cine, donde los más comerciales tenían la obligación de pasarlas antes de los largometrajes en cartelera (J. Kaulen, comunicación personal, 2018).

4. Si bien Patricio Kaulen realiza alrededor de 14 documentales para la Braden Copper Company, hoy el archivo de la Cineteca Nacional solo tiene disponibles cinco, los cuales se encuentran fichados en la tercera parte de esta monografía: catalogación del material.

Imagen N° 4:
Fotogramas del
documental *La
minería en marcha:
Sewell, ciudad del
cobre*, 1956



A fines de la década del cincuenta emprende, junto con el director de fotografía Andrés Martorell, la tarea de restaurar el clásico *El mineral El Teniente*, filmado por Salvador Giambastiani en 1919, logrando rescatar 12 minutos de la versión original, e incorporando una banda sonora con textos hablados de Raúl Aicardi. Esta película fue encontrada en la bodega de Braden Copper Company, mientras realizaban los cortometrajes encargados por la misma empresa (Mouesca, 2010). En esta filmación Giambastiani, “da testimonio con toda crudeza de la explotación de niños en el trabajo de las minas; pasará mucho tiempo, para que recién a mediados de los años cincuenta, el documental adopte una mirada crítica sobre el mundo del trabajo y la explotación infantil” (Mouesca, 2005: 47). Así, vemos como en la obra de Giambastiani puede verse reflejada la perspectiva crítica a través del documental. Kaulen por su parte logra darle relevancia a esta pieza para el cine chileno, particularmente al origen del documental en el país, además de incorporar su propia mirada en los documentales que tendrá por encargo.

El vínculo de Kaulen con la Braden Copper Company termina hacia la década de los sesenta, luego de realizar los documentales *La metalurgia del cobre*, en 1960, y *Frente al mañana*, en 1962, relatos que ponen al centro la vida de los trabajadores de la mina.

Para la realización de estos cortometrajes en las minas, se enfrentaban a filmar con equipos muy pesados, como una cámara Mitchell que pesaba alrededor de 45 kilos. “Cuando Patricio fue a hacer los documentales del cobre subían con una Mitchell a Sewell, eran cuatro personas llevando la cámara, por las galerías, era todo un movimiento logístico” (C. Kaulen, comunicación personal, 2018). Cristián agrega que hacer cine era muy difícil en esa época, por lo que el equipo que iba a Sewell a filmar contaba con alrededor de 20 personas, ya que las cámaras y las luces eran bastante pesadas. Además, confirma las dificultades que tenía filmar en *El Teniente*, donde el traslado hacia la mina se realizaba en un tren, cargando ahí todo el equipo.

Julio Duplaquet, quien realizó el trabajo de fotografía en diversos documentales del cobre junto a Andrés Martorell, tras esta experiencia, afirma que este último y Kaulen se mantenían económicamente gracias a los documentales que hacían para la Braden Copper Company, aunque eran uno o dos por año (comunicación personal, 2018).

3.3. Perspectiva de Kaulen en los documentales

Más allá de que fueran encargos de la empresa, Kaulen tenía una mirada particular al realizar estos documentales, la cual tenía que ver con “expresar la vida desde otra manera, desde otro punto de vista. No le bastaba con mostrar en el documental lo que estaba pasando, sino que generarle una razón de existencia, de ser. En los documentales del cobre sale la historia del ciclo, relacionado con el agua, con la naturaleza, mezclando una serie de conceptos” (J. Kaulen, comunicación personal, 2018).

El enfoque que le dio Kaulen a estos cortos documentales pueden apreciarse no solo en su técnica y tratamiento de las películas, sino también en cómo representa las diversas temáticas que abordan estas obras encargadas por la Braden Copper Company, destacando la minería del cobre como temática central de todos los cortometrajes, la modernización de las máquinas utilizadas, la visión de progreso que representa este rubro para el país y finalmente una figura indispensable para Kaulen, los trabajadores.

La minería del cobre es presentada en los documentales principalmente desde su puesta en valor, así como desde su reconocimiento como un elemento fundamental dentro de la economía y el anhelado progreso del país. Las diversas estrategias para la extracción de este mineral, así como los avances tecnológicos de la industria cuprífera, posicionaron a Chile como uno de los mayores productores de cobre a nivel mundial, instalando a su vez un modo de vida y de trabajo asociados a esta industria, y son justamente estos aspectos los que Kaulen releva en sus documentales. De esta manera, los documentales presentan aspectos de la realidad social y laboral que acompaña a los mineros del cobre durante el siglo XX, poniendo énfasis tanto en sus condiciones de vida dentro de los campamentos mineros, como en elementos propios de su actividad laboral. Se aborda la minería del cobre desde los adelantos técnicos e ingenieriles que permitieron su auge, rescatando los aportes que esta trae tanto para sus trabajadores como para el resto del país.

Asimismo, la modernización retratada en estas cintas está vinculada con un proceso que aborda diferentes áreas de la producción industrial nacional. Diversas máquinas que alivian la labor de los trabajadores y que permiten una mayor eficiencia en los procesos productivos son destacadas por el autor, quien enfatiza en su relevancia para el acontecer económico y social de la población. Kaulen invita al espectador a apreciar la modernización a partir de primeros planos de máquinas en funcionamiento, que dan cuenta de la velocidad y la exactitud técnica bajo la cual comienzan a regirse los nuevos procesos industriales. Este auge modernizador se presenta en los documentales como un camino hacia el progreso, y como una consecuencia positiva del ingenio y del trabajo del hombre. Esta noción de progreso tiene una estrecha relación con la concepción del dominio de la naturaleza a través del trabajo del hombre, la cual se concibe como una fuente inagotable de recursos que permite aumentar las riquezas, la eficacia, la productividad y la satisfacción de las necesidades vitales de la sociedad. Lo anterior implica un aumento de la división del trabajo y de los conocimientos, proceso en el cual cada hombre y cada máquina cumple una función específica, lo que permite la emergencia de sistemas eficientes, y que constituyen, finalmente, el motor de la sociedad.

En este sentido, se presenta el trabajo como una actividad que constituye un ordenamiento social, determinando ampliamente el lugar que ocupan los individuos en la sociedad. Así, el trabajo se comprende como el principal medio de subsistencia del ser humano, ocupando una parte esencial de la vida de los individuos. La figura del trabajador está ampliamente representada en la obra de Kaulen, en el documental *Frente al mañana* se aprecia cómo personas provenientes de lugares cargados de miseria, pobreza y violencia, donde los aspectos básicos de la vida no están asegurados, tales como una vivienda digna, educación completa, etc., se incorpora al trabajo en las minas, cambiando así su calidad de vida y expectativas. Esta representación tiene relación con una parte de la masa obrera chilena de la época trabajada por Kaulen, la cual había migrado a las ciudades en búsqueda de mejores condiciones. En el caso de estos documentales, vemos al trabajador cuprífero que vive en condiciones muy diferentes a las descritas anteriormente, con altos índices de educación, seguridad y buen acceso a viviendas y salud. Esta diferenciación presente en los filmes de Kaulen dice relación con la realidad de los trabajadores chilenos hacia la mitad del siglo XX, donde los trabajadores de la minería obtenían sueldos más altos y mejores condiciones laborales y de vivienda que aquellos que trabajaban en otros sectores.

De esta manera, el punto de vista cinematográfico que tuvo Kaulen en los documentales siempre tuvo en el centro a las personas: mostraba a los mineros realizando sus labores, considerando que eran ellos quienes realizaban el trabajo. En los documentales del cobre, si bien la finalidad de la Braden Copper Company era mostrar la eficiencia y modernidad de sus faenas mineras, y cómo de esa manera representaban un aporte para la economía chilena, Kaulen siempre lo hizo a través de los trabajadores. Como dice su hijo Cristián, esto fue característico en la forma de hacer documentales de su padre: “Siempre decía que había que contar las historias de la gente, no contar las historias de las máquinas. Las máquinas las maneja gente, esa era su perspectiva” (C. Kaulen, comunicación personal, 2018).

3.4 *Un hogar en su tierra* (1961)

El trabajo documental de Kaulen comienza poco a poco a acercarse al ámbito institucional. De esta manera, en 1961 realiza *Un hogar en su tierra*, que a diferencia de los anteriores vinculados a la Braden Copper Company, es un encargo realizado por la Corporación de la Vivienda (Corvi), un organismo estatal creado a inicios de los años cincuenta. Este documental fue filmado a color y presenta los diversos problemas de hacinamiento y escasez de vivienda en el Gran Santiago. Frente a estas dificultades, la Corvi junto a otros organismos estatales, crean planes de vivienda para hacerle frente a través de sistemas de ahorro y préstamos, provenientes tanto de la Corvi como de las Cajas de Previsión Social. Estos planes de vivienda se muestran como la esperanza de quienes buscan la casa propia.

El documental comienza presentando a una familia de clase media que se enfrenta a los problemas de hacinamiento al no poseer una casa propia. Continúa mostrando la misma realidad en otras familias para llegar a un caso distinto, una familia que vive en extrema pobreza, quienes se rehúsan a abandonar el lugar que habitan. Paralelamente se muestran gráficos y estadísticas sobre los planes habitacionales en que ha estado trabajando la Corvi para solucionar estos

problemas. De esta forma, las historias contribuyen a conformar el cuerpo del documental para presentar los planes de vivienda estatales, utilizando la ficción como recurso para la misma.

Imagen N° 5:
Fotogramas del
documental *Un hogar
en su tierra*, 1961.



El contexto en que se desarrolla este documental se ubica entre los años cuarenta y cincuenta, donde aumentó considerablemente la población de Santiago, como consecuencia de la migración campo-ciudad. Junto a ello, aumentaron también los problemas habitacionales debido al hacinamiento y la escasez de viviendas que produjo este crecimiento (Correa et al., 2001). Es por esto que fue necesaria una re-organización del territorio urbano, lo que se llevó a cabo a través de un Plan Regulador (1960), que fijaba un límite para las hectáreas urbanas, la construcción de nuevas avenidas y el establecimiento de cordones industriales.

Un año antes se promulgó la ley del Plan Habitacional, donde se reforzó la colaboración con las empresas privadas en la construcción de viviendas sociales, pero esta alianza no habría sido suficiente para resolver la problemática habitacional. A raíz de esto y de la demanda ciudadana por un suelo digno, se llevaron a cabo las tomas de terrenos, de las cuales surgirían las llamadas “poblaciones callampas”, que tendrían en realidad sus primeras apariciones a principio de los cincuenta, pero su incremento en esos años fue notorio. En este documental, se presenta a la Corporación de la Vivienda como la institución que logró construir la población San Gregorio, donde en el gobierno de Jorge Alessandri se edificaron viviendas y se les dio materiales y apoyo técnico a los pobladores para que pudieran construir sus propias casas. Por otro lado, la Corvi debía cumplir con los propósitos del Plan Habitacional, para lo que creó la “cuota de ahorro para la vivienda”, la que tendría un valor fijo y sería regulada a través de reajustes de sueldos y salarios. Estas edificaciones, impulsadas también por la Cámara Chilena de la Construcción, se consideraron como un gran aporte a la economía del país e impulsoras de trabajo. Este documental realizado para Corporación de Vivienda representa el progresivo alejamiento de Kaulen de las realizaciones para privados y el acercamiento a los documentales institucionales, los que, como veremos más adelante, serán parte fundamental en su desarrollo como cineasta durante la segunda mitad de la década del sesenta.

3.5 Relevancia del trabajo documental en su trayectoria

Como ya señalamos, el trabajo documental por encargo de empresas fue una práctica común entre los cineastas de la época, ya que permitía que se mantuvieran vinculados al rubro cinematográfico y les otorgaba una gran trayectoria. El caso de Kaulen no fue la excepción, para quien además

este largo periodo documental trajo consigo algo más importante: el reconocimiento entre los pares. “Esta dedicación intensiva que muestra después, en los documentales, también le entrega una base, le entrega relevancia” (A. Cavallo, comunicación personal, 2018).

Este rubro ligado a la publicidad, le dio la posibilidad de situarse en escenarios muy distintos de creación, otorgándole una gran experiencia al momento de dirigir. La formación que le otorga la dirección es principalmente gracias a su trabajo en el ámbito documental, porque Kaulen buscaba presentar parte de la realidad. “El documental, para que sea bueno, tiene que ser esencialmente didáctico, la esencia de lo que está mostrando [debe ser] enseñárselo a la gente” (C. Kaulen, comunicación personal, 2018). Esto lo realiza Kaulen desde la narración cinematográfica, a través de las imágenes, algo que desde su punto de vista se logró, afirma su hijo Cristián (comunicación personal, 2018).

Kaulen da muestra de una mirada personal en las obras, pero no solo eso, sino que además logra perfeccionar la narración del documental con este punto de vista. Sergio Trabucco afirma que ese periodo documental le permitió dos cosas a Kaulen: armar equipos y aprender con mayor rigor la técnica y el uso de la óptica. “Él tenía claridad al filmar, qué lente quería poner, tenía un conocimiento de la óptica, para construir la filmación en un set, y para filmar en interiores se requería de un manejo de la óptica también” (comunicación personal, 2018). A su juicio, esto le permitió desenvolverse mejor con los largometrajes que realizaría posteriormente.

De esta manera, el trabajo documental tomó para la trayectoria de Kaulen una relevancia significativa que se traduciría luego en el desarrollo de sus últimos largometrajes de ficción, formando un cineasta reconocido en el ámbito, no solo de la publicidad empresarial, sino que en el círculo de realizadores de la época, para que posteriormente tomara grandes iniciativas como la de reabrir Chile Films a manos del Estado, intentando convertirlo en un espacio abierto para todos los cineastas y en un lugar de formación de los mismos.

CAPÍTULO 4

El resurgimiento del cine nacional: reapertura de los estudios de Chile Films

El término del periodo de desarrollo documental dentro de la trayectoria cinematográfica de Kaulen, coincide con la llegada de Eduardo Frei Montalva a la presidencia de Chile en 1964. En este sentido, para comprender el rol que cumple Kaulen dentro de la reactivación de la producción estatal de cine nacional, es importante considerar la relación del autor con el Partido Demócrata Cristiano, y en particular, con sus principales referentes.

4.1 Vínculos con la Democracia Cristiana

La Democracia Cristiana, a principios de la década de los sesenta, era uno de los partidos políticos más importantes de nuestro país, puesto que se constituyó como la expresión política de la doctrina social cristiana y de sectores que promovían proyectos de cambio social. Ambas convicciones, compartidas por un amplio sector de la sociedad, permitieron que se instalara como una alternativa viable dentro del escenario político nacional. De esta manera, quienes compartían aquellas ideas se asociaron durante estos años a los círculos demócratacristianos, tal como fue el caso de Patricio Kaulen.

Con una perspectiva antiderechista y anticomunista, como la definen sus cercanos, Kaulen se vinculó estrechamente con las propuestas de la Democracia Cristiana, lo que, sumado a su reconocida amistad con Eduardo Frei Montalva, lo llevó a colaborar activamente en sus campañas presidenciales y luego en su gobierno. Tanto en la campaña presidencial de 1958, donde Frei perdió frente al candidato Jorge Alessandri Rodríguez, como en la de 1964, donde finalmente fue electo, Kaulen se desempeñó dentro de su equipo de propaganda política. Gracias a su experiencia en el ámbito de las comunicaciones, orientó a Frei en la preparación de sus discursos, así como en las maneras de expresarse públicamente. Como señala Joaquín Kaulen:

Trabaja para ellos en la parte de publicidad, podríamos decir, de propaganda. Porque quienes sabían de propaganda eran aquellos que filmaban, que trabajaban con imágenes, que podían comunicar [...] Entonces, eran ciertos trucos de imagen pública, que en ese tiempo no era una cosa muy desarrollada. Hoy día hay consultores para todo, pero en ese tiempo no. Y participó en el grupo de propaganda con [Álvaro] Marfán, con un montón de gente, que fueron como el equipo de propaganda de las elecciones en que salió Frei. (Comunicación personal, 2018)

En la última campaña presidencial de Frei Montalva, Kaulen también produce el documental *La marcha de la Patria Joven* (1964), que presenta una inédita y masiva marcha, donde miles de hombres y mujeres de diversos lugares del país caminaron hacia Santiago con banderas y

pancartas en apoyo al candidato. En aquella ocasión, Frei invita a realizar una “Revolución en Libertad”⁵, convocando a los jóvenes a ser los constructores de una sociedad más justa. Aquel documental es considerado relevante dentro de la obra de Patricio Kaulen, puesto que, como señala su hijo Cristián, “él junta en ese momento su cosa cinematográfica con su cosa política, y se adhiere a una causa política muy fuertemente. Siempre había votado por Frei, creía en las transformaciones sociales, él creía en la evolución, no en la revolución” (comunicación personal, 2018). Así, el autor logró vincular sus cualidades artísticas y cinematográficas con sus convicciones políticas, lo que luego le permitió asumir responsabilidades dentro del aparato estatal y ubicar al cine como un elemento relevante para los propósitos del nuevo gobierno.

4.2 Presidencia de Chile Films y Ley de Promoción al Cine Nacional

La empresa cinematográfica Chile Films había sido creada en la década de los cuarenta, pero luego de pocos años de funcionamiento diversos motivos la llevaron a la quiebra. En 1964, cuando Frei Montalva asume la presidencia de Chile, Patricio Kaulen ve la posibilidad de recuperar esta empresa por parte del Estado, destacando la importancia de reactivar y recuperar la producción de cine nacional, que permanecía estancada y sin los recursos necesarios. De esta manera, Kaulen toma la iniciativa de reabrir los estudios de Chile Films, como una de las principales herramientas para el resurgimiento de la industria cinematográfica, y para crear un espacio democrático para el desarrollo del cine chileno.

El mismo Kaulen, en una entrevista, relata la conversación que tuvo con el mandatario al proponerle formar parte de esta empresa:

Cuando se gana la elección, Frei me dice: “Mira, tienes que hablar con Gabriel Valdés para que se arregle tu nombramiento en Los Ángeles” [...] Le dije, ¿oiga, y por qué Los Ángeles? “Pucha, ¿no se hacen las películas allá?”, me dijo. ¡No pues, Presidente! ¡Si yo di la pelea por esto otro! “¿Y qué quieres?” Chile Films. Y él me dijo: “¿El lugar donde habitan los vampiros? ¡Pero qué te vas a ir a meter allá!”. Y le dije: ¡No, déjeme a mí, yo me voy para allá y usted me apoya, yo le voy a contar una historia: tiene que haber cine en Chile! (Ríos y Román, 2012: 36)

En este contexto, y considerando que era el gobierno quien designaba a personas de confianza dentro de los directorios de las empresas del Estado, Eduardo Frei nombra en diciembre de 1964 a Patricio Kaulen como presidente de Chile Films. Según Cortínez y Engelbert (2014), este nombramiento tenía evidentemente motivos políticos, pero “es también una solución de continuidad donde se nota el interés genuino en el desarrollo de una industria cinematográfica de calidad” (143). Como señalan los mismos autores, la reapertura de Chile Films en manos de Kaulen trae consigo esperanzas para el futuro del cine chileno, puesto que, como manifestaba

5. La “Revolución en Libertad” se refiere a la consigna utilizada por Eduardo Frei Montalva, cuyo programa de gobierno buscaba crear cambios profundos, o sea, «una revolución», pero manteniendo las libertades de un sistema democrático. Con esto Frei buscaba distanciarse tanto del candidato socialista Salvador Allende, como del candidato de derecha Julio Durán.

un crítico de la época, “es cineasta y hará lo posible para que Chile Films esté al servicio de todos los cineastas de mérito, sin distinción” (Godoy, 1966 en Cortínez y Engelbert, 2014: 144).

