laFuga

Aproximación al cine de Luis Cornejo

Las clases sociales desde el proletariado

Por Luis Felipe Horta

País: Chile

Tags | **Géneros varios | Monografía | Representaciones sociales | Crítica | Chile**

Doctor (c) en Artes mención Artes Audiovisuales Universidad Nacional La Plata (Argentina), Magíster en Teoría e Historia del Arte Universidad de Chile, Realizador en Cine y Televisión Universidad Arcis Chile. Coordinador de la Cineteca de la Universidad de Chile. Académico de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile y la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

De la amplia fauna de neo historiadores del cine chileno, surgen diversas voces que no dudan en subirse al tiovivo del denominado "Nuevo cine chileno" como acaso el gran movimiento digno de analizar, estudiar y teorizar. Dicho movimiento, que aunaba autoría, punto de vista crítico y una forma que desde la precariedad de nuestro país creaba un estilo propio que no le rendía pleitesía a la estética comercial, cuenta con estandartes que reiteradamente aparecen en tesis y elucubraciones que reiteran loas sobre los grandes del periodo: Littín, Soto, Ruiz, Francia.

La que, aventuradamente, se podría denominar "Nueva historiografía del cine chileno", haciendo una no tan divertida analogía con la corriente anteriormente citada, suele obviar la filmografía de aquellos cineastas con una producción modesta, o que simplemente participaron de manera secundaria en un proceso global, donde el cine trascendía a las teorizaciones precisamente por su vindicación productiva: el cine se consideraba una herramienta de cambio y revolución, la misma que debía llevarse a cabo en la sociedad.

Luis Cornejo, maestro baldosero, terminó trabajando en grandes películas del periodo en el área de producción (**A Valparaíso** (1964) de Joris Ivens, **El chacal de Nahueltoro** (1969) de Miguel Littín), dirigió tres y produjo otras cuantas, y sin embargo, es al día de hoy un "outsider", ni siquiera negado, sino que simplemente no contemplado, en esta mirada sobre los próceres de la historia del cine nacional.

Cornejo: el proletario

Cornejo no era cineasta, sino maestro de la construcción. Su especialidad era poner baldosas como las que aún existen en la Posta 3 de Chacabuco y que él mismo colocó. Cornejo es un ejemplo sintomático: quizá el único cineasta que provenía realmente de estratos sociales bajos, se ganaba la vida a duras penas como obrero de la construcción, y vivía en un modesto cité de Vivaceta.

Sus inquietudes artísticas lo llevan tardíamente a involucrarse con grupos de teatro popular, que recorrían todo Chile presentando obras cómicas, lo que prontamente lo haría derivar en el radioteatro. Cornejo, calvo y de cara graciosa, daba en el clavo con personajes cómicos, y es en ese campo que desarrollaría su veta como actor.

En 1955 escribe su libro de cuentos *Barrio bravo*, celebrado hasta hoy como una relectura sombría del criollismo local, donde describe con minuciosidad la vida de prostitutas, violadores, mendigos y borrachos, además de penetrar, con un seco lenguaje descriptivo, en las relaciones fracturadas de una pareja que vive hacinada o las decisiones colectivas que toman los habitantes de un cité.

El éxito de este texto de cuentos fue inmediato: Alone denominó sus relatos "de un pudor escalofriante" nada menos que en *El Mercurio*, y recibió loas de Ricardo Latcham. Fue su cúspide como cronista de los barrios marginales, que lo emparentaron con otros próceres como Alfredo Gómez Morel, que en su libro *El río*, escrito mientras estaba en la cárcel, mas que retratar, penetraba en un mundo hostil que la literatura clásica ni siquiera pretendía notar.

Cornejo: el cineasta

Su salto a la cinematografía se produce de manera paulatina: ingresa a estudiar cine en la Universidad Católica y a fines de los cincuenta se integra como Jefe de Producción en Cine Experimental de la Universidad de Chile, donde trabaja con los que pasarían a fundar posteriormente el ya citado "Nuevo cine chileno": Miguel Littín, Helvio Soto y Pedro Chaskel.

