

La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales en la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960-1965

por Luis Horta Canales *

Resumen: Diversas investigaciones sitúan al “Nuevo Cine Chileno” (1967-1973) como uno de los momentos más luminosos de la producción local, corriente que se identifica por la aparición de obras con fuerte contenido social, un interés en particular por el realismo y el desarrollo de un lenguaje en sintonía con corrientes regionales del período. Sin embargo, este movimiento no sería sino la eclosión de una serie de procesos culturales que comienzan a evidenciarse en la primera mitad del siglo XX, donde emerge la Universidad de Chile como un espacio preponderante desde donde surgen propuestas que releen el campo cultural e intelectual local. Como institución pública y republicana, ejerció un importante rol progresista proporcionando espacios divergentes que fueron apropiados por intelectuales que permearon los márgenes de la producción artística local, y el cine no quedó ajeno a ello. El siguiente texto aborda la producción de cortometrajes documentales realizados por la sección “Cine Experimental” entre los años 1960 y 1965, en las cuales es posible identificar los antecedentes directos de la renovación del cine nacional.

Palabras clave: cine, documental, Chile.

Abstract: The "New Chilean Cinema" (1967-1973) is considered the golden period of film production given its strong social content, its focus on realism, and on the creation of a cinematic language in tune with contemporary regional tendencies. However, we argue that this movement resulted from a series of cultural processes dating from the first half of the twentieth century. Indeed, the University of Chile provided the space to discuss the local cultural and intellectual field. As a public and democratic institution it exerted an important and forward thinking role by providing spaces for dissent that were taken by intellectuals close to the local artistic production, including filmmaking. This article focuses on the short documentaries made by the “Cine Experimental” group between 1960 and 1965, which would lead to the renaissance of Chilean cinema.

Key words: film, documentary, Chile

Institución, cine y modernidad: el rol de la Universidad de Chile en las transformaciones artísticas del siglo XX

Fundada por decreto en 1842, pero con antecedentes que datan su origen en 1747,¹ la Universidad de Chile se constituyó durante el siglo XX en un punto referencial en la cultura y las artes locales, ya sea por su carácter público como por la circulación de ideas progresistas entre los intelectuales, académicos y estudiantes ligados particularmente a esta institución.² La Universidad jugaría un papel preponderante en una concatenación de procesos que serían leídos como la modernización del arte chileno, y que abarca diversos hitos referenciales que involucran la institucionalidad y la idea progresista de concebir la creación.³ Ya sea en la constitución de la Facultad de Bellas Artes en 1929, la creación de Museos que se instalan como referentes de la producción local,⁴ la creación del Teatro Experimental en 1941 y posteriormente el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile en 1959, e igualmente la Orquesta Sinfónica de Chile y el Ballet Nacional Chileno en la década del cuarenta, el Instituto de Investigaciones del Folklore Nacional en

¹ La Real Universidad de San Felipe fue la primera institución académica creada por el Estado de Chile, cuando éste pertenecía al Imperio Español. Junto con el proceso independentista, surge la inquietud de formar una universidad de efectivo carácter republicano, impulsada en gran medida por el intelectual humanista Andrés Bello, venezolano radicado en Chile. Es durante la década de los '30 que se decide reemplazar a la antigua Real Universidad de San Felipe por un organismo representativo de la república, traspasándose todos sus bienes a la nueva Universidad de Chile y decretándose como su continuadora legal. Para más información: Pacheco, 1953; Meller, A. y Meller, P., 2007; Berríos, et. al., 2012.

² La preponderancia de la Universidad de Chile en el campo cultural nacional también corresponde a los niveles de autonomía y pluralismo que desarrolló en el campo de la educación, por ser la única institución estatal existente en el país junto a la Universidad Técnica del Estado (fundada recién en 1947, aunque con antecedentes en la Escuela de Artes y Oficios creada en 1848). Cabe señalar que hasta antes del golpe de estado de 1973, en Chile existían sólo ocho Universidades, donde tres de ellas eran administradas por la Iglesia Católica y tres por privados: la Pontificia Universidad Católica (fundada en 1888), la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (fundada en 1925), la Universidad Católica del Norte (fundada en 1956 y autónoma desde 1964), a las que se suman la Universidad de Concepción (Fundada en 1919), la Universidad Austral (fundada en 1954) y la Universidad Técnica Federico Santa María (Fundada en 1931).

³ Debe entenderse la figura de la Universidad de Chile como un espacio preponderante, aunque no exclusivo. Muchas reflexiones se expresaron a partir de otros canales e instancias, aunque debe indicarse el rol preponderante de una institución como la Universidad tanto por su presencia como por su carácter estatal.

⁴ En 1942 se funda el Museo de Arte Popular Americano y en 1947 el Museo de Arte Contemporáneo.

