

Teorías del cine documental chileno 1957 - 1973



PABLO CORRO
CAROLINA LARRAÍN
MAITE ALBERDI
CAMILA VAN DIEST



Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Filosofía • Instituto de Estética

PABLO CORRO PENJEAN

Periodista de la Universidad Diego Portales, Licenciado en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Doctor en Filosofía de la Universidad de Barcelona, España. Es académico de Estética y Teoría del Cine en el Instituto de Estética y la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

CAROLINA LARRAÍN PULIDO

Socióloga de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Licenciada en Cine Documental de la Escuela de Cine de Chile. Actualmente cursa el Master en Estudios Cinematográficos, mención Cultura y Medios, en la Universidad de Nueva York.

MAITE ALBERDI SOTO

Licenciada en Estética y Licenciada en Comunicación Social (mención en Dirección Audiovisual) de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Realizadora de los documentales premiados *Los trapecistas* (2006; Festival de Cine de Viña del Mar 2006), y *Las peluqueras* (2007, codirigida por Israel Pimentel; Sanfic 2007).

CAMILA VAN DIEST HONORATO

Socióloga de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente, con el financiamiento del Fondart 2007, desarrolla la investigación "Compañías de teatro en Chile. Nomadismos y ensamblajes: siete organizaciones y sus recorridos por el campo teatral".

Pablo Corro, Carolina Larraín,
Maite Alberdi y Camila van Diest

Teorías del cine documental chileno 1957 - 1973



Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Filosofía • Instituto de Estética

La investigación que dio origen a este libro fue financiada
por el Fondo del Fomento Audiovisual (2005)
del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

TEORÍAS DEL CINE

DOCUMENTAL CHILENO: 1957-1973

Primera edición: noviembre 2007

© Pablo Corro, Carolina Larraín,
Maite Alberdi y Camila van Diest, 2007
ISBN 978-956-14-0974-3

© Instituto de Estética,
Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007
Colección Aisthesis

Diseño y edición
www.tipografica.cl

Impreso en Chile • Printed in Chile

Queda prohibida la reproducción parcial o total
de este libro sin permiso de la editorial.

Contenido

Introducción	7
CAPÍTULO UNO	
Delimitaciones y bases conceptuales	29
CAPÍTULO DOS	
Protagonismos temáticos: las metamorfosis de lo real	71
CAPÍTULO TRES	
Realismo histórico y representación de país	89
CAPÍTULO CUATRO	
Discurso y exceso	113
CAPÍTULO CINCO	
La crítica y el principio de inadecuación	135
Epílogo	161
Muestra filmográfica	167
Referencias bibliográficas	169

Introducción

En uno de los manifiestos de los *kinoks*,¹ Dziga Vertov expresaba la voluntad de multiplicar la cobertura de lo real inmediato diversificando los dispositivos de ojos-lente a través de la distribución de cámaras cinematográficas entre los ciudadanos, los trabajadores, el pueblo. Pensaba que con ello se conseguía la pluralización temática crítica de lo real, la desnarrativización del registro cinematográfico de lo circundante, el desencasillamiento de la vida verdadera en tópicos mediáticos.

Tanto lo espectacular y masivo, como el funeral de Lenin, o lo aparentemente insignificante por particular, como el encuentro de una pareja en el escaño de una plaza, es materia de los *kinoks*, de los filmes *Kino-Pravda*, cine verdad. El registro y exposición de tan diversas vistas, en opinión de Vertov, debía hacerse procurando respetar la indeterminación original de cada asunto a través de cierto tipo de compaginación, de un montaje que no produjera falsas, inexistentes, o innecesarias causalidades y encadenamientos. El montaje debía observar el intervalo como salto, espacio, margen entre una cosa y otra, fracción más propicia a la producción de experiencias sintácticas que semánticas.²

1. Los manifiestos son *Del cine-ojo al radio-ojo* (extracto del ABC de los *kinoks*) y *Nosotros* (variante del *Manifiesto*), en Romaguera y Alsina (1989).

2. «La escuela del cine-ojo [*kino-glasz*] exige que el filme se construya sobre los 'intervalos', es decir, sobre el movimiento entre las imágenes.

Esta doctrina sobre la importancia del intervalo, que sabemos resulta coyuntural en éste y otros tantos proyectos audiovisuales al margen de los esquematismos narrativos de los géneros cinematográficos,³ debe ser asimilada en un sentido más amplio, no sólo de orden estético, retórico o sintáctico.

La operación misma de entregar cámaras a los sujetos comunes y corrientes y de registrar tanto los acontecimientos nimios de la vida pública o doméstica de los ciudadanos anónimos, como los avatares colectivos, debe ser interpretada en el sentido de una cierta revelación o puesta en forma cinematográfica de los intervalos temáticos y dramáticos de la realidad, puesta en evidencia y juego, en el sistema general de los textos públicos, de los intervalos temáticos y dramáticos de la historia rusa, de la historia del pueblo, de la historia social de Occidente.

Los cines experimentales, aquellos de ensayo y búsqueda lingüística, encuentran un punto de contacto con los realismos cinematográficos de motivación social —con el cine documental comprometido— en lo de privilegiar las zonas intersticiales, comprendiendo estos intersticios como los vastos espacios, realidades y grupos humanos que permanecen al margen del relato oficial.

Los documentales universitarios realizados en el Instituto Fílmico y EAC de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y en el Centro o Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, entre los años 1957 y 1973, corresponden temática y dramáticamente a esta doctrina cinematográfica de preferencia por lo interválico. Tanto los espacios, como los per-

Sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. Sobre las transiciones de un impulso visual a otro [...] Los *intervalos* (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son ellos [los intervalos] los que arrastran el material hacia el desenlace cinético» (fragmentos de *Del cine-ojo al radio-ojo* y *Nosotros*, respectivamente, en Romaguera y Alsina, 1989).

3. Encontramos esta valoración del intervalo como factor de composición, de promoción de la conciencia crítica en el espectador, de consideración plástica de los materiales audiovisuales y dinámicos, en Eisenstein, Fischinger y, recientemente, mostrando una sintonía muy estrecha con las ideas de Vertov en la administración de vistas, pero en su caso a la manera del *found footage*, en *Notre musique* de Godard.

sonajes y las modalidades de acción que apareja el interés temático por las organizaciones políticas populares, las catástrofes naturales, la situación de la propiedad de la tierra en el país, las condiciones de vida y de trabajo de los trabajadores en los yacimientos de carbón, la falta de viviendas y la existencia de poblaciones callampa, el flagelo del alcoholismo entre las clases populares, la práctica difundida y riesgosa del aborto entre los pobres, entre otros asuntos, representan un desplazamiento de la inteligencia cinematográfica chilena desde la escenografía y las coreografías de la acción edificante hacia las zonas intersticiales de la inacción, o hacia los márgenes internos de los figurantes reales.

Identificada la ficción cinematográfica chilena tradicional con los géneros de comedia, melodrama, o drama costumbrista, y épico —es decir con las fórmulas del héroe burgués, la ética del orden, la jerarquía y la productividad, la dinámica de la transformación controlada— y, a su vez, identificado el documental profesional, como película publicitaria, con la relación espectacular del modernización, del desarrollo —cuyo protagonismo heroico encarnan las empresas contratantes— el paso de la conciencia cinematográfica chilena desde esas esferas ideales a las del nuevo documental universitario, podría ser visto como el desplazamiento desde un estándar narrativo de lo real chileno, desde un cuadro ejemplar o instructivo, al territorio de lo real contingente.

Zonas de catástrofes, Valdivia 1960, el Lago Riñihue a punto de desbordarse, las poblaciones callampa a orillas del río Mapocho, del Zanjón de la Aguada, del río Bío Bío, el enorme sitio eriazo de la población La Victoria, las tomas de terreno en Maipú, casuchitas nevadas el día 21 de junio de 1971, las vistas fotográficas de la escuela Santa María de Iquique, el rancho destartelado de un organillero, el taller de un maestro mimbreiro, el Faro Evangelista asediado por las tormentas australes, los barracones, la enfermería, el patio de hornos de barro del yacimiento de carbón de Lota, son algunas márgenes expuestas inusualmente en estos documentales. Y con ellas, sus habitantes; personajes sujetos a la acción por uso o desuso, por identificación o resistencia. Obreros, campesinos, insertos en los mecanismos productivos, en los esquemas dramáticos y estéticos del desarrollo, pero especialmente los personajes repelidos por

la actividad, o puestos en reserva, ancianos, niños, mujeres, borrachos, enfermos mentales, cesantes, inválidos laborales, los diversos sin tierra, mapuche, llamperos.

A pesar de las argucias de una retórica didáctica, de narradores edificantes con manifiestas intenciones informativas, o de manipulaciones artísticas de las materias primas formales, en los documentales universitarios los ambientes y los personajes representan factores de historización del cine chileno, de retorno crítico a lo real.

La obcecación causal del cine de la acción, del cine de efectividad dramática del paradigma hollywoodense, enfrentará desde la Segunda Guerra Mundial en adelante sucesivos colapsos materiales y éticos que pondrán en crisis su vitalidad, luego de su hegemonía, tanto en su ambiente de origen como en sus territorios de influencia: en el interior y el exterior de las conciencias individuales y colectivas de Occidente y sus subordinados.

El cine documental universitario chileno irrumpe en la institución cinematográfica como causa y efecto de una concepción institucional ampliada de la comunicación social. El acceso al gobierno y la transformación del Estado requieren como nunca del respaldo de la mayoría, de las masas, agente dinamizador y diversificador del mercado, y, al mismo tiempo, de un mercado al que se irán integrando cada vez más numerosos y diferentes efectos culturales. El trasfondo ideológico, mediático y político del cine documental desarrollado entre 1957 y 1973 es el de la Guerra Fría, un contexto marcado por las tensiones militares entre Estados Unidos y la Unión Soviética, pero especialmente por las dialécticas culturales entre los dos bloques que se reparten el mundo como espacios geopolíticos de influencia y de persuasión. Para efectos del adoctrinamiento y la propaganda política, de la penetración cultural, la asistencia tecnológica, sanitaria y humanitaria —otras formas de penetración o determinación— las grandes potencias no sólo cuentan con el cine, que en el caso de América Latina, y, por cierto de Chile, será controlado en términos productivos, de distribución y exhibición por Estados Unidos, sino también con la radio, y especialmente con la televisión.

Los proyectos políticos que se disputan el gobierno de la nación en el período que estudiamos, período que comprende las presidencias de Carlos Ibáñez (en su segundo período), de

Jorge Alessandri, Eduardo Frei Montalva, y de Salvador Allende, es decir, las alianzas entre diversos partidos de derecha, la Democracia Cristiana, y el Frente Amplio de Acción Popular—luego Unidad Popular—, a la vez que manifiestan implícita o explícitamente intenciones de adhesión o rechazo a cada uno de los bloques ideológicos referidos, no pueden prescindir de la validación masiva que se canalizará, en parte, a través de mediaciones cinematográficas.

Tanto las películas relativas a los frentes de desarrollo productivo e industrial del país, que dominarán en términos temáticos y numéricos en la producción universitaria del período—filmes realizados por encargo para empresas del Estado (Endesa, Entel, Banco del Estado)— como las películas de problemática social (alcoholismo, aborto, falta de vivienda), darán cuenta de la identificación de las universidades con algún modelo de desarrollo político, incluso, como se advierte en algunos documentales, con proyectos políticos específicos.

El cine documental es una de las tantas instancias por las que las universidades van asimilando el fenómeno histórico de socialización de la política chilena, de redefinición popular de las instituciones rectoras, o de ideologización de la existencia cultural del país. Lo de asimilación implica que a través del cine la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad de Chile establecen relaciones más comprometidas con la sociedad: relaciones de información, educación y servicio en general, es decir, relaciones lingüísticas prioritariamente de orden epistemológico. Esas conexiones irán despertando una conciencia de las posibilidades y una estimación de las capacidades del medio, que va a preceder la instauración de sus canales de televisión.

Las conexiones más estrechas de las universidades con la comunidad no podrán seguir articulándose a través de la precaria e irregular institucionalidad cinematográfica de largometrajes de ficción. Además, la finalidad del espectáculo no se corresponde ya con los intereses superiores —educativos, científicos, experimentales— que ahora asumen los centros de estudio.

Es en esta diversificación de las instancias generadoras de cine en Chile (estudios privados, productores de largometrajes de ficción comercial, casas productoras de documentales para empresas, equivalentes a las agencias publicitarias y productoras audiovisuales de estos días, y centros fílmicos universitarios)

que nos será posible verificar una multiplicación de los discursos, de las perspectivas sobre la contingencia, de las opiniones, aun de las versiones de Chile; ello se vincula a la diversificación de los proyectos y coaliciones políticas que aspiran a regir el destino nacional y, a través de ellas, con los paradigmas político-económicos que dividen al mundo durante la segunda mitad del siglo xx.

La diversificación de los relatos —de los relatos cinematográficos— la aparición de alternativas al modelo dominante de la ficción heroica, de la acción edificante y, con ella, la irrupción en el espacio de legitimación visual de la pantalla (plano testimonial, superficie de validación y legitimación existencial, según el cual el filme mismo se aparece como prueba de existencia cultural) de otras finalidades del cine, de otros figurantes, espacios, modos de narrador, relaciones imagen-sonido, de otros temas, puede ser considerado como efecto y refuerzo de una crisis ética, o bien como una réplica de las diversas crisis de los fundamentos conceptuales de la modernidad, de los fundamentos ideológico burgueses de la sociedad contemporánea, de la crisis de la razón instrumental identificada con el predominio de lo útil y con la doctrina del rendimiento.

El cine documental universitario forma parte de los nuevos cines de posguerra, y se lo puede identificar sin riesgo con los cines que suceden y repiten las intenciones, estrategias y objetos del neorrealismo italiano, aquellos que relevan al cine de la imagen-acción, o al cine burgués en crisis, según la denominación de Gilles Deleuze (1984) o de Georges Sadoul (1972), respectivamente.

Roland Barthes (1997), en el ensayo *La concatenación de las acciones*, considera diversos modos acostumbrados de articulación de las acciones en los relatos populares, diferentes principios de secuencialización de los acontecimientos. El semiólogo expone estas lógicas en función de un sistema general de los cuentos, algo así como la inteligencia secuencial del relato. Asocia esta voluntad con una especie de conciencia narrativa trascendental, el albedrío del relato, que parece manifestar un cierto comportamiento ético, espiritual o político⁴ en

4. Esta ética corresponde al buen sentido, a lo recomendable, o a lo acostumbrado en los relatos precedentes en una circunstancia semejante, se trata del pensamiento moral que ha cristalizado en lo «ya visto».

los trances regulares de elegir entre las opciones A y B en las encrucijadas de la acción, que es siempre la acción que ejecuta o padece el héroe, una circunstancia que aparentemente se confunde con su libertad. La coyuntura de la elección la remite al concepto —presente ya en la dramaturgia griega clásica— de la *proairesis*, y, a propósito, Barthes señala enfáticamente que tras la aparente libertad del héroe expresada en la circunstancias de elegir entre una y otra posibilidad, entre uno u otro camino, se expresa la voluntad del relato. Entre diversas manifestaciones regulares de la voluntad secuencial de los cuentos populares se impone una en particular, y el relato optará siempre por aquello que le permita durar, permanecer, desarrollarse como relato. Precisa al respecto que «allí donde el relato elige de hecho su propia supervivencia es el personaje el que parece elegir su propio destino: el instinto de conservación del uno está enmascarado bajo la libertad del otro» (Barthes, 1997: 206). Este *conato* narrativo debe entenderse a nuestro juicio no sólo como la tendencia a que las acciones se encadenen asegurando la prolongación de las secuencias, de los accidentes de la trama que permiten perfilarse al héroe, deslumbrar sorteando acciones, identificar instituciones expuestas a los avatares del periplo heroico, o administrar dosificadamente los sentimientos y las expectativas del destinatario respecto de lo que se expone, sino que también se debe entender como la voluntad y el esfuerzo dirigido a que la institución del relato, específicamente del relato de la acción —de la civilización— dure, y con él su ética, sus instituciones de consistencia y desarrollo.

Según esta perspectiva, existe una relación circular —virtuosa o viciosa según la expectativa de ruina o renovación que se tenga— entre la crisis de los fundamentos éticos y filosóficos de la modernidad, de la civilización occidental, la crisis de las instituciones rectoras y transmisoras de la cultura, y la crisis del relato de la acción, crisis de la actividad del héroe y de la inercia reconstituyente del drama.

Los documentales que se realizan en la Universidad de Chile y en la Universidad Católica entre 1957 y 1973, expresan esta inestabilidad cinematográfica de la poética burguesa de la acción y el desprestigio de la ficción, una de sus aliadas, como efecto y causa del enjuiciamiento histórico contemporáneo a las doctrinas éticas y políticas, y a las instituciones que tradicio-

nalmente rigieron sin cuestionamientos el devenir republicano hasta la tercera década del siglo xx.