Una de las principales labores que se propone Kaulen como presidente de Chile Films, es impulsar la industria cinematográfica nacional a partir de la creación de una legislación que favoreciera la producción de cine. En aquellos años, el costo de producir un largometraje en nuestro país era muy alto, principalmente porque no existía un marco legal que regulara los impuestos ni promoviera el desarrollo fílmico, ni un equipamiento necesario para la producción y la exhibición de éstos. En Chile, el modelo económico aún mantenía características proteccionistas, por lo que “castigaba mucho las importaciones de bienes de capital, como las máquinas. Eran muy fuerte los impuestos, mucho trámite aduanero y mucho costo en eso” (A. Cavallo, comunicación personal, 2018). Es por esto que ya desde la década de los cincuenta se venía gestando, por parte de un grupo de cinematografistas chilenos, un proyecto de Ley de Protección al Cine Nacional, que luego de más de diez años en discusión, se hacía cada vez más urgente. Esta necesidad la señala Kaulen, desde el comienzo de su presidencia en Chile Films, como la tarea fundamental para lograr una óptima reanudación de las actividades fílmicas en Chile:

Antes que nada, [se necesita] conseguir de una vez por todas una legislación de ayuda, fomento y protección a la labor cinematográfica en nuestro país. Para ello existe desde hace tiempo ya en la Cámara un proyecto de ley, que estamos seguros se hará realidad bajo el gobierno de Eduardo Frei. Nuestro propósito es desvanecer, de una vez y para siempre, la leyenda negra que pesa sobre Chile Films, los estudios de la cinematografía nacional que emprende desde ahora una nueva marcha por los caminos del séptimo arte. (Entrevista a Patricio Kaulen, Ecran, 1 enero 1965)

Este proyecto de ley, en sus inicios, buscaba “estimular el desarrollo fílmico en nuestro país, permitiendo la producción de documentales de tipo didáctico y artístico, con el ánimo de ir preparando gente, para luego realizar films de largometraje” (Ecran, 8 mayo 1956 en Vega, 1979: 149). En este sentido, cabe destacar la relevancia que se le otorga a la necesidad de impulsar el cine, no solo en términos económicos, sino como una herramienta educativa, transformadora y que trascendiera hacia diversos espacios de creación cinematográfica. Sumado a esto, la revista Ecran destacaba la importancia de contar con un activo cine nacional, puesto que traería aportes artísticos y sociales para el desarrollo cultural de nuestro país:

Si tuviéramos una actividad cinematográfica constante, si periódicamente se filmasen documentales, noticiarios y películas de largometrajes, los chilenos tendríamos oportunidad de conocer íntimamente nuestra larga geografía, de apreciar nuevos valores humanos, de vincularnos con la historia y la tradición ciudadana, que están llenas de actos heroicos y ejemplares. El cine, por ser un medio de difusión inmediato, nos pondría al día con las artes y la cultura chilenas, mostrándonos el desarrollo de la nación y exaltando las virtudes de los que están luchando por el progreso del país. Además, aparte de estos innegables méritos, una industria fílmica estable permitiría difundir en el extranjero las bellezas de nuestros

paisajes, las bondades de nuestro pueblo y la alegría de nuestras canciones y danzas populares. En resumen, son muchas las ventajas que tendría un cine chileno sólido y estable. (Ecran, 22 mayo 1956: 14)

Bajo esa perspectiva, y como un modo de promover acciones e iniciativas concretas tendientes a desarrollar y proteger la industria cinematográfica nacional, se crea la organización Diprocine, formada por directores y productores de cine de Chile (Mouesca, 2010; Vega, 1979). El origen de Diprocine se remonta hacia finales de la década del cuarenta, luego de la crisis de Chile Films que la llevó a ser administrada por la empresa privada Taulis Films. “La percepción de desamparo que invadió a la comunidad del cine tras el fracaso de Chile Films motivó repetidas y porfiadas gestiones para crear un gremio que pudiera presentar fuerza y coherencia ante los poderes del Estado” (Cavallo y Díaz, 2007: 21). Así, estos esfuerzos, encabezados por Patricio Kaulen, quien asumió su presidencia, permitieron finalmente la conformación de esta agrupación en 1955. Kaulen, como presidente de Diprocine, concentró su gestión en obtener la Ley de Protección al Cine Nacional, “semejante a otras que se habían generado en Europa tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, como defensa ante el arrollador impulso de la industria norteamericana” (Cavallo y Díaz, 2007: 21). De esta manera, la organización surge como un modo de conseguir apoyo por parte del Estado para la creación de la infraestructura necesaria para la industria cinematográfica, para la creación de un marco legal que promoviera la producción fílmica, y como una plataforma de lucha para la institucionalidad del cine que empezaba a gestarse. Además de Patricio Kaulen, Diprocine estaba conformado por figuras como Armando Rojas Castro y Emilio Taulis, vinculados al desarrollo de noticiarios documentales, por José Bohr y Jorge Délano, realizadores de largometrajes de ficción, y por los más jóvenes Alejo Álvarez y Jorge di Lauro⁶ (Cortínez y Engelbert, 2014).

El proyecto de ley que elabora Diprocine contemplaba los siguientes elementos fundamentales⁷: (1) Crear una Comisión de Cine en la Corfo, para el fomento de la industria cinematográfica; (2) Liberar de toda clase de impuestos la internación de película virgen y maquinaria fílmica; (3) Liberar de ciertos impuestos a las empresas cinematográficas que acrediten haber rodado durante un mes dos noticiarios de actualidad nacional; (4) La exigencia a todas las salas de cine de exhibir en cada función una película nacional de cortometraje o documental; (5) Gravar la exhibición de películas chilenas con los mismos impuestos que a las extranjeras y el equivalente de este impuesto devolverlo al productor de la película exhibida; y (6) Establecer un impuesto adicional al valor de las entradas de espectáculos públicos, destinados a financiar la ley (Ecran, 5 junio 1956). Este proyecto tomó en consideración la legislación mundial referente a esta materia, y en palabras de Kaulen, era un proyecto “breve, claro y sencillo, y contempla las condiciones mínimas para que nuestra industria cinematográfica entre en un robusto plan de desarrollo” (entrevista a P. Kaulen, en Ecran, 1 enero 1965).

6. Diprocine fue formada, en su mayoría, por un conjunto de cineastas mayores, con visiones poco modernas con respecto al cine. Por esta razón, fue catalogada por algunos sectores como una agrupación “conservadora y anticuada”, lo que llevó a la formación del Sindicato de Trabajadores Cinematográficos de Chile, que incorporó a las nuevas generaciones de cineastas y productores. Cabe destacar que esta nueva agrupación no nace como una oposición a Diprocine, sino como un complemento al gremio.

7. Para revisar en detalle el proyecto de Ley de Protección al Cine Nacional, ver Anexo 1.

El insistente trabajo que realizó Diprocine no tuvo eco en el gobierno de Jorge Alessandri (1958-1964), y debió esperar hasta la llegada de Frei Montalva a la presidencia para obtener respuestas. La reapertura de Chile Films requería ser acompañada de una nueva legislación, y la relación de Patricio Kaulen con el gobierno parecía ser fundamental dentro del proceso de discusión del proyecto de ley. Esto, sumado a que la mayoría demócratacristiana en el parlamento apoyaba la legislación prevista por Frei, daba buenos indicios de que por fin el proyecto se aprobaría. Sin embargo, hacia 1966,

los parlamentarios de derecha y de izquierda habían adquirido el hábito de oponerse y bloquear todas las iniciativas legales del gobierno, a veces sin siquiera estudiarlas. En el caso del cine, la resurrección de Chile Films suscitaba la sospecha de que el gobierno pondría la producción a su propio servicio, y el proyecto fue postergado sucesivamente. (Cavallo y Díaz, 2007: 21)

En este contexto, las negociaciones por la aprobación de la ley se hacían cada vez más necesarias. Durante este periodo aquella negociación estuvo en manos de Patricio Kaulen y del cineasta Hernán Correa, dirigente de Diprocine y “un infatigable activista de la defensa y promoción del cine nacional” (Mouesca, 2010: 99). Ambos llevaron adelante la tarea de reunirse con diversas autoridades para conseguir su aprobación. Kaulen era partidario de impulsar la Ley de Cine como un modo de generar un ambicioso proyecto, que incluyera la creación de un Instituto de Cine, como el que existía en Argentina, pero Correa, más pragmático, consideraba que con la modificación de algunas glosas de la Ley de Reajuste de Remuneraciones, es decir, aquellos artículos que suponían la devolución de los impuestos de las entradas al productor y la eximición de impuestos en la internación de los insumos para realizar filmes, bastaría para generar un gran movimiento en la industria cinematográfica (Trabucco, 2014). La relevancia de liberar los impuestos de importación de películas vírgenes y maquinarias se debía principalmente a los altos costos que éstas suponían para la producción, lo que impedía en gran medida la filmación de largometrajes. Además, la posibilidad de que se devolviera el impuesto de la taquilla al productor, considerando que las ganancias dependían de la cantidad de entradas que se vendieran, permitiría la reinversión de aquel capital en la casa productora, permitiendo a su vez la filmación de nuevos largometrajes. Así, ambos cineastas concordaron en que aquel momento era una gran oportunidad para impulsar esta ley, sin embargo, a pesar de la propuesta de Kaulen, se impuso la tesis pragmática de Correa.

De esta manera, a fines de 1966, Hernán Correa consigue “mediante una intensa acción de persuasión personal, que senadores y diputados aprobaran sólo dos artículos dentro de la Ley de Reajuste” (Cavallo, Díaz, 2007: 21), y no la totalidad de la Ley de Protección al Cine Nacional que se había presentado al gobierno. Esta maniobra fue una estrategia para que la producción de cine pudiese contar con el financiamiento suficiente lo antes posible, considerando que necesitaban el apoyo del gobierno del momento para la aprobación de la ley. Correa asumía que las discusiones podrían tardar muchos años, y veía posible que finalmente no se lograra concretar. “Para Correa era como una traición al cine, pero era algo más evidentemente práctico, ‘necesitamos lucas para producir’” (comunicación personal, 2018), comenta Joaquín Kaulen sobre este proceso.

Finalmente, en enero de 1967 se promulga la ley 16.617, donde se presentan dos disposiciones que favorecen al cine nacional. Por un lado, se establece la liberación de impuestos a la importación de película virgen de 35mm y de equipos para la producción (Vega, 1979), y por otro lado, se establece el mecanismo tributario para devolver el impuesto de la entrada a las funciones en que se exhibieran largometrajes nacionales o coproducidos en Chile (Trabucco, 2014). De esta manera, los productores pasaron a recibir, al final del ciclo de exhibición del filme, poco más del 60% de los ingresos totales de la taquilla, versus un 9,6% que obtenían anteriormente (Cavallo y Díaz, 2007). En el caso de las producciones de Chile Films, por lo tanto, aquel porcentaje de los impuestos ahora se destinaba directamente a la Corfo, recuperando el dinero y permitiendo el financiamiento de nuevos largometrajes. Estos cambios fomentaron la producción de cine nacional y, a su vez, incentivaron la inversión en esta industria por parte de otros actores: “muchos empresarios estuvieron dispuestos a arriesgarse, a prestar y apoyar al cine, por la proporción de las películas y por lo que estas podían recuperar en la entrada” (S. Trabucco, comunicación personal, 2018).

A pesar de las críticas que surgieron a raíz de la aprobación de ciertos elementos del proyecto de ley y no de su completitud, donde “los maximalistas de siempre criticaron por supuesto estas disposiciones por considerarlas insuficientes” (Mouesca, 2010: 99), lo cierto es que la modificación de la Ley de Reajuste de Remuneraciones finalmente permitió muy rápidamente el desarrollo del cine en nuestro país, experimentando en los años siguientes un gran avance en el número de largometrajes realizados.

4.3 Los noticiarios *Chile en marcha* y la reactivación de Chile Films

Además de los esfuerzos por la aprobación de la nueva legislación, Kaulen en su nuevo puesto como presidente de Chile Films se dedica a la producción de diversos proyectos fílmicos. Uno de sus principales aportes fue la creación del noticiario de actualidades *Chile en marcha*, al servicio del gobierno de Eduardo Frei Montalva. Este noticiario surge con la intención de reactivar las producciones dentro de la empresa estatal, y de financiar aquel espacio que la Corfo necesitaba para la realización de largometrajes y documentales. Kaulen, sobre los inicios de los noticiarios, comenta:

Llegué a Chile Films cuando había once mil escudos en la cuenta del Banco. Yo estuve seis meses sin cobrar sueldo, me comí hasta los botones. Entonces, pensé: “¿Qué es lo que hago yo aquí, cómo parto? ¡Tate!: las empresas del Estado. Hacemos un noticiario que sea atractivo, lo hacemos nosotros y aquí está la papa”. (Entrevista a P. Kaulen en Ríos y Román, 2012: 35)

De esta manera, la principal función del noticiario *Chile en marcha* (exhibido entre 1965 y 1970) fue difundir y comunicar al público los avances y labores llevadas a cabo por el nuevo gobierno, considerando que una de las políticas estatales de la época fue impulsar el desarrollo y la cobertura de las comunicaciones, consideradas como un motor de cambio, desarrollo social y pilar de la democracia (Archivo Casa Museo Eduardo Frei Montalva, CMEFM, 2018). Es importante señalar que el periodo liderado por Frei Montalva estuvo marcado por una serie de reformas

sociales y económicas, cuyas implementaciones marcaron las principales temáticas abordadas por el noticiario. Así, *Chile en marcha* se convierte en una plataforma para presentar contenido relativo a la Reforma Agraria, al Programa de Promoción Popular y el proceso de construcción de poblaciones. Se presentan las Juntas de Vecinos, Centros de Madres, Clubes juveniles, y los diversos espacios donde las comunidades emergentes comienzan a tener voz y visibilidad (C. Kaulen, comunicación personal, 2018). Se difunde contenido relativo a la modernización del sistema de locomoción urbana en Santiago, los avances en transporte a nivel nacional, y la implementación de diversas obras públicas, además de avances en materia de deportes, cultura y tecnología. Asimismo, permiten exponer las actividades realizadas por el Presidente, la Primera Dama, los ministros y otras autoridades; la promulgación de leyes emblemáticas, el contenido de grabaciones cotidianas de la ciudad en aquellos años, viajes al extranjero, entre otros (Archivo CMEFM, 2018). De este modo, eran también los organismos y empresas del Estado quienes ayudaban a financiar estos noticieros, puesto que pagaban un monto a la empresa para difundir sus labores y avances (S. Trabucco, comunicación personal, 2018).

Imagen N° 6:
Fotogramas del
documental *Chile en
marcha: Chile que surge*,
1956-1959.



Los noticieros *Chile en marcha*, al igual que otros documentales, cortometrajes o anuncios, se exhibían en las salas de cine comercial antes de las funciones de las películas. Esto fue una práctica recurrente en este periodo, puesto que la televisión aún tenía una cobertura limitada en los hogares, y, para efectos de este noticiero, no existía una señal de televisión pública de cobertura nacional que permitiera transmitir su señal en todo el territorio. Los noticieros, entonces, se proyectaban en salas de cine de manera quincenal, al principio solo en las salas del centro de Santiago, para luego llegar a los barrios y a diferentes ciudades (Archivo CMEFM, 2018). Por las características de la tecnología fílmica disponible en los años sesenta, la mayoría de este material se grabó en rollos de acetato de 16 milímetros, en blanco y negro y sin sonido, para posteriormente ser editado por parte de Chile Films para su exhibición en cines. Con el tiempo y los avances tecnológicos, logró difundirse en un formato de 35 milímetros y a color.

Para la realización de los *Chile en marcha*, Patricio Kaulen conforma un equipo de personas de reconocida experiencia, que se dedicó a producir el noticiero y a filmar en terreno los diversos sucesos que el gobierno buscaba difundir. Como director, nombra al periodista Javier Rojas, y como subdirector, a Dunav Kusmanic. Además, participaron figuras como Juan Riera, Andrés Martorell, Sergio Mihovilovic, Julio Duplaquet, José M. Tobar, Carlos Piaggio, Vicente Bianchi, Mario Rojas, Germán Rinaldi y Jorge di Lauro (Trabucco, 2014). Por su parte, las labores de Kaulen,

como presidente de Chile Films, eran otorgar al noticiero una línea editorial, y supervisar y asistir en las distintas etapas de la producción.

Los documentales de Chile Films no los hacía don Patricio. No los dirigía, los supervisaba todos sí. A ver, él supervisaba el noticiario, supervisaba los documentales, supervisaba todo. O sea, en el fondo los hacía la dirección, pero siempre bajo el alero de él, porque el que de verdad sabía era él (...) Él asistía a las ediciones, a todo, al sonido, a los guiones, a la función, a todo. (J. Duplaquet, comunicación personal, 2018)

En este sentido, el rol de Kaulen se asocia a la coordinación y al apoyo en todo el proceso de realización de cada edición del noticiario. “Kaulen nunca fue a la calle a filmar una nota, tenían camarógrafos, y tenía un segundo que era Javier Rojas (...) Kaulen le daba a todo el noticiero la línea editorial, eso era un poco lo que hacía”, comenta Trabucco (comunicación personal, 2018). Con sus conocimientos, aportaba también en el proceso de compaginación, como recuerda su hijo Joaquín:

Obviamente asistía a los cortes, ‘ya, esto sí, esto no, pongámosle más de esto, menos de aquello’. Había una dirección detrás, pero había otros encargados de hacerlo. Para mi papá, era una cosa como instrumental, había que hacerlo bien. (Comunicación personal, 2018)

En estas labores como coordinador del noticiario, Kaulen se desempeñó hasta el término de su presidencia en Chile Films, en 1970, cuando Salvador Allende y la Unidad Popular llegan al poder y Miguel Littin asume como presidente de la institución. Estos noticiarios habían tenido “un relativo éxito apoyando los procesos de movilización del gobierno de Frei Montalva, y el formato era claramente valorado como un recurso en todos los sectores políticos” (Zegers, 2013: s/n), por lo que continuaron realizándose durante el periodo de la Unidad Popular, e incluso durante la dictadura cívico-militar. Bajo el alero de Littin, el noticiario estatal, de carácter mensual, cambia su nombre a *Noticiero Nacional*, y enfoca sus ediciones a las reformas sociales y políticas que comenzó a vivir el país en su camino hacia el socialismo. Luego, en 1976, este espacio informativo pasa a denominarse *Visión de Chile*, constituyéndose en el medio informativo del régimen militar, y convirtiéndose en el último noticiario exhibido en los cines.