1943 o la edición de publicaciones de divulgación de nuevas tendencias como son la Revista Musical Chilena (1945) o la Revista de Arte (1934), permiten constatar una estrecha relación entre movimientos de avanzada e institución cultural pública (Berríos, et. al., 2012).

La labor de extensión realizada por la Universidad de Chile contribuyó de forma notoria en la modernización del concepto de arte en el país, tanto desde la producción de discursos como en las lecturas multidisciplinares que surgen desde el campo académico. En muchos casos, la mera existencia de una institución laica, autónoma y republicana constituía un elemento gravitante para los artistas locales, quienes se acercaban por inercia a la casa de estudios para emprender proyectos o ejercer la docencia. Un ejemplo de esto ocurre con el poeta Pablo Neruda, perseguido por el Estado por su militancia comunista, pero quien posteriormente dona su biblioteca personal a la Universidad estatal: “Son indicios de una relación entre Estado y Universidad en la que ésta es concebida como una aliada natural del Estado en el terreno cultural e informativo, una relación que va mucho más allá de una simple entidad peticionaria” (Subercaseaux, 2007: 121).

Sin ser esto un índice *per se*, la Universidad de Chile habría actuado como una suerte de *Ministerio de Cultura* durante gran parte del siglo XX (Subercaseaux, 2007: 118), lo cual fundamentaría el porqué de la dura intervención militar, su desmantelamiento y ahogo económico tras el golpe de estado militar de 1973.⁵

Durante los años treinta y cuarenta, numerosos artistas e intelectuales comienzan a volcar su atención hacia la cultura popular, traduciendo hacia la academia una sensibilidad sobre lo social. Curiosamente –y de manera paradójica– también existe una fuerte influencia de movimientos europeos como la Bauhaus, el Existencialismo o el Surrealismo, los cuales penetran paulatinamente en el país y son recogidos por agrupaciones artísticas como el Teatro Experimental de la Universidad de Chile o publicaciones como la Revista de Arte (Arriagada, et. al., 2013), quienes exponen un fin común en torno a la formación tanto de audiencias

⁵ Para más antecedentes: Brunner, 1982; Meller, A. y Meller, P., 2007.

como de creadores. El entramado que permite abordar las diversas problematizaciones que leen lo popular en cuanto producción cultural identitaria, curiosamente, se interrelaciona con las nuevas tendencias del arte europeo, configurándose una disposición particular sobre temas, referentes y principalmente ideologías que proponen un carácter emancipatorio del arte, ya sea en la forma y su materialidad, como en el fondo ideológico.

En el campo del cine este fenómeno es más difuso, pero encuentra un hito fundador al interior de la Universidad de Chile cuando en 1929 se crea el Instituto de Cinematografía Educativa, destinado al empleo del cine como complemento pedagógico en el aula y como parte del desarrollo social del país (Álvarez, et. al., 2014). Este caso es el primer intento orgánico en que el Estado se hace cargo de emplear estrategias que vinculen las nuevas tecnologías y los medios de masas con objetivos de desarrollo cultural. El advenimiento de los medios de comunicación masivos y su posterior relación con el mundo popular permitiría una reflexión disciplinar en torno a instalar modelos de producción ajenos a los modelos de mercado y de explotación comercial tradicional, empleando en ello el cine documental en formato de cortometraje, tanto por los costos abordables que ello significaba, por la influencia específica de autores y también por la relación con las realidades locales que se pueden plasmar en películas de duraciones cortas.

Problemas del cine chileno en los años cincuenta

Diversos autores suelen coincidir en que el fin de la empresa estatal Chilefilms⁶ en el año 1950 es un punto de retroceso en la cinematografía local, fenómeno

⁶ Chilefilms es una empresa estatal creada por los gobiernos Radicales en los años cuarenta, con el objetivo de constituir un foco de producción destinado a posicionarse junto a los referentes inmediatos que son México y Argentina. El experimento es abandonado en 1950 dada la mala administración de la empresa, traducida en dificultades económicas, la incapacidad de instalar las películas en mercados internacionales, las acusaciones de malversación de fondos sumado a las críticas en torno a la calidad de las películas producidas. En 10 años se produjeron no más de una película al año, cifra infinitamente menor a la considerada en sus orígenes. El "proyecto Chilefilms" sufrió el desprestigio de la crítica y posteriormente el abandono por parte del Estado, hasta que en los años sesenta el cineasta Patricio Kaulen comienza a realizar proyectos con la infraestructura existente, y luego durante la Unidad Popular se intenta transformarlo en un polo de producción adscrita al régimen socialista.