Una aproximación directa a la creación en cine la realiza como guionista del largometraje *Un viaje a Santiago*, modesta película dirigida por Hernán Correa en 1959 y que contaba con una breve aparición del cantante y actor Víctor Jara. Narra la historia de un grupo de pobladores que viaja a la capital para pedir a las autoridades la construcción de un camino que les permita salir del aislamiento en que viven. La película, actualmente desaparecida, es un claro ejemplo del tipo de cine en el que trabajaría: una mirada renovadora de lo popular, pero a la vez anclada en una forma fílmica del pasado.

En 1959 logra filmar su primera película, un poco por casualidad. La Universidad de Chile necesitaba filmar un documental en la Antártica y se lo encargan al Centro de Cine Experimental. Aparentemente Sergio Bravo y Pedro Chaskel se encontraban, cada uno por su cuenta, filmando otras cosas, por lo que la tarea la delegaron en Luis Cornejo. El documental, titulado *La universidad en la Antártica*, podría ser un institucional mas sobre la actividad de los científicos de la Universidad de Chile en las lejanas tierras, pero es una relectura del cotidiano en condiciones inhóspitas.

La universidad en la Antártica muestra como un grupo de científicos del Instituto de Geofísica de la Universidad de Chile convive en el desierto blanco, encerrados gran parte del año, donde la alteración del cotidiano pasa desde las condiciones climáticas hasta los horarios. Cornejo muestra a estos hombres como iguales, donde su compañerismo los hace poder construir un cotidiano a partir de la alteración de éste. Lo popular dentro de la alteración es una especie de ancla con la realidad, que se constituye como nación, raíz o identidad. Distanciado del documental científico, muestra a los investigadores degustando una cazuela, jugando cacho, o interactuando con pingüinos como si se trataran de mascotas en su patio.

La película tiene una especial fijación en los detalles del cotidiano: desde cómo funcionan los equipos técnicos, hasta como se desenvuelven estos especialistas despojados de todo referente natural. La rutina se transforma en hábito, por lo que Cornejo busca la vida tras la monotonía de un espacio plano e inclemente, con témpanos de hielo monstruosos al lado de estos hombres rodeados de pingüinos que parecen perderse y deshumanizarse, lo que Cornejo desarticula rápidamente, utilizando el juego, la convivencia o las festividades para humanizarlos.

La película no solo narra pequeñas-grandes anécdotas (el almuerzo, un cumpleaños), sino que muestra dos espacios: la fría y blanca antártica con una impecable fotografía de Patricio Guzmán Campos, yuxtapuesta a la interioridad, donde lo "chileno" adquiere carácter de personaje por generar un nexo con lo identitario de este grupo que, solo por su posición geográfica, se transforman en "marginales", "apartados" del común, que significa en este caso la vida citadina.

La siguiente película de Cornejo es un salto cualitativo sobre su modesta ópera prima. *El angelito* (1965), cortometraje de ficción, hace un generoso despliegue de actores y equipo técnico. Basado en un cuento del propio Cornejo, es casi una ilustración de los conceptos que aparecen en este relato donde por vez primera profundiza sobre la conciencia de clase.

La película comienza, tal como el cuento, con una mansión multimillonaria, donde vive una modesta empleada, Rosa, que es despedida. En esta primera secuencia, se plantean dos mundos, donde uno utiliza a otro, así como ejerce poder. El planteamiento del conflicto donde los personajes se ven sujetos a su entorno social, y dependen del poder económico, en este caso simplificado por el estereotipo de los poderosos y los oprimidos.

Los conceptos de clase social, entendiendo que Cornejo era un fiel militante comunista, introduce un elemento que radicaliza aún mas la mirada sobre el oprimido: la mujer despedida tiene un hijo, y a causa del llanto en las noches es que la han despedido.

La siguiente secuencia extrema aún mas la situación de indefensión en que se encuentra la mujer. Si bien la película omite la referencia a sus orígenes mapuches y que si aparecen en el texto, acá gira en torno a la concepción de un hijo como una desgracia. En esta secuencia, Rosa se encuentra en una agencia de empleos, donde una desesperada burguesa busca una mujer que sepa cocinar. El "angelito" se transforma en un peso, que le permite por un momento obtener un nuevo trabajo pero que objeta la continuidad de su clase: la descendencia es un problema que aumenta la triste vida de los pobres.