4.4 Modernización de la industria cinematográfica

Más allá de los noticieros, la gestión de Patricio Kaulen como presidente de Chile Films fue sumamente relevante para la producción de diversos filmes que comenzaron a desarrollarse firmemente una vez que reabren las puertas de la empresa estatal. El interés de Kaulen estaba puesto en el impulso y fomento del cine chileno, y en crear un espacio para que los directores nacionales pudieran filmar. Pretendía no solo producir nuevas películas, sino realizar una política de “puertas abiertas”, donde “todo el mundo que tenga condiciones y los medios necesarios, pueda filmar en nuestros estudios, sin tropiezos de ninguna especie” (entrevista a P. Kaulen, Ecran, 1 enero 1965). Así, se promulgaba la idea de que quienes tuviesen un buen proyecto contarían con el apoyo y financiamiento de Chile Films. Además, “que para ellos estarían dispuestos tanto

el personal como el equipo técnico que les sean indispensables” (entrevista a P. Kaulen, Ecran, 1 enero 1965). Considerando que durante la década anterior los cineastas no contaban con ningún apoyo por parte del Estado, ni existían lugares con bajo costo donde producir sus películas, esta perspectiva de fomento del financiamiento estatal representaba una mejora sustancial.

En este sentido, reabrir los estudios de Chile Films permitió volver a activar aquellos espacios que estaban olvidados y convertidos en bodega (C. Kaulen, comunicación personal, 2018), y promover la modernización de una industria que se volvía cada vez más importante. Los esfuerzos de Kaulen estuvieron puestos en conseguir los recursos para la compra y modernización de los equipos necesarios para la producción cinematográfica, y en la implementación de un laboratorio que permitiera realizar el proceso de producción y postproducción en Chile, ya que normalmente las películas debían terminarse en laboratorios de Buenos Aires u otras ciudades extranjeras.

Sobre este proceso de modernización, Joaquín señala:

Yo recuerdo cuando fueron a comprar y a buscar cámaras a Francia. Fue a comprar seis cámaras de tal tipo, que eran las más modernas. Entonces era un equipamiento, el laboratorio era un laboratorio súper moderno. Teóricamente iba a funcionar medio automático, respecto de lo que eran los laboratorios en ese tiempo. Fue gente a Francia a aprender a montarlo, a usarlo. Entonces había un desarrollo. (Comunicación personal, 2018)

La reapertura de Chile Films trajo un periodo de gran avance tecnológico y de equipamiento dentro de sus estudios, y fue un verdadero plan de inversiones financiado por el Estado. Para el nuevo laboratorio se trajeron cámaras modernas, con sus equipos de lentes, un equipo de sonido, luces, entre otros insumos que contaron “con todos los requerimientos industriales de esa época del cine” (J. Kaulen, comunicación personal, 2018). Kaulen además creó las condiciones para que no se cobrara en el uso de laboratorios y de salas de sonido, o los costos fueran muy bajos. “Eso fue como el primer apoyo al cine desde el Estado”, comenta Cristián (comunicación personal, 2018). Por otra parte, junto con los nuevos equipamientos para el estudio y los laboratorios, también se incorporó a la empresa personal muy bien calificado, tanto para el desarrollo de los noticiarios *Chile en marcha*, como para las diversas labores de producción dentro de Chile Films. La reactivación de esta industria requería del trabajo de personas con experiencia y dedicación hacia el cine, por lo que se sumaron a su equipo editores, compaginadores, camarógrafos, técnicos, montajistas, sonidistas, que se desenvolvían en el ámbito universitario, que trabajaban en los laboratorios de Buenos Aires o cuya trayectoria era reconocida, como los ya nombrados Jorge di Lauro, Carlos Piaggio o Antonio Ripoll (J. Kaulen, comunicación personal, 2018). De esta manera, con la implementación de nuevos equipos, de un personal experimentado, y de políticas de financiamiento, se logró volver a poner el foco en la relevancia de tener una industria cinematográfica nacional que estuviese a disposición de los cineastas, y que permitiera el incremento en la producción de cine y el resurgimiento de Chile Films, que llevaba años estancada y sin funcionamiento.

La reapertura y modernización de los estudios de Chile Films, sumada a la puesta en vigencia de la nueva legislación, significó una activación rápida de la producción cinematográfica nacional. Durante los seis años que permaneció en vigencia la ley y que Chile Films funcionó como una productora estatal (hasta que la dictadura militar frenó los intentos de promover el cine en nuestro país, derogando la ley y estableciendo el IVA, que dejó al cine sin respaldo), se rodaron “algo más de treinta largometrajes, un alza considerable si se toma como base los siete largometrajes filmados en la primera mitad de la década del sesenta” (Cavallo, Díaz, 2007: 23). Jaqueline Mouesca (2005) define este periodo como un “boom”, ya que además se produjeron centenares de documentales, y “algunas de las mejores películas del cine chileno” (110). Gracias a la nueva legislación y la protección gubernamental, y a los aportes de Chile Films en términos de tecnología y reducción de costos, de inmediato se incorporan a la producción nacional nuevos y variados realizadores, algunos notables como Raúl Ruiz, Helvio Soto y el mismo Patricio Kaulen (Vega, 1979), quien en 1967, en medio de todas estas actividades, por fin filma *Largo viaje*, película que “siempre había considerado como la meta de su quehacer después de postergar el género de ficción en 1949” (Cortínez y Engelbert, 2014: 144). En este sentido, es el propio Kaulen (en Ríos y Román, 2012), quien señala que debió esperar a que las condiciones de la industria cinematográfica mejoraran para realizar su esperado largometraje, puesto que sin la nueva ley que permitiera que la película fuera financiada con el dinero de producción dentro del país, “no tenía ninguna posibilidad de hacer cine en Chile” (36).

CAPÍTULO 5

Representaciones a través del cine: *Largo viaje* y *La casa en que vivimos*

El cine puede ser entendido como el “arte de la representación y de la significación, el vehículo de las representaciones que una sociedad da a sí misma a partir del cual los sujetos construyen sus identidades e interpretan las identidades de los otros” (Aumont, Bergala, Marie y Marc, 1985: 98). Como medio de comunicación, por lo tanto, contribuye a la formación y difusión de diversos saberes sobre la realidad, así como a la comprensión de múltiples fenómenos sociales (Ardévol, 1996; Verardi, Kornblit, Beltramino y Ortiz, 2015). Sin embargo, la capacidad del cine para representar la vida social es “el fruto de un conjunto de tareas pensadas, organizadas y definidas que tienen como fin construir un relato cinematográfico” (Raurich y Silva, 2010: 65), es decir, una película no es otra cosa que una creación e interpretación de la realidad por parte del cineasta, no un espejo de la realidad. Por lo tanto, la filmación de la realidad social no debe ser entendida como un registro completo, mecánico e imparcial, sino que está sujeta a la intencionalidad del realizador y a las restricciones propias de cada medio de representación (Ardévol, 1996).

En este sentido, el cine como forma de representación social, representa la realidad a través de imágenes icónicas, entendiendo que una imagen no es solo una realidad física, sino un concepto, una idea (Martins, 2013). La imagen, por lo tanto,

es la presentación de una forma de realidad manipulada, de/formada, que en ella se compromete su propio autor [, y así] el cine, sirviéndose de sus imágenes, retrata-refleja las experiencias y las realidades que los individuos han vivido, buscando parecerse lo más posible a la realidad sin llegar a ser real. (Martins, 2013: s/n).

De esta manera, la imagen y la realidad social están mediadas por la forma que toma el producto cinematográfico o el modo de representación (Ardévol, 1996).

Tomando esto en consideración, a continuación profundizaremos en los dos últimos largometrajes de Kaulen, *Largo viaje* (1967) y *La casa en que vivimos* (1970), ya que, a diferencia de sus primeras películas, éstas contienen un importante cambio temático con sensibilidad social, que lo distancia de la antigua forma de hacer cine, más cercana a la comedia y al amor. En este sentido, el cine de Kaulen será comprendido como un medio relevante para la circulación de significados, que permite generar nuevas formas de ver el mundo y a los sujetos en su realidad cotidiana. Nos parece de especial interés reflexionar en torno a sus últimas obras, comprendiendo los motivos y condiciones de la creación visual (Verardi, et al., 2015), e incorporando una mirada crítica que considere tanto un análisis sobre sus imágenes y representaciones, como del contexto de producción e intereses del cineasta.

5.1 *Largo viaje* (1967)

Tal como señalamos anteriormente, Kaulen preside Chile Films y, a su vez, impulsa los esfuerzos para que se aprueben las modificaciones legislativas que traen como consecuencia un fomento

del desarrollo del cine nacional, puesto que garantizan una base financiera para producir cine. En este contexto, y luego de casi 20 años dedicándose al trabajo documental, un nuevo largometraje era casi un nuevo comienzo, en el cual “Kaulen culmina esta trayectoria retornando al cine de ficción con *Largo viaje* (1967), una película que muestra, por su madurez y la temática elegida, que los largos años de su labor como documentalista han sido esenciales en la formación del cineasta” (Mouesca, 2005: 62-63).

Esta película, estrenada en once salas santiaguinas con un total de casi 300 mil espectadores, todo un récord para la época, recrea la historia de un niño de los barrios más pobres de Santiago que recorre sus calles en búsqueda de las alitas de cartón que su hermano recién nacido, tras su muerte, perdió al terminar su velorio. La esperanza de encontrarlas para que su hermanito pueda entrar al cielo lo llevará a los lugares más desolados de la gran ciudad. En su recorrido, este niño sin nombre encontrará refugio en la marginalidad que golpea de lleno a la infancia y en las mujeres que trabajan junto a la noche. Así, este filme representa la desigualdad social y las precariedades del Chile de la época, donde las tradiciones populares se manifiestan en medio de un trágico suceso familiar.

La idea de la película comienza a gestarse hacia 1957, cuando Patricio Kaulen vive en primera persona el velorio del angelito, y luego de diez años logra consolidarse como una de las obras más relevantes de su época, y sin duda, la más importante de su carrera como cineasta. En palabras de Kaulen:

Vivía en Pedro de Valdivia Norte y al frente de mi casa se levantó la mísera e improvisada vivienda de los cuidadores de una edificación. Desde el piso alto —igual que lo hace la dama rica en el film— me tocó presenciar el velorio de un ‘angelito’. Tan sobrecogedor me resultó el espectáculo, que me propuse llevarlo al cine alguna vez, a condición de hacerlo en todo su realismo. (López, 1997 en Cavallo y Díaz, 2007: 47-49)

La película fue presentada en algunos festivales extranjeros como el 17º Festival Internacional de Berlín (1967) y luego, en 1968 le fue otorgado el Premio Extraordinario del Jurado en el Festival Internacional de Karlovy Vary, en Checoslovaquia, convirtiéndose en la primera película chilena premiada en un festival internacional. Además, y tal como señala Casares (2011), es considerado uno de los primeros filmes chilenos que, apoyado en la tecnología de la grabación en estudio, intenta representar una mirada de comprensión profunda de las problemáticas sociales de la época, lo cual será leído, posteriormente, como uno de los antecedentes más relevantes que marcarán la transformación que experimentará la producción nacional con la emergencia del llamado Nuevo Cine Chileno.

Aun cuando la óptica neorrealista se hizo presente en Europa bastantes años antes que en nuestro país, ha sido considerada una de las corrientes que inspiraron a este nuevo cine y quizás la más relevante. Elementos característicos de esta corriente eran el uso de actores no profesionales, el desarrollo de cine a partir de pocos recursos y la representación de temáticas con sensibilidad social, con un tratamiento cercano al documental, los cuales son incorporados por Kaulen a pesar de que éste negara ser un seguidor del neorrealismo. Así, en esta película nos ofrece un modelo

de la realidad del Chile de los sesenta, desde una perspectiva de crítica social que está enfocada principalmente en la pobreza y la marginalidad, pero desde una mirada artística de la realidad, lo cual ha sido considerado por Cortínez y Engelbert (2014) como una actualización del neorrealismo desde el “hoy” chileno. Es por esto que *Largo viaje* es considerada como una obra fundamental que contribuyó a crear una nueva forma de hacer cine en el país.

En este marco, *Largo viaje* intenta dar cuenta de las contradicciones y los contrastes tanto sociales como culturales que coexistían en el Chile de los sesenta, cruzando historias que involucran a personajes comunes que viven en medio de la desdicha y la prosperidad, de la pobreza y la riqueza, y que tienen como telón de fondo una ciudad en constante transformación, debido, entre otras cosas, a la creciente migración del campo a la ciudad. Así, la ciudad se vuelve un espacio fundamental no solo en *Largo viaje*, sino en gran parte de las películas de la época, donde la vida urbana se comienza a concebir como un ideal de progreso y bienestar, y tal como Ascanio Cavallo señala: “en *Largo viaje* lo más importante, desde ese punto de vista, desde la perspectiva más sociológica, es el tránsito del campo a la ciudad” (Comunicación personal, 2018). Asimismo, en su libro destaca que,

[I]a reiteración del patrón migratorio sugiere que, a través del cine, la sociedad chilena se percibía a sí misma en transición. El traslado desde la provincia hacia la urbe representa un anhelo de modernidad, pero también una situación esencialmente movediza: los emigrantes no se apropian por completo del nuevo territorio; permanecen un tanto ajenos, desarraigados, desadaptados. (Cavallo y Díaz, 2007:50)

Este desarraigo se observa muy agudamente en el caso de *Largo viaje*, y más específicamente en lo que Joaquín Kaulen ha llamado “la representación de una sociedad segmentada” (comunicación personal, 2018), donde pobres y ricos conviven en el centro de un Santiago que nada tiene que ver con el que hoy conocemos, y que parece no dar cabida a esta familia de campesinos que ha llegado a instalarse a una urbe que se está empezando a modernizar. El niño protagonista se desplaza a través de esta ciudad esquivando los peligros que amenazan en cada esquina, permitiéndonos vivenciar las agudas contradicciones sociales de una época representada por polos extremos de una sociedad compuesta por una clase burguesa y acomodada, que observa con recelo a los nuevos habitantes que han migrado y las prácticas culturales que traen consigo. En contraste vemos también una clase pobre y marginal que es personificada por una familia que vive en un conventillo, donde una mujer está a punto de dar a luz a un bebé muerto, derivando así en una particular tradición conocida como el velorio del angelito, la cual, por su crudeza y veracidad se convirtió en “una de las secuencias más feroces e inolvidables del cine chileno” (Cavallo y Díaz, 2007: 113). En una situación aún más extrema, vemos una capa de la sociedad compuesta principalmente por niños y adolescentes en situación de abandono, que han encontrado en la delincuencia y la violencia las únicas alternativas para poder sobrevivir.

Las múltiples imágenes de *Largo viaje* sugieren que el drama de los diferentes personajes constitutivos de la familia protagonista, es la batalla que impulsan para hacer frente a su continua expulsión del espacio urbano: “A partir de ese punto se puede decir que tanto la trayectoria del padre como la odisea del hijo son esfuerzos de apropiación de la ciudad, maneras de integrarse

a ella y de dejar de ser extraños en ese barrio ampliado que con tanta insistencia los rechaza” (Cavallo y Díaz, 2007: 67). Estos mismos autores señalan que esta visión de una ciudad hostil y violenta se contrapone a los ritos e hitos que hacen constante alusión a la fe y la espiritualidad de la película, la cual está especialmente reflejada en el velorio del angelito, donde el cadáver del bebé recién nacido se venera y despide con fiestas, alcohol y cánticos a lo divino que dan forma a una tradición católica fuertemente arraigada al mundo campesino, y en las innumerables imágenes de íconos religiosos como la Basílica de los Sacramentinos, la Iglesia de las Agustinas, el predicador evangélico, la Pέργola donde se compran flores para los muertos, y el cementerio.

Sin embargo, aun cuando estas múltiples referencias han hecho que autores como Cavallo y Díaz (2007) consideren a *Largo viaje* como “la película más cristiana en la historia del cine chileno” (113), lo cierto es que, en un contexto de una sociedad representada por la violencia, la marginalidad, el abandono y la desigualdad, los innumerables guiños a la religión no parecen ser suficientes para servir de refugio o para solventar las miserias de una ciudad hostil. Incluso cuando vemos a un grupo de evangélicos y las posibilidades de que el niño protagonista encuentre ayuda y protección en el predicador, el futuro se ve truncado cuando observamos que en realidad es un proxeneta que se ha convertido en un falso predicador. Ya al finalizar la película,

Un fugaz vuelo de palomas (...) retoma el simbolismo de la inocencia condenada y un carro fúnebre que vuelve del cementerio en la avenida sin otra señal de vida insiste en la omnipresencia de la muerte. El vaivén entre el cementerio y la ciudad sigue un destino inexorable. Incluso la mirada insistente a la avenida sin movimiento con el cementerio al fondo, la paulatina aparición de la palabra “Fin” y el fundido al negro en el cual se va apagando la música invitan a meditar sobre la precariedad de la vida. (Cortínez y Engelbert, 2014: 188)

La elección de estas temáticas con un alto contenido social que dan cuenta de las contradicciones y contrastes tanto sociales, como religiosos y culturales del Chile de la época, posiciona a Kaulen en “una búsqueda que hasta el momento no había interesado a ninguno de los directores chilenos del largometraje argumental anteriores o contemporáneos a él” (Vega, 1979: 138), siendo valorada hasta la actualidad y simbolizando la culminación de su carrera como cineasta, de la cual pareciera no haber sido consciente al momento de producirla:

A mí me pasó un fenómeno con *Largo viaje* que me ha hecho pensar en el inconsciente de la creación. En Karlovy Vary, el público checo, que es nada que ver con uno, después del velorio se puso a aplaudir de una forma que a mí me empezó a correr un frío por la espalda. Terminó la película y todos aplaudiendo y pasé a ser estrella en el festival. Después me llevo ese premio, siendo que yo ya estaba pagado con el solo hecho de haber sido seleccionado. Imagínate, de cuarenta, de cien películas, había apenas diez o doce en la competencia. (Entrevista a P. Kaulen en Ríos y Román, 2012: 38-39)

Esta lectura también es compartida por su hijo Cristián, quién comenta que *Largo viaje* es una película que fue creciendo en valor con el paso del tiempo y que Patricio, en su momento, nunca

esperó que tuviese el resultado que finalmente tuvo. Kaulen no era consciente del cambio que se avecinaba en el cine chileno, para el cual, de manera involuntaria, prepararía el camino:

Tiene que ver con un creador que se encuentra con un tema, lo organiza, organiza su sentimiento frente a este, y narra su sentimiento dentro de la narración. Es lo mismo que hace un novelista, un poeta, un escultor, agarra la obra y muchas veces sabe, o no sabe, qué es lo que está haciendo. Ahora, yo creo que *Largo viaje* es una obra mayor, pero yo creo que esa dimensión mayor nunca tuvo consciencia Patricio Kaulen cuando la estaba filmando. (Comunicación personal, 2018)

A pesar del amplio reconocimiento que ha tenido esta película a lo largo de los años, ésta no estuvo exenta de críticas y, aun cuando Cavallo señala que frente a esto debe considerarse que la “crítica del cine chileno en realidad no existe hasta como los años setenta” (comunicación personal, 2018), conviene revisar algunas de ellas. Respecto a las críticas negativas, la mayor parte hacen referencia a la falta de veracidad y exceso de estereotipos que afecta la construcción de los diferentes personajes de la película, dentro de los cuales los menos logrados corresponderían a los burgueses: “[e]s evidente que este trabajo de investigación previo dio mejores resultados en los sectores proletarios que en la burguesía. Mientras los más desposeídos aparecen en el film reales, creíbles, los ricos aburridos e “incomunicados” son estereotipos casi caricaturescos” (Ecran, 15 de agosto 1967). Otros han argumentado que la falsedad de estos personajes ha significado que “nada de lo que le sucede a los burgueses tiene algún interés, ni por los personajes, ni por su incidencia sobre la historia central” (Vera-Meiggs, 2010).