coincidente con lo que ocurre en las grandes cinematografías del continente durante períodos similares. En el caso chileno, el cine argumental de largometraje se convierte en un área comercial poco rentable, desprestigiado y de poca relevancia artística, lo que habría dado pie a su sobrevivencia desde el campo privado, en el documental institucional y publicitario. Ciertamente es que ni los gobiernos de Gabriel González Videla (1946-1952), Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958) o Arturo Alessandri (1958-1964) contemplaron un plan de fomento o protección de la cinematografía nacional, lo que contribuyó a que el estado “abandonara” la producción a su propia suerte. Mouesca y Orellana, para describir la década del cincuenta, señalan que “la realidad en este terreno era desconsoladora” (Mouesca y Orellana, 2010: 88), mientras que Carlos Ossa Coo se refiere al fin del mencionado decenio como el cierre de “diez años signados por la esterilidad, el mal gusto y la pedertería sin barreras” (Ossa, 1971: 70). Ambos autores también han indicado a la Universidad de Chile como eje en la renovación del cine nacional que comenzaría a fraguarse de manera embrionaria en este período. Jacqueline Mouesca señala: “dado su carácter de institución abierta al debate cultural y a la investigación y examen del fenómeno artístico, la Universidad procuró dar cobijo de algún modo a la preocupación de quienes se ocupaban del cine” (Mouesca, 1988: 16). Por otra parte, Carlos Ossa Coo instala una reflexión respecto a la forma en que las producciones que comienzan a surgir desde la Universidad de Chile durante los años cincuenta y sesenta tomaban distancia de los modelos de producción industrial tradicionales: “A diferencia de Chilefilms, empezaba a hacer las cosas al revés, con modestia” (Ossa, 1971: 73).

En esta perspectiva, la Universidad de Chile no es la única institución donde emergen núcleos que trabajan con el cine, siendo la Pontificia Universidad Católica quien también aborda este terreno por medio de la creación de departamentos y unidades destinadas a la docencia y la creación institucional.⁷

⁷ La creación de la Academia de Cine y Fotografía en 1953, y del Instituto Fílmico en 1955, ambas en la Universidad Católica, son las primeras instancias locales de docencia en el campo

De acuerdo a lo anterior, es pertinente indicar que los primeros atisbos de una nueva forma de enfrentar las lecturas sobre el cine se ubicarían en la conformación del Cine Club de la Universidad de Chile en el año 1954, actividad desarrollada por un grupo de estudiantes de arquitectura encabezados por Pedro Chaskel. En el Salón de Honor se proyectaban sin fines comerciales películas consideradas *de arte*, principalmente del realismo poético francés, el neorrealismo italiano, el nuevo cine canadiense, clásicos de autores relevantes como Chaplin y documentales de carácter autoral, generándose a partir de esta actividad un campo abierto de reflexión y auto formación en torno a la casa de estudios, conformado por intelectuales y artistas que veían el cine como un soporte exploratorio, poético y –además– popular. La influencia que ejerce el formato cortometraje es reveladora, y se puede identificar en la realización del “Primer Festival del Film Sobre Arte” entre el 26 de diciembre 1958 y el 6 de enero de 1959, donde se proyectaron cortos documentales de Henry Stork, Bert Haanstra o Norman Mc Laren (“Primer Festival del Film Sobre Arte”). Igualmente un informe del Cine Club datado en 1957 recalca la importancia del cortometraje citando algunas obras exhibidas tales como: “Cortos de Charles Chaplin, Mac Laren, Georges Rouquier, de Albert Lamorisse, de Jean Mitry, de Ives Cousteaud, de Maurice Cloche, de Paul Grimault, de Alain Resnais, de Jean Aurel y Lo Duca” (Gallardo, 1957).

La influencia de un tipo de cine de vanguardia y documental significaría el interés por parte de algunos integrantes del Cine Club en realizar sus propias obras y adquirir experiencia técnica. Pedro Chaskel, quien se retira de la

del cine. Toman estos cursos algunos de los futuros integrantes de Cine Experimental, lo cual posiblemente ha dado pie a interpretaciones que aúnan temática y estilísticamente la obra bastante posterior que desarrolla el Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile. Este antecedente ha significado que diversos estudios instalen y repliquen la idea de un “Cine Universitario” bajo un supuesto carácter homogéneo, ya sea en las operaciones formales, tesis discursivas y en su relación con la institucionalidad. De acuerdo a esto, cabría preguntarse por los lugares en que coinciden o se oponen las producciones cinematográficas emanadas desde la Universidad de Chile y la Universidad Católica, principalmente a partir de una serie de hitos y condicionantes que determinan líneas paralelas pero no coincidentes.

dirección del Cine Club en 1957 para incorporarse como asistente en el rodaje del largometraje auto gestionado *Tres Miradas a la Calle* (Naúm Kramarenco, 1957), declara estas influencias:

Obviamente que tienen que haber influido bastante las cosas que veíamos en los tiempos del Cine Club. Recuerdo un documental de Colin Low –me parece que se llamaba Rodeo– que era una historia muy simple de un vaquero, un cowboy, que ensillaba un caballo que estaba medio domado y salía galopando. A mi me encantaba esa película. Ese era el tipo de cine que, de alguna manera, me interesaba hacer (Roman y Ríos, 2012: 61).