La manifestación diversa y dialéctica de los proyectos de país, de los modelos de desarrollo para Chile y, sobre todo, la diversificación ideológica de las interpretaciones históricas del acontecer nacional, se traduce cinematográficamente en el debilitamiento de la representatividad social de la ficción esquemática, esquematismos de la a-historicidad del realismo cómico, melodramático, épico, costumbrista, tradicional. El entusiasmo cinematográfico —narrativo, crítico y estético— por la realidad, asume según sus determinaciones productivas y sus circunstancias de autonomía, posiciones extremas en lo relativo al tópico de la acción, referido epistemológica e históricamente a las problemáticas del trabajo y de la subsistencia.⁵ Esta nueva conciencia cinematográfica identifica y distingue en la vida social, en las circunstancias colectivas, en el dinamismo cultural, el déficit de la actividad, las mortificaciones o exclu-

5. Los dos tópicos dominantes en los documentales del período serán los de problemática social y desarrollo, ambos se refieren al macrotema del trabajo, más claramente en el documental de desarrollo, que corresponde a filmes promocionales y didácticos sobre procesos productivos de grandes industrias o de compañías de servicios, películas sobre sistemas de manipulación y conversión energética de la materia. Pero las películas de problemática social también dicen relación con el trabajo, tanto las relativas a tomas de terrenos —a poblaciones— como las centradas en la denuncia de patologías sociales. La falta de vivienda regularizada era un factor de marginalidad social y laboral, y activaba una serie de presupuestos infundados que relacionaban la falta de casa con la falta de trabajo y con la delincuencia (cf. Garcés, 2002). Los estudios prueban que los pobladores eran en su mayoría trabajadores afectados por un déficit histórico y circunstancial de viviendas populares. La película de toma de terreno expone documentalmente la dificultad para el trabajo que esta circunstancia impone, y la organización colectiva, solidaria, como acción de edificación, es decir, de reparación. Es el caso de *Si todos los vecinos*, documental del curso de René Kocher, donde las pobladoras organizan jardines infantiles populares para cuidar a sus hijos y asegurarse condiciones de trabajo tranquilo. En lo relativo a otras problemáticas sociales, como el alcoholismo, existe una sanción ética de orden político-social de izquierda (propiamente comunista) y no religioso. El alcohólico trabaja más, dice Héctor Ríos en la película *Entre ponerle y no ponerle*; el alcohólico es más proclive a la dominación.

siones reglamentarias de la acción, los efectos de la marginación del trabajo, la incongruencia cualitativa y cuantitativa entre el esfuerzo y el resultado, los resultados materiales, y escénicos, de la exclusión productiva. Es un descubrimiento temático, que sobrepasa en intensidad y complejidad las versiones sobre el mismo asunto que venía proponiendo la ficción,⁶ pero es, particularmente, un descubrimiento formal. Los territorios de la inacción, de la acción deprimida y sus personajes, imponen otra forma de registro, un tiempo más sostenido para poder identificar la minuciosa diferencia de sus conjuntos de pertenencia, de sus rostros, de su actitud frente a la cámara, una espacialidad más abierta para confirmar su posición cierta y localizada en el mundo real y, naturalmente, una movilidad que, en último término, reproduzca los diversos sentidos del *shock* que produce este nuevo objeto de representación.⁷

En el extremo contrario de la tematización de la actividad según los avatares de los desocupados, de los desposeídos, de los sin tierra, de los explotados, en el otro extremo documental de lo que refiere a las figuras de los cesantes, ancianos, enfermos, niños y mujeres, aparece el sistema regular e imperturbable del desarrollo industrial, de las avanzadas del progreso, de la civilización. Normalmente coincidiendo con el documental por encargo, los temas de la territorialidad —que aparecen es-

6. En la ficción chilena, el desarrollo temático argumental de las vicisitudes del trabajo están esquematizadas bajo tres modalidades narrativas: por la lógica de las pruebas —los obstáculos que debe vencer el héroe para destacar, para restablecer el orden—, bajo acciones de carácter ornamental —de formalización de un entorno cultural llamativo— o, en último caso, como relación de gestiones excepcionales, físicamente deslumbrantes, casi siempre, en una circunstancia de acción colectiva, patriótica. La acción propiamente colectiva será la preponderante en el documental del período que estudiamos, donde toda individualidad, salvo aquellas de personalidades culturalmente representativas, están suprimidas. Lo propio de estos documentales será presentar individuos más bien anónimos, genéricos, colectivos, confundidos en el gran movimiento social. El protagonista estará constituido por el pueblo, los trabajadores, los pobres, los pobladores, o la entidad Chile.

7. Se trata de las estructuras de expresión audiovisual que, como veremos en el capítulo referido a los resultados del análisis textual y de discurso de los filmes, aparecieron más recurrentemente.

pecíficamente como documentales de conocimiento o soberanía en los límites del país, como diversos modos de la integración y desarrollo nacional ejecutados por una empresa o agente del Estado, Entel, Endesa, o la Armada de Chile— y los temas de desarrollo —que refieren a la implementación de servicios de electrificación y telecomunicaciones, desarrollo de obras extractivas mineras, y el despliegue plásticamente vistoso de frentes productivos manufactureros y agrícolas (fruta, vidrio, pesca, leche, mimbre, por ejemplo, en *Las andanzas de un chileno*)— identifican su optimismo edificante con la intención comunicativa de la didáctica. La presentación retórica, verbal y visual, enfática en la sistematicidad de los procesos de transformación de las materias, como el relato de la incorporación serena, fatal e imperturbable de los servicios tecnológicos de aprovisionamiento energético y telecomunicaciones en los territorios más salvajes e inaccesibles, requieren que el mismo trabajador figure como mecanismo, desprovisto de toda subjetividad e imprevisibilidad. Con conciencia cinematográfica, y estableciendo inéditas equivalencias entre los procesos de los materiales y los procesos humanos, el fenómeno de la actividad productiva deviene forma, espectáculo, asunto plástico cinematográfico.

Encontramos aquí la paradoja de la historización del cine a través del documental y de la formalización de la realidad —la virtualización plástica de la contingencia— por la disponibilidad reinterpretable de sus fenómenos, disponibilidad que se explica en parte por la indeterminación institucional del registro y por la ligereza del formato.⁸

El afán de presentar todos los componentes y espacios de

8. La indeterminación institucional es la condición universitaria y documental de la producción, no sometida a las demandas mercantiles de la ficción de largometraje, a los esquematismos dramáticos de la estandarización genérico argumental, y la ligereza de los 16 mm. Estas condiciones convergen particularmente en los documentales del primer período en estudio, muy claramente en los realizadores del cine experimental, nítidamente en los primeros trabajos de Sergio Bravo. Veremos que la virtualización plástica de la contingencia es una oportunidad posible en un período en que el documental aún no está demasiado condicionado a observar la doctrina del compromiso histórico, determinación ideológico estética que se impondrá rigurosamente desde fines de la década de los sesenta en adelante.

lo social, de someter los discursos y los medios de registro y transmisión de la realidad a nuevas retóricas, de emparentar la mediación cinematográfica con las perspectivas políticas sociales y culturales que disputan el control del Estado y la nación y, por último, los propósitos de asegurar el contacto con el espectador sugieren un medio representacional de carácter barroco, un sentimiento cultural barroco, o una conciencia estética del mismo tipo.

En el capítulo final de este libro los fenómenos de radicalización de los discursos, intensificación patética y argumental de las comunicaciones, uso obsesivo y radical de la técnica de montaje de choque, de mezcla de recursos expresivos provenientes de diferentes sistemas comunicacionales, son interpretados como efectos de exacerbación barroca de los paradigmas estructurales, de los principios operativos convencionales de la expresión cinematográfica. Exacerbación que se integra de manera congruente a la simbiosis entre documental y ficción que singulariza al realismo cinematográfico chileno desde mediados de los sesenta hasta comienzos de la Unidad Popular.⁹ La voluntad de mezcla y de renovación al extremo del desborde,¹⁰ suma-

9. Simbiosis que va a complicar bastante la comprensión entre los realizadores y sus propósitos y los críticos y sus expectativas y presupuestos interpretativos. Las grandes películas realistas de ficción, *El chacal de Nahueltoro*, *Valparaíso mi amor*, *Tres tristes tigres*, asumen una radicalidad temática que la mayoría de los críticos asimilan con desagrado, como *miserabilismo*, y que proviene de los esfuerzos documentales, de la indeterminación del registro frente a los referentes primarios. En cuanto a los documentales, también se dejan infiltrar por recursos narrativos propios de la ficción, del cine de géneros: músicas de refuerzo, narradores que interpretan los acontecimientos, asimilaciones de figurantes reales en circunstancias reales a figuras heroicas o antagónicas. Esos deslizamientos, que desarrollamos en el libro a través de la teoría del *realismo en trance*, dicen relación con la libertad productiva del medio, es decir, con la oportunidad de ensayo, con la voluntad didáctica como precepto ético irrenunciable y con el distanciamiento crítico respecto del propio discurso. Ello corresponde a una opinión más igualitaria e intelectualmente nivelada entre el emisor y el receptor que no se dará en todos los casos y que se advierte nítidamente en filmes como *Descomedidos* y *chascones* de Carlos Flores.

10. La innovación y mezcla de estructuras convencionales se da casi siempre a través de la literalización o el énfasis en ellas. La mezcla como

da a la agitación política asociada a la crisis de las instituciones de poder y, en último término, a un clima de violencia social ascendente, asimilan las circunstancias culturales del período —y nuestro sistema expresivo específico— a un momento barroco de nuestra cultura. A dicha condición barroca irá aparejada la intuición o ansia de un colapso institucional, que prefigura un sentimiento apocalíptico, una conciencia catastrófica.

La crisis de la acción, como asunto cinematográfico reflejo y crítico de las circunstancias del trabajo en Chile entre los años 1957 y 1973, actualiza desde una perspectiva de mundo barroca no sólo la dimensión apocalíptico-catastrófica, sino que también, y al mismo tiempo, un sentimiento fundacional, que corresponde a la perspectiva inaugural comprendida en el declive de un orden.

Uno de los capítulos de este libro considera que la perspectiva acerca del devenir existencial del cine chileno como fracturado, irregular, discontinuo, y de su identidad cultural como desdibujada, que expresan los diversos agentes o fuentes de la institución documental universitaria, correspondería a una manera paradójal de resistir —acentuándolas— las circunstancias históricas, tecnológicas, culturales y geopolíticas, desfavorables

operación crítica no funciona sin la visibilidad del referente clásico dominante, y la novedad, muchas veces, depende por sobre todo de un desplazamiento del dispositivo a un medio nuevo o incongruente —la resemantización como lugar común de la vanguardia— o su intensificación, hasta alcanzar su propia crisis. Por ejemplo, los narradores documentales que provienen de la modalidad clásica del documental de exposición, no desaparecen, sino que persisten en su trabajo pero manifestando relaciones problemáticas, de discrepancia con la imagen visual (es el caso del narrador de *Las callampas*, de Rafael Sánchez, 1957), o asumiendo una inesperada actitud coloquial o lírica en temas de gravedad social o política (cf. el narrador y la narración de *Entre ponerle y no ponerle*). Son casos de exasperaciones anonadantes de un principio estructural, en los que se revelan las inercias reglamentarias de esas formas y el descrédito de ellas mismas, fenómeno propio del barroco en opinión de Dino Formaggio: «Los modelos cognoscitivos y operativos se extenuan (...) sucede así que las figuras de la conciencia, los diseños o modelos operativos del conocimiento explotan, alcanzan un vértice de acabamiento metodológico y después se extinguen y desaparecen. Si bien tampoco es nunca definitiva y completa su desaparición y algunos de sus tentáculos siguen vivos y fluctuando sobre el fondo» (Formaggio, 1976: 73).

para la expresión cinematográfica, para la continuidad de la producción.

El carácter subordinado del cine chileno y sudamericano a Estados Unidos y Europa,¹¹ no sólo en términos tecnológicos, sino que también de contenido y reconocimiento, genera no sólo productos culturalmente paródicos sino también una conciencia de la falta de identidad de nuestras expresiones cinematográficas, una conciencia de remedo.

La experimentación temática y expresiva en la mayoría de las obras que componen la muestra de esta investigación, la novedosa y numerosa presencia de referentes del mundo real, la reajustada distancia social, cultural y espacial que establecen los documentales respecto de sus objetos, la mezcla heterodoxa de recursos expresivos, la estrategia retórica recurrente de la redefinición de Chile y su historia, son las disposiciones de una poética documental que reacciona ante la visualización contemporánea de imprevistos triunfos políticos, el despliegue dramático de nuevos y colectivos actores sociales, las transformaciones estructurales en las bases institucionales y materiales del país.

Este complejo de innovaciones culturales y lingüísticas contribuye a perfilar una identidad autónoma; aun bajo la hipótesis de que los cambios resultan de la adhesión a nuevos referentes culturales, es decir, de la sustitución de una matriz ideológica por otra, la identidad resulta igualmente salvaguardada por los factores de autodeterminación cultural, de redefinición colectiva de los contenidos y las formas, de validación popular de la expresión, y de emancipación de un relato-cosmovisión imperialista,¹² comprometidos en este cambio. Este espíritu fundacional que convierte en una especie de lugar común la idea

11. O a los productos de los estudios argentinos y mexicanos que repiten los estándares hollywoodenses.

12. Por ejemplo, cuando los jóvenes documentalistas rechazan los modos narrativos del cine industrial estadounidense, las fórmulas dramáticas del cine de género, los complementos musicales propicios a las repercusiones comerciales del filme, para optar por los tópicos y las miradas neorrealistas, no están sólo transando un canon de relato por otro, sino que están renunciando a un estándar productivo rentabilizador, por una actitud de registro indeterminada, y un presupuesto cero, que desarraigan la realidad y la reintegran como material.

sobre la levedad existencial del cine chileno, actúa como un factor de sobreexigencia expresiva y funcional de cada proyecto, como un ansia de singularidad que dificulta la integración del nuevo texto al corpus precedente y sucesivo. Esta vocación inaugural, que señala que en cada momento el cine chileno se inventa de nuevo, o que no existe y está por hacerse, va ligada a un notorio desinterés por asegurar la continuidad de las obras, su circulación, y ajuste a un proyecto.¹³ En función de esta noción fundacional cada centro cinematográfico, escuela, película, autor, o crítico, se definía y conducía como empezando todo de nuevo, considerando así su presente como el tiempo cero, momento de lucidez afinada, de mayor compromiso entre el cine y la realidad, de mayor cercanía entre el medio y las clases populares, de menor determinación temática y formal.

El espíritu inaugural, paradójicamente, es movilizado en parte por una especie de ansia de muerte, certeza de interrupción prematura que asegura el valor y la excepcionalidad de la obra, del gesto (cifra de lo genuino), circunstancia que libera de la domesticación en lo sistemático y del desgaste en la instrumentalización, en la familiaridad.¹⁴

13. La mayoría de los autores reconoce que las acciones de cada grupo, de cada centro cinematográfico, estaban animadas por un voluntarismo de la acción concentrado especialmente en la realización y no en la exhibición, menos aun en la distribución. Muchos aseguran no tener certeza de que algunas películas se hayan estrenado o exhibido más de una vez. Muy pocas llegaban al gran público de las salas. Como eventos excepcionales, se presentaban en instancias comunitarias y en sesiones especiales en salas de espectáculos que circunstancialmente cedían espacios de sus programaciones. El entusiasmo más por el hacer que por el mostrar puede que haya contribuido en parte a la crisis y cese posterior de los centros cinematográficos, al desconocimiento general de sus obras, a la destrucción y extravío de muchas de ellas. Otra forma del voluntarismo de la acción se revela en la falta de sistematicidad productiva y organicidad cultural del proyecto. Héctor Ríos, realizador del Cine Experimental de la Universidad de Chile, reconoce que los proyectos de filmación obedecían a las circunstancias, a la improvisación, no existiendo un plan previamente trazado. El desconocimiento o desinterés de cada instituto por el trabajo y los proyectos del otro —hecho que los mismos integrantes de esos centros confirman— sería, como factor de asistematicidad cultural, el reflejo sincrónico de la irregularidad histórica-diacrónica del devenir documental chileno.

14. Ya hemos hablado de la intuición catastrófica que determinaba en

Los cines documentales de estos años, en las instituciones que estudiamos, fueron efectivamente el resultado de operaciones innovadoras, de acciones de avanzada de corta duración, manifestaciones de autonomía de una conciencia expresiva desenvuelta en medios cultural y funcionalmente muy delimitados.¹⁵

La provisionalidad de este proyecto se debió en gran medida a la incomprensión del medio,¹⁶ pero también a factores de unilateralidad y enclaustramiento contenidos en el obcecado ímpetu fundacional.

Si bien es innegable que la realización cinematográfica documental, y aun la formación profesional en cine, tuvo durante un par de décadas un estatuto universitario oficial, y que cada centro impregnó sus obras con las doctrinas e ideologías do-

parte la realización documental del período, la urgencia del registro, las estrategias que, a través de la adición de recursos aseguran la comunicación precisa del significado y de las sensaciones; pero no nos hemos referido a la suerte de instinto suicida que se verifica en algunas películas del período, en algunos autores de la muestra. En particular el cine del Departamento de Cine Experimental de la Chile adopta en algunas películas una postura francamente proselitista del proyecto de la Unidad Popular. En obras como *Venceremos* (Chaskel y Ríos), *Recuperemos la tierra* (Carlos Flores), o *Casa o mierda* (Carlos Flores) se experimenta la urgencia expresiva, la radicalidad del compromiso político y social, ambos factores asociados a la prevista proscripción futura del cine por la dictadura.

15. La vida más o menos sistemática del cine documental en la Universidad de Chile y en la Universidad Católica coincide con los años de gestación y ejecución de la Reforma Universitaria. Por ejemplo, para dimensionar la flexibilidad, o el margen de determinación institucional colectiva en la Pontificia Universidad Católica, medio en el que se desarrollará el Instituto Fílmico UC y luego la EAC, basta considerar el hecho que el primer rector elegido con participación de todos los estamentos fue el arquitecto Fernando Castillo Velasco en 1967, quien además inauguró los rectorados laicos en la UC después de ochenta años de existencia.

16. Incomprensión como modo preciso de llamar al desinterés de sus instituciones, del público, de los medios, por preservar y apoyar las iniciativas cinematográficas artísticas y comunicacionales de este sistema, pero también como un modo eufemístico de definir la persecución política de realizadores, la prohibición —cada vez más general y creciente— de la existencia del cine en las universidades y en Chile, y la destrucción de películas y equipamientos.

minantes en su institución, es cierto también que su situación administrativa, estatutaria y presupuestaria, fue imprecisa, subordinada, marginal y deficitaria.¹⁷

Aun cuando la existencia de departamentos cinematográficos se vaya justificando en las universidades por las exigencias históricas de mayor involucramiento social —y, en congruencia con ello, de administración racional y sistemática de sus comunicaciones e imagen corporativa— el cine, y particularmente el cine documental, a fines de la década del cincuenta era un asunto de interés particular, de vocación artística o científica, de algunos integrantes de la institución universitaria. En la Universidad Católica, particularmente del entonces sacerdote jesuita Rafael Sánchez; en la Universidad de Chile, de los alumnos de arquitectura Sergio Bravo y Pedro Chaskel.

Hace ya casi cincuenta años, en 1957, los intereses cinematográficos de Sánchez y de Bravo coinciden temática y formalmente con los de sus respectivos centros, con la denuncia social en el caso de *Las callampas*, y la legitimación cultural de las artes populares en *Mimbre*. Ambos filmes, con sello institucional, preceden el estudio, la gestión y la difusión sistemática de esos contenidos en cada universidad. Sin embargo, es cierto también que la originalidad expresiva y el riesgo temático de esas películas obedecen a intereses personales de sus respectivos autores. En el documental de Rafael Sánchez sobre la miseria de los habitantes de las riberas del río Mapocho y del Zanjón de La Aguada, el autor relaciona su vocación de servicio, su humanismo cristiano, con una programática de comunicador entusiasmado ante las posibilidades didácticas y persuasivas del medio audiovisual, asunto que desarrollará durante toda su vida: de modo implícito en sus películas, y de modo sistemático en sus libros de teoría. En el filme de Sergio Bravo, sobre el trabajo de

17. Todos los realizadores, productores y administrativos de los centros en cuestión coinciden en lo mismo. Baste considerar la itinerancia administrativa del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, su dependencia original de la secretaría ejecutiva, sus relaciones con la Cineteca, su provisoria dependencia de la Facultad de Artes y del Departamento de Danza. O el movimiento curricular desde la periferia de la extensión, de talleres de cine, de cursos de técnica y cineclubes, hasta la categoría de licenciatura de pregrado, vía prueba de aptitud, que llegan a tener los estudios en cine en la UC, desde 1957 a 1970.

cestería de un maestro mimbrero, lo que destaca es el desarrollo excepcional de las posibilidades fotográficas del motivo, la riqueza dinámica del tema, la articulación experimental, absolutamente inusitada, del montaje de imágenes y la música que compone y ejecuta para el filme *Violeta Parra*, aptitudes temporales y espaciales que conectan con la conciencia arquitectónica del realizador. Es decir, si bien advertimos una disponibilidad universitaria para el documental,¹⁸ debido en cierta medida a que las funciones de ambas instituciones coinciden en sus objetos y en sus premisas axiológicas, la existencia de centros de producción cinematográfica en la universidad se explica sobre todo por una política de apertura cultural, de disponibilidad epistemológica y, especialmente, por el voluntarismo, el talento artístico y la capacidad organizativa de algunos personajes.¹⁹

18. Esta voluntad universitaria, oficial, también será limitada. En el caso del Cine Experimental, coincide con la figura y el genio del secretario ejecutivo del plantel en 1957, el abogado Alvaro Bunster, quien habría conocido la película *Mimbre* a través de su hermano, Patricio Bunster, coreógrafo y autoridad del Departamento de Danza del mismo plantel. Fue una gestión personal del secretario ejecutivo la de admitir a este grupo de cineastas estudiantiles en la universidad, y tendrían que intervenir todavía muchos sujetos particulares, entre ellos Pablo Neruda, el documentalista holandés Joris Ivens, para que el Cine Experimental llegara a detentar un estatuto administrativo oficial.

19. La historia vocacional de este cine también beneficia o es afectada por circunstancias aleatorias. En un artículo de la revista *Mensaje* de 1957, Rafael Sánchez atribuye la génesis del filme *Las callampas* a una demanda social. En su versión se encontraba filmando las poblaciones de la ribera del Mapocho cuando le avisaron que los callamperos del Zanjón de La Aguada, que estaban desmantelando los restos de su población recién incendiada, habían pedido a los curas jesuitas que los asistían que se filmaran sus trabajos. Rafael Sánchez habría accedido y habría relacionado los registros de las callampas ribereñas con la destrucción de la población La Aguada y la toma del sitio de La Victoria. La historia de Sánchez justifica como una demanda social el hecho desafortunado de que un cura hiciera una película sobre callamperos. En la génesis del Cine Experimental de la Universidad de Chile además de las circunstancias afortunadas de la convergencia de los hermanos Bunster, de Violeta Parra y de Pablo Neruda en torno a la obra de Sergio Bravo, encontramos la visita del afamado documentalista Joris Ivens, que durante su visita a Chile habría recomendado un mayor apoyo de la Universidad a los jóvenes cineastas del Cine Experimental.

Dado que, en parte, el devenir del documental universitario entre los años 1957 y 1973 es una historia de obsesiones individuales, de trabajos de autor, de escuelas —en el sentido de comunidades de maestros y aprendices—, de sistemas de producción que operan mediante gestiones, esfuerzos personales y contactos, es también una historia de sucesivas articulaciones y rearticulaciones institucionales, de ensayos estilísticos, de digresiones temáticas y productivas, de socialización limitada. Una historia, por lo tanto, que se halla expuesta a circunstancias endógenas y, sobre todo, exógenas, de desmembramiento.

Las instituciones, ideológica y productivamente identificadas con sujetos gestores, resisten menos las arremetidas catastróficas de la historia, de la política y de la economía, que aquellas organizadas colectivamente de modo horizontal.²⁰

La fractura del golpe militar y el intervalo de la dictadura actuaron como un nuevo factor de discontinuidad en la historia del cine chileno, a través de una de las suspensiones más absolutas y deliberadas conocidas en su itinerario mediático.

Las universidades, con nuevos dirigentes reacios a las artes, por la liberalidad que éstas habían mostrado durante la década de los sesenta y hasta fines de la Unidad Popular, y preocupadas por los ajustes institucionales al nuevo concepto de Estado, de economía y organización social impuesto por el régimen, o no se interesaron, o no fueron capaces de integrar en sus existencias culturales, documentales, en su instrumental educativo —menos en sus programas académicos— los conocimientos y obras que habían generado sus centros cinematográficos.

Con el exilio de los directores, realizadores, administrativos

20. Antes del golpe militar, el Instituto Fílmico resiente como una gran conmoción su incorporación por oficio en la Escuela de Artes de la Comunicación en 1969, gestión de orden curricular que dice relación con la liberalización política de la Universidad Católica. Si bien el proyecto EAC desarrolló técnica y teóricamente la formación en realización cinematográfica, y elevó su categoría curricular a licenciatura, nunca logró articularse bien con el modelo de gestión de proyectos personales y obras por encargo del Fílmico, ni éste con las tendencias de experimentación estético-ideológicas del nuevo proyecto. Lo cierto es que si bien la EAC y el Fílmico resistieron el golpe militar, pocos años después se desvincularon hasta tal punto que el cine en la UC no terminó la década y fue jibarizado por el monopolio comunicacional del periodismo.

y alumnos de estos centros, con el término o limitación de sus actividades y, al mismo tiempo, con el desarrollo exorbitante, prestigioso y socialmente avalado de los productos televisivos, los filmes iniciaron una existencia clandestina y sufrieron una diáspora que no sólo redundó en la destrucción o extravío de muchas películas, sino también en la aniquilación de los antecedentes materiales e inmateriales de contextualización de sus significaciones.

La existencia breve, de sostenida efervescencia inaugural y experimental de estos centros no contribuyó a la realización de archivos y a la organización de información que notificara administrativa, epistemológica, cultural y productivamente la vida institucional. Este «mal de archivo» endémico en Chile, se vio agravado por el deterioro —natural y postraumático— de la memoria de los protagonistas y gestores de esta escena, quienes aun hoy se resisten, les cuesta o les duele recordar aquellos años, componiendo en la confrontación de sus memorias un cuadro de desajustes cronológicos sorprendente, considerando que se trata de acontecimientos no remotos.

Estas últimas circunstancias justifican hoy la realización de ésta y otras investigaciones afines sobre el cine documental realizado en las universidades chilenas antes del golpe militar. En medio del entusiasmo por la creación y el debate audiovisual que se da hoy en la escena cultural chilena, se advierte un profundo desconocimiento de este momento singular de nuestro cine.²¹

El desconocimiento al que nos referimos pesa menos como ausencia de obras —porque afortunadamente, y bajo esta lógica de las pertenencias individuales al proyecto, éstas sobrevivieron al cuidado de particulares, dentro y fuera de la Pontificia Universidad Católica y de la Universidad de Chile— que como falta de antecedentes contextuales, de precisiones acerca de los móviles de los proyectos, de los propósitos comunicacionales, de los sistemas de organización productiva, de las relaciones que este proyecto fílmico estableció con la escena cinematográfica tradicional, con el público y la crítica contemporáneos.

21. Momento episódicamente eclipsado por el interés que despierta en el público y en las instituciones, el *Nuevo Cine chileno*, sin conciencia de la continuidad ideológica, estilística y estética que ambos mantienen en muchos aspectos y, es más, de la infundada separación que se les atribuye.

Son esas incertidumbres las que hemos pretendido esclarecer de manera específica, unitaria, y orgánica en esta investigación, asimilándolas con la identificación y el ordenamiento de ideas de las teorías que movilizaron la institución cinematográfica documental universitaria entre los años 1957 y 1973 en Chile.²²

Esperamos de este modo contribuir a diversificar los tratamientos y usos culturales que reciben en la actualidad los documentales de ese corpus, usos prioritariamente conmemorativos —para efemérides recientes y próximas— tratamientos probatorios de un pasado controvertido, limitados a los procesos de los referentes. Tal vez, estas obras y sus centros de origen, reconsiderados en su contexto, identificados con procesos ideológicos y espirituales más amplios, contribuyan a la fundamentación y renovación simbólica de las escuelas de estudio y práctica audiovisual, que se reestablecen, con entusiasmos fundacionales, en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Chile.

Los capítulos que siguen están referidos a las bases conceptuales y fundamentos teóricos del estudio, las recurrencias temáticas de los filmes considerados, los esquemas ideológicos y formales de representación de país presentes en ellos, los dispositivos de retórica audiovisual más notorios en los documentales, y a las reacciones y presupuestos ideológicos que la crítica cinematográfica del período expresó respecto del cine universitario.

Cada texto fue escrito por un solo autor, sin embargo, los planteamientos teóricos generales y particulares que en ellos se ensayan y desarrollan resultaron del análisis sistemático que el equipo de investigadores hizo de las conclusiones del estudio «Teorías del documental en Chile, 1957-1973. Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, Escuela de Artes de la

22. Los resultados de esta investigación, financiada por el Fondo de Fomento del Audiovisual durante el año 2006, fueron difundidos mediante dos seminarios de exposición y debate realizados en junio y agosto del mismo año, en el Centro de la Comunicación y la Imagen de la Universidad de Chile, y en la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, respectivamente, y luego a través del documento de Memoria de Investigación, entregado al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y a los sistemas de bibliotecas de ambos planteles.

Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile», expuestas en el documento Memoria de Investigación. En tal caso, tanto los diversos estilos como algunas digresiones estéticas e ideológicas a partir de los planteamientos teóricos articuladores de cada texto, son efectos subjetivos, licencias individuales.

Sin perjuicio de esto, y con el propósito de promover la comprensión orgánica y unitaria del libro, el equipo resolvió limitar las referencias de autoría a los nombres en la portada.

CAPÍTULO UNO

Delimitaciones y bases conceptuales

Antes de discernir y desarrollar las teorías sobre el cine documental chileno que, entre los años 1957 y 1973, se habrían gestado en el medio de la Universidad Católica y del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, es necesario detenerse en los conceptos que sostienen estas formulaciones: documental, cine documental, teorías del cine, teorías del cine documental.

Hemos entendido el documental como una actitud específica de registro cinematográfico, de articulación narrativa, de divulgación y uso de la obra resultante; desde ahí, las películas documentales se distinguen de las de ficción en virtud de su intención de representar el *mundo histórico* a través de las relaciones directas con el mismo, con sus objetos o con los pertrechos epistemológicos reconocidos como sus accesos objetivos en circunstancias de lejanía temporal o espacial. En el extremo opuesto, las películas de ficción procurarían la representación de un mundo imaginario a través de una relación de intervención y modelaje intensivo del referente por parte del realizador.

El documental aprovecha y afina las capacidades del medio expresivo y de registro para captar el aspecto físico de las cosas del mundo circundante, para retener la expresión sonora, visual y dinámica de los acontecimientos del entorno, aun pudiendo comprender y exponer de manera argumentativa los pareceres de una comunidad o de un observador distinguido respecto de esos fenómenos. De allí, se hace visible la relación

que el cine, a través del documental, establece con la ciencia, la educación, la historia, y el periodismo e, inversamente, la distancia que estos propósitos establecen entre el cine y la poesía. A la vez, del documental se espera un cierto saber sobre algo, la identificación de un objeto, de un problema, de un acontecimiento o el desarrollo de pruebas de existencia sobre tal asunto. Si bien el mundo histórico retratado por las cinematografías institucionales que estudiamos fue el Estado y la nación de Chile entre los años 1957 y 1973, sus objetos específicos tendieron a exceder el período, al referirse a procesos o situaciones de orden político, económico, sanitario o habitacional de antigua data y desarrollo: el panorama de los asentamientos poblacionales improvisados en las márgenes y en los sitios baldíos de las grandes ciudades, la proliferación de núcleos de pobreza en el centro de Santiago, la agudización del alcoholismo entre las clases populares, la reforma agraria, el desarrollo de las fuerzas políticas de izquierda y su paulatino acceso al poder; el desarrollo de la gran industria y de la industria manufacturera, la conciencia de grupo de los obreros, el desarrollo de sus organizaciones sindicales, los movimientos reivindicativos, la reforma universitaria, la colonización de los territorios australes, los esfuerzos de soberanía del Estado en los remotos territorios limítrofes. Estos acontecimientos constituyeron el sistema dramático de Chile hasta el segundo tercio del siglo xx, volviéndose objeto de registro, interpretación y divulgación de estos centros universitarios de manera intensiva durante aquellos años.

La cercanía con el acontecer histórico fue aquello que motivó a los realizadores, estudiantes de cursos de cine en el Fílmico, técnicos y realizadores experimentales en el Cine Experimental de la Universidad de Chile, a internarse en las poblaciones callampa, a viajar con la Armada hasta las zonas australes; los realizadores actuaron como reporteros, penetraron los piques mineros; se infiltraron en las marchas callejeras, registraron las sesiones del Senado; asistieron a complicadas cirugías en los quirófanos de los hospitales universitarios; acompañaron en sus itinerarios diarios, fatigosos y miserables a organilleros y artesanos diversos; se incorporaron a las aulas y talleres de la universidad, de las escuelas técnicas y artísticas; en los campos filmaron el interior de las chozas, el dinamismo de las trillas,

el largo proceso de construcción de herramientas de labranza y transporte.¹

Lo propio de estos tiempos, en congruencia con la intensificación de los procesos políticos y culturales de reforma de las estructuras institucionales, fue el deber de participar en el acontecer, dada su inusitada visibilidad, propiciando su divulgación, interpretación y debate masivo. Al mismo tiempo, la conciencia que las clases populares —obreros, pobladores— alcanzaron de su protagonismo político, económico y cultural no podemos entenderla al margen de la creciente importancia de los medios de comunicación masiva, de los recursos tecnológicos y de las estrategias científicas de instrucción colectiva, de transmisión del saber, de persuasión y adoctrinamiento.

Por otra parte, el fervor productivo cinematográfico en Chile desde mediados de los cincuenta hasta el golpe militar, y la articulación institucional de ese dinamismo en las universidades, supuso una voluntad de ajuste más intenso, crítico y fundamentado de estos espacios académicos con la realidad histórica, social y cultural.

Las universidades, durante la época, lograban una madurez operativa, una representatividad estructural, y una influencia doctrinaria, que las forzaba a implicarse con el devenir nacional a través de diversas vías, especialmente en el desarrollo de los medios masivos, de allí que el cine en la Universidad de Chile y en la Universidad Católica afinara la conciencia mediática de ambas instituciones para la televisión, y las habilitara técnicamente para su instauración, a comienzos de la década de los sesenta.

Desde el propósito inicial de cobertura de los avatares espectaculares de transformación de la sociedad chilena, hasta la consolidación de un aparato audiovisual, regular e influyente, las funciones del cine en las universidades tendieron a identi-

1. Respectivamente, *Faro Evangelista* y *Chile paralelo 56* (Rafael Sánchez, 1964), *Juan Pérez minero* (René Kocher, 1971), *Banderas del pueblo* (Sergio Bravo, 1964), *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975), *Operación cataratas* (Rafael Sánchez, 1962), *Día de organillos* (Sergio Bravo, 1958), *EAC* (María Eugenia Rodríguez, 1973), *La cara tiznada de Dios* (Rafael Sánchez, 1963), *Láminas de Almahue*, (Sergio Bravo, 1960).

ficarse con las de la información, la educación, la crítica, la persuasión y el adoctrinamiento. La distracción, o la formación del gusto estético, en cambio, más bien representaban intereses suntuarios en esos tiempos, asociadas a un cine de ficción temáticamente inauténtico, lingüísticamente atrasado y productivamente deficitario. De ahí que, en algunos casos, la militancia con la realidad y sus protagonistas, que venían siendo las clases populares, derivara en la militancia política del documental.

Al interior de las universidades esto se dio, primero, como una opción temática; la observación del mundo del trabajo y de las reformas institucionales, que se desarrollaba aquí a través de una doble vertiente: ya fuera como una operación de enjuiciamiento o bien de promoción de las versiones oficiales de la historia colectiva. En un segundo momento, diversos cineastas formados en estos centros desarrollaron un programa de proyectos personales o por encargo identificados —teórica o prácticamente— con partidos políticos que, especialmente durante la Unidad Popular, respondían a directrices gubernamentales de manejo comunicacional y propagandístico.

El carácter documental aquí parecía definido tanto por la intención del realizador respecto de su objeto como por las motivaciones institucionales, ambas orientadas a relacionar el cine con sus deberes científicos, prosociales, cívicos, periodísticos; al mismo tiempo, aquello que lo diferenciaba del cine de ficción no estaba dado tanto por los temas —que eran en buena medida compartidos por los cines argumentales— sino más bien por la relación que los filmes documentales establecían con sus objetos: una relación más de presentación que de modelado.

De acuerdo con Bill Nichols en *La representación de la realidad* (1997),² el documental, a la vez que puede ser definido desde la perspectiva o las determinaciones del realizador, lo puede ser también desde el sistema de textos que lo compone —desde sus reglas y convenciones—, como también desde la situación, o las expectativas, del espectador. Esta triple pers-

2. Probablemente éste sea el más difundido y completo texto de teoría del cine documental disponible en nuestro medio. Se reconoce como fundamento de la teoría sobre el documental, su estatuto epistemológico, su identidad cultural y sus taxonomías, en el libro *El documental chileno* (2005) de la historiadora del cine Jacqueline Mouesca.

pectiva puede iluminar ciertas cualidades propias, que, en cada una de estas dimensiones, marcaban el quehacer documental de aquellos años.

Al definir el documental desde la situación del realizador, los cines e instituciones cinematográficas que hemos observado parecieran ejercer un escaso control sobre sus temas y objetos, al menos en menor medida que el cine de ficción. Los habitantes de las riberas del río Mapocho que aparecen en *Las callampas* (1957), de Rafael Sánchez, eran los callamperos reales, la población lo era también, las casas quemadas que aparecen en el filme, claramente provenientes de otro registro, eran las casas quemadas de la Población La Aguada. En *Día de organillos* de Sergio Bravo (1958), la casucha, el instrumento, las herramientas de reparación y afinado, eran las originales, las imágenes del artista, su entorno y rudimentos correspondían con el referente, eran el referente. Esta cercanía del objeto histórico se fue acentuando en la medida que las cámaras de 16 mm —su ligereza— y los hechos del medio histórico —por su intensificación problemática— ofrecieron un mayor margen de acción a la improvisación.

En numerosos documentales del período fue posible constatar programaciones, operaciones de control de los realizadores sobre los sujetos, entrevistados, puestos a posar, representándose en sus propios espacios, reinterpretados discursivamente por el montaje. Así, por ejemplo, Sánchez incluía en el desarrollo de *Las callampas* la imagen de una casucha de maqueta que hacía las veces de *leit motiv*, de transición de un espacio a otro, y de metáfora, puesto que en el juguete, incendiado, trasladado, reconstruido, se anunciaban los acontecimientos que padecerían o protagonizarían los pobladores. Según refería su propio autor, en un artículo publicado el año 1958 en la revista *Mensaje*, *Las callampas* habría resultado de una iniciativa de los pobladores de la incendiada población del Zanjón de La Aguada, quienes le pidieron que filmara sus trabajos de destrucción de los restos de la población. Las operaciones y efectismos en pos de una didáctica expositiva que incorporó Sánchez en ésta y otras películas (uso de maquetas en *Faro Evangelista* y *La cara tiznada de Dios*) no fueron suficientes para alterar el tema básico, la historia, la miseria real, la vista aérea del gigantesco predio donde se originó y extendió la población La Victoria. La

intención de cercanía con el referente, su presencia directa, primero visual y después audiovisual, resultaba convincente, más intensa y sostenida que en cualquier otro movimiento cinematográfico previo.³

Otro criterio de definición del carácter documental de estas cinematografías, criterio derivado de la disposición del realizador y la producción, es el reconocimiento institucional, a partir del cual, según Nichols, se daría el caso de la tautología del sujeto que se define a sí mismo. Sánchez, fundador del Instituto Fílmico UC, señala en la revista *Mensaje* que «este departamento fue fundado en 1955 con la principal finalidad de producir películas documentales» (1958: 134). A pesar de los desacuerdos que mantienen en términos de fechas y del origen de diversas instituciones, el cineasta Sergio Bravo, uno de los fundadores del Centro de Cine Experimental, que pasó a ser parte de la Universidad de Chile en 1959, y la historiadora del documental chileno, Jacqueline Mouesca, coinciden en que este departamento nació con el propósito de abordar cinematográficamente la realidad social y cultural del Chile contemporáneo. Bravo expresaba la intención de «ahondar en las raíces, en los orígenes culturales subordinados»,⁴ idea que justifica sus primeros filmes, *Mimbre* (1957) sobre el trabajo de un artesano tejedor de fibra, o *Láminas de Almahue* (1960) documental poético sobre la manufactura de ruedas de carreta en la localidad de Almahue. En *El documental chileno*, Mouesca establece que el

3. En el filme *El húsar de la muerte* (1922) de Pedro Sienna, probablemente la obra más célebre del período mudo del cine chileno, éxito de taquilla en su tiempo, reconstrucción histórica, realista, de las andanzas del guerrillero independentista, los salones y tabernas del Santiago de la Reconquista son visiblemente escenografías de estudio, las mujeres del pueblo que asisten al héroe son jóvenes de origen europeo disfrazadas de mestizas, con trenzas postizas. Sólo el muchacho que interpreta al personaje «el huacho pelao», adolescente pícaro y desarrapado, amigo y auxiliar de Rodríguez, proviene de la misma clase social, y tiene el mismo típico físico que su referente.

4. Entrevista a Sergio Bravo realizada entre marzo y agosto de 2006 en el marco de la investigación «Teorías del documental en Chile, 1957-1973» (cf. Corro, Larraín, Alberdi y van Diest, 2006). Toda entrevista posteriormente citada, a menos que se señale otra referencia, corresponde a las mismas condiciones de realización.

Centro de Cine Experimental, del cual el cineasta Pedro Chaskel fue cofundador, «se fijó objetivos modestos, ligados sobre todo a labores de investigación de la realidad del audiovisual chileno, a formar profesionales en la materia, y a producir cortometrajes documentales, en particular de interés universitario» (2005: 66).

El reconocimiento del carácter documental de una cinematografía también depende del respaldo de una comunidad de instituciones educativas, financieras, periodísticas, quienes interpretan sus obras como representaciones del mundo histórico, de la contingencia común. En el caso de estas cinematografías, instituciones de respaldo económico, político, técnico y doctrinario —la Compañía de Jesús y la Universidad Católica de Chile— aparecen tras el Fílmico UC, mientras que la Universidad de Chile, y a través de ella, el Estado chileno, da respaldo al Centro de Cine Experimental. Empresas editoriales y medios de prensa como las revistas *Mensaje*, *Ercilla*, o periódicos como *El Mercurio*, *El Diario Ilustrado*, *La Unión*, dedicaron regularmente artículos, críticas y columnas editoriales al comentario y análisis de filmes calificados como documentales, a las presentaciones de las películas de Bravo, Chaskel, Sánchez, Guzmán, Di Lauro y Yankovic, a la cobertura de las muestras y festivales de cine documental, especialmente del Festival de Cine de Viña del Mar, que, entre los años 1967 y 1972, revestía un carácter internacional. En todos esos textos se reconoce la intención de los filmes de presentar una realidad, más que de referirse al modo o los asuntos de su propia expresión, al rigor estético o la coherencia del lenguaje.

Si consideramos las recurrencias temáticas en los documentales estudiados —según las cuales predominaban los temas de problemas sociales, política, desarrollo e infraestructura, cultura, territorio y salud— se hace clara su coincidencia con los ámbitos de debate nacional y de cobertura mediática predominantes en el período. Todos los asuntos comportaban una dimensión contingente, informativa, otra educativa, pedagógica, anecdótica, enciclopédica, por último, una connotación valórica, ideológica, axiológica. La convergencia semántica de esos documentales con los temas de las instituciones clásicas de producción y transmisión del saber, y su disponibilidad de uso para los diversos modos de mediación e interpretación instruc-

tiva del entorno por las mismas, contribuyó a la legitimación institucional de su estatuto no ficcional.

Los documentales se pueden definir también según un modelo estructural característico, una disposición argumentativa particular, una cierta lógica que comprende y remite recíprocamente a un sistema de textos.

El principio de articulación habitual de los documentales del sistema que investigamos obedecía al de una lógica informativa; así, las películas procuraban una representación, un razonamiento, un argumento acerca del mundo histórico. Para estos propósitos su economía era de orden instrumental, funcionando mediante la resolución de problemas, a través de una presentación, acopio de antecedentes, descripción del estado actual de las cosas en una situación específica, la formulación de posibles desarrollos y una conclusión. *Reportaje a Lota*, de José Román y Diego Bonacina, por ejemplo, se organiza de ese modo, el problema es la situación de los mineros del yacimiento de Lota a comienzos de los setenta, la situación miserable y la amenaza de paro o movilización social en procura de reivindicaciones. Las pruebas de esa situación son numerosas, los peligros de la mina, los accidentes y los accidentados en un centro hospitalario, la hostilidad observada del ambiente de trabajo a través de una cámara internada en la oscuridad de los piques, el esfuerzo de las mujeres en las labores domésticas. Los antecedentes del conflicto y los precedentes de la capacidad de organización y movilización de los mineros, se expone mediante el uso de secuencias documentales de la marcha de los mineros a Concepción en un conflicto previo, imágenes extractadas de filme *La marcha del carbón* de Sergio Bravo (1964). El epílogo se presenta como un llamado de atención a las autoridades, de sensibilización a la comunidad y de advertencia a la empresa para que atienda las demandas de los obreros.

La lógica argumentativa del documental no excluye la administración de estrategias narrativas de intensificación dramática, la asimilación de estructuras de conflicto y secuencias de tono ascendente en la organización del relato. Los filmes de Rafael Sánchez Faro *Evangelista* y *La cara tiznada de Dios*, se ordenan según temas y conflictos, considerando en cada episodio un hecho intensivo. En *Las callampas*, por ejemplo, reconocemos la presentación de la población, su ubicación, informada

desde la vista de un transeúnte en plano general, y desde una panorámica aérea, luego, el comentario verbal y visual de la miseria que antecede las imágenes del incendio de la población La Aguada, clímax del episodio que se cierra con el triste deambular del registro por entre los escombros.

En este esquema, las cuantificaciones —el número de personas en condiciones de habitación precaria en Santiago, la cantidad de viviendas de emergencia en la población La Victoria, la superficie en metros que comprende el asentamiento, el tiempo que demoran los voluntarios del Hogar de Cristo en levantar una mediagua— argumentaban e ilustraban la difícil realidad de los campamentos en Chile. En el orden del acopio y exposición de datos, estas películas hicieron uso de pruebas materiales, objetos emblemáticos, residuos, detalles de los procedimientos en cuestión: consideremos, como ejemplos, la búsqueda de un chupete para saciar el hambre de una guagua en la población abandonada y el hallazgo del objeto roto en el suelo de tierra, en *Las callampas*; la apariencia, en disposición de pose, de unos fueguinos, los últimos sobrevivientes de la etnia, en una de las secuencias de *Chile paralelo 56*; las condecoraciones en los uniformes, los rostros, los cigarros que fuman, los militares y miembros de las fuerzas armadas durante las exequias fúnebres del edecán naval de Allende, en la segunda parte de *La batalla de Chile* (1975), que ilustran la gravedad diversa que atribuyen al hecho las autoridades de gobierno y la mayoría de los miembros de las fuerzas armadas.

La necesidad de informar, de aportar información, determina a veces que el documental sea una estructura de exposición de sujetos, de opiniones y objetos, organizadas en atención al valor didáctico del contraste y diversificación de puntos de vista.

Desde 1957, cuando el audio directo sincrónico era imposible, hasta mediados de los setenta, cuando las filmadoras de 16 mm fueron reducidas integrando equipos portátiles de registro sonoro, el testimonio, la palabra como versión de los hechos, la entrevista como argumento de opinión, y los ruidos ambientes y atmósferas sonoras como registros existenciales de los espacios y las situaciones, comienzan a ganar espacio y protagonismo documental. Los figurantes reales de las primeras películas del Instituto Fílmico no tenían presencia oral: eran mediados verbalmente por locutores, luego, permanecían

sometidos a la intención discursiva del realizador manifiesta en la del locutor.

En los filmes de Sergio Bravo, esa afonía fue relativamente compensada, o quizá admitida jerárquicamente, por la presencia sonora de Neruda recitando sus poemas, por la voz de Efraín Barquero leyendo en *off* sus versos, o por la música compuesta y ejecutada por Violeta Parra para *Mimbre*.

Fue en plena Unidad Popular cuando el documental probó su estatuto informativo y referencial directo a través de la posibilidad y explotación intensiva del expediente de las entrevistas a los figurantes. Decenas, centenares los ciudadanos reales, particularmente obreros y pobladores, dieron testimonio —con la elocuencia de sus propias palabras, fechadas lingüística e ideológicamente— de la adhesión popular al gobierno de Salvador Allende, en *El primer año*, de Patricio Guzmán (1971), en *La batalla de Chile*, o en *Compañero Presidente* de Miguel Littin (1971).

La presencia de sujetos reales no sólo avala el estatuto objetivo de lo documental desde las exigencias de los destinatarios, sino también el verismo del filme. En algunos de los documentales que abordamos, la figuración de los sujetos históricos parece premeditada según criterios de orden ejemplar, cualitativo (como la presencia de Neruda en *Las banderas del pueblo*, quien además de aparecer directamente recitando sus versos, es aludido en una tonada y presentando gráficamente en los grabados de José Venturelli que ilustran el *Canto general*) o cuantitativo.⁵

Durante un largo período la legitimación del cine documental como herramienta de verdad dependió de su capacidad para refundar visual y minuciosamente, lo circundante a través del retrato de sus cosas y personajes. A este respecto, en una entrevista concedida a periodistas españoles en 1971, para la revista *Hablemos de Cine*, Raúl Ruiz señaló que el programa de producción cinematográfica del Partido Socialista consideraba una primera etapa en donde los camarógrafos debían registrar

5. La presencia de lo popular activo en los filmes de Patricio Guzmán se ha expresado intentando conciliar el acopio de figurantes, como muchedumbre, con la necesidad de personalización de los sujetos mediante el testimonio y la acreditación.

a las clases populares, procediendo como fotógrafos de plaza, o haciendo retratos, para que pudieran, conforme a esa fijeza y pose, empezar por reconocerse.⁶ El cine chileno en la década de los sesenta compensó no sólo con primeros planos visuales la postergación escénica y representacional de las clases populares, sino que también lo hizo a través de una creciente cercanía sonora, que contribuyó al prestigio de autenticidad de los textos.

Una convención identitaria de los textos documentales es la resistencia a la reconstitución de hechos. La simulación material o dramática de fenómenos no ha contado con la credulidad del medio, probablemente a consecuencia de la precariedad mimética y reconstituyente que demuestra el cine chileno de ficción en sus regulares ensayos en el género épico e histórico.

Uno de los expedientes de visualización de lo distanciado que utilizaron estos filmes fue el de la incorporación de fragmentos documentales de películas antiguas en el montaje. Ya nos hemos referido a los fragmentos de *La marcha del carbón* de Sergio Bravo usados diez años después en *Reportaje a Lota*, o las fotografías de matanzas y personalidades del mundo obrero, los registros fílmicos de la asunción de Pedro Aguirre Cerda al poder y las imágenes gráficas de su muerte, en *Banderas del pueblo*; las fotografías de las escaramuzas entre carabineros y pobladores en *Herminda de La Victoria* (1969) de Douglas Hübner, vistas que semejan planos congelados, contrapunto de las secuencias dinámicas del registro cinematográfico *in situ*.

Bill Nichols, de alguna manera sistematizando la tradición operativa y narrativa de la institución cinematográfica documental, considera cuatro modalidades canónicas de filmes documentales: la modalidad *expositiva*, la de *observación*, la de *interacción* y la *reflexiva*.

La primera corresponde a la aproximación narrativa, argumental y didáctica de un objeto (un referente clásico es el cine de Flaherty); la de observación, en tanto, considera la compenetración más neutral a un medio real y una mediación menos literal en su referencialidad. En ésta, el realizador ingresa al medio y se transparenta, en este orden de cosas están los filmes del Cine-

6. Entrevista realizada en París por Federico Cárdenas para la revista *Hablemos de Cine* (julio de 1971).

ma Verité o algunos del Free Cinema británico; el documental de interacción, por su parte, literaliza y concerta con el objeto la presencia del registro y los propósitos de la realización, además, potencia los medios de interacción y los administra para derivar de la investigación un saber cultural de dos niveles: del objeto y de la asimilación del mismo. En este caso recordamos los filmes de Jean Rouch. Por último la reflexividad en los documentales, como en el cine de ficción, señala la intención de tematizar propiamente la realización, su situación y sus presupuestos. Cuando existe un objeto externo o una narración, se alude y explicita la presencia del registro y los propósitos de la producción, para que esas determinaciones representen un dato crítico en la realidad cultural comprendida. Un ejemplo clásico de esto es *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán.

Son pocas las obras del corpus documental universitario que cumplen con el esquema de trabajo y narración del documental de observación. Tal vez *Mimbre* sea la película que mejor se ajuste al canon, y que podríamos considerar como un texto precedente al gran corpus de obras de exposición que dominan en la primera mitad de los sesenta, una obra temprana pero más vanguardista que las que le siguen. En ella, y después en *Láminas de Almahue*, Bravo se incorpora a una acción, contempla, la acecha y explota como un objeto visual (el taller de tejido de mimbre, el rancho donde se construyen ruedas de carreta), a través de un proceso constructivo que prescinde de toda consideración explícita, de cualquier verbalización. Ello, sin embargo, no significa que ignore las convenciones epistemológicas de la presentación y la situación, la presencia de la estructura y los factores determinantes y el desarrollo de las variables que, en este caso, son desarrollos y virtualizaciones formales del asunto: las lacerías de luz y sombra de las varas de mimbre a contraluz, las arquitecturas circulares de cuerpos densos —madera, fierro, tierra— y de las formas traslúcidas —agua y fuego— que se mezclan para la factura de las ruedas.

Las formas de interacción en la filmación fueron progresando hacia fines de la década de los setenta según se difundieron y afinaron los medios de registro sonoro y de sincronización acústica. Estos factores tecnológicos, sumados al del aligeramiento de las cámaras, se integraron a la intensificación y exteriorización de los procesos de transformación social y política,

procesos que al ser considerados desde diversas perspectivas ideológicas parecían reclamar ser expuestos a través del comentario de sus protagonistas.

La complejidad y gravedad de los procesos históricos, gravedad como inminencia y celeridad de los cambios estructurales, fue mostrada con mayor claridad, o en su genuina confusión, desde dentro, en la interacción. Hay secuencias con esa intención en *Casa o mierda*, o *Nituyayin mapu* (*Recuperemos la tierra*) de Carlos Flores y Guillermo Kahn (1970 y 1971, respectivamente).

El único ejemplo de documental reflexivo que encontramos en la muestra fue la película *21 de junio de 1971* (1971), de Sergio Navarro, trabajo de escuela de la EAC, cuyo asunto es la discusión y la ejecución de un proyecto de documental sobre una población callampa en Maipú. El filme, que registró una de las pocas nevadas sobre la capital en la década de los setenta, el panorama extraño de una población moteada de blanco y negro, nieve y barro, incorporó al relato las discusiones de los realizadores sobre el modo de organizar la filmación. Otro de los escasos ejemplos de documental reflexivo lo encontramos en *La batalla de Chile* parte I,⁷ en la secuencia final, aquella célebre del asesinato del camarógrafo Leonardo Henricksen, episodio que también aparece, pero con diferente intención y montaje en el comienzo de la parte II.⁸ Puesto que la secuencia es un registro dentro de otro, el trabajo de filmación documental mismo se ve tematizado críticamente. En este caso, lo expuesto de la producción fue la propia exposición, en el sentido del riesgo de los cineastas. En la película Guzmán presenta el documentalismo como un apostolado, más bien como un martirologio.

Un factor que fundamenta el estatuto del documental desde las perspectivas del realizador, del ajuste cultural a un sistema

7. La película no forma parte de la muestra de la investigación, primero, porque, si bien los acontecimientos que registra sucedieron en 1973, el montaje fue realizado en 1975 y, segundo, porque Patricio Guzmán al momento de realizar el filme ya no pertenecía al Instituto Fílmico UC.

8. Aparece también 25 años después en Allende, con intención simbólica y retórica similar, la de formalizar la intención criminal de los militares y la de prever el golpe militar, sumando una nueva, la de sacralizar a *La batalla de Chile* y a su director en virtud de sus méritos anticipatorios.

de textos y desde el espectador, es el cumplimiento de ciertas estructuras de lenguaje audiovisual. Existen ciertas estructuras convencionales que califican lingüísticamente el documental o que lo distinguen de la ficción, regularmente más programada y estilizada frente a los objetos que, por cierto, controla. Esas convenciones resultan de cualidades del objeto registrado, como determinaciones de cercanía o distancia, según las dimensiones o la naturaleza leve u hostil de la cosa, determinaciones de elocuencia, proximidades necesarias para captar las efusiones acústicas o visuales de algo que se desarrolla. Las otras convenciones son estilos de expresión de carácter epocal, que pueden depender de filiación a obras, movimientos o autores legitimados, a retóricas institucionalizadas que refuerzan un asunto del documental, o que dependen de los desarrollos tecnológicos de la mediación.

En el capítulo cuarto expondremos críticamente las convenciones de lingüística y retórica audiovisual documental que fueron más utilizadas en las películas universitarias; aquellas estructuras de composición, de movimiento, de incorporación de imágenes fijas, de expresión sonora, que dominaron por razones tecnológicas, ideológicas, estéticas, y que fueron interpretadas —o no— por los espectadores generales y la crítica como argumentos realistas.

Otras determinaciones características de lo documental, respecto de las que conviene adelantar algunas consideraciones, son las convenciones productivas relativas al soporte. Por ejemplo, en lo relativo al formato, en el cine universitario predominó el uso de los 16 mm por sobre los 8 o los 35 mm.

Los 35 mm eran económica y operativamente inviables en el medio universitario,⁹ y por razones de aparataje, tamaño y peso, menos congruentes que los 16 mm con la naturaleza móvil y dispersa de los objetos habituales. En lo relativo a los metrajes,

9. Sólo dos películas de la muestra fueron hechas en ese formato, ambas de Rafael Sánchez: *Faro Evangelista* (1964) y *Chile paralelo 56* (1964). Ambos filmes fueron realizados con significativos aportes de la armada de los Estados Unidos. Es de suponer que esa inusual disponibilidad de recursos explica que estos filmes se desmarquen también de los esquemas productivos del cine documental universitario del período por la filmación a color y el formato de largometraje.

predominaron los documentales breves, entre 0 y 5 minutos, y entre 5 y 15 minutos. Es decir se impusieron los cortometrajes. Fundamentalmente, ello responde a razones económicas, pero también de ajuste al esquema de exhibición o a las maquetas de visionado. Las películas documentales, como noticiarios, o breves informativos del mundo, podían ser presentadas antes de un largometraje, de ahí su brevedad. La otra razón fue de carácter pedagógico, didáctico, puesto que se trataba de contar informativa, crítica y racionalmente, con la atención del público para conocer algo del mundo circundante, de modo tal que la restricción temporal era recomendable para mantener la concentración del público. La monocromía, desde la disponibilidad histórica del color, no sólo ha representado una opción barata de imagen cinematográfica, sino que también se ha identificado con la información, con un realismo que pueden estropear las estilizaciones o defectos cromáticos. El blanco y negro en las cinematografías latinoamericanas de la década de los sesenta favoreció la documentalidad por cuanto permitió concentrarse en el carácter genérico de las fisonomías de los objetos y, al mismo tiempo, respaldar con su parquedad los propósitos de objetividad.

Lo documental desde la situación de los espectadores

El reconocimiento del documental, como institución, género e intención de obra, por parte de los espectadores fue el menos claro de los frentes institucionales: no el menos importante, pero sí el más vago. La vaguedad en la situación del medio chileno entre los años 1957 y 1973 resultó de la escasa difusión de estas películas. Los espacios muestrales¹⁰ y los certámenes de difusión o competencia fueron pocos e irregulares; recién a partir de 1963, con la creación del Festival de Cine de Viña del Mar —por aquellos años encuentro de cine aficionado— se instauró un espacio habitual y oficial para el visionado de documentales.

10. La sala La Comedia (del grupo Ictus), según cuenta Patricio Guzmán, por gestiones de él mismo, fue prestado al Fílmico UC para exhibir sus cortometrajes institucionales cierto día de la semana en que no se realizaban funciones teatrales.

Juan Pablo Donoso, profesor y cineasta del Fílmico UC, y crítico de cine de *Mensaje*, al elogiar en 1964 la inauguración del cine Bulnes, primera sala de cine arte de Chile y sede de la cineteca de la Universidad de Chile, manifiesta la esperanza de que ese espacio contribuya a la instrucción del público chileno, y a la difusión selectiva, es decir, para un público ilustrado —«universitario»— de filmes rechazados por la censura.

Los realizadores y críticos coinciden en la actualidad en que los documentales universitarios en general fueron exhibidos excepcionalmente de manera pública. Señalan que hubo una muestra de los primeros filmes de Sergio Bravo en el Archivo Nacional de Santiago, que los documentales del Cine Experimental de la Universidad de Chile se presentaron en conventillos, poblaciones y campamentos, en el marco de programas múltiples que, conforme a las motivaciones político doctrinarias izquierdistas del colectivo en aquella época, incluían sistemáticamente la película *Now*, del cubano Santiago Álvarez, *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, o *La hora de los hornos* de Solanas y Gettino.

Raúl Ruiz y Patricio Guzmán, entrevistados por Gastón Ancelovici, David Valjalo y Zuzana M. Pick (1984) en calidad de cineastas chilenos en el exilio, recuerdan el desinterés o la incompreensión del público obrero frente a las exhibiciones de los documentales en sus propios lugares de trabajos. Sostienen que la inadecuación de esas películas obedecía a su hermetismo ideológico o lingüístico, al carácter redundante y majadero de sus asuntos, de índole laboral, precisamente en el lugar de trabajo y de conflicto; a la vez, argumentan, el desinterés se asociaba al descuido del factor de entretenimiento o de fruición estética.

De cualquier forma hubo espectadores que, particularmente desde mediados de los años sesenta, reconocieron estos filmes como documentales: quienes se expusieron a ellos en calidad de sujetos críticos (propiamente como espectadores) y como objetos del registro (sujetos fílmicos). Es posible encontrar pruebas de una cierta conciencia mediática de las organizaciones sindicales y sociales, al punto que algunas de ellas se involucraron directamente en la realización y producción de documentales. La conciencia mediática, y el reconocimiento al valor instructivo del cine, al potencial difusor de ideas, crítico y políticamente persuasivo, determinó que la Central Unitaria de Trabajadores

mantuviese un departamento de cine durante la Unidad Popular destinado a defender los intereses de la clase, a divulgar y apoyar sus luchas. El filme *Reportaje a Lota*, por ejemplo, fue elaborado en ese centro y con tales propósitos.

Otro factor de identificación retórica e ideológica de la exposición documental por parte del público es la de la lógica informativa y argumentativa. Esta lógica de orden probatorio, tanto hoy como ayer, requiere de una disposición deductiva del espectador: éste casi siempre sabe algo del objeto o del tema del documental.

El público de 1959 o de 1964, aun cuando no haya sabido distinguir las intenciones informativas de las persuasivas desplegadas a conciencia en los textos, reconoció la presencia de su acontecer histórico en el relato, sabía de las tomas de terreno, conocía el conflicto de lealtades entre el Presidente Gabriel González Videla y el Partido Comunista, reconoció la apariencia de Neruda, su voz y su caricatura, pudo identificar la figura de Pedro Aguirre Cerda, sabía quién había sido Elías Lafferte.

El público de cine documental espera que las imágenes provengan del mundo histórico y cuando ello sucede deja de ser necesario incurrir en indicaciones explícitas. El efecto de reconocimiento, como uno de los efectos estéticos del cine, en el caso del documental es doble porque no sólo produce identidad con los personajes o la trama, sino que además afirma la existencia del mundo, una familiaridad enriquecida con él.

Las cosas del mundo, las figuras reconocibles, las vistas aéreas de Santiago en 1957, el curso del río Mapocho, la avenida Bulnes en las películas, a la vez que funcionaban como pruebas de existencia de esa realidad específica, afirmaban la existencia contemporánea y próxima del espectador, su filiación con el objeto. El registro del acontecer y del entorno inmediato y contemporáneo sirvió como una validación del mismo, pero también como efecto de redescubrimiento o refundación mediática.

Detrás de este interés por ver lo propio y actual de otra manera, y de un modo nuevo, que concerta al medio cinematográfico y a una parte del público, están las atávicas ansias de autoscopia, el suplemento fotogénico que el cine opera sobre los objetos, fenómenos que la antropología cultural aplicada a lo cinematográfico estudia justamente en esos años (Edgar Morin, Frank McConell). Pero también existen razones de contingen-

cia histórica, geográfica y cultural, que promueven la intención de profitar de la disponibilidad hermenéutica de lo circundante, que incentivan el uso del potencial resemantizador del medio respecto de su asunto.

La contingencia política marcada por el conflicto entre propósitos nacionales revisionistas diversos y antagónicos en la década del sesenta, la polaridad de los proyectos de reestructuración nacional que estaban en juego, el ansia mayoritaria de cambio, justificó en parte la opción retórica de muchos filmes documentales que de manera redundante presentaban a Chile o Santiago, como si se tratara de ambientes desconocidos, como si hubiesen sido expuestos a un público perfectamente ignorante. Esta singularidad retórica, muy clara en *Las callampas* o en *Banderas del pueblo*, se justificó también por la excepcional posibilidad de registrar el propio mundo: la novedad del registro se contagia al objeto y exige su representación como desde el descubrimiento.

Ahora bien, hemos visto que la documentalidad no depende sólo de la pretendida neutralidad del realizador, o de una retórica convencional, sino que especialmente de pruebas, de objetos realistas, que puedan ser interpretados por los espectadores como cifras metonímicas de la historia, como efectos culturales contingentes. Es el caso paradigmático de las fotografías.

En la brevedad temporal de los documentales y en la tensa selectividad de las imágenes, estos dispositivos técnicos se justificaban por su capacidad para sintetizar e historizar la información. Las fotos de los manifestantes en el comienzo de *Banderas del pueblo*, imagen fija de un hombre que pateaba una bomba lacrimógena, o de la secuencia sin comentario de unos exaltados que remecían un semáforo colgante en pleno centro, ilustran la violencia de los conflictos de la época, y lo hacen con el prestigio que la fotografía —en calidad de instantánea, de registro improvisado del acontecer intensivo— le agrega al cine.

Los motivos gráficos también se justificaban en la narración documental porque conectaban la cotidianidad de los individuos corrientes, de los espectadores, con los efectos culturales de la representación cinematográfica y con los argumentos de la interpretación histórica. Un ejemplo radical de esa estrategia, aunque con equivalentes en otras filmografías contemporáneas de Latinoamérica, es el filme *Electroshow* de Patricio Guzmán (1966).

En éste, el documentalista organizó series de fotografías publicitarias sin locuciones explicativas, convirtiendo la verborrea del marketing en el habla o el ruido dominante, en el paisaje icónico mercantil de los sesenta.

Podría discernirse una lógica de inserción semántica intertextual en los documentales, es decir, de integración de otros textos, de fragmentos de películas y motivos plásticos o musicales, con el propósito de situar cultural, ideológica, estética o geográficamente el texto en un contexto. Por ejemplo, los créditos iniciales de *La batalla de Chile* parte I se desenvuelven en un plano en negro en el que se sobreponen ruidos de balacera, gritos, insultos, órdenes policiales, hélices de helicópteros. El espectador, con la información que le proporcionó el tiempo y la historia —puesto que la película a pesar de registrar acontecimientos de 1973, fue montada recién en 1975—, reconoce los sonidos más característicos del golpe militar. La secuencia activa una memoria acústica del episodio, memoria cifrada de los hechos, predisponiendo entonces el documental para una cierta conclusión e intensificación de los procesos filmados.

Las efusiones fenoménicas del mundo histórico, por ejemplo, de los ruidos, funcionan en términos referenciales, y definen a veces la objetividad temeraria de la realización.

«No disparé hueón», dice una voz en *off* sobre las imágenes inestables, los planos obtusos de Jorge Müller en *La batalla de Chile*, en el momento del asedio militar por los sublevados del regimiento Tacna al palacio de La Moneda. La inserción deliberada de ese elemento en el documental, tomado de un registro sonoro atestado, resulta conveniente porque literaliza la presencia riesgosa del realizador en el sitio de los hechos, una presencia que dispone angustiosamente en el sitio del contracampo —el sitio de la exposición, del blanco que pretendían los militares golpistas— al propio espectador. Por último, hay elementos que, desde la lógica del espectador, figuran en el filme por su capacidad de entregar información, información precisa, cuantificable, científica, positiva, o porque favorecen materialmente la didáctica de la exposición. Por ejemplo, cuando el locutor de *Las callampas* indica que el territorio donde se extiende la población La Victoria equivale a la mitad de la superficie de San Bernardo.

Otro elemento de promoción del cine documental en el medio

chileno durante los años considerados, y su reconocimiento positivo por parte del público, fue la tendencia realista —en el orden de un realismo histórico, de identificación significativa entre el mundo diegético y la contingencia inmediata contemporánea— en el cine de ficción. Es inútil determinar si fueron los documentales los que impusieron una dominante estilística que fue asimilada por los argumentales o éstos quienes, perfeccionando su realismo, generaron un entusiasmo documental. Lo relevante es que la realidad contingente, el paisaje político, el entorno cultural y lingüístico, comprometido dramáticamente con una «renovación ética» —en la expresión de la historiadora María Angélica Illanes (2002)— en su examen crítico de justicia social a las instituciones rectoras, filtró lo real a todos los registros visuales, desbordándose y acercando violentamente el referente al objetivo, y viceversa.

Entre los años 1957 y 1973 las relaciones entre el documental y la ficción chilenos se establecieron a través del estilo realista. Esta relación debe ser comprendida conforme a la regular supremacía de los productos ficcionales respecto de los documentales, sin embargo, en esos años dicho predominio asume un modo y razones específicos.

La supremacía que ha mantenido el cine de ficción respecto del cine documental en Chile no reproduce las razones que replican este fenómeno en todo el mundo: supremacía productiva derivada de la existencia de una institución generadora, de fomento y distribución especializada para la ficción, de un público y una crítica más atentos y disponibles para el consumo de argumentales.

El caso chileno, que históricamente comprende el siglo xx completo, al menos en los archivos, reconoce la existencia de cine documental durante la primera década del siglo y durante todo el transcurso de éste, con interrupciones largas y menguas productivas semejantes a las que ha padecido la ficción. La preservación de más películas arcaicas, mudas, de carácter documental que argumentales, la evidente supremacía del documental en términos numéricos y de opción genérica durante los años 1965 y 1973, así como el fervor contemporáneo por la realización audiovisual documental en escuelas y universidades —muy superior en número que la oferta de ficción— cuestionan una supuesta supremacía numérica de la ficción sobre el documental.

En cuanto a una probable supremacía institucional, tampoco ha sido el caso. La historia del cine chileno contempla tantas o más instituciones ocupadas en la realización documental que en la ficción, en su mayoría de carácter privado. Instituciones como la productora Giambastiani (*Recuerdos del mineral El Teniente*, 1917), Patagonia Films (1920), Herald Films, Andes Films, ambas subsidiarias de medios de Prensa —*El Mercurio* y *La Nación*, respectivamente—, Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile (1934), Chile Sono Films (1938), Chile Films (1941), Cine Sur, Dirección de Informaciones y Cultura del Estado (1944), Corporación Cinematográfica de Chile (1948), Productora Chile (1953), Emelco (1954), entre otras, produjeron centenares de filmes de carácter informativo, desde vistas al estilo Lumière, hasta, más posteriormente, actualidades y noticiarios públicos que precedían cada función y que después ligaban los programas de rotativos. Estos audiovisuales, que rara vez alcanzaron el estatuto epistemológico, estilístico y retórico de documentales, familiarizaron al público con la actualidad y la realidad histórica. El pertrecho temático y los objetivos valóricos de estos noticiarios, a saber, el desarrollo de Chile, su promoción turística, el registro de sus autoridades, instituciones y alta sociedad, siempre con un sentido apologético¹¹ y una exposición didáctica, no será plenamente superado por la realización documental que se desarrolle desde mediados de los cincuenta en adelante. La voluntad de verse, de ver a Chile y a los chilenos, y de verse *bien* —detentando méritos suficientes para ser valorados por un ojo extraño y moderno— se mantuvo hasta que los documentalistas prestaron atención, o más bien prestaron la pantalla y luego le concedieron la palabra al pueblo, que trajo consigo sus problemas, necesidades y ansias de cambio. Es interesante considerar que en la medida que el documental ganó autonomía respecto de este sistema de

11. La promoción de estas instituciones culturales se realizará siempre con una disposición de ánimo optimista y patriótica, que consiste en el estilo del locutor y en sus expresiones. La didáctica de la presentación, notoria en el principio de redundancia que somete las verbalizaciones al comentario de las imágenes, o también evidente en los datos de valor gráfico o ilustrativo de los asuntos expuestos, sumada al optimismo referido, precisan una motivación pedagógica que concibe de modo cándido al público.

informativos cinematográficos, se fue insertando con mayor dificultad en la oferta de las salas de cine, y por la concentración en su círculo productivo o ideológico —universidad, partido, núcleos de intelectuales— fue radicalizando sus pareceres y sus objetos, en el sentido de que fue tomándolos de una periferia más lejana, a la vez que fue intrincando sus lenguajes.

Más que la supremacía —término que podría aludir a una ventaja de número que en este caso no se cumple, o a una mayor presencia institucional, cosa que no es clara tampoco—, el predominio de la ficción respecto del documental no resulta de una evidencia cuantitativa, ni tampoco de una probada ventaja institucional, si de la interpretación social y cultural que han hecho otros medios de su función: más narrativa y ficcional que epistemológica o testimonial.

El gran público chileno ha concebido el cine siempre en términos de entretenición, y el documental, de costumbre, no divierte ni distrae, más bien informa, devuelve a la contingencia, hecho contrario al placer del espectáculo. Los filmes más taquilleros han sido siempre de ficción y de ficciones genéricas, es decir, subordinadas a un canon temático y narrativo familiar. Casi como en toda América Latina, tal vez como en casi todo el mundo, los géneros más practicados y exitosos han sido la comedia costumbrista, el melodrama y el género épico-histórico.

Éxito de recepción del público, ya que no de taquilla puesto que se trató de un noticiario, que precedía un filme y que no se exhibió comercialmente de forma autónoma, fue el filme de 1939 sobre el terremoto de Chillán, realizado por Chile Sono films. Puesto que fueron los noticiarios y actualidades los que precedieron y de alguna manera prepararon al público para los documentales, es probable que la gente retuviera y reaccionara más a los valores del objeto, como es propio en la comunicación informativa, que a los méritos del discurso mismo, a sus valores argumentativos y formales. En efecto, el documental se confunde con su objeto, siendo en él menos visible la mano o la subjetividad del discurso en su devenir.

Como refuerzo de esta hipótesis viene al caso adelantar algunas características de las críticas de prensa y los comentarios editoriales sobre estos filmes, los que se identificaron más por la valoración del objeto, es decir, del contenido, que por la originalidad, congruencia o rigor de la exposición. Los columnis-

tas de *El Mercurio*, *El Diario Ilustrado*, *La Unión*, *La Nación*, *Mensaje*, *Ercilla* o *Ecran*, comentaban más el valor turístico de las imágenes, la belleza de los paisajes, el mérito patriótico de los acontecimientos registrados, la didáctica, el valor instructivo de la exposición, la elocuencia sonora del mundo registrado, que la lógica expositiva, la intencionalidad comunicacional, la concordancia imagen-discurso. Considérese a modo de ejemplo el siguiente comentario de prensa sobre el filme de Gustavo Bussenius de 1932 sobre la erupción del volcán Quizapu: «regias vistas de la erupción misma, así como las consecuencias que sus cenizas dejaron en los campos destruidos por este fenómeno volcánico» (en Mouesca, 2005: 49).

Hemos hablado antes sobre la inexistencia de salas de cine y de los pocos eventos regulares dedicados especialmente a la exhibición de documentales. Recién en la década de los sesenta, por la articulación efectiva de departamentos de cinematografía en las universidades públicas, con la inauguración del Festival de Cine de Viña del Mar, en 1963, y con la innovación temática, el riesgo crítico, la disposición política en el documental por parte de los nuevos realizadores, el cine documental se manifestó de manera más intensiva en la escena cultural chilena y en nuevos espacios. Esto no quiere decir que haya estrechado sus vínculos con el público. Para la gran masa crítica los documentales de fines de los sesenta del grupo del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile habrán resultado bastante complicados de entender, difíciles de digerir.

Las mejores asimilaciones de esta voluntad documental, los efectos más provechosos de esa vocación, se dieron en sus manifestaciones estilísticas, temáticas y técnicas en el cine de ficción. Desde mediados de los sesenta el cine de ficción chileno ensayó nuevas formas de realismo. Tal como sucede en toda América Latina desde fines de los cincuenta, especialmente en las naciones con tradición cinematográfica y desarrollo industrial más sostenido, como Brasil, Argentina, México y Cuba —este último caso se justifica, ya que no industrialmente, sí por el impulso que el gobierno revolucionario dio al cine, por las responsabilidades que le encomendó—, en Chile el cine buscó liberarse de los hábitos del realismo de género, de entretención, de transacción comercial. Con el discernimiento teórico o a través de las luchas políticas y sociales por perfeccionar y democratizar las

estructuras institucionales, el cine volvió a la contingencia ya no para imponer sobre ella una maqueta optimista, de acciones edificantes, de simplificaciones dramáticas de la sociedad, sino para reflexionar sobre sus conflictos.¹²

El retorno a la realidad exigió ampliar el repertorio temático, emanciparse de los esquemas lingüísticos y dramáticos de Hollywood, de la hegemonía ética, estética y dramática de los blancos por sobre los otros grupos raciales, de la supremacía del hombre sobre las mujeres y niños, de la comprensión modernista de las ciudades y edénica del campo, que los estudios cinematográficos importaban. Los temas y los personajes remontaron la pantalla desde las periferias del orden social, desde la oscuridad de la historia, desde los patios traseros de la cultura y de la nación.

Los nuevos realismos, latinoamericano y chileno, exasperaron los conflictos de clase, de raza, de género, de la propiedad de la tierra, las estructuras de poder, el monopolio occidental de la representación, aun el predominio de la razón sobre otras facultades, y la exclusividad de la lengua castellana sobre las vernáculos. Los filmes de Glauber Rocha, Carlos Diegues, Nelson Pereira do Santos en Brasil, de Fernando Birri, Fernando Solanas y Octavio Gettino en Argentina, de Mario Handler en Uruguay, de Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Sara Gómez, Santiago Álvarez en Cuba, de Jorge Sanjinés en Bolivia, abrieron la ficción a la violencia del hambre, de las guerras intestinas de América, a la reflexión política, a las problemáticas del machismo, del alcoholismo, de la subexplotación de la tierra, al caudillismo en América. Todas las instituciones fueron revisadas en estas fábulas agresivas y descarnadas: la democracia, los militares, la burguesía, la Iglesia, la historia.

Para renovar el peso del *gag*, del episodio musical, de la coreográfica bélica, propias de los esquemas genéricos precedentes, o para atreverse a salir del estudio, de la rigidez del plano general —de la redundancia en los tratos de la imagen y la palabra— los nuevos cines asimilaron el espíritu y la forma de las ci-

12. En el libro, *El cine de las historias de la revolución* (2002), Octavio Gettino y Susana Vellegia dicen a este respecto: «Quizás por su mayor sensibilidad para conectarse con los imaginarios sociales, el campo cinematográfico acusará tempranamente estas transformaciones».

nematografías más aventajadas de Occidente, ventaja entendida como una voluntad de afinar y tensionar el realismo, como una más notoria presencia del referente, y una originalidad retórica más propicia a la crítica, a la participación del espectador. Esos cines fueron básicamente el neorrealismo italiano, cine de posguerra que se desarrolla desde 1944 hasta fines de los cincuenta; la Nueva Ola francesa, desde fines de los cincuenta hasta fines de los sesenta; los nuevos cines húngaro y checo, a fines de la década de los sesenta, identificados particularmente en los cineastas Miklós Janczó y Jirí Menzel, respectivamente.

Los dos primeros casos se dieron con autonomía de las industrias de su país, en el caso italiano por crisis de los estudios debida al descalabro de la guerra, en Francia por vocación de los realizadores, formados en la cinefilia, en el periodismo de especialidad —casi todos fueron columnistas y fundadores de la prestigiosa revista de cine *Cahiers du Cinema*— y en el rechazo al cine de estudio, dedicado sistemáticamente a la transposición de obras literarias «de calidad».

La independencia productiva consistió en un modo de filmación más ligero, en la calle, con las gentes y las cosas reales como los figurantes reales, desinteresado por la acción —puesto que la coyuntura política solía ser la de la ruina de la guerra—, en un modo de filmación que rechazaba el optimismo burgués, industrial, institucional y moralista, contradicho por la guerra. Se impusieron las tramas de acciones menudas, los personajes apáticos y los finales abiertos. La acción no dominó la escena, no fue ella quien dictó el devenir del relato, sino la voluntad de ver, de ver de nuevo, para formarse nuevas opiniones, para redescubrir las cosas gastadas por la interpretación utilitarista e instrumental. El mirar aparejó el movimiento, el deambular sin propósito y con ello se alcanzaron las márgenes, el extremo de la pobreza, del mundo campesino, del proletariado o el subproletariado. Más aptos para mirar y deambular en silencio, sin recursos para declamar ni cambiar con su fuerza lo real, fueron los viejos, las mujeres y los niños, protagonistas de estos cines. Los nuevos realismos fueron antihollywoodenses y, aun en Estados Unidos,¹³ enfrentaron su paradigma.

13. Fue el caso del Nuevo Cine americano, geográfica, cultural y políticamente situado en la costa Este de Estados Unidos, en Nueva York,

La inserción de dispositivos documentales en las ficciones realistas del cine chileno de mediados de la década del sesenta hasta 1973, correspondió a un perfeccionamiento del realismo en el sentido que éste progresó desde el modo empírico, es decir, desde su modulación naturalista, propia de las películas históricas como *El húsar de la muerte*, al realismo histórico y psicológico. El realismo histórico —que, según la nomenclatura de Nichols, se basa en la cualidad mimética del registro, en la voluntad de patentizar el mundo fenoménico, en su capacidad de articular narrativamente lo que ocurrió frente a la cámara— en filmes como *Largo viaje* (1967), de Patricio Kaulen, *Valparaíso mi amor* (1968) de Aldo Francia, *Tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruiz, o *El chacal de Nahueltoro* (1968) de Miguel Littin, se expresó en la presencia cercana y elocuente de los barrios populares del centro de la ciudad, a interiores de casas miserables del puerto, o a las oscuridades de ranchas y cantinas pobres de localidades sureñas, respectivamente. El cuerpo casi verdadero del niño difunto (según David Vera Meiggs, fabricado en cera con un molde hecho a partir de un cuerpo real)¹⁴ expuesto en la secuencia del velatorio del angelito en *Largo viaje*, correspondió a un motivo no edulcorado de la realidad inmediata que documentó la vigencia de la religiosidad tradicional en pleno centro de Santiago, reforzando el realismo histórico del filme argumental de Kaulen. Las borracheras de los pícaros de Ruiz en diversos bares y salas de espectáculos nocturnos en *Tres tristes tigres*, cumplió el propósito de representar de modo verosímil las emociones y percepciones humanas, como corresponde al realismo psicológico, según la tipología de Nichols. Los planos secuencia vertiginosos y obtusos de la secuencia de la matanza en *El chacal de Nahueltoro*, o la dialéctica de planos en picado y contrapicado que figuran la captura del niño huérfano y vagabundo por parte de los carabineros al comienzo del filme, expusieron los estados emocionales de los personajes que eran particulares en su fundamento histórico, en su condición

el que, influenciado por algunos artistas inmigrantes de las vanguardias europeas que ensayaron con el cine (Richter, Duchamp), integraron sus diversos proyectos y referencias en torno al propósito de generar alternativas retóricas, ideológicas y productivas a Hollywood.

14. Entrevista a David Vera Meiggs.

de personas reales protagonistas de sucesos verídicos, pero que a la vez eran universales en su experiencia de la desigualdad, de la alienación por el abandono.

A fines de los sesenta, los tratos que la ficción y el documental habían sostenido en el cine chileno desde comienzos del siglo veinte, a través de la opción dominante por el mundo histórico, se estrecharon al punto de confundirse, al ficcionalizarse el documental con recursos ilustrativos, alegóricos y documentales —como sucede en *Las callampas*, o *La cara tiznada de Dios*, o mediante refuerzos emotivos y refuerzos simbólicos en *Reportaje a Lota*—, y al documentalizarse la ficción, basando sus argumentos en el mundo histórico, o subordinando sus tramas a la intención deambulatoria del registro por los ambientes públicos más heterodoxos. Este suplemento de realidad resultó en parte de la experiencia de los realizadores en ambos registros,¹⁵ en parte del aligeramiento de los equipos de filmación, que obedecieron más dinámicamente al interés por registrar un acontecer efervescente, y en buena medida de las influencias de los realismos italiano y francés, que comulgaron con el ambiente chileno a través de sus perspectivas o mediaciones cristianas e izquierdistas. Las intenciones de hacer ver el mundo cinematográfico como verosímil, propia del realismo de ficción, y de que una argumentación acerca del mundo histórico resultara persuasiva, propia del realismo del documental, fueron perfeccionadas y asimiladas entre sí en este período. Algunos hitos en ese proceso de transferencias fueron *Las callampas* de Sánchez, *Mimbre y Láminas de Almahue* de Bravo, *Tres miradas a la calle* (1957) de Naum Kramarenco y *Morir un poco* (1966) de Álvaro Covacevic.

La opción por el mundo histórico, que en esos años motivó al documental y a la ficción, se articuló productivamente en pos de una autenticidad que privilegió los rodajes en exteriores. En esas circunstancias, la figuración próxima de los objetos reales, cotidianos, operó como argumento de autenticidad del espacio, al mismo tiempo que la contemporaneidad de las cosas y los

15. Raúl Ruiz, Kaulen, Littin, Soto trabajaron regularmente con el género documental hasta que realizan sus primeros largometrajes de ficción. No sucede así con Rafael Sánchez, que filmó sólo una película de ficción, *El cuerpo y la sangre* (1962), y con resultados menos que regulares.

eventos en los ambientes reales o recreados, que repetían las condiciones de existencia del público, le impusieron al registro una accidentalidad que se convirtió, para éste mismo, en una prueba de su presencia física en el mundo circundante y un dato positivo sobre el poder limitado del realizador frente a lo real.

Pese al ajuste realista de ambas modalidades cinematográficas, lo documental como intención de aproximación crítica a la realidad resultó más enfático en la formulación dramática, en la expresividad convencional del cine de ficción, que en la literalidad parca o deprimida ante el lente, que caracteriza al documental en esquema informativo y de investigación.

En este sentido, la comprensión colectiva de la documentalidad tuvo menos que ver con la cobertura sostenida, informativa, teórica, neutra o crítica, de un hecho o un proceso mundano, que con la presencia del mundo histórico en un relato, que certifica la presencia de los originales, de los referentes culturales. La comprensión, así, estuvo principalmente ligada con la conciencia del propósito de exasperación política de este relato, y con la identificación del placer estético con el ético de la verdad ampliada.

De esta manera, lo documental, infiltrado en la ficción realista, en su estructura fabulesca de conflictos, de sucesos excepcionales y transformaciones, mediante una dosificación en aumento de planos con figurantes y ambiente reales periféricos, de temas nuevos y tradicionalmente proscritos, se adaptó mejor a las expectativas de renovación imaginaria del público y a su comprensión ejemplar de lo cinematográfico.

La teoría del cine y sus referentes

Hasta acá, a la vez que hemos perfilado el universo, la fracción cronológica, y el corpus de obras que analizamos, hemos procurado dar fundamentos teóricos, estéticos y sociológicos al documental como modalidad cinematográfica. En la fundamentación de ese estatuto se ha desenvuelto sumariamente una reseña histórica del cine documental en Chile, más precisamente del devenir institucional y del público relacionado con esa producción en los años precedentes y contemporáneos a los que considera esta investigación. Hemos establecido el modo y el

sentido de la relación que el cine documental chileno ha mantenido con el cine de ficción nacional a través del realismo y en particular en las décadas de los sesenta y setenta. Sin embargo, no hemos precisado el asunto central de esta investigación, esto es, los conceptos de *teoría del cine* y *teoría del cine documental*. Debemos recordar que el trabajo que precede este libro no es ni una historia del cine documental chileno —un inventario de obras o de autores de este sistema— ni tampoco una divulgación del sentido y desarrollo de las instituciones universitarias cinematográficas seleccionadas, Instituto Fílmico y EAC, de la Universidad Católica,¹⁶ y Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile. La investigación intentó discernir, exponer y sistematizar las ideas que sirvieron como fundamento para la existencia cultural del cine documental en Chile en esos años y en esas instituciones. Esas ideas reunieron a realizadores, académicos, autoridades universitarias, críticos, al público general y especializado, a las instituciones de fomento y legislación del cine.

Conforme a esta descripción se deduce que las teorías del cine no son cuerpos conceptuales que elaboran académicos en sus despachos o en sus aulas, sino que se manifestaron en la re-

16. La Escuela de Artes de la Comunicación, fue instituida en 1969 por decisión del entonces rector Jaime Castillo Velasco, e integró el Teatro de Ensayo de la UC, algunas estructuras de Canal 13, un equipo de sociólogos interesados en comunicación social y al Instituto Fílmico de la Universidad. La dirección de este complejo institucional fue encomendada al sociólogo UC, David Benavente. Rafael Sánchez mantuvo la dirección del Fílmico, subordinada a la dirección central de la EAC, manteniendo su autonomía productiva para la realización de documentales por encargo. EAC emprendió la formación sistemática de cineastas, realizadores de televisión, actores y dramaturgos, a través de un programa de licenciaturas de rango universitario y con un sistema de ingreso convencional vía Prueba de Aptitud Académica. Conviene señalar que antes de esta etapa en el Instituto Fílmico la actividad docente se había restringido a la realización de cursos y talleres, particularmente técnicos, de cinematografía, esto a fines de los cincuenta y comienzo de la década siguiente. Por su parte, el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, continuación institucional del Centro de Cine Experimental fundado por Sergio Bravo en 1957, nunca fue un centro de docencia en cine, sino más bien un departamento de producción de filmes documentales de asuntos, en general, de interés institucional.

lación que las entidades que ya hemos nombrado establecieron en el hecho cinematográfico en un determinado momento y en un determinado medio. Afirmamos que el público distingue al cine de otras artes, lo mismo la crítica y las instituciones del Estado, que cada una de esas entidades le atribuye un rol social, que, junto a los diversos órganos editoriales y críticos, reconocen una cierta identidad lingüística al medio, una tradición de obras y autores, y, a veces, consideran esa expresividad y esos productos como el resultado de una estructura de trabajo singular. Los realizadores, las escuelas de cine, las productoras, concuerdan o discrepan con esas opiniones, y formulan su concepto del medio en obras relativas, en estrategias comunicacionales de difusión, en planes de divulgación y subsistencia congruentes o no.

Las teorías del cine, por la amplitud de sus objetos y entidades articuladoras, representan un saber amplio, complejo y dispar. Sin embargo, la mayoría se pone de acuerdo cuando definen las preguntas que formulamos siempre para comprender el cine. Estas interrogantes asocian al cine a la estética, a la historia del arte, a la historia, a la comunicación social, a la psicología, a la ética. Sin embargo, estas referencias parecen no hacernos avanzar en el propósito de acotar qué entenderemos por teorías del cine y de dónde surgen.

En su libro *Teorías del cine* (2001), Robert Stam ofrece dos definiciones ajenas sobre esta noción antes de ofrecer una propia, sintética. Teoría del cine, en primera instancia, se entendería como «toda línea de investigación dedicada a producir generalizaciones relativas a fenómenos filmicos o explicaciones generales de éstos, o que esté consagrada a aislar, a seguir la trayectoria y/o a dar cuenta de cualquier mecanismo, dispositivo, esquema y regularidad en el ámbito del cine» (18). A esta definición tomada de sus colegas estadounidenses Noël Carroll y David Bordwell, la sucede otra más comprimida, según la cual una teoría del cine consistiría en toda «reflexión generalizada sobre los esquemas y regularidades significativas que se pueden hallar en el cine como medio, en el lenguaje cinematográfico, en el aparato del cine, en la naturaleza del texto cinematográfico o en la recepción del cine» (18). Finalmente, su propuesta, que enfatiza el carácter evolutivo, al menos variable de estas concepciones, plantea que la teoría del cine es «un corpus de

conceptos en evolución cuyo objetivo es dar cuenta del cine en todas sus dimensiones (estética, social, psicológica) para una comunidad interpretativa de estudiosos, críticos y espectadores interesados» (18).

Ninguna de las conceptualizaciones distingue el tipo de cine al que hace referencia; obviamente se trata de todo el cine. Sus esquemas y conclusiones parciales consideran lo documental en el orden de un género, en la problemática de la mimesis, del estilo realista, en lo relativo al fundamento fotográfico y cinematográfico de la expresión, y en lo que concierne a las funciones socioculturales del cine, funciones educativas y persuasivas, a las que sirven para el proyecto de conocimiento del mundo histórico.

En los planteamientos anteriores de este capítulo, hemos esbozado algunas teorías sobre el cine documental chileno, puesto que al tratar asuntos específicos hemos dado cuenta del cine en diversas dimensiones, por cierto en lo estético, en lo social, en lo psicológico, y ello desde la perspectiva de los realizadores, de la crítica, del público. Hemos dado ejemplos de la valoración que atribuyeron realizadores e instituciones cinematográficos a la masividad del medio, por ejemplo, Helvio Soto y Miguel Littin, aun Raúl Ruiz, quienes llegaron al cine desde la creación teatral, justamente por la posibilidad de contactar con un público más numeroso. Del mismo modo hemos ilustrado la función informativa y la modulación regularmente didáctica que aplicaron muchas obras, como en la referida comprensión pedagógica del espectador que encontramos en las primeras películas del Fílmico, y que estéticamente privilegiaron el uso de los más convencionales dispositivos de narración, locución, gráficas informativas, plano de detalle.

Sin exponerlo directamente, fundamentamos la opción documental en el período que estudiamos en la coyuntura política y social definida por las ansias de cambio, comprendiendo esa oportunidad por una mayor literalidad del género en el ajuste a la contingencia, en la exposición de los programas de transformación institucional, en la representación vívida del medio crítico. En esta consideración somera del medio cultural e histórico que produjo el cine documental universitario, el objeto político, social, y sus problemáticas específicas —la falta de viviendas, los problemas sanitarios, la concentración y la subexplotación

de la tierra, la desigualdad abismante en la repartición de la riqueza— resalta una concepción social del cine y un destinatario popular, masivo, obrero, poblador; concepción que constituye una doctrina y una forma de comprender la posibilidad histórica del cine.

Como nos propusimos identificar los diversos pareceres sobre la razón de ser y el modo de existencia del cine documental en Chile entre 1957 y 1973 y, con ello, sistematizar estas ideas en cuerpos teóricos que integraran las distintas dimensiones del fenómeno cultural y los numerosos agentes que ofician como intérpretes y objetos de su despliegue en ese contexto histórico-cultural, elaboramos una matriz crítica derivada de varios autores, que sirviera de instrumento de pesquisa teórica, y de penetración hermenéutica regular frente a las variadas fuentes.

Resolvimos comparar tres textos de teoría del cine, correspondientes a tres autores muy reconocidos en esta materia y cuyas obras han apoyado los estudios de cine en Chile; éstos son, la *Historia de las teorías cinematográficas* (1968), del esteta italiano Guido Aristarco, *Las principales teorías cinematográficas* (1978), del académico estadounidense, Dudley Andrew; y, la más reciente de todas, *Teorías del cine* (2001), de Robert Stam, profesor del Departamento de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Nueva York. Estos teóricos, cuyas perspectivas del tema comprenden desde la década de los sesenta hasta nuestros días, nos permitieron elaborar un esquema genérico y limitado sobre las preguntas a las que responde la teoría del cine en toda ocasión. A este marco conceptual resultante asociamos, circunstancialmente, las ideas sobre las teorías del cine en Latinoamérica que aportan los textos de la historiadora del cine chileno Jacqueline Mouesca, y también el libro de Octavio Gettino y Susana Velleggia (2002), el primero coautor junto a Osvaldo Solanas del documental sudamericano más emblemático de la escena política en la década de los sesenta, *La hora de los hornos*. La intención de no derivar el referente de análisis de las teorías de una comparación nivelada de los autores italianos y norteamericanos respecto a los latinoamericanos, se debió a que estos últimos forman parte del medio de estudio —en calidad de críticos, académicos de los centros de formación cinematográfica, cineastas, recurrentemente con una posición ideo-

lógica manifiesta¹⁷— y a que, por otro lado, sus impresiones sobre el cine documental chileno ya han sido bien explicitadas, como es el caso de Mouesca. En este último caso, la orientación de la autora se advierte más claramente histórica, documentada muchas veces por teóricos que proceden del mismo medio académico de los que aquí hemos considerado.¹⁸

Todas las teorías consideran el estatuto artístico del cine, preguntándose si éste es o no un arte, y en esta misma reflexión se cuestionan la autonomía poética del medio, es decir, cuánto de su expresión le es propia o resulta de un préstamo de otro arte. De la literatura, en particular de la novela verista del siglo XIX, como se suele decir; del teatro, como se pensaba a comienzos del siglo XX; de la fotografía, como lo entiende Kracauer, o Bazin, junto a la mayoría de los teóricos realistas. Los documentos de escuela, las actas fundacionales, los programas de curso, los manifiestos de los cineastas, las obras, el público de este período debían ser consultados sobre este asunto: ¿es el cine un arte, es el cine documental un arte, o por su vocación objetivadora e informativa, resulta en él inhibido el elemento poético? ¿*Mimbre*, de Sergio Bravo, fue un filme informativo, o una documentación artística del quehacer del artesano?

El *Manifiesto de los cineastas chilenos de la Unidad Popular*, redactado en 1970, bajo el auspicio de Miguel Littin, y firmado por muchos de los más reputados realizadores del período, afirmaba en su artículo primero que «El cine es un arte», luego condiciona esa sentencia y agrega: un «arte revolucionario». Años después algunos de los firmantes de ese documento rene-

17. En ambos casos de izquierda, de abierta oposición a los gobiernos dictatoriales de sus respectivos países, o de reivindicación de los cineastas de izquierda y de las cinematografías del exilio. En su libro *El plano secuencia de la memoria de Chile* (1988), por razones obvias, pero también de sensible afinidad ideológica, Mouesca demoró su interés en Patricio Guzmán, Raúl Ruiz, Miguel Littin y Helvio Soto, a quienes enfrentó críticamente al devenir de la Unidad Popular y a sus políticas cinematográficas. Por su parte Gettino, al igual que Solanas, y su filme *La hora de los hornos*, se identificaron como resueltamente antinorteamericanos y peronistas.