Asimismo, *Largo viaje* ha recibido críticas negativas respecto a la construcción del guion, que trae como consecuencia la falta de un hilo conductor que logre vincular y dar cierre a todas las historias y personajes que se presentan en la película. En palabras de Ehrmann:

La película se queda demasiado en el primer plano, lo que produce el desequilibrio básico y falta de centro de gravedad del film. El enfoque, llámese realista o criollista urbano también conduce a la sensación de cabo suelto que queda con muchos de los personajes secundarios. Este fenómeno no se habría producido de existir una visión más unificada de los planos de la película. Tales fallas se deben en parte a la estructura del libreto. (1967, s/n)

Por el contrario, hay quienes consideran que a pesar de sus defectos *Largo viaje* logra posicionarse en el medio por la honestidad con que construye la historia, dando cuenta de un Santiago que interpela a quienes habitaban en él al mostrar las precariedades e imperfecciones de su propia sociedad, algo poco visto con anterioridad en la pantalla chilena: “El montaje denso y continuo de *Largo viaje* construye con maestría la imagen de toda una sociedad (...) Tanto la paloma como el niño representan un potencial de valores pisoteados por casi todos los integrantes de la sociedad que Kaulen construye como una especie de fábula” (Cortínez y Engelbert, 2014: 175). Asimismo, Claps sostiene que

Patricio Kaulen supo construir su historia y darle una adecuada forma cinematográfica. Por su trama sin complicaciones, por su lenguaje directo y por emplear el sentimiento infantil como nervio conductor del argumento, en medio de un mundo real y amargo que deja incontaminado al pequeño protagonista, *Largo viaje* tiene asegurado un merecido éxito del público. (1967, s/n)

A pesar de la mayoritaria recepción positiva que tuvo este filme, tanto a nivel del público nacional como internacional, “la película de Kaulen cae víctima del menosprecio y hasta del olvido en años posteriores [como consecuencia de] la extrema politización de los años del gobierno de Allende y [de] el desprestigio de la Democracia Cristiana después del golpe militar de 1973” (Cortínez y Engelbert, 2014: 149). Es así como lejos de valorar esta obra desde el punto de vista artístico y cinematográfico, las críticas caen en menospreciarla por la postura política e ideológica que se le atribuía a Kaulen, del cual era conocida su cercanía con la Democracia Cristiana y el gobierno de Frei Montalva. Así,

debido al quehacer social y político de ambos cineastas⁸, al igual que a la postura ideológica de los críticos, los méritos estéticos y éticos de cada película, e incluso su posición dentro del canon nacional, parecen haber dependido de evaluaciones en las que el contexto público ha sido más importante que lo que aparece en la pantalla. (Cortínez y Engelbert, 2014: 135)

De esta manera, *Largo viaje* es una obra que surgió en un contexto donde la realidad comenzó a hacer más aguda su necesidad de transformación, y los cineastas comenzaron a tomar un rol sociopolítico más claro, intentando registrar esta transformación de la manera más fidedigna posible (de ahí la importancia de su experiencia previa como documentalista) (Fauré, 2016). Sin embargo, independiente de las críticas que se le puedan hacer al resultado de la película y dejando de lado las luchas políticas e ideológicas propias de la época, lo cierto es que esta cinta resulta fundamental para comprender la historia y desarrollo del cine nacional, la cual contando con recursos técnicos y económicos poco antes vistos en la producción cinematográfica, permite comprender, por un lado, cómo las corrientes cinematográficas del resto del mundo se modelan y actualizan en un nivel local, y por otro, los cambios que ha sufrido la ciudad de Santiago tanto a nivel social como a nivel urbano, donde años atrás habitaba una sociedad capitalina, que sin importar las innumerables problemáticas socioeconómicas y políticas que enfrentaban, resultaba ser considerablemente menos segregada que la actual.

5.2 La casa en que vivimos (1970)

Luego del éxito que alcanzó *Largo viaje*, Patricio Kaulen se embarca en un nuevo proyecto con *La casa en que vivimos*, película estrenada en 1970 que alcanzó casi los 200 mil espectadores. En un contexto donde en la década anterior solo un 38% de la población tenía una casa propia (Cavallo y Díaz, 2007), el cineasta se distancia de la temática trabajada en su última película,

8. Cortínez y Engelbert realizan una comparación entre *Largo viaje* de Patricio Kaulen y *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia, al ser dos películas con una gran calidad cinematográfica, pero que han sido analizadas mayoritariamente desde una perspectiva ideológica.

trasladando el foco desde la pobreza y la marginalidad a las aspiraciones y problemáticas que afectaban a las capas medias de la sociedad. Así, en un Chile marcado por importantes cambios sociales y políticos, en esta cinta se retratan las penurias por las que deben pasar Domingo y María Luisa, desde su unión matrimonial en los años cuarenta, hasta la postergada construcción de su casa propia, 20 años después. La casa se convierte en una síntesis de la incansable búsqueda de bienestar material a cambio de una vida de constantes sacrificios.

[Kaulen] está intentando mostrar cómo avanza la sociedad, entre estos gobiernos radicales, donde por supuesto va a aparecer esa nueva mirada de la Democracia Cristiana, con el surgimiento de una familia que es capaz de construir una casa. En fin, mostrar esa transformación social que se estaba produciendo. (S. Trabucco, comunicación personal, 2018)

Esta película tiene la particularidad de narrar la vida de una familia común que busca un ascenso social, pero también la historia de un país en constante cambio, puesto que transcurre en tres épocas distintas. La acción central se desarrolla en la década de los setenta, donde el matrimonio celebra su aniversario número 25, el cual coincide con la inauguración de su anhelada casa que ya cumple seis años en construcción, aprovechando la ocasión para realizar una doble celebración con los amigos de la familia. Con intenciones de acercarse a la realización de un cine más moderno e innovador, las imágenes adquieren tonos sepia cuando Kaulen nos muestra acontecimientos del pasado que dan cuenta de los inicios de la relación, en los años cuarenta, y la contingencia política de la época marcada por la consolidación de los gobiernos radicales. Una tercera capa de la cinta adquiere tonos azulados cuando la historia se traslada hacia un futuro imaginado, en la década de los ochenta, donde el matrimonio logra asentarse en la casa propia, sin embargo, su familia está disgregada y las enfermedades propias de la vejez comienzan a amenazar a la pareja. En esta película, la casa es representada como un espacio fundamental donde tiene lugar la construcción de la vida familiar, pero también del cambio social que se viene gestando en las nuevas generaciones del país.

Imagen N° 7: Fotogramas de la película *La casa en que vivimos*, 1970.



Al igual que en *Largo viaje*, en esta obra Kaulen busca llevar a la pantalla experiencias que han sido constitutivas de su vida personal, representando así temáticas auténticamente chilenas que permiten generar una identificación y una reflexión en el espectador, de tal forma que la película se convierta en un reflejo de lo que era la sociedad de ese tiempo. Tal como plantea su hijo Cristián,

La casa en que vivimos fue una posición más intelectual que tiene que ver con toda su vida. O sea, gobiernos radicales, con la historia de Chile, contada desde el punto de vista de una familia y lo que hoy día sigue siendo una cosa central para los chilenos, la casa. En esa época se compraban un sitio, de hecho, él mismo vivió así, se compró dos veces sitios, empezó esto, no lo hizo, o sea tiene que ver con una clase media más chilena. (Comunicación personal, 2018)

En la época en que se desarrolla *La casa en que vivimos* la política es omnipresente (Cavallo y Díaz, 2007), siendo un contexto de segunda mitad de siglo que se caracterizó por el ascenso de los grupos medios al entramado social, instalándose como actores sociales de gran gravitación en la vida política, económica y cultural del país de los años cuarenta. La ampliación de la función proveedora del Estado, el crecimiento de la burocracia pública y privada derivada del desarrollo económico y del aumento de las competencias estatales, el fomento y expansión del sistema fiscal de educación y acceso a la cultura, entre otros factores, trajeron importantes mejorías en las condiciones de vida y trabajo de estos nuevos profesionales que constituyeron la clase media chilena de la época. Con el paso de los años estos sectores medios fueron consolidándose, hasta transformarse en un actor fundamental dentro del país hacia mediados de siglo, gestando así sus propias aspiraciones y sueños.

Es este cambio social y estas aspiraciones las que intenta representar Kaulen en su película, mostrando que esta consolidación no ha estado exenta de dificultades. Por un lado, la clase alta de la sociedad miraba con recelo a estos nuevos grupos ascendentes, generando una serie de prácticas que les permitían diferenciarse de ellos y, por otro lado, al considerarse la casa propia como un símbolo de felicidad y como el espacio por excelencia para dar vida a un proyecto familiar idealizado, el matrimonio debe enfrentar interminables sacrificios para adquirir aquellos bienes materiales con proyecciones simbólicas que permitirían alcanzar un cierto status social. Sin embargo, también se observa que estas aspiraciones han resultado ser bastante fallidas, ya que la clase media se mueve entre una constante falta de recursos y la seguridad que significa el hecho de tener una casa propia, orientando grandes esfuerzos durante toda la vida para conseguir ciertos bienes materiales que, al fin y al cabo, no parecen llenar el espacio de la satisfacción que implica ver los sueños cumplidos.

En *La casa en que vivimos*, claramente hay cierta historia autocontada, y de mostrar una realidad de la familia chilena. Y de esta cuestión que te pasas la vida haciendo eso, una casa, y después todo se te va. Proyectos sin mucha razón de existir, más que de tener una casa, que era como la aspiración. (J. Kaulen, comunicación personal, 2018).

Así, ya llegando al final de la película Kaulen nos muestra que nada hacía prever que el resultado de toda una vida de esfuerzos provocaría la inestabilidad familiar, debilitando tanto las amistades, como el matrimonio y su relación con los hijos, lo cual se sumaría a las innumerables deudas y enfermedades que los aquejan. Así vemos cómo a lo largo de las décadas las dificultades para esta familia solo van transformándose, pero siempre conviviendo entre la nostalgia y la esperanza, entre la realidad y la decepción.

La casa en que vivimos es la historia de un personaje que trabaja en el aparato estatal, que compra el sitio de al frente de la casa en que vive, empieza a construir, y lo que nos pasa a todos los chilenos, todas sus metas, su todo, las pone en la consolidación de eso, lo que es un gran error, y en *La casa en que vivimos* se ve que es un gran error. Porque ya, conseguiste la casa, ¿y después? O sea, *La casa en que vivimos* te da la pobreza de ese anhelo de la clase media chilena. (C. Kaulen, comunicación personal, 2018)

Por otro lado, tal como ocurre en *Largo viaje*, en esta película la ciudad es representada desde la concepción de una contradicción vital: “La ciudad es una forma del extravío; pero a la vez, sus habitantes parecen incapaces de vivir sin sus referencias” (Cavallo y Díaz, 2007: 69). Por un lado, la ciudad encarna un espacio de múltiples oportunidades que el mundo rural no ofrece (de ahí que el matrimonio se traslade de Talca a Santiago), y por otro, se configura como un espacio ambiguo, extraño y hostil donde tienen lugar una serie de rupturas que debilitan la estabilidad de la familia.

Una de las rupturas más agudas que se observan en *La casa en que vivimos* tiene que ver con el cambio generacional y con la nueva configuración que comienza a tener la juventud de la época, lo cual estaba sucediendo tanto en Chile como en el resto del mundo. Así, los años setenta traen consigo esta transformación que venía gestándose desde décadas atrás, y que instala a la juventud como un grupo social relevante con un creciente poder dentro de la esfera política y social. Esta cultura juvenil, representada en el filme por los hijos del matrimonio y sus amigos, está inspirada en los aires revolucionarios de Europa y Estados Unidos, así como por elementos pop y por un rechazo hacia el convencionalismo burgués propio de generaciones anteriores.

La casa donde habita la familia protagonista es un espacio donde conviven tres generaciones en constante tensión. La primera está representada por la tía de María Luisa, quien se caracteriza por ser una seguidora acérrima de la religión católica, que la impulsa a asistir a misa todas las mañanas, y que se configura como un fuerte contraste respecto a las otras dos generaciones. La segunda, está representada principalmente por el matrimonio de María Luisa y Domingo, aunque también por los amigos de la pareja que asisten a la celebración y miran con recelo las prácticas y conversaciones que ocurren en la mesa de los jóvenes. A pesar de que María Luisa también es creyente y acompaña a su tía a misa todos los días, la religión no parece estar en el centro de su vida, puesto que las necesidades de ocuparse de su familia son, sin duda, prioritarias. En el caso de Domingo la distancia con la religión parece ser aún mayor, ya que resulta evidente que no practica el catolicismo tradicional en la misma intensidad que su esposa y la tía de ésta. La tercera y última generación está representada por los hijos jóvenes de la pareja, donde de religión parece ya no quedar rastro alguno, pues sus actividades e intereses están más asociados a la diversión, la libertad y el activismo político (Cavallo y Díaz, 2007).

Aun cuando la juventud surge como un grupo social específico con códigos, vestimentas y valores culturales propios que generan constantes roces y tensiones con las otras dos generaciones, vale la pena diferenciar lo que sucede con los hijos del matrimonio, María Luisa y Julio, ya que estas tensiones no ocurren de la misma manera. Se podría decir que en María Luisa se encarnan los cambios

asociados a la revolución sexual impulsada en Europa y Estados Unidos que dan cuenta de la ruptura de una serie de normativas religiosas y políticas que restringían la sexualidad a su función meramente reproductiva (Cavallo y Díaz, 2007). Incluso cuando estas prácticas en María Luisa son más bien moderadas, ella está dedicada a salir con sus amigos y amigas a divertirse, y observa la virginidad y la religión como un absurdo propio de las antiguas generaciones. Una escena que representa fielmente esta tensión tiene lugar en un diálogo que ocurre entre los invitados a la celebración: “¿Se han fijado cómo andan las niñas de ahora? Ya no dejan nada por mostrar ¿A dónde iremos a llegar?”, o bien, más agudamente en la escena cuando María Luisa regresa de una fiesta en la madrugada en el momento exacto en el que su madre y su tía van saliendo a misa:

En sólo cinco planos Kaulen dibuja el abismo que separa a la joven de las otras dos mujeres. Pero luego lo refuerza con una secuencia en sepia (pasado) en la que Luchita [la madre], casi tan joven como ahora es María Luisa, se casa con Domingo e inicia su luna de miel en el modesto Hotel Mundial. Luchita fundaba su familia a la edad en que María Luisa se divierte. (Cavallo y Díaz, 2007: 197)

En el caso de Julio y de los hombres en general, estos representan más bien la centralidad que toma la política y la militancia en la época, sobre todo en el polo de la izquierda. La película muestra múltiples imágenes que dan cuenta del activismo tanto de Domingo en su juventud como de Julio en el presente. En el caso de Domingo, su vinculación política está construida a partir de asambleas del Partido Radical en apoyo al candidato Juan Antonio Ríos, quien representa ideas que en el presente de la película son consideradas por el hijo como bastante moderadas. Este, por su parte, pareciera compartir los ideales de la izquierda de la época, al reunirse con sus amigos a cantar canciones de protesta y hablar de la revolución, e incluso al dar apoyo a una huelga de trabajadores. Estas ideas, además de distanciarlo de Domingo, también lo distancian de su hermana María Luisa, quien no parece estar interesada por la política.

A pesar de estas diferencias, lo cierto es que las transformaciones de la juventud y las rupturas con las antiguas generaciones toman un lugar protagónico en los diversos cambios sociales que remecan al Chile de la época. Este cambio generacional también se observa en lo que respecta al equipo técnico de la película, lo cual es comentado de manera anecdótica por Sergio Trabucco, quien asegura que el reparto estaba compuesto por una generación de antiguos actores (quienes representan a los adultos en el filme) y por una generación de actores amateur (interpretando a los jóvenes), quienes años más tarde se convertirían en importantes figuras del cine:

[E]n *La casa en que vivimos* curiosamente tú ves ahí que están todos los viejos actores del cine de los cuarenta, y los hijos de la familia eran la camada de actores que después hacen cine, como el famoso galán Leonardo Perucci y varios más que ya están ahí en el cine. Entonces ahí se produce la transición, curiosamente hay una transición de actores y también una transición de época. (Comunicación personal, 2018)

A pesar de los esfuerzos del cineasta por producir una película que tratara un tema nunca antes visto en la pantalla, como es el caso de la consolidación de la clase media y las rupturas intergeneracionales,

los resultados no fueron los esperados. *La casa en que vivimos*, lejos de igualar el éxito que tuvo *Largo viaje*, fue muy poco valorada en la época y aún en la actualidad no es recordada como una película trascendente en la historia del cine chileno. El grueso de la crítica de la época lo interpela señalando que esta obra no consideró ciertos errores que se le atribuyeron a *Largo viaje*, lo cual ha significado que se vuelvan a ver en la pantalla. Asimismo, se ha considerado que *La casa en que vivimos* no logra ir más allá de lo que era realmente la clase media chilena, cayendo en un reflejo tan superficial de la realidad que nada tiene de interesante para el espectador.