Otro asistente habitual del Cine Club es Sergio Bravo, quien también abandona la actividad para filmar de manera independiente el documental *Mimbre*, tomando como protagonista al artesano *Manzanito* en su taller de la comuna de Quinta Normal. Durante ese mismo período Bravo funda el Centro de Cine Experimental, donde también se incorpora Pedro Chaskel y participa de las primeras producciones. Los propósitos iniciales de la agrupación los describe Bravo en cuanto director del Centro:

1.º La investigación de los medios audiovisuales en busca de un lenguaje propio de trabajo; 2.º La formación de profesionales; y 3.º La producción de películas para uso universitario. Más tarde, es cierto, las perspectivas se ampliaron, formulándonos metas más allá del ámbito de la Universidad (Mouesca, 1987).

El grupo del Centro de Cine Experimental opera por un breve período en las dependencias de la empresa productora de cortos publicitarios CINEP perteneciente a los cineastas Fernando Balmaceda y Armando Parot (Balmaceda, 2002: 352), mismo período en que Bravo se incorpora como fotógrafo en dos cortos documentales realizados por la empresa con fines

publicitarios.⁸ Este tipo de producciones era habitual en Chile desde los años veinte, y generalmente restringían los usos del lenguaje cinematográfico a la publicidad, por tanto la apropiación que posteriormente realizan los cineastas de Cine Experimental no deja de ser interesante.

Durante 1958 el documentalista John Grierson visita a la Universidad de Chile, procedente del Festival de Cine del SODRE que Danilo Trelles organizaba en Montevideo. La visita de Grierson a la Universidad significó un fuerte estímulo para el grupo originado al alero del cineclub, cuyos integrantes le habrían proyectado el cortometraje *Mimbre* en versión muda, tal como lo relata Sergio Bravo:

Sorpresivamente, en junio de 1958 llegó a Chile John Grierson (el padre del documental cinematográfico, según María Romero) y por supuesto fuimos a Los Cerrillos para recibirlo e invitarlo a ver nuestras primeras filmaciones.

Las imágenes sedujeron al maestro definitivamente, y recomendó nuestro trabajo a las autoridades de la Universidad de Chile. Después de meses de trámites, incluso de la intervención personal del poeta Neruda, la Universidad nos facilitó una pieza de 16 metros cuadrados en su Departamento de Foto Cinematografía (Bravo, 2007).

Posteriormente el Secretario General de la Universidad, Álvaro Bunster, apoya con recursos la sonorización de la película *Mimbre*⁹ y la obtención de copias en 16mm, realizados ambos en Buenos Aires.¹⁰ Bravo filma aún tres cortos

⁸ Sergio Bravo trabaja como camarógrafo de Fernando Balmaceda en dos documentales, *Colonización en Chile* y *Bienvenidos a Chile*, ambos estrenados en el Teatro del Ministerio de Obras Públicas aparentemente en función privada para prensa, el 2 de mayo de 1958. Se trataría de dos películas realizadas por encargo del Ministerio de Tierras y el Comité Intergubernamental para las Migraciones Europeas.

⁹ Bravo se vincula con la investigadora y cantante Violeta Parra, quien crea una composición especial para la película y actúa como promotora de ésta exhibiéndola en sus propios circuitos.

¹⁰ Junto a este apoyo explícito a la producción del Centro de Cine Experimental, la Universidad también apoya la realización del Primer Festival del Film sobre Arte, efectuado por el Cine Club entre el 26 de diciembre de 1958 y el 8 de enero de 1959 en la Sala de Conferencias de la Universidad de Chile, y posteriormente la realización del Primer Festival Internacional de Cine Experimental y Documental entre el 11 y el 16 de enero de 1960. En mayo de 1960 el

documentales de manera independiente y apoyado por la Universidad: *Trilla*, que rescata aspectos de la tradición campesina, *Día de Organillos* –donde figura por primera vez Pedro Chaskel en los créditos–, que instala al sujeto popular como protagonista de la ciudad, y *Casamiento de Negros*, basado en la canción homónima de Violeta Parra.¹¹ Participa también en el montaje de los registros cinematográficos que Emilio Vicens realiza entre el 17 de enero y el 1 de abril de 1957 en la Antártica, enmarcado en las expediciones del Año Geofísico Internacional, película conocida como *Imágenes Antárticas* y que también contó con la participación de Pedro Chaskel.

En el año 1960 la Universidad de Chile crea definitivamente su Departamento Audiovisual –dirigido por el historiador Leopoldo Castedo– el cual contemplaba los departamentos de Televisión, Cineteca y Cine Experimental (Hurtado, 1989), e incorpora definