

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 destartado 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, callamperos.

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 (propia y no religiosa) y no religiosa. 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 *Descomidos* 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 paradójica 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.

INTRODUCCIÓN

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.