La película concluye con un engaño, y que plantea que la trampa es la única alternativa para que los pobres puedan subsistir. El "angelito" finalmente es dejado en custodia a una mujer de una población marginal, que lo utiliza para mendigar y generar lástima.

Además de hacer una crítica al trabajo infantil (enfatizado por una sucesión de planos documentales de niños de la calle mendigando en el centro de Santiago) legitima, en este caso de manera ingenua, el engaño como recurso de las clases sociales bajas para insertarse en la dinámica de consumo urbano impuesto por el mercado. Es una lectura que hoy, en un mundo de narcotráfico y violencia, inequívocamente podría ser leído como un efecto de las brechas sociales que ahogan la marginalidad para que mueran en su propia burbuja, otorgándole como única salida la reinvención como lumpen.

El sueño de Cornejo siempre fue realizar un largometraje de gran producción. Su primera aproximación en terreno a grandes películas fue su participación como productor en 1964 de *A Valparaíso*, con Joris Ivens, y en 1968 en *El chacal de Nahueltoro*, emblema del cine de los sesenta y de la producción universitaria.

Su incursión en la ficción de largometraje, y a la vez única, fue *El fin del juego*. Estrenada un 8 de Junio de 1970, a meses de haber sido elegido Salvador Allende, Luis Cornejo ve materializado un proyecto que partió de manera increíble: financiado por el dueño de una importante tienda de juguetes que tenía el dinero suficiente para financiar su propia película, la película es tomada por Cornejo involucrándose a tal nivel que la consigue dirigir.

La película, que se creía iba a ser un intento de profundizar en aspectos sociales patentes en aquel álgido periodo, fue ignorada por la crítica por centrarse en la clase media santiaguina, y la lenta decadencia de un vividor que usufructúa del dinero y comodidad financiera de su esposa. Muy por el contrario, en vez de abordar la vida marginal, trata el tema del arribismo en las clases medias y altas, la "pequeña burguesía chilena", que ostenta algo que no tiene. Cornejo hace una audaz crítica a una "clase social elevada", pero miserable en su interioridad, convirtiéndose en un audaz relato sobre decadencia que, con un poco de mejor fortuna y osadía en la puesta en escena, podría haberse convertido en una gran película del periodo.

Si bien el relato fue leído en su época como burgués, vista hoy es un crudo diseccionar de un grupo social, una declaración de principios, donde un obrero se ríe de aquellos obreros que sueñan con llegar a ser gerentes.

La crítica es arrolladora: no solo desnuda el alma de un pequeño burgués afrancesado, sino que enumera los vicios, las fracturas y las pequeñas humillaciones cotidianas del poder.

Rodrigo Orrego vuelve de un viaje al exterior junto a su mujer, una distinguida dama interpretada por Raquel Parot. Ya a los pocos minutos vemos al vividor de Orrego en acción, contrapuesto al mundo sumiso de una esposa que ya se siente defraudada de un hombre que solo piensa en fumar y recorrer lujosos (y otros no tanto) bares santiaguinos bebiendo whisky a costa de sus amigos.

El "Sablazo Orrego", como rápidamente es bautizado en el avanzar del film, encuentra Santiago "una mugre", y pretende escribir una novela o bien buscar trabajo como diplomático. Cornejo disecciona así el concepto de arte, de trabajo, de estatus y de relaciones humanas de las clases aburguesadas de fines de los sesenta, y hace precisamente el ejercicio inverso que hacen los cineastas que proceden de las clases sociales mas acomodadas y que "bajan" a registrar el mundo popular. Cornejo "sube" a ver

la decadencia del pequeño burgués que desciende moral, económica e incluso geográficamente.

En una secuencia, el "Sablazo Orrego" se trenza en una discusión con un barman de un boliche que no le quiere vender unos tragos porque tiene una deuda pendiente. El argumento clasista del "Sablazo" es escalofriante:

-¿Sabes quienes eran mis padres? ¿Ah? Entérate gusano... los dueños del centro de esta porquería de ciudad, Ahumada, Estado... ¿entiendes? ¡Y fundos! ¡Y viajes! Y tú... no habrías servido ni para sacar la bacinica en mi casa, ¡roto insolente! (...) ya sabes quien soy yo: ¡un Caballero!