Las limitaciones de la película están en la superficialidad con que se observa este ambiente y, sobre todo, en la falta de un punto de vista del realizador. No importa que falten grandes acontecimientos, que se muestren vidas hechas de pequeñas cosas y pequeñas aspiraciones; lo grave no es que la existencia de los personajes sea plana, sino que la imagen que de ella se elabore en la pantalla sea tan falta de relieve. (Ehrmann, 1970: s/n)

Sergio Trabucco señala posibles explicaciones de las razones que estuvieron detrás de que esta película no tuviera el éxito esperado, ni siquiera a nivel internacional. Frente a esto, señala que “[a] los europeos les interesaba qué pasaba con el pueblo, pero él insiste en la clase media y ahí es donde pierde el foco, que era lo que estaba ocurriendo en el mundo intelectual de los festivales de cine europeo” (comunicación personal, 2018), a lo que luego agrega, “[d]e alguna manera intenta hacer un cine moderno, pero se despegaba de ese cine que estaban haciendo en América Latina, era más innovador pero no tiene esa misma suerte, no logra amalgamar bien la película”.

A pesar de estas críticas, también hay quienes creen que esta película tiene mucho más valor que el que se le ha dado. Ascanio Cavallo es uno de ellos, el cual destaca que “[e]l valor singular de *La casa en que vivimos* no ha sido debidamente resaltado. No hay otra película chilena que se haya atrevido a abordar casi treinta años de historia chilena registrando los cambios políticos como telón de fondo de las transformaciones de la familia (Cavallo y Díaz, 2007: 202). Además, haciendo referencia a la misma obra agrega que “[e]n su sutileza, y en su perfecta integración al desarrollo narrativo, es donde se encuentran las evidencias de que Kaulen fue un cineasta mucho más consistente de lo que se le reconoció en su momento, y por muchos años después” (Cavallo y Díaz, 2007: 117).

Aun cuando *La casa en que vivimos* puede no haber sido del todo perfecta, lo cierto es que esta película logra poner en valor las vivencias de las capas medias de la sociedad, las cuales habían sido dejadas de lado por el cine nacional, y en este ejercicio logra anunciar el clima de tensiones y rupturas, tanto políticas como sociales, que se incrementarían en el Chile de la década de los setenta (Mouesca, 2010). En consecuencia, es posible señalar que el mayor valor que tienen ambos largometrajes del cineasta radica en su condición de fuentes históricas que resultan fundamentales para conocer la historia sociopolítica del país de esos años y para comprender cómo es que se fueron construyendo las múltiples transformaciones que ha sufrido la sociedad chilena. Así, el cine de Kaulen se constituye como un medio relevante para la circulación de significados y representaciones que permiten generar nuevas formas de acercarse al mundo y a los sujetos en su realidad cotidiana.

CAPÍTULO 6

Valoración y aportes del cine de Patricio Kaulen

Hemos hablado hasta ahora de los inicios en el cine de Patricio Kaulen, de sus producciones como documentalista y en noticiarios, de su militancia en la Democracia Cristiana y cómo eso le permitió trabajar en la consolidación de la industria cinematográfica nacional. Hemos hablado también de sus largometrajes y las temáticas que son representadas en ellos. Pero ¿cómo se vinculan todos estos elementos? El trabajo cinematográfico de Kaulen ha sido estudiado de manera aislada, diferenciándolo de otros directores de la época, entre otros motivos, por el contexto de alta polarización en el que trabajó. Como mencionamos en un comienzo, la década del sesenta es una época particularmente relevante en la historia del cine nacional, no solo por los esfuerzos puestos en Chile Films, sino también por las transformaciones que se viven dentro de él.

Entre las transformaciones más significativas que tienen lugar en el cine de esta época, está el surgimiento de lo que será conocido como el Nuevo Cine Chileno. En una época en que la cultura se vinculaba cada vez más directamente con la política, el cine no fue la excepción. Diversos realizadores de la época comenzaron a trabajar temáticas sociales en sus películas, muchas veces retratando realidades propias del Chile de la época, pero que decían relación con el lugar que el continente latinoamericano tenía en el mundo. Las temáticas tratadas en los filmes, sumado al contexto de profunda polarización que caracterizaba al Chile de la época, llevó a que esta corriente fuera comprendida como una corriente cinematográfica que solo incluía realizadores de izquierda.

Aun cuando el Nuevo Cine Chileno ha sido de múltiples maneras, un elemento que se repite es la ausencia de Patricio Kaulen como parte de esta corriente. Por un lado, Jacqueline Mouesca habla del Nuevo Cine Chileno no como un movimiento organizado, sino que plantea que “hacia fines de la década del sesenta, unos realizadores jóvenes presentan, en fechas cercanas unas de otras, un conjunto de películas que marcan un vuelco muy claro en el cine de ficción que hasta entonces se ha venido haciendo en el país” (1988: 36). Al mismo tiempo, Mouesca considera que el VI Festival de Cine de Viña del Mar es el nacimiento del Nuevo Cine Chileno, principalmente porque en él se muestran tres películas fundamentales: *Valparaíso mi amor* (1969, 87 min, 35mm, b/n), de Aldo Francia; *Tres tristes tigres* (1968, 94 min, 35mm, b/n), de Raúl Ruiz; y *El chacal de Nahueltoro* (1969, 89 min, 35mm, b/n), de Miguel Littin. Si bien *Largo viaje* también fue parte de la muestra del Festival y es, además, una película de ficción que retrata elementos fundamentales de la realidad social del Chile de la época, no es considerada por Mouesca como uno de los pilares de la nueva corriente cinematográfica nacional.

Así, y a partir de lo que hemos retratado a lo largo de esta monografía, podemos ver que la ausencia de Patricio Kaulen no responde a que este no presentara películas en los mismos espacios que otros realizadores que sí son considerados parte del Nuevo Cine Chileno, o que las temáticas trabajadas no fueran acordes a los lineamientos de la corriente. Para algunos autores, esta marginación de Kaulen responde principalmente a dos elementos particulares: la experiencia y la militancia del autor, elementos que hacen que el realizador no encaje con

esta ideología de izquierda que se ha vinculado con el Nuevo Cine Chileno (Cavallo y Díaz, 2007). La experiencia de Kaulen viene dada por su larga historia en el cine: para el momento del estreno de *Largo viaje* ya había dirigido largometrajes, documentales y noticiarios, y era presidente de Chile Films. Patricio Kaulen difícilmente era una cara nueva a finales de la década del sesenta, sin embargo: “los más críticos del llamado Nuevo Cine Chileno eran más jóvenes y entran después al cine, o sea, cuando Kaulen hace *Largo viaje* él ya tiene 45 [años] y estos “gallos” deben haber tenido veintitantos, entonces también era otra generación” (A. Cavallo, comunicación personal, 2018). Efectivamente, para 1967, Raúl Ruiz tenía 26 años y Miguel Littin 25 años, mientras que Aldo Francia, a pesar de haber nacido solo dos años después de Patricio Kaulen, no se había iniciado en el cine sino hasta fines de la década del cincuenta, de manera aficionada, y de manera más profesional con su primer largometraje, *Valparaíso mi amor*, en 1969 (Memoria Chilena, 2018).

Por otro lado, Kaulen era un abierto militante de la Democracia Cristiana y simpatizante del gobierno de Eduardo Frei Montalva, lo que lo sitúa en un espacio diferente al resto de los realizadores de la época y que sí son considerados parte del Nuevo Cine Chileno. Si bien parte central de esta corriente nacional del cine era “dotar a su actividad de una ‘función social relevante’” (Cavallo y Díaz, 2007: 31), definición lo suficientemente amplia como para incluir a cualquier director que trabajase y retratase elementos de la realidad social en Chile, el Nuevo Cine Chileno hacia 1970 se vinculó más fuertemente a la militancia de izquierda, a través de un documento llamado “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”, en el cual se “proclamaría la urgencia de un cine revolucionario, comprometido con la construcción del socialismo” (Cavallo y Díaz, 2007: 31). Este manifiesto será un documento clave para lo que conocemos como Nuevo Cine Chileno y en los años posteriores se comprenderá que quienes lo firman son parte de la corriente, mientras que los demás están al margen, a pesar de las coincidencias técnicas o temáticas que puedan existir en las realizaciones. En este sentido, parece relevante mencionar que Patricio Kaulen se encuentra entre los realizadores nacionales que no firmaron el manifiesto.

Kaulen ha sido tradicionalmente marginado del Nuevo Cine Chileno y, en el mejor de los casos, ha sido considerado como una bisagra que enlaza al viejo cine con el nuevo. Mientras su formación tuvo lugar en la década de los cuarenta, bajo la guía de realizadores como Carlos Borcosque, Jorge Délano y José Bohr, sus últimos trabajos fueron realizados con equipos técnicos que representaban las nuevas generaciones del cine. En el largo camino que recorre desde sus inicios con *Nada más que amor* hasta *La casa en que vivimos*, vemos la transformación generacional que ocurre en el cine nacional, y en el rol que Kaulen tuvo en la formación de estos equipos. Por otro lado, vemos que las temáticas de sus primeras películas de ficción poco tienen que ver con aquellas retratadas en los filmes rodados en las décadas del sesenta y el setenta. La centralidad de la marginalidad santiaguina y la realidad de la clase media representan un fuerte viraje a nivel temático y de representaciones, lo que enlaza su trabajo con el contexto del cine nacional. Así, podemos comprender que Patricio Kaulen representa, en su figura y sus filmes, el cambio generacional y temático que se da en la época, a pesar de sus profundas diferencias con los exponentes del Nuevo Cine Chileno.

Es interesante también el hecho que las películas de Kaulen no fueron consideradas como parte del cine social chileno, pero sus temáticas y representaciones fueron ampliamente valoradas en el extranjero. Ya mencionamos el premio que *Largo viaje* recibió en el Festival de Karlovy Vary, un festival de cine Clase A que se realizaba de forma alternada en Moscú, Rusia y Karlovy Vary, Checoslovaquia, y que representaría el primer galardón recibido por una película chilena en un festival internacional. En Checoslovaquia la película fue comprendida como un mensaje crítico y altamente conectado con la realidad social de Chile, tal como se ve en la conversación que Patricio Kaulen sostiene con Stalislav Varniska, quien fuera parte de la distribuidora Checoslovaquia Films:

De repente él, ya nos tuteábamos, me dice: “Patricio, realmente la película no se va a poder dar en nuestros cines habituales, pero se va a dar en los cine club y nosotros tenemos cuatrocientos cine club que funcionan perfectamente”. Oye -le contesto- Estalislav, ¿cuál es la razón para que ustedes no la den? Y me dice: “Es que nuestro público no está apto para recibir la crítica social que tú haces en la película”. (Entrevista a P. Kaulen en Ríos y Román, 2012: 39)

Por otro lado, Kaulen tenía una visión de lo que debía ser el cine, que difería de aquella propuesta por los cineastas considerados parte del Nuevo Cine Chileno. Mientras que el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular hablaba abiertamente de “una cultura auténticamente nacional y por consiguiente revolucionaria” y que “el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario” (Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular en Mouesca, 1988: 71), Kaulen consideraba que la finalidad del cine se relacionaba más con una “expresión artística, independiente de tratar de transmitir un pensamiento (...) Él consideraba que si bien había un contenido ideológico, lo más importante era la expresión artística detrás” (J. Kaulen, comunicación personal, 2018). Kaulen veía el arte como una parte fundamental en el desarrollo humano, como un elemento necesario para la vida y como la posibilidad de retratar e incluso mejorar la realidad de las personas.

Esta visión sobre el arte en general, y el cine en particular, nos da pistas en torno a la forma que Kaulen tenía de hacer cine. Hemos visto la importancia que una corriente como el neorrealismo italiano tuvo en el desarrollo del cine mundial en las décadas de los cuarenta y cincuenta, y si bien podemos comprender que ésta influyó en el trabajo de Kaulen, no podemos decir que el director se inspiró directamente de ella. La mayor relevancia que tiene el neorrealismo italiano para Kaulen, y en general los cineastas de la época, es la posibilidad que presenta de rodar películas con pocos recursos: “más allá de una temática, el neorrealismo les ofrece a los países de pocos recursos cinematográficos un nuevo modo de rodar grandes películas” (Cortínez y Engelbert, 2014: 169). En palabras del mismo Kaulen, en una entrevista con Jorge Ruffinelli, “el neorrealismo italiano en el fondo era un sistema de producción (...) que permitió abandonar el estudio, poner el doblaje. Es decir, lo hizo fácil” (P. Kaulen en Cortínez y Engelbert, 2014: 170).

Aun así esta creciente libertad para hacer películas choca con la forma de trabajo de Kaulen al momento del rodaje, en donde el director se mostraba respetuoso del material con el que trabajaba, siguiendo al pie de la letra la idea de película que estaba en su cabeza y que se

mostraba en el guion. Según Sergio Trabucco, Kaulen planificaba sus películas al detalle, llegando a dibujarlas, planeando de antemano los encuadres y tomas de manera esquemática, lo que muchas veces lo diferenciaba de otros realizadores de la época, y lo que, según él, respondía a su formación en la década de los cuarenta:

Kaulen era más rígido en ese sentido, tenía todo el peso de ese pasado que era toda una dificultad, de esas cámaras que pesaban un montón de kilos, y cambiarlas de lugar, de un lado a otro era un drama. Y aun cuando estuviéramos filmando con una cámara liviana, toda la concepción de cómo enfrentar la creación, aun cuando podía cambiar la cámara de un lado para otro, la dinámica del set, era antigua, era pesada. (comunicación personal, 2018)

Las transformaciones técnicas del cine permitían salir del estudio y filmar de manera más libre, lo que facilitó que Kaulen trabajara con actores no profesionales y en locaciones, pero todavía estaba presente el peso de su formación más clásica. Aun así, en su búsqueda como realizador, y como mencionamos previamente, Patricio Kaulen buscaba hacer un cine moderno.

Todos estos elementos en parte explican por qué el trabajo de Kaulen ha sido, por lo general, poco valorado y apenas considerado en los estudios y análisis del cine nacional. Por otro lado, no podemos dejar de retomar el hecho que luego del golpe de Estado los estudios de Chile Films fueron tomados por la dictadura, donde se perdió material y se derogaron leyes que, fomentadas por Kaulen, fueron un aporte significativo para el desarrollo del cine chileno (Zegers, 2013). Este ataque a la industria cultural nacional también ayuda a explicar por qué la figura de Kaulen está ausente de muchos libros de historia del cine nacional: los avances y la modernización realizados bajo su mandato en Chile Films fueron eliminados pocos años después de haber sido implementados, y parte de sus trabajos (como gran parte de los capítulos del noticiario *Chile en marcha*) se perdieron en los años del nuevo régimen. A esto se suma la pérdida de 2.600 latas con rollos de películas que contenían noticiarios cinematográficos y copias de otros filmes, producto de un incendio que afectó a los estudios de Chile Films en 1990. En esta ocasión, “los noticiarios de Chile Films, llamados *Chile en marcha*, fueron los más dañados, en especial los correspondientes a los Gobiernos de Jorge Alessandri, Eduardo Frei y Salvador Allende, entre 1958 y 1973” (Délano, 1990, s/n).

Por otro lado, en el contexto de dictadura, el cine que buscó rescatarse con mayor ahínco fue el cine militante y que pudiera funcionar como oposición, por ejemplo, *Ya no basta con rezar* (1972, 80 min, 35mm, color), de Aldo Francia. Asimismo, las películas de los directores simpatizantes de la Unidad Popular fueron estrenadas en el extranjero, como *La batalla de Chile* (1975-1976-1979, 272 min, 16mm, b/n), de Patricio Guzmán, y otras tuvieron que ser guardadas para ser estrenadas varios años después de filmadas, como fue el caso de *Palomita blanca* (1973, 125 min, 35mm, color), de Raúl Ruiz. Así, el cine de Kaulen ha pasado a segundo plano, en parte, por el contexto traumático que lo siguió.

Pero a pesar de las diferencias con los cineastas de la época, la figura de Kaulen cumplió un rol fundamental en la institucionalización y consolidación del cine hacia mediados y fines de

la década del sesenta. Sus esfuerzos, junto con los de muchos otros cineastas, llevaron a la reapertura de Chile Films, a la modificación de leyes, a la modernización de los equipos, entre otros elementos que permitieron que el periodo entre 1967 y 1973 haya sido de los más prolíficos en la producción cinematográfica nacional. Como mencionamos en capítulos anteriores, Chile Films hacia la década de los sesenta ya había pasado crisis, quiebras y cierres. En ese contexto, y bajo el gobierno de Frei Montalva, Kaulen se hace cargo de la empresa y comienza un proceso de modernización, equipamiento y renovación. En palabras de Sergio Trabucco y Julio Duplaquet, este trabajo institucional es uno de sus grandes aportes a la historia del cine nacional:

Lo que ocurrió fue que el mayor logro de don Patricio, además de sus largometrajes, fue que con este sistema logró sobrevivir Chile Films. O sea, Chile Films estaba muerto, yo me acuerdo que cuando llegó al lugar estaba vacío, sin tablas de sonido. Funcionó Chile Films como productora, y don Patricio logró financiar y reflotar a Chile Films. Eso fue obra de él. (J. Duplaquet, comunicación personal, 2018)

Las reflexiones de Duplaquet se condicen con los relatos de Trabucco, quien plantea que “Chile Films y la nueva ley, ambos son sus más grandes aportes al cine” (comunicación personal, 2018). Los esfuerzos por institucionalizar el cine y el rescate de Chile Films son considerados como parte fundamental en el camino que el cine chileno recorrió durante el siglo XX y ambos están estrechamente conectados con el trabajo de Patricio Kaulen, algo que no puede ser dejado de lado. El foco detrás de estos esfuerzos siempre estuvo en “recuperar y poner en valor, y darle peso específico al cine como parte de la cultura del país y darle a la política, otra vez, confianza en un cine que se había perdido con la quiebra del Chile Films antiguo de los gobiernos radicales” (S. Trabucco, comunicación personal, 2018).

Si bien la reapertura de Chile Films no estuvo exenta de polémicas, propias del contexto en el cual se llevó a cabo más que por el esfuerzo de institucionalizar la industria, lo cierto es que el trabajo de Kaulen logró “abrir los espacios, abrir y permitir que accedieran a esos servicios, a veces prestados, muchos cineastas; en fin, fortalecer esa industria naciente” (S. Trabucco, comunicación personal, 2018). Como menciona Duplaquet, “a él le gustaba el cine, y le gustaba que la gente hiciera cine, y que en Chile hubiera cine, entonces él ponía facilidades para todo lo que fuera, fueran de ultraizquierda, ultraderecha, da lo mismo” (comunicación personal, 2018). Así, el trabajo del presidente de Chile Films, si bien respondía a una política de gobierno, tenía en el centro la realización y el fomento del cine en Chile, razón por la que las mejoras en equipos y espacios beneficiaban a todos quienes quisieran realizar películas en el país, sin importar las diferencias ideológicas.

Así, si bien existían diferencias entre los cineastas de la época, lo cierto es que las tensiones pocas veces se traspasaron a un nivel personal. Hemos encontrado consenso en que, a pesar de las diferencias políticas, la figura de Kaulen era considerada un aporte y su trabajo en Chile Films significó una mejora para todos quienes realizaban cine en la época. Según los relatos de Sergio Trabucco y Julio Duplaquet, quienes además trabajaron con otros realizadores de la época, el respeto hacia Patricio Kaulen, como persona, era una constante: “lo respetaban mucho

(...) era toda la gente que estaba en este círculo, que trabajaba de alguna manera en esto, nos conocíamos entre todos (...) yo no creo que tuviera enemigos, don Patricio ayudaba a todo el mundo” (J. Duplaquet, comunicación personal, 2018).

Por otro lado, con el paso del tiempo, las críticas a la falta de militancia de Kaulen se han transformado, en muchos casos, en una valoración de su trabajo, sus realizaciones y su cine en general. En un encuentro entre Ascanio Cavallo y Raúl Ruiz, el primero recuerda que el director incluso reconoció la calidad del trabajo de Kaulen en una época en donde el centro había estado en la política y no necesariamente en la calidad:

Claro, cuando volvió a Chile Raúl Ruiz, cuando salió publicado *Explotados y benditos*, le habían dicho que el libro era para castigarlo a él y a los cineastas de la Unidad Popular, pero después lo leyó y conversamos y me dijo, “no, si en realidad Kaulen era el mejor, era el mejor, lo que pasa es que tenía esta carga política, o la teníamos nosotros, pero ya el país estaba muy envenenado con esto, entonces no había forma”. (A. Cavallo, comunicación personal, 2018)

Si bien la discusión sobre quién es el mejor director de una época es difícil e incluso imposible de zanjar, el hecho de que un realizador como Raúl Ruiz se refiera a Patricio Kaulen como el mejor de su tiempo no deja de ser interesante. El punto no está en definir si Kaulen fue mejor que Ruiz, Francia o Soto (ejercicio que otros autores han realizado en más de una ocasión al comparar el trabajo de los directores mencionados⁹) sino en valorar su actividad, la cual muchas veces fue menospreciada, no por su falta de calidad, sino por un contexto en el que era considerada menos valiosa.

Vemos así que la figura de Kaulen lejos de caer en el olvido en el último tiempo, ha sido sujeto de un cambio en su valoración, lo que puede observarse particularmente en la organización de homenajes y muestras de sus películas en los últimos años. *Largo viaje* cumplió cincuenta años desde su estreno el año 2017, lo que llevó a la organización de una muestra remasterizada del filme en la Cineteca Nacional de Chile, que incluyó conversatorios con miembros de la familia y presentaciones musicales. En sus cincuenta años de historia, el largometraje más famoso de Kaulen ha sido proyectado en diferentes salas y países, con buena recepción, y hasta el día de hoy es parte de los programas de estudio de algunas escuelas de cine nacionales. Por otro lado, su última película, *Viva crucis* (sin estrenar) ha sido objeto de fascinación y estudio. La película inconclusa de Kaulen fue por un tiempo un proyecto de su familia, quienes buscaron finalizarla con diferentes métodos, como la animación. Al mismo tiempo, la cineasta Paula Pollak realizó un documental retratando la historia del rodaje y “el duelo que nunca hicimos como equipo técnico” (Cinechile, 2018). El documental fue, apropiadamente, titulado *Nunca estrenada* (2012, 25 min, digital, color).

9. Ver CAVALLO, A. Y DÍAZ, C. (2007). “Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60”. Santiago: Uqbar y CORTÍNEZ, V. Y ENGELBERT, M. (2014). “Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta”. Tomo I. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

La figura de Patricio Kaulen ha sido al mismo tiempo valorada como una parte importante de la historia del cine nacional y dejada de lado al estudiar el contexto en el cual se desarrolló. Quienes conocen de su trabajo en Chile Films consideran que Kaulen fue “como un padre” para muchos de los directores que trabajaron en la época, pues permitía el uso de los equipos a un bajo costo, además de muchas veces acompañar los procesos de producción de largometrajes, documentales y noticiarios.

En ese sentido, esta monografía busca dar a conocer a un público general la vida y obra de Patricio Kaulen, poner en valor su trabajo artístico e institucional, su contexto y su forma de hacer cine, de manera que las nuevas generaciones comprendan que las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta fueron una época compleja no solo a nivel social y político, sino también cultural. El cine chileno de aquellos años se ha estudiado desde la perspectiva de un cine militante y políticamente comprometido, dejando de lado la existencia de numerosos directores y producciones que no compartían esta forma de hacer cine. La única forma de comprender verdaderamente cuál ha sido el camino seguido por el cine nacional es abriendo la perspectiva, incorporando nuevos personajes, nuevas historias y profundizando en la realidad de un Chile altamente complejo. Abriendo los archivos y acercando la historia a los ciudadanos y las ciudadanas.

TERCERA PARTE: CATALOGACIÓN DEL MATERIAL

En esta sección se presentan las fichas técnicas de cada una de las obras de Patricio Kaulen que se encuentran disponibles actualmente en la Cineteca Nacional. En ellas se presenta una sección de aspectos técnicos de las películas, una breve sinopsis, una sección de etiquetas que hace referencia a personas, lugares, instituciones, marcas, etc. que surgen como elementos relevantes en las obras y, finalmente, se presenta una sección donde se hace referencia a las temáticas claves que se representan en cada película. Las fichas se encuentran ordenadas según fecha de estreno.

Imagen N° 8:
Fotografía de
Patricio y Enrique
Kaulen en el rodaje
de *Largo viaje*.
Fuente: Cineteca
Nacional de Chile



LA MINERÍA EN MARCHA: SEWELL, CIUDAD DEL COBRE

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	ESTRENO	PAÍS	GÉNERO	ARGUMENTO
Patricio Kaulen	Santiago, 1956	Chile	Documental	Reinaldo Lomboy
COMPAGINACIÓN	SONIDO	PRODUCIDA POR	DURACIÓN	FORMATO
José Silva Taulis	Jorge di Lauro	Vega Querat	11 min	35mm
EMULSIÓN	FOTOGRAFIADA POR	CÁMARA	LOCUTOR	ASISTENTES
Blanco y negro	Andrés Martorell	Mario Guerrero	Sergio Silva	Luis Leiva y Luis Tapia

SINOPSIS

En medio de las montañas de la Región de O'Higgins, a 3.000 metros de altura, se alza una ciudad minera llamada Sewell, en la que habitan miles de trabajadores del cobre y sus familias. A través de la rutina diaria que vive un obrero del mineral El Teniente, se conocen las diversas instalaciones del campamento y las amplias medidas de seguridad que se toman en las distintas faenas mineras para la producción del cobre.

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
El Teniente	Mina de cobre, Región de O'Higgins	1'27"/ 4'24"/ 7'46"/9'40"
Braden Copper Company	Empresa minera estadounidense	1'28"/ 8'02"/ 8'31"
Sewell	Ciudad minera, El Teniente, Región de O'Higgins	1'43"/3'09"/3'53"
Nordberg Manufacturing Company	Empresa estadounidense de repuestos mineros	3'45"
Superintendencia de Abastecimientos y Precios	Institución minera	4'00"
Hospital de Sewell	Recinto de salud	5'46"/ 9'13"
Carrier	Empresa de tecnología estadounidense	6'09"

TEMÁTICAS

Industrialización	Progreso
Infancia	Trabajadores/obreros
Minería del cobre	

LA MINERÍA EN MARCHA: EL AGUA Y EL COBRE

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	ESTRENO	PAÍS	GÉNERO	TEXTO DE NARRACIÓN
Patricio Kaulen	Santiago, junio de 1957	Chile	Documental	Raúl Aicardi
PRESENTACIÓN	JEFE DE ELECTRICISTAS	COLORES	DURACIÓN	FORMATO
Gunther Rausch	Luis Tapia	Eastman, por Tri Art Color Corp	18 min	35mm
EMULSIÓN	PRODUCCIÓN	JEFE DE PRODUCCIÓN	DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA	AYUDANTE DE CÁMARA
Color	Vega Querat	Fernando Bellet	Andrés Martorell	Mario Guerrero

DISTRIBUCIÓN EN CHILE

Emelco chilena S.A.C.

SINOPSIS

En lo más alto de la cordillera de los Andes de la región de O'Higgins el agua y el cobre inician su largo recorrido desde la montaña hasta la costa. En el camino, ambos se encontrarán en numerosas ocasiones, en un viaje que muestra lo esencial que es el agua en la producción del metal rojo.

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Braden Copper Company	Empresa minera estadounidense	01'16" / 01'33" / 05'52" / 17'18" / 18'28"
Coya	Campamento minero, Región de O'Higgins	01'21" / 01'30" / 07'36"
El Teniente	Mina de cobre, Región de O'Higgins	01'41"
Planta de Pangal	Hidroeléctrica, Región de O'Higgins	05'53" / 06'22"
Río Cachapoal	Región de O'Higgins	07'22"
Sewell	Ciudad minera, El Teniente, Región de O'Higgins	11'39" / 12'50" / 16'56"
Caletones	Campamento minero y fundición de cobre, El Teniente, Región de O'Higgins	12'15" / 13'06" / 13'32" / 14'23"
Laguna de Malapasada	Región de O'Higgins	13'56"
Parrón	Campamento minero, El Teniente, Región de O'Higgins	16'37" / 17'17"

TEMÁTICAS

Industrialización	Progreso
Infancia	Valores sociales
Minería del cobre	

LA MINERÍA EN MARCHA: EL COBRE POR DENTRO

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	ESTRENO	PAÍS	GÉNERO	DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA
Patricio Kaulen	1959	Chile	Documental	Andrés Martorell
DURACIÓN	FORMATO	EMULSIÓN	PRODUCCIÓN	
18 min	35mm	Blanco y negro	Vega Querat	

SINOPSIS

A bordo de un importante ferrocarril, se recorren los lugares donde se realizan las distintas labores desarrolladas en la mina de cobre subterránea más grande del mundo: El Teniente. En medio de la cordillera de los Andes, a 2.200 metros de altura, existe todo un mundo de actividad, donde el trabajo del hombre se une con la fuerza de las máquinas, para extraer el mineral del cobre de las abundantes montañas de la Región de O'Higgins.

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Rancagua	Región de O'Higgins	00'45"/03'36"/03'47"/04'25"/ 05'44"/ 07'38"/ 08'52"
Intendencia de Rancagua	Gobierno regional, Región de O'Higgins	00'59"
Braden Copper Company	Empresa minera estadounidense	01'25"/ 02'23"/ 03'45"/09'04"
Sewell	Ciudad minera, El Teniente, Región de O'Higgins	02'14"/ 06'10"/ 08'36"/09'52"
El Teniente	Mina de cobre, Región de O'Higgins	02'22"
Caletones	Campamento minero y fundición de cobre, El Teniente, Región de O'Higgins	03'01"/ 07'55"
I.B.M	Empresa de tecnología estadounidense	04'55"
Maestranza de Rancagua	Región de O'Higgins	06'43"

TEMÁTICAS

Industrialización	Progreso
Infancia	Valores sociales
Minería del cobre	

LA MINERÍA EN MARCHA: EL COBRE Y SUS HOMBRES

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	ESTRENO	PAÍS	GÉNERO	TEXTO DE NARRACIÓN
Patricio Kaulen	Cine Rex, Santiago, julio de 1959	Chile	Documental	Raúl Aicardi
RELATO O VOZ EN OFF	JEFE DE ELECTRICISTAS	CASA PRODUCTORA	DURACIÓN	FORMATO
Javier Miranda	Ernesto Giliberto	Producciones Kaulen-Martorell	17 min	35mm
EMULSIÓN	PRODUCCIÓN	AYUDANTE DE DIRECCIÓN	DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	PRODUCIDA PARA
Color	Vega Querat	Adolfo Silva	Andrés Martorell	Braden Copper Company
PROCESADA EN				

Emelco Chile Laboratorios
ALEX, Bs.As. na S.A.C.

SINOPSIS

Modernos métodos de extracción, transporte y explotación del mineral, además de una completa mecanización de las faenas, permiten el auge de la mediana y gran minería, naciendo así la figura del minero. El trabajo e ingenio del hombre se conjugan para extraer la inmensa riqueza que oculta el suelo chileno. Esta es la historia del cobre y sus hombres.

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Sociedad Nacional de Minería	Institución gremial	00'46"
Pucará de Lasana	Fortaleza precolombina, Región de Atacama	02'15"
Chañarcillo	Mina de plata, Región de Atacama	04'37"/ 04'53"/ 05'55"
Fundición de Huanchaca	Antigua fundición de plata, Región de Atacama	05'29"
Antofagasta	Región de Antofagasta	05'31"
Diego de Almeida	Explorador minero	05'49"/ 06'34"/ 06'52"
Paipote	Fundición de cobre, Región de Atacama	09'44"/ 09'58"
Empresa Nacional de Fundiciones	Empresa estatal chilena	09'46"
Disputada de Las Condes	Mina de cobre, Región Metropolitana	10'40"
Santiago	Región Metropolitana	10'42"
Atacama	Región de Atacama	11'08"

CATALOGACIÓN DEL MATERIAL

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Chuquicamata	Mina de cobre, oro y molibdeno, Región de Antofagasta	11'31"
Sewell	Ciudad minera, El Teniente, Región de O'Higgins	12'18"

TEMÁTICAS

Industrialización	Trabajadores/obreros
Infancia	Valores sociales
Minería del cobre	

LA MINERÍA EN MARCHA: LA METALURGIA DEL COBRE

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	ESTRENO	PAÍS	GÉNERO	TEXTO DE NARRACIÓN
Patricio Kaulen	Santiago, junio de 1960	Chile	Documental	Raúl Aicardi
MONTAJE	DIRECTOR DE ANIMACIÓN	ANIMADOR	SOBRE DISEÑOS DE	JEFE ELECTRICISTA
Fernando Balmaceda	Peter Sincalire Smythe	Alex Rodsevic	Gunther Rausch	Ernesto Giliberto
COLORES	DURACIÓN	FORMATO	EMULSIÓN	PRODUCIDA POR
Eastman, por Tri Art Color Corp	14 min	35mm	Mixto	Vega Querat Ltda.
JEFE DE PRODUCCIÓN	DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA	RELATO O VOZ EN OFF	PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS	
Nicolás Mihovilovic	Andrés Martorell	Sergio Silva	Mejor video minero antiguo siglo XX, en el II° Festival Audiovisual de la minería y la cultura minera, Chile	

SINOPSIS

Durante miles de años, las fuerzas de la naturaleza han permitido el surgimiento de una importante riqueza: el mineral del cobre. El largo recorrido que realiza el cobre durante su proceso de explotación y producción, comienza desde sus orígenes geológicos, pasando por la construcción de la mina invertida de El Teniente, hasta llegar a sus diferentes faenas, constituyendo así la metalurgia del cobre.

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
El Teniente	Mina de cobre, Región de O'Higgins	2'11" / 12'32"
Braden Copper Company	Empresa minera estadounidense	2'13" / 13'18"
Caletones	Campamento minero y fundición de cobre, El Teniente	6'36" / 12'38"

TEMÁTICAS

Industrialización	Trabajadores/obreros
Minería del cobre	Valores sociales
Progreso	

UN HOGAR EN SU TIERRA

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	ESTRENO	PAÍS	GÉNERO	ARGUMENTO
Patricio Kaulen	Santiago, marzo de 1961	Chile	Documental	Enrique Campos Menéndez
ASISTENTE DE DIRECCIÓN	COMPAGINACIÓN	ANIMACIÓN	JEFE ELECTRICISTA	MÚSICA
Adolfo Silva	Alfonso Quiñones	Luis Zeleda	Ernesto Giliberto	Héctor Carvajal
REPARTO	DURACIÓN	FORMATO	EMULSIÓN	PRODUCCIÓN
Enrique Campos, Marta Charlin, Pepe Harold, Aida Flores, Rogelio González, Pedro Unger	18 min	35mm	Color	Corporación de la Vivienda, Enrique Campos Menéndez
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	CÁMARA	AYUDANTE DE CÁMARA	LOCUCIÓN	DECORADOS
Andrés Martorell	Julio Duplaquet	Luis Leiva	Héctor Maglio	Pedro Burchard
PRESENTADO POR	Sociedad Cinematográfica de Chile (Cineam)			

SINOPSIS

Los diversos problemas de hacinamiento y escasez de vivienda en el Gran Santiago son enfrentados por la Corporación de la Vivienda (Corvi) junto a otros organismos estatales, a través de sistemas de ahorro y préstamos, provenientes tanto de la Corvi como de las Cajas de Previsión Social. Los planes de vivienda que se llevaron a cabo en el gobierno de Jorge Alessandri reflejan la ilusión de tener una casa propia por parte de diversos habitantes de la capital.

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Santiago	Región Metropolitana	01'51"
Maestranza de San Bernardo	Región Metropolitana	03'27"
Imaco	Empresa de Artefactos Sanitarios	04'14"
Congreso Nacional de Chile	Órgano legislativo	09'43"
Palacio de La Moneda	Casa de Gobierno, Santiago, Región Metropolitana	09'55"
Corporación de la Vivienda /Corvi	Institución gubernamental, Chile	10'06"/ 10'22"/ 10'51"/ 11'52"/ 16'54"

CATALOGACIÓN DEL MATERIAL

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Diario Oficial de la República de Chile	Medio de publicación de leyes y decretos	10'13"
Ministerio de Hacienda	Órgano administrativo, Chile	10'16"
Plan Habitacional	Plan estatal de vivienda	11'07"
Población San Gregorio	Santiago, Región Metropolitana	17'09"/ 17'25"/ 17'38"

TEMÁTICAS

Clase media	Valores sociales
Desigualdad	Vivienda
Pobreza	

LA MINERÍA EN MARCHA: FRENTE AL MAÑANA

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	ESTRENO	PAÍS	GÉNERO	ARGUMENTO
Patricio Kaulen	Santiago, abril de 1962	Chile	Documental	Raúl Aicardi
COMPAGINACIÓN	ANIMACIÓN	JEFE DE ELECTRICISTAS	DURACIÓN	FORMATO
Alfonso Quiñones	Luis Zeleda	Ernesto Giliberto	12 min	35mm
EMULSIÓN	PRODUCCIÓN	AYUDANTE DE DIRECCIÓN	DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	FOTOGRAFÍA
Blanco y negro	Enrique Campos Menéndez	Adolfo Silva	Andrés Martorell	Julio Duplaquet
PRODUCIDA POR	Braden Copper Company			

SINOPSIS

Este es el recorrido de un hombre que llega a El Teniente en busca de mejores oportunidades para su futuro. Desde su llegada, pasando por los beneficios que le otorga la empresa minera y las capacitaciones para desempeñar su labor, este trabajador conocerá la calidad de vida en este rubro.

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Braden Copper Company	Empresa minera estadounidense	00'64"
El Teniente	Mina de cobre, Región de O'Higgins	00'53"
Sewell	Ciudad minera, El Teniente	02'23"/ 03'13"
Caletones	Campamento minero y fundición de cobre, El Teniente	02'33"
Rancagua	Región de Coquimbo	02'54"
Coya	Campamento minero, Región de O'Higgins	02'57"

TEMÁTICAS

Industrialización	Trabajadores/obreros	Progreso
Minería del cobre	Valores sociales	

CHILE EN MARCHA: EL DESARROLLO SOCIAL

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	COORDINACIÓN	AÑO	PAÍS	GÉNERO
S/D	Patricio Kaulen	1965-1969	Chile	Noticiario
FOTOGRAFÍA	PRESENTA	DURACIÓN	FORMATO	EMULSIÓN
Andrés Martorell, Sergio Mihovilovic, Julio Duplaquet, Mario	Chile Films	25 min	S/D	Blanco y negro
PRODUCCIÓN	JEFES DE PRODUCCIÓN	MONTAJE	SONIDO	MÚSICA
Patricio Kaulen, Javier Rojas	José M. Tobar, Dunav Kuzmanic	Carlos Piaggio	Jorge di Lauro	Vicente Bianchi

SINOPSIS

Documental institucional sobre las políticas estatales del gobierno de Eduardo Frei Montalva. La cinta presenta diversos programas del gobierno para enfrentar el problema habitacional en el país, a la par con reformas en el área de Salud, Educación, Tecnología, Cultura y Deportes. El programa de Promoción Popular se presenta como un eje fundamental de los gobiernos de la Democracia Cristiana, destacando que no es posible el desarrollo económico sin desarrollo social. Este documental es parte del noticiario *Chile en marcha* producido por Chile Films.

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Santiago	Región Metropolitana	00'53"/ 16'30"
Población La Carmelitana	Ovalle, Región de Coquimbo	02'22"
Comité de Trabajadores de la Construcción	Organización sindical, Concepción, Región del Biobío	02'35"
Programa Operación Sitio	Programa estatal de vivienda	02'35"/ 03'18"
Programa de Autoconstrucción	Programa estatal de vivienda	03'18"
Ministerio de Vivienda	Órgano administrativo, Chile	06'26"
Eduardo Frei Montalva	Presidente de Chile (1964-1970)	07'11"/ 16'53"/ 16'57"/ 20'32"/ 20'39"/ 20'43"
Hospital de Angol	Región de la Araucanía	07'14"
Hospital de Mulchén	Región del Biobío	07'18"
Plan Nacional de Salud Pública	Plan estatal de salud	07'34"
Buque Hospital Cirujano Videla	Embarcación de servicio de salud	07'35"
Pontificia Universidad Católica de Chile	Universidad, Santiago, Región Metropolitana	07'58"
Plan Educacional	Plan estatal de educación	09'17"

CATALOGACIÓN DEL MATERIAL

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Reforma Educacional	Reforma estatal de educación	09'46"/ 11'08"
Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco)	Organismo internacional	10'32"
Econorte	Empresa constructora	11'40"/ 11'57"
Departamento de Asistencia Técnica Internacional	Organismo gubernamental de cooperación internacional	11'59"
Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica	Organismo gubernamental, Ministerio de Educación	12'01"
Comisión Chilena de Energía Nuclear	Organismo gubernamental, Ministerio de Energía	12'05"
Centro de Investigación de la Industria Química	Organismo gubernamental	12'07"
Instituto Nacional de Capacitación Profesional (INACAP)	Instituto de educación secundaria	12'19"/ 12'30"
Centro Nacional de Computación	Organismo gubernamental	13'04"
Dirección de Deportes del Estado	Órgano administrativo	13'36"
Estadio Nacional de Chile	Complejo deportivo, Santiago, Región Metropolitana	14'01"
Campeonato Mundial de Fútbol 1962	Torneo deportivo internacional	14'10"
Campeonato Mundial de Hockey 1962	Torneo deportivo internacional	14'37"
Campeonato Mundial de Sky 1966	Torneo deportivo internacional	14'42"
Campeonato Mundial de Básquetbol 1966	Torneo deportivo internacional	14'42"
Campeonato Mundial de Vóleybol 1969	Torneo deportivo internacional	14'45"
Museo Histórico Nacional	Santiago, Región Metropolitana	15'50"
Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam)	Organismo gubernamental, Ministerio de Educación	15'53"
Museo Nacional de Bellas Artes	Santiago, Región Metropolitana	15'59"
Observatorio Cerro Tololo	Valle del Elqui, Región de Coquimbo	16'09"
Observatorio La Silla	La Higuera, Región de Coquimbo	16'10"
Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal)	Organismo internacional	16'25"
Organización de las Naciones Unidas (ONU)	Organismo internacional	16'28"
Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO)	Organismo internacional	16'34"
Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (Ilpes)	Organismo internacional	16'34"
Centro Interamericano de Enseñanza de Estadística (Cienes)	Organismo internacional	16'35"
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso)	Organismo internacional	16'36"
Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía (Celade)	Organismo internacional	16'37"
Alitalia	Aerolínea italiana	16'53"
El Vaticano	Italia	17'01"
Coliseo Romano	Roma, Italia	17'06"

CATALOGACIÓN DEL MATERIAL

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Programa de Promoción Social	Programa estatal de desarrollo social	18'15"
Democracia Cristiana	Partido político chileno	18'19"
Consejería Nacional de Promoción Popular	Organismo gubernamental de desarrollo social	19'03"
Instituto de Desarrollo Agropecuario (INDAP)	Organismo gubernamental	19'06"
Centro de Madres "Juanita Salgado"	Conchalí, Santiago, Región Metropolitana	19'37"
Reforma Agraria	Reforma estatal de redistribución de tierras	20'12"/ 20'22"
Asentamiento El Ovejero	Región de Magallanes	20'36"
Cooperativa Campesina Marchihue Ltda.	Región de O'Higgins	21'44"/ 22'05"
Concepción	Región del Biobío	22'23"
Comuna de La Reina	Santiago, Región Metropolitana	22'25"

TEMÁTICAS

Desarrollo científico y tecnológico	Promoción Popular
Desarrollo social	Reforma Agraria
Pobladores	Reforma Educacional
Progreso	Trabajadores/obreros

CHILE EN MARCHA: CHILE QUE SURGE

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	COORDINACIÓN	AÑO	PAÍS	GÉNERO
S/D	Patricio Kaulen	1965-1969	Chile	Noticiero
DURACIÓN	FORMATO	EMULSIÓN	PRODUCCIÓN	
19 min	S/D	Blanco y negro	Enrique Campos Menéndez	

SINOPSIS

Documental institucional que aborda las políticas estatales y diferentes noticias de la época del gobierno de Eduardo Frei Montalva, tales como el Torneo Internacional Atlético de los Astros Mundiales, el estado de construcción de viviendas sociales asociadas al Plan Habitacional, la entrega de viviendas en distintas regiones del país, la reinauguración del Cine Gran Palace de Santiago, los avances en entrega de propiedad de la tierra derivados de la Reforma Agraria, los avances en el área minera y petrolífera, además de documentar noticias del espectáculo teatral y cinematográfico del momento. Estos documentales son parte del noticiero *Chile en marcha* producido por Chile Films

PARTE I (N°79)

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Torneo Internacional Atlético de los Astros Mundiales	Campeonato deportivo internacional	0'40"
Estadio Nacional de Chile	Complejo deportivo, Santiago	0'43"
Doris Brown	Atleta EEUU	0'56"
Francis Crocken	Atleta EEUU	0'57"
Lenox Miller	Vice campeón olímpico en 100 mts planos, Jamaica	1'00"
Nelson Prudencio	Vice Campeón Olímpico de Salto Triple, Brasil	1'09"
Iván Moreno	Mejor Velocista de Sudamérica, Chile	1'13"
Plan Habitacional	Plan estatal de vivienda	1'40"/2'20"
Rancagua	Región de O'Higgins	1'41'/2'17"
Andrés Donoso	Ministro de Vivienda y Urbanismo	1'44"/2'13"
Héctor Valdés	Vicepresidente Ejecutivo Corvi	1'48"
Renato García Vergara	Intendente de O'Higgins	1'50"
Programa de Autoconstrucción	Programa estatal de vivienda	1'59"
Programa Operación Sitio	Programa estatal de vivienda	2'00"
Vivienda por Cooperativas	Programa estatal de vivienda	2'01"
Plan Habitacional Acelerado	Plan estatal de vivienda	2'04"
El Teniente - Corvi		

CATALOGACIÓN DEL MATERIAL

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Provincia de O'Higgins	Región de O'Higgins	2'24"
Gran Palace	Cine, Santiago, Región Metropolitana	2'47"/3'18"
Camelot	Película estadounidense	3'02"/3'13"/ 3'32"
Richard Harris	Actor británico	3'04"
Vanessa Redgrave	Actriz británica	3'04"
Valle del Choapa	Localidad, Región de Coquimbo	3'49"/5'14"
Reforma Agraria	Reforma estatal de redistribución de tierras	4'06"/5'36"/6'03"
Panguelillo	Asentamiento campesino, Región de Coquimbo	4'33"
Coirón	Asentamiento campesino, Región de Coquimbo	4'34"
Jorquera	Asentamiento campesino, Región de Coquimbo	4'35"
Quelén	Asentamiento campesino, Región de Coquimbo	4'36"
Corporación de la Reforma Agraria	Empresa estatal chilena	5'02"/ 5'17"/5'51"
Eduardo Frei Montalva	Presidente de Chile (1964-1970)	5'38"
Sonia Bravo	Miss Objetivo Internacional	6'28"/6'42"/ 6'56"

TEMÁTICAS

Cine / Teatro	Políticas Públicas
Deporte	Reforma Agraria
Minería	Vivienda

PARTE II (N°56)

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Provincia de Cautín	Región de la Araucanía	07'58"/08'35"
Ministerio de Obras Públicas	Órgano administrativo, Chile	08'08"
Gorbea	Comuna, Región de la Araucanía	08'51"
Temuco	Región de la Araucanía	08'51"/08'55"
Freire	Comuna, Región de la Araucanía	08'52"
Pucón	Región de la Araucanía	08'53"
Nueva Imperial	Comuna, Región de la Araucanía	08'56"
Vilcún	Comuna, Región de la Araucanía	08'57"
Lan-Chile	Aerolínea chilena	09'13"
Teatro Hollywood	Teatro, comuna de Ñuñoa, Región Metropolitana	09'24"
Ñuñoa	Santiago, Región Metropolitana	09'33"/09'58"
Ministro Juan Hamilton	Ministro de Vivienda y Urbanismo	09'44"
Curicó	Región del Maule	10'09"
Corporación de la Vivienda / Corvi	Institución gubernamental, Chile	10'10"
Héctor Valdés	Vicepresidente de Corvi	10'16"
Operación Sitio	Programa estatal de vivienda	10'28"
El Teniente	Mina de cobre, Región de O'Higgins	10'56"/11'05"/11'53"/ 13'09"
Coya	Localidad, Región de O'Higgins	11'32"
Colón	Localidad, Región de O'Higgins	11'32"

CATALOGACIÓN DEL MATERIAL

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Álvaro García	Presidente Banco del Estado	12'12"
Kenneth CopperCorporation	Empresa minera estadounidense	13'05"/13'19"
Sewell	Ciudad minera, El Teniente	13'15"
Pudahuel	Santiago	13'24"
Alejandro Hales	Ministro de Minería	13'56"
Luis Córdoba	Actor chileno	14'09"
Olvido Leguía	Actriz chilena	14'14"
Provincia de O'Higgins	Provincia, Región de O'Higgins	14'41"
Rancagua	Región de O'Higgins	14:43"
Provincia de Magallanes	Provincia, Región de Magallanes	15'55"
Palacio de La Moneda	Casa de Gobierno, Santiago	16'10"
Petroquímica DOW S.A.	Empresa Petrolera	16'13"
ALALC (Asociación Latinoamericana De Libre Comercio)	Asociación regional latinoamericana	16'50"
Penitenciaría de Santiago	Centro de reclusión	17'07"
Hernán Garrido Lagos	Cinematografista chileno	17'26"
René Cerón Pardo	Actor chileno	17'37"
José Roberto Rubio "El loco Pepe"	Actor chileno	18'01"

CHILE EN MARCHA: TODO CHILE BAJO TECHO

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	COORDINACIÓN	AÑO	PAÍS	GÉNERO
S/D	Patricio Kaulen	1965-1969	Chile	Noticiario
FOTOGRAFÍA	LOCUCIÓN	MÚSICA	TÉCNICOS	DURACIÓN
Andrés Martorell, Sergio Mihovilovic, Mario Rojas, Julio Duplaquet, Manuel Pérez	Patricio Varela	Vicente Bianchi	Manuel Martínez, Luis Douglas, Luis Tapia, Gonzalo Salvo, Julio López, Juan Carlos, Leopoldo Silva, Mario Vallejos	11 min
FORMATO	EMULSIÓN	PRODUCCIÓN	MONTAJE	AYUDANTES
S/D	Blanco y negro	José M. Tobar, Dunav Kuzmanic, Pablo Correa	Carlos Piaggio	Germán Peñaloza, Francisco González
SONIDO	ANIMACIÓN			
Jorge di Lauro	Gastón Barros			

SINOPSIS

Documental institucional que aborda las políticas estatales y diferentes noticias de la época del gobierno de Eduardo Frei Montalva, tales como los planes habitacionales, la construcción de hospitales y poblaciones, y los operativos de salud. Estos documentales son parte del noticiario *Chile en marcha* producido por Chile Films

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Programa Operación Sitio	Programa estatal de vivienda	01'57" / 02'50" / 03'44"
Población La Carmelitana	Ovalle, Región de Coquimbo	2'04"
Ministerio de Vivienda / Minvu	Órgano administrativo, Chile	02'04" / 03'41" / 03'55" / 04'13" / 07'20" / 07'26" / 07'39" / 07'46" / 09'55"
Corporación de la Vivienda / Corvi	Institución gubernamental, Chile	03'09" / 07'02" / 07'20" / 07'26" / 07'39" / 07'46" / 08'13"
Población Pichipelluco	Puerto Montt, Región de los Lagos	03'09" / 07'50"

CATALOGACIÓN DEL MATERIAL

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Plan de Ahorro Popular	Programa estatal de ahorro	03'13"
Población Laguna Redonda	Concepción, Región del Biobío	03'41"
Corporación de Servicios Habitacionales	Institución gubernamental, Chile	03'41" / 04'00" / 04'13" / 04'27" / 07'20"
Población Rauquen	Región del Maule	04'00"
Barrio Gobernador Viel	Punta Arenas, Región de Magallanes	04'27" / 07'39" / 07'54"
La Reina	Comuna de Santiago, Región Metropolitana	04'45"
Hospital de Osorno	Región de los Ríos	05'06"
Hospital de Puerto Montt	Región de los Lagos	05'12"
Valdivia	Región de los Ríos	05'24"
Hospital van Buren	Región de Valparaíso	05'26" / 06'08"
Hospital de Antofagasta	Región de Antofagasta	05'28"
Hospital de Mulchén	Región del Biobío	05'30" / 06'18"
Asistencia pública de Santiago	Institución gubernamental, Chile	05'31"
Hospital de Coyhaique	Región de Aysén	05'40"
Hospital naval de Talcahuano	Región del Biobío	05'46"
Servicio Nacional de Salud	Institución gubernamental, Chile	05'59" / 06'01"
Hospital regional de Valdivia	Región de los Lagos	05'59"
Plan Habitacional	Plan estatal de vivienda	06'28" / 07'36"
Población Lago Chapo	Puerto Montt, Región de los Lagos	07'02"
Población Balmaceda	Puerto Montt, Región de los Lagos	07'20"
Población Ancud	Región de los Lagos	07'26"
Caja de Empleados Públicos	Institución estatal, Chile	07'26"
Villa San Pedro	Concepción, Región del Biobío	07'39"
Población Santa Julia	Santiago, Región Metropolitana	07'41"
Población Emilio Recabarren	Antofagasta, Región de Antofagasta	07'43"
Población El Morro	Iquique, Región de Tarapacá	07'45"
Población Bellavista	Valparaíso, Región de Valparaíso	07'47"
Población Patria Joven	Rancagua, Región de O'Higgins	07'52"
Barrio Llaima	Temuco, Región de la Araucanía	07'56"
Caja Central de Ahorros y Préstamos	Institución estatal, Chile	08'13"
Programa de vivienda	Programa estatal de vivienda	09'08"

TEMÁTICAS

Desigualdad	Pobreza
Núcleos urbanos	Vivienda

CHILE EN MARCHA: 21 DE MAYO

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	COORDINACIÓN	AÑO	PAÍS	GÉNERO
S/D	Patricio Kaulen	1965-1969	Chile	Noticiero
DURACIÓN	FORMATO	EMULSIÓN	PRODUCCIÓN	
9 min	S/D	Blanco y negro	Chile Films	

OBSERVACIONES

El archivo corresponde a *Chile en marcha* N°0 y no tiene audio disponible

SINOPSIS

Documental institucional en su edición especial dedicada al 21 de mayo, donde el presidente Eduardo Frei Montalva realiza la cuenta pública. Este documental es parte del noticiero *Chile en marcha* producido por Chile Films.

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Palacio de La Moneda	Casa de gobierno, Santiago	01'25"/08'49"
Catedral de Santiago	Santiago	02'01"
Eduardo Frei Montalva	Presidente de la República (1974-1970)	02'16"/ 02'27"/ 04'35"/ 04'56"/06'15"/08'46"
Congreso Nacional	Órgano legislativo	02'20"/07'50"

CHILE EN MARCHA: FUNERAL

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	COORDINACIÓN	AÑO	PAÍS	GÉNERO
S/D	Patricio Kaulen	1965-1969	Chile	Noticiero
DURACIÓN	FORMATO	EMULSIÓN	PRODUCCIÓN	
4 min	S/D	Blanco y negro	Chile Films	

OBSERVACIONES

El archivo no tiene audio disponible

SINOPSIS

Documental institucional que presenta una gran multitud que recorre las calles para despedir a un militante del Partido Socialista. Este documental es parte del noticiero *Chile en marcha* producido por Chile Films.

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Partido Socialista	Partido Político, Chile	00'04'
CUT	Central Unitaria de Trabajadores	00'04"
Juventudes Socialistas	Partido Socialista, Chile	00'35"

LARGO VIAJE**ASPECTOS TÉCNICOS**

DIRECCIÓN	ESTRENO	PAÍS	GÉNERO	GUION
Patricio Kaulen	7 de agosto de 1967	Chile	Largometraje de ficción	Patricio Kaulen y Javier Rojas
FOTOGRAFÍA	MONTAJE	PRODUCCIÓN	ASISTENTE DE DIRECCIÓN	DURACIÓN
Andrés Martorell	Antonio Ripoll, Carlos Piaggio	Alberto Parrilla, Alberto Tasselli, Enrique Campos Menéndez, Alfonso Naranjo	Bernardo Arias, Aníbal Mirón, Sergio Trabucco	88 min
FORMATO	EMULSIÓN	MÚSICA	VESTUARIO	DIRECCIÓN DE ARTE
35 mm	Blanco y negro	Tomás Lefever	Sra. Vidal/ Bercovich modas	Ricardo Moreno, Marcelo Sepúlveda, Detmer Aising Yenne

PREMIOS

Premio Extraordinario del Jurado Presidido por Cesare Zavattini, Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia, 1968

REPARTO

Emilio Gaete, Eliana Vidal, Fabio Zerpa, Enrique Kaulen, Maria Castiglioni, Rubén Ubeira, Julio Tapia, Héctor Duvauchelle, María de la Luz Pérez, Andrés Rojas Murphy, María Elena Duvauchelle, Mario Lorca, Boris Alvarado, René Degrieé, Adrián Roca, Rubén Unda, Gonzalo Olavarría, Marta Charlin, Juan Muñoz, Ángela Morel, Fernando Morales, Pancho Huerta, Dora Barahona, Guillermo Cruz, Luis Latorre.

SINOPSIS

Un niño recorrerá las calles de Santiago en búsqueda de las alitas que su hermano recién nacido, tras su muerte, perdió al terminar su velorio. La esperanza de encontrarlas para que su hermanito pueda entrar al cielo, lo llevará a los lugares más desolados de la gran ciudad. Encontrará refugio en la marginalidad que golpea de lleno a la infancia y en las mujeres que trabajan junto a la noche. Este filme presenta las precariedades y desigualdad social del Chile de la época, donde las tradiciones populares se manifiestan en medio de un trágico suceso familiar.

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Calle San Diego	Santiago	6'13"
Eduardo Frei Montalva	Presidente de Chile (1964-1970)	9'21" / 15'55"

CATALOGACIÓN DEL MATERIAL

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Brigitte Bardot	Actriz y cantante francesa	25'34"
Plaza de Armas	Santiago	35'39" / 53'20"
Correo Central de Chile	Santiago	35'56"
Cementerio General	Santiago	38'50" / 74'30"
Bolsa de Comercio	Santiago	44'14"
Carabineros de Chile	Policía nacional	44'32" / 69'24"
Calle Nueva York	Santiago	44'49"
Iglesia de Las Agustinas	Santiago	45'26"
Batalla de Chacabuco	Enfrentamiento, Independencia de Chile	54'49"
Río Mapocho	Región Metropolitana	62'56"
La Vega	Mercado, Santiago	70'40"
Avenida La Paz	Santiago	70'40"

TEMÁTICAS

Desigualdad	Desigualdad
Infancia	Infancia
Marginalidad	Marginalidad
Núcleos urbanos	

LA CASA EN QUE VIVIMOS

ASPECTOS TÉCNICOS

DIRECCIÓN	ESTRENO	PAÍS	GÉNERO	LIBRO CINEMATOGRAFICO
Patricio Kaulen	20 de julio de 1970	Chile	Largometraje de ficción	Patricio Kaulen, Javier Rojas, colaboración de Juan Tejeda y Guillermo Blanco
MONTAJE	AYUDANTE DE MONTAJE	AYUDANTE	JEFE ELÉCTRICO	REALIZADOR
Enrique Muzio, Antonio Ripoll	Sergio Daniel Chomnalez	Matías Kaulen	Francisco Ricci	Detmer Aysing
DIRECTOR MUSICAL	ESCENÓGRAFO	MAQUILLAJE	PROCESADA EN	DURACIÓN
Roberto Lar	Francisco Méndez	Juan Santulli	Laboratorios Gama (Chile); ALEX Laboratorios, Bs. As.	74 min
FORMATO	EMULSIÓN	PRODUCCIÓN	ASISTENTE DE PRODUCCIÓN	AYUDANTE DE PRODUCCIÓN
35mm	Mixto	Alberto Parrilla	Alberto Tasselli	Leuten Rojas
AYUDANTE DE DIRECCIÓN	DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	CAMERAMAN	FOQUISTA	VESTUARIO
Cristián Kaulen, Andrés Zauschkevich	Adelqui Camusso	Aldo Lobótrico	Lionel Lobótrico	María Kluczynska
AMBIENTADOR	FILMADA EN	PRODUCTORA		
Celino Hernández	Estudios de Chile Films	Latin Films Ltda.		

REPARTO

Carmen Barros, Domingo Tessier, Pury Durante, Leonardo Perucci, Eliana Vidal, Enrique Heine, María de la Luz Pérez, Tenyson Ferrada, Katya Vanova, Jorge Sallorenzo, Matilde Broders, María Castiglioni, Amelia Requena, Cora Santa Cruz, Mireya Véliz, Anita Del Valle, Rubén Ubeira, Olga Ambroggio, Celino Hernández, Raúl Osorio, Mario Casenave, Francisco Morales, Andrés Silva, Gloria Münchmeyer, Gabriel Peña, Francisco Soto, Wenceslao Parada, Sergio Sotomayor Prat, Enrique Madiña, Orlando Andreu, Paolo Salvatore, Lucho Silva, Pepe Rojas.

SINOPSIS

El desesperado anhelo por su casa propia llevará a una familia de clase media a una vida de constantes sacrificios. En un Chile marcado por importantes cambios sociales y políticos, se retratan las penurias por las que deben pasar Domingo y María Luisa, desde su unión en los años cuarenta, hasta la postergada construcción de su casa, 20 años después. La casa se convierte en una síntesis de la incansable búsqueda de bienestar material a cambio del sacrificio de las relaciones humanas.

CATALOGACIÓN DEL MATERIAL

ETIQUETA	REFERENCIAS	MINUTO
Chiloé	Región de los Lagos	08'05"/ 44'24"
Pedro Aguirre Cerda	Presidente de Chile (1938-1941)	12'36"
Juan Antonio Ríos	Presidente de Chile (1941-1946)	12'43"/13'07"/ 14'04"
Partido Radical	Partido político chileno	12'25"/ 13'55"
Gabriel González Videla	Presidente de Chile (1946-1952)	13'00"
Partido Comunista	Partido político chileno	13'01"
Santiago	Región Metropolitana	13'16"/ 13'24"/ 21'15"/ 26'21"/ 42'22"/ 46'52"
Talca	Región del Maule	13'42"/ 31'53"/ 36'33"/ 44'56"
El Biógrafo	Sala de cine, Santiago	15'35"
Humphrey Bogart	Actor estadounidense	15'36"
Teatro Municipal de Santiago	Región Metropolitana	15'39"
Jorge Negrete	Actor mexicano	15'40"
Coquimbo	Región de Coquimbo	16'19"
Hotel Mundial	Santiago	21'31"
Esso	Empresa petrolera estadounidense	24'49"
Inca de Oro	Mina de cobre y oro, Región de Atacama	26'14"
Cartagena	Balneario, Región de Valparaíso	35'34"/ 35'41"
Arica	Región de Arica y Parinacota	51'04"
Black and White	Bar, Santiago	64'30"/ 64'34"/ 65'30"
Café Haití	Santiago	71'06"

TEMÁTICAS

Cambio generacional	Juventud
Casa propia	Polarización política
Clase media	

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCHIVO CASA MUSEO EDUARDO FREI MONTALVA (CMEFM) (2018). “Recuerdos en movimiento: Archivo Audiovisual de CMEFM”. Recuperado de: <http://www.casamuseoeduardofrei.cl/recuerdos-en-movimiento-el-archivo-audiovisual-de-cmefm/#_ftn1>. Fecha de consulta: 02/08/2018
- ARDÉVOL, E. (1996). “Representación y cine etnográfico”. En: Quaderns de l’ICA. Barcelona, N° 10.
- ASTUDILLO, W. Y MENDINUETA C. (2008). “El cine como instrumento para una mejor comprensión humana”. Rev. Med. Cine 4, pp.131-136.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M. Y MARC, V. (1985). “Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje”. Barcelona: Paidós.
- BECERRA, A. (2017). “Emelco: la productora que sobrevivió a la extinción audiovisual de la dictadura. Diario Radio UChile, 4 de abril del 2017. Recuperado de: <<https://radio.uchile.cl/2017/04/04/emelco-la-productora-que-sobrevivio-a-la-extincion-audiovisual-de-la-dictadura/>>. Fecha de consulta: 30/07/2018
- CASARES, E. (2011). “Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América”. Sociedad General de Autores y Editores, España.
- CAVALLO, A. Y DÍAZ, C. (2007). “Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60”. Santiago: Uqbar.
- CINECHILE (2018). “Carlos Borcosque”. Recuperado de <<http://cinechile.cl/persona-4500>>. Fecha de consulta: 30/08/2018
- CINECHILE (2018). “José Bohr”. Recuperado de <<http://cinechile.cl/persona-3171>>. Fecha de consulta: 30/08/2018
- CINECHILE (2018). “Nunca estrenada”. Recuperado de <<http://cinechile.cl/pelicula-2112>>. Fecha de consulta: 01/08/2018
- CLAPS, G. “Largo viaje”. Revista Mensaje N°187, en 1967.
- COLECTIVO MIOPE. (2014). “Algo Sobre El Cine Documental Chileno, 1950-1954”. En Cinechile. Recuperado de: <<http://www.Cinechile.Cl/Crit&Estud-369>>. Fecha de consulta: 12/01/2018
- CORREA, S., FIGUEROA, C., JOCELYN-HOLT, A., ROLLE, C., Y VICUÑA, M. (2001). “Historia del siglo XX chileno”. Santiago: Sudamericana.
- CORTÍNEZ, V. Y ENGELBERT, M. (2014). “Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta”. Tomo I. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- COUSINS, M. (2015). “Historia del Cine”. Barcelona: Blume.
- DÉLANO, M. (1990). “Destruídos en un incendio los rollos de los noticiarios de Chile Films”. Diario El País, 29 octubre 1990. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1990/10/24/cultura/656722813_850215.html. Fecha de consulta: 19/08/2018
- ECRAN. “Pepe Grillo vio Nada más que amor”. Santiago, N°605, 1 de agosto de 1942.
- ECRAN. “Un Cine Nacional Nos Ayudaría A Conocernos Mejor”. Santiago, N° 1320, 22 de mayo de 1956

- ECRAN. "Imprescindible estimular a la industria fílmica nacional". Santiago, N°1324, 5 de junio de 1956.
- ECRAN. "Ha muerto un amigo de Ecran". N° 1338, 25 septiembre 1956.
- ECRAN. Entrevista a Patricio Kaulen. "Patricio Kaulen, Nuevo Presidente De Chile Films". Santiago, N°1771, 1 de enero de 1965.
- ECRAN. "La crónica de un 'Largo Viaje'". Santiago, N°1906, 15 de agosto de 1967.
- ECRAN. "Ha muerto un amigo de Ecran". N° 1338, 25 septiembre 1956.
- EHRMANN, J. "Largo viaje". Revista Ercilla, 16 de agosto 1967
- EHRMANN, J. "La casa en que vivimos". Revista Ercilla, 29 de julio de 1970.
- FAURÉ, D. (2016). "El Nuevo Cine Chileno y los pobres del campo y la ciudad: ¿Hacia una concepción político-pedagógica del cine? (1957-1973)". Palimpsesto. Revista Científica de Estudios Sociales Iberoamericanos, 7(10), 042-071.
- HORTA, L. (2015). "La subversión de las imágenes: La producción de cortos documentales en la Universidad De Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960- 1965". Imagofagia. Revista De La Asociación Argentina De Estudios De Cine Y Audiovisual. N° 12, 2015, Issn 1852- 9550
- JUDT, T. (2006). "Postguerra. Una historia de Europa desde 1945". Barcelona: Taurus
- LOWE, K. (2012). "Continente salvaje. Europa después de la Segunda Guerra Mundial". Barcelona: Galaxia Gutenberg
- MARTINS, I. (2013). "El cine como representación de la realidad". Recuperado de: <www.esdi-online.com/repositori/public/dossiers/DIDAC_oqyn0k1n.pdf>. Fecha de consulta: 12/01/2018
- MEMORIA CHILENA (2018), "Aldo Francia Boido (1923-1996)". Recuperado de: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3280.html>>. Fecha de consulta: 03/08/2018
- MEMORIA CHILENA (2018). "Noticario". Recuperado de: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92829.html>>. Fecha de consulta: 03/08/2018
- MEMORIA CHILENA (2018). "Nuevo Cine chileno". Recuperado de: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92826.html>>. Fecha de consulta: 03/08/2018
- MOUESCA, J. (1988). "Plano secuencia de la memoria en Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)". Santiago: Tamarcos.
- MOUESCA, J. (1997). "El cine en Chile: crónica en tres tiempos". 1a. Ed. Santiago: Planeta. Universidad Nacional Andrés Bello.
- MOUESCA, J. (2005). "El documental chileno". Santiago: LOM.
- MOUESCA, J. Y ORELLANA, C. (2010). "Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días". Santiago: LOM.
- OCAMPO, J. (1998). "Cincuenta años de la CEPAL" Revista de la CEPAL, número extraordinario (1998), 11-16.
- PURCELL, F. (2012). "¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950". Santiago: Taurus.

- RÍOS, H. Y ROMÁN, J. (2012). Entrevista a Patricio Kaulen. “Hablando de Cine”. Santiago, Ocho Libros Editores.
- SILVA, J. P., Y RAURICH, V. (2010). “Emergente, Dominante y Residual: Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958-1973)”. *Aisthesis*, (47), 64-82.
- TRABUCCO, S. (2014). “Con los ojos abiertos: el Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano”. Santiago: LOM.
- VALENZUELA, V. (2011). “Giro Subjetivo En El Documental Latinoamericano. De La Cámara-Puño Al Sujeto-Cámara”. *Lafuga*, 12, 2011, Issn: 0718-5316
- VEGA, A. (1979). “Re-visión del cine chileno”. Centro de indagación y expresión cultural y artística (CENECA). Santiago: editorial Aconcagua, Colección Lautaro.
- VEGA, A. (2006). “Itinerario del cine documental chileno 1900-1990”. Santiago, Universidad Alberto Hurtado.
- VERA-MEIGGS (2010). “Largo viaje de Patricio Kaulen”. Recuperado de: <<http://cinechile.cl/crit&estud-107>>. Fecha de consulta: 04/08/2018
- VERARDI, M.; KORNBLIT, A; BELTRAMINO, F., Y ORTIZ, Z. (2015). “Medios audiovisuales e investigación social”. *Question*, 1(48), 199-216.

ANEXO 1

Revista Ecran, Santiago, N°1324, 5 de junio de 1956.

IMPRESINDIBLE ESTIMULAR A LA INDUSTRIA FILMICA NACIONAL

Ya se encuentra en le Comisión de Educación Pública de la Cámara de Diputados el proyecto de ley que crea la Comisión de Cine en la Corporación de Fomento. La semana pasada entró en estudio y es de esperar que, a muy corto plazo, tengamos muy buenas noticias que comunicar al respecto.

Mientras tanto, publicamos, in extenso, el texto del proyecto de ley:

Artículo 1.º— Créase en la Corporación de Fomento a la Producción una Comisión de Cine, que tendrá a su cargo el fomento de la industria cinematográfica, correspondiéndole, primordialmente, fiscalizar y reglamentar todas las actividades de producción y distribución, y todas aquellas que surjan de la aplicación de la presente ley: subvencionar, financiar y conceder créditos, formar empresas o ir en ayuda de industrias fundamentales anexas a las actividades cinematográficas; celebrar contratos de coproducción o de intercambio de producciones cinematográficas con el extranjero y. en general, realizar todos los actos y celebrar todos los contratos que origine el cumplimiento de la presente ley. La Comisión de Cine que se crea en la Corporación, para los fines de esta ley, deberá integrarse, además, por un representante de la Universidad de Chile, por dos representantes de la Asociación de Directores y Productores de Cine, por un representante del Instituto de Cinematografía Educativa y por un representante de los Exhibidores.

Artículo 2.º— Libérense de derechos de internación, ad valorem, almacenamiento, estadística e impuestos que se perciban por medio de las aduanas, como también de los derechos consulares, las internaciones de maquinarias, elementos técnicos, material virgen, productos de laboratorios y repuestos destinados a la industria cinematográfica nacional.

La producción y distribución de películas nacionales quedarán exentas de todo impuesto fiscal. Las exenciones a que se refieren los incisos anteriores regirán por el lapso de 10 años, a partir de la fecha de la presente ley.

Artículo 3.º— Las empresas cinematográficas de producción y distribución que se dediquen exclusivamente a estas actividades y que acrediten haber rodado durante un mes dos noticiarios de la actualidad nacional, en las condiciones que determine el reglamento, estarán exentas del impuesto de cifra de negocios.

Artículo 4.º— Todas las salas de cine, en cada una de las funciones habituales, o a través de programas continuados, tantas veces como se repita el programa del día, deberán exhibir una película nacional de corto metraje, documental, de carácter cultural, didáctico, técnico o artístico. El impuesto de cifra de negocios que se recaude por las entradas a las funciones en que se exhiban estos documentales se entregará a la Comisión de Cine creada por esta ley, para que ésta bonifique con un 80% del monto recaudado al productor o propietario del documental exhibido y con el 20% al dueño o concesionario de la sala, con el objeto, en este caso, de que se le destine a mejoras técnicas o de comodidades de las salas de exhibición.

Artículo 5.º— Establécese un impuesto adicional del 5% sobre el valor de las entradas a los espectáculos públicos, el que se destinará al financiamiento de la presente ley.

Artículo 6.º— Dentro del plazo de 90 días, la Corporación de Fomento a la Producción propondrá al Presidente de la República el reglamento de la presente ley. en el cual se determinaran las atribuciones y facultades que esta institución tendrá como encargada de la producción cinematográfica.

**IV CONCURSO
DE PROMOCIÓN DEL
ARCHIVO DE LA CINETECA
NACIONAL DE CHILE**

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