18. Jacqueline Mouesca fundamenta su comprensión del cine documental a través de las taxonomías y conceptualizaciones de Bill Nichols, académico del departamento de cine de la San Francisco State University.

garon de sus postulados y consideraron ingenuos sus planteamientos.¹⁹ A este respecto, es posible adelantar que las ideas sobre el estatuto cultural del medio serán ideas fechadas, sujetas a los vaivenes ideológicos de la historia.

Andrew aportó con mayor claridad que los otros autores un criterio que fue útil para el análisis, el de la *materia prima* del cine. Precisamente se refiere a si lo propio del cine es la realidad o lo imaginario, y considera en este factor los recursos fenoménicos que el cine integra y modula: el tiempo, el espacio, el color, el sonido, la luz, el movimiento. Aristarco a este respecto habla de los recursos por los que comunica el cine y los materiales de su técnica. En una de las entrevistas que realizamos a Sergio Bravo para esta investigación expresó que su interés por el cine fue estimulado por los planteamientos de la Bauhaus, que conoció en sus estudios de arquitectura, y que en sus documentales habría procurado traspasar al tiempo cinematográfico las experiencias del tiempo existencial, la temporalidad que comprende los procesos de transformación de la materia (*Láminas de Almahue, Mimbre*). Luego, es posible interpretar que ha concebido el cine, y el cine documental, como un arte en el más amplio sentido de la palabra, un arte de luz y tiempo, de espacio vivido.

Una dimensión constitutiva de teoría, y que no aparece claramente señalada en Andrew, pero que sí resulta importante en Aristarco y Stam, es la *intención comunicativa* del cine; en este aspecto integramos los factores *destinatario del cine*, *disposición comunicativa del cine* entre las otras artes, *modo de recepción*. En suma, se trata de si el cine se piensa como destinado a comunicar colectiva o individualmente, si sus receptores son las masas o el sujeto-persona, si es un arte para el diálogo y la relación co-creadora con el destinatario, o si es una expresión para los consumidores numerosos, para la muchedumbre. En este punto encontramos evidentes contradicciones. El cine ha sido siempre comprendido como masivo, aun cuando se identifiquen ciertos cines u obras —en la nomenclatura de Aristarco,

19. Fue el caso de Raúl Ruiz quien, entrevistado por Luis Bocaz sobre el origen del texto, señaló que «ese manifiesto fue escrito por un par de personas entre gallos y medianoche, y firmado por todos nosotros. Pero no es el resultado de una verdadera discusión» (Bocaz, 1980: 116).

formas específicas— concebidas para una élite (a comienzos de los setenta, el muy discutido cine de Antonioni, Bergman y Resnais, por ejemplo).

El receptor del cine documental o del Nuevo Cine chileno fue siempre colectivo, la gran mayoría identificada con las clases populares, campesinos, obreros, pobladores según el desarrollo de la identificación entre el hacer cinematográfico y el ascenso de la izquierda al gobierno. Sin embargo, no debemos olvidar que la mayoría de las veces el destinatario constituyó al mismo tiempo el objeto del relato, el sujeto fílmico, cifrado ejemplar, dramáticamente, en héroes populares, o retratado en su calidad de grupo en movimiento en diversos filmes documentales. La incongruencia surge cuando la representación del sujeto popular ya no es reconocida por el gran público, o cuando los tópicos de reconocimiento popular no son asimilados ideológica, éticamente, a los propósitos de renovación de conciencia y acción que se dieron las clases populares a sí mismas.

En las definiciones que orientan el más impreciso concepto de teoría de Robert Stam, aparece claramente destacado el factor *lenguaje*. En uno de los tantos relevos conceptuales que desarrolla sobre la noción de teoría del cine, aludiendo a los esquemas interpretativos propuestos por Noël Carroll y David Bordwell, dice que es «una reflexión generalizada sobre los esquemas y regularidades significativas que se pueden hallar en el cine como medio, en el lenguaje, en el aparato del cine, en la naturaleza del tiempo cinematográfico, en la recepción» (Stam, 2001: 18). Al factor lingüístico, como elemento definitorio de la significación del cine, Andrew lo denomina *de métodos y técnicas*, y piensa en las estructuras lingüísticas que han monopolizado el fundamento estructural del medio expresivo, por ejemplo, el montaje en la tradición rusa, la profundidad de campo y el plano secuencia, en el realismo baziniano. En este aspecto Andrew incorpora los modos específicos de organización del trabajo y la mayor o menor presión mercantil sobre la creación. En relación a ello, cabe tener presente que el montaje dominó hasta mediados de la década de los sesenta. Según los testimonios de sus alumnos, Rafael Sánchez identificaba el cine con el montaje, y en función de ello impuso una férrea articulación lógico causal de los relatos, apropiada para su concepción didáctica de la narración, cuyo trasfondo comunicacional fue

una comprensión del cine como herramienta de persuasión.²⁰ Su famoso libro *Montaje cinematográfico, arte de movimiento*,²¹ pormenoriza técnicamente el proceso de montaje cinematográfico, indagando sus fundamentos perceptivos en la psicofisiología humana y detallando sus distintas modalidades.

Tendrá que ser analizada alguna vez la aparente discrepancia entre la base materialista y conductista —según Hauser, Bazin y Tarkovski— de la estética del montaje y la filiación católica, humanista, del cine documental de Rafael Sánchez. Con las influencias del Nuevo Cine latinoamericano en el cine documental y en la ficción realista chilena, desde mediados de los sesenta hasta 1973 —influencias por las que remontó el neorrealismo italiano hasta nuestras pantallas— se ensayaron nuevas formas de relato menos esquemáticas, más democráticas, más ambiguas que las del montaje clásico. La atención a los procesos de tensión social que sucedían en los exteriores, la cobertura de las marchas, el discernimiento visual de las diferencias, de la distancia entre la teoría y la praxis del capitalismo, recomendó o exigió estructuras específicas de mayor amplitud perceptiva. El descubrimiento de nuevos figurantes, la nivelación histórica y ética entre el realizador y el sujeto fílmico —ambos comprometidos en la inestabilidad institucional— definieron un comportamiento específico de la cámara respecto de la contingencia. Por ejemplo, en *El chacal de Nahueltoro* se resiente, a través de los planos secuencia y de la profundidad de campo que le impuso Héctor Ríos a la fotografía, una sintonía con Bazin, pero especialmente con Glauber Rocha y Orson Welles, con Visconti y Rosellini.

En la consideración sobre los *fundamentos psicológicos* que incluye Andrew en el factor métodos y técnicas,²² y que comprende como operaciones espirituales, aparecen los fenómenos de la persistencia retiniana, como lentitud del ojo favorable al

20. En el artículo «Cine católico» (*Mensaje*, núm. 72), Sánchez indica que dos grandes personalidades de su tiempo, antagonistas entre sí, han sabido comprender el potencial persuasivo del cine: el Papa Pío XI y Lenin.

21. Publicado por primera vez el año 1988 en Barcelona y reeditado en Argentina en el 2003.

22. Y que Aristarco y Stam consideran aparte.

efecto cinematográfico, la inercia narrativa de la memoria, la tensión sinestésica de lo audiovisual, como fundamentos del cine. En este apartado los complejos de la mirada —íconofilia, escopofilia, voyerismo— o aun las constantes antropológicas de la mimesis, concurren como bases anímicas y espirituales del cine.

Desde esta dimensión cabría considerar si las tan evidentes ansias de realismo del medio —de los cineastas, del público, de la crítica— de la década de los sesenta, como una disposición psicológica, justificarían la comprensión social del cine durante el período. Ansias de realismo que, en su cada vez más difundida modalidad documental daban cuenta de las ansias de verse, de retratarse, de considerar lo de siempre pero transfigurado en el fenómeno cinematográfico, como si lo tradicional vuelto nuevo en la imagen fílmica cumpliera de modo anticipado, pero ilusorio, el afán de transformación real. En opinión del cineasta Carlos Flores, el filme *Morir un poco* de Covacevic —rotundo éxito de taquilla en 1966— debió su popularidad no tanto al trasfondo social de su realismo, sino más bien a la generosidad y disponibilidad con que el cineasta registró los espacios públicos, los sitios de la cotidianidad común. En un sentido semejante, y remitiéndonos otra vez a un dato ya expuesto, en 1972 Raúl Ruiz plantea en una entrevista a un medio de prensa español que el cine chileno antes de abocarse a grandes relatos, a la realización de largometrajes de epopeya, debiera registrar las apariencias de los chilenos, del pueblo, de los obreros, tal como lo hacen los fotógrafos de plaza, produciendo retratos que le permitieran a los figurantes reconocerse en el medio fílmico.

Las dos dimensiones o factores restantes que califican la diversidad de teorías del cine, son las de *formas del cine* y de *propósito o valor del medio*.

Andrew, quien propone estas nomenclaturas, entiende por *formas del cine* el sistema de textos que sirven de referencia a un medio cinematográfico, las obras emblemáticas que perfilan las producciones o que, como una tradición estilística y temática, la preceden. Los relatos modulares, canónicos, convencionales, por los que discurre la originalidad de los realizadores y guionistas, o a través de los cuales la industria establece una comunicación familiar con el público —los géneros cinematográficos, por ejemplo— forman parte de esta dimensión. Los

movimientos, estilos, escuelas, proyectos de reglamentación del hacer, poéticas manifiestas, opciones formales y temáticas dominantes, modulaciones lingüísticas de base estética y filosófica, que modelan la complejidad expresiva de las obras, todas estas nociones Andrew las comprende bajo la dimensión de las formas. Podemos reiterar, a este respecto, que el cine documental de estas instituciones universitarias y durante estos años se insertó en la renovación cinematográfica nacional denominada Nuevo Cine chileno, que se desarrolló desde 1965 en adelante. Este movimiento forma parte del gran proceso de renovación de los cines del continente, cuyo hito inicial fue la Revolución cubana (1959), que corresponde a uno de los fenómenos de crisis del cine burgués —o del relato de acción, o del cine hollywoodense, según quiera llamársele— que se propaga como una reacción en cadena desde Italia, al final de la Segunda Guerra, hacia el resto de Europa, occidental y oriental, hacia el Asia, y América Latina. Obras específicas que podemos considerar referentes de filmes nuestros como *Largo viaje*, *Las callampas* o *El chacal de Nahueltoro*, son *La tierra tiembla* de Visconti (1948), *Roma ciudad abierta* (1946) y *Stromboli* (1949) de Rosellini.

Situados propiamente en el sistema de textos documentales, varios realizadores del Centro de Cine Experimental, antecedente del Departamento de Cine de la Chile, han reconocido la influencia de los cineastas del National Film Board of Canada, de la escuela británica documental, específicamente de John Grierson (1898-1972), y del documentalista holandés Joris Ivens (1898-1988), quien durante su visita a Chile en 1963, integró a varios en el rodaje de su documental *A Valparaíso* (1963). Si de influencias endógenas se trata, hay cineastas como José Román, o David Vera Meiggs, que reconocen que, en parte, su vocación cinematográfica fue motivada por el visionado del filme *Mimbre* de Sergio Bravo.

Por último, y en lo relativo al *propósito y valor del medio*,²³ Andrew señala el horizonte ético y axiológico que califica las diversas ideas sobre el medio: el propósito o valor crítico, político, estético, ético.

23. En Aristarco, el propósito y valor del medio parecen corresponder más o menos al estatuto social del cine, y en Stam a una parte de las coordenadas teórico e interpretativas.

En el marco de los años que estudiamos dominó notoriamente la ética y política del cine. Incluso la opción documental, en opinión de muchos cineastas del período,²⁴ fue concebida como la única opción ética e históricamente congruente en circunstancias de revolución social, política y cultural. Según los protagonistas del quehacer cinematográfico de aquellos años, el histórico sentimiento fundacional del cine chileno coincidía entonces con las circunstancias políticas, con el sentir colectivo general, y se replicaba cinematográficamente a través de la consideración crítica de todos los objetos y temas. En la perspectiva de los cineastas, todas las formas tradicionales reflejaban el desgaste y la rigidez de las instituciones rectoras, de las clases dominantes, de los grupos privilegiados. Con el enjuiciamiento a la burguesía, fue enjuiciada la belleza y sus atributos clásicos de simetría, medida, límite, equilibrio. Lo caótico, lo carnavalesco, irrumpió en la contingencia y desde ahí en el documental, en las formas de la toma de terreno, de la toma de fábrica, en la reyerta callejera, en la barricada, en las concentraciones, en los recitales de rock y de la nueva canción, en los programas de sátira televisiva, en el fervor por el teatro popular, universitario, experimental.

La costumbre de comenzar cualquier documental con una presentación de Chile, con una lectura de su historia y de sus orígenes en clave crítica, señala la identificación que se dio en aquellos años del cine con la crítica. Los debates sobre la estética, desde 1965 en adelante, pero especialmente desde el ascenso de la Unidad Popular al poder, fueron erradicados pues se consideraban suntuarios, reaccionarios, burgueses. Todos los realizadores, las actas del Festival de Cine de Viña del Mar y el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, coinciden en ello. Nadie pensaba en la forma, sino sólo en el fin, en la revolución. Durante la Unidad Popular, la política fue el tema hegemónico. Los últimos grandes filmes, no derechamente refractarios al tema, pero lo bastante hábiles como para emparentar

24. Por ejemplo, de Patricio Guzmán. Se pueden conocer estas opiniones en el libro monográfico que Jorge Ruffinelli dedica al autor de *La batalla de Chile*, y en el libro, *La dialéctica del espectador*, de Tomás Gutiérrez Alea, quien cita a Guzmán a propósito de las demandas de coherencia de punto de vista que la realidad revolucionada reclama al cineasta.

lo político con otras preocupaciones, fueron *Tres tristes tigres*, *Valparaíso mi amor* y *El chacal de Nahueltoro*. Les siguieron, con el entusiasmo militante inspirado por la agitación de las vistas, por el riesgo del cambio y por la intensidad del clima afectivo de la contingencia, *Testimonio* (1969), *Venceremos* (1970) de Pedro Chaskel, *El primer año* (1971) y *La respuesta de octubre* (1972) de Patricio Guzmán, *Compañero Presidente* (1970) de Miguel Littin, *Voto + fusil* (1970) de Helvio Soto, *No nos trancarán el paso* (1971) de Guillermo Cahn, *Descomedidos y chascones* (1972) de Carlos Flores, *Cristianos por el socialismo* (1972) de Jaime Larraín, *Santa María de Iquique* (1972) de Claudio Sapiaín, entre otros.

Formas precedentes de esta función, que parece por sí sola justificar el Nuevo Cine chileno, y especialmente el documental, fueron las que evidenció la problemática social, especialmente la de los pobladores, la de los habitantes de los campamentos y tomas. Veremos que la sección de documentales sobre campamentos es larga y notoria en el inventario de nuestro cine, comenzando en 1957 con *Las callampas* y extendiéndose, con algunas intermitencias, hasta 1972 con *Campamento Sol Naciente* de Ignacio Aliaga. El protagonismo de los sectores populares de Chile se manifestó también a través de la presencia creciente del mundo obrero y campesino en los documentales, en infinidad de registros y asumiendo un rol central ejemplar o heroico, tanto en los documentales por encargo como en los proselitistas.

Como otra dimensión de este propósito político, pero en el orden de la promoción de un ideal civilizador e industrial, que entró al cine a partir de su genético interés mecánico, de la fotogenia de la máquina,²⁵ encontramos un cine determinado a registrar y difundir las obras de construcción de Chile, de mejoramiento en los servicios, de modernización en las instituciones. Desde el filme de vistas mudas *Santiago 1920, imágenes reencontradas*, hasta los planos televisivos recientes de las últimas tronaduras en Chuquicamata, la transformación productiva sedujo al cine chileno, constituyendo el cine documental un medio

25. Atención hacia la industrialización y de los procesos de modernización productiva que el documental chileno descubrió en el elogio retrospectivo de los gobiernos radicales.

de subsistencia a través de los filmes por encargo. El Instituto Fílmico UC se identificó especialmente con esta modalidad de cine. La serie de filmes realizados para el Banco del Estado, sobre diversas materias productivas y materias primas —vidrio, madera, pesca, leche— sirvió como experiencia de aprendizaje para muchos realizadores y como medio de financiamiento de proyectos propios de orden artístico experimental. Junto a los filmes que contrata Endesa, el Banco del Estado, la Cámara Chilena de la Construcción, la Cora, están los filmes que ambos centros realizan para la Armada, dando cobertura a las tareas de resguardo de las más remotas fronteras del territorio nacional, al esfuerzo de colonización y a las misiones científicas de la Universidad de Chile en la Antártica. En todos los casos, aun en aquellos sujetos a intereses institucionales pragmáticos, se trató de poner al cine al servicio de la reapropiación y redefinición modernizadora del Estado, de la nación, del propio país, al servicio de la reapropiación de sí mismos.