La respuesta del barman es lapidaria:

-Así será, pero aquí los rotos y los caballeros pagan con plata fíjese...

En este pequeño diálogo, se deja entrever además del carácter colectivo de la clase inferior (lo concreto es válido en el día a día, lo etéreo no sirve de nada en la ciudad por muy "porquería" que sea), versus un latifundista de discurso que Cornejo no duda en humillar, ya que en la secuencia siguiente es botado a la calle por la fuerza por los "rotos": es expulsado por las clases trabajadoras de un mundo al cual no pertenece.

Esta reivindicación es importante en el cine de Cornejo: se aleja del estereotipo para mostrar trabajadores dignos, donde robar no es necesariamente objeto de condena, sino que lo condenable es ser improductivo y arrogante. El descarnado relato termina transformando al protagonista en un marginal: sucio, vagando por San Borja, mirando la animita de Romualdito, y enfrascándose en una pelea con unos indigentes previo compartir un vino callejero. La espiral descendente del personaje lo vuelve "a la tierra", y su discurso se deshace frágilmente, llevándolo a robar, actividad vinculada al lumpen, pero que vista desde otra clase social habla de la crisis moral de una sociedad, que se reniega, y que se oculta.

Si bien la película no fue leída en su época como un crítica a las clases sociales elevadas, hoy parece radical, atenuada por una forma fílmica que si bien cuenta con la fotografía de Héctor Ríos, no presenta una elaboración acorde al relato decadente sobre la pobreza humana.

Cornejo, pese al tibio recibimiento del público, insiste en el cine, esta vez de manera mucho mas radical, y es precisamente el cual definitivamente no podemos ver hoy. Abandona Cine Experimental de la Universidad de Chile para involucrarse en el nuevo experimento social del Chilefilms de la Unidad Popular, que producía noticieros y documentales en 16mm destinados a ser proyectados en las poblaciones.

La última película de Cornejo quedó inconclusa. Filmando un documental sobre la vida del dirigente social Luis Emilio Recabarren en el norte de Chile, cae el golpe de estado. Cornejo pierde su trabajo en Chilefilms, y debe vivir a duras penas por muchos años, reeditando de manera artesanal sus libros y vendiéndolos de forma independiente en la Plaza de Armas o en San Diego.

Epílogo

La obra literaria de Cornejo, y que aún se pueden encontrar desperdigada, se compone de: *Barrio bravo* (1955), *Los amantes de London Park* (1960), *El último lunes* (1986), *Show continuado* (1987), *Tal vez mañana* (1989), *La silla iluminada* (1987), *Ir por lana* (1989) y *La tormenta* (1991).

Sus películas se encuentran perdidas, siendo la Cineteca de la Universidad de Chile quien conserva los negativos de *La universidad en la Antártica*, y malas copias de *El angelito* y *El fin del juego*. Los negativos o copias en cine de estas dos películas, si bien son motivo de búsqueda por la institución, parecen definitivamente haber desaparecido.

El 17 de noviembre de 1992, Cornejo fallece mientras escribía su libro póstumo autobiográfico e inédito *Memorias de un canceroso*. Un párrafo del libro dictamina "Siempre he escrito sobre la gente pobre que es rica en esperanzas y tiene tesoros de vivencias. Nunca estuve alejado del pueblo, que es mi raíz".

Sus colegas cineastas lo recuerdan con cariño. El cineasta Sergio Trabucco Ponce, manifestó: "No olvido a Lucho con su pañuelo amarrado en las cuatro puntas, puesto en la cabeza, para cubrirse la pelada como lo hacían los obreros de la construcción, oficio al que también le puso el hombro. Conservo sus libros, que le compraba recién salidos de la imprenta o cuando me lo topaba en el centro de Santiago", mientras que el documentalista Pedro Chaskel en una entrevista declaró: "El Lucho fue un gran compañero de trabajo, con mucha dedicación. Se especializó en producción y era una de las pocas personas activas en este ámbito del cine y del teatro que realmente tenían un origen popular".

Como citar: Horta, L. (2009). Aproximación al cine de Luis Cornejo, *laFuga*, 10. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/aproximacion-al-cine-de-luis-cornejo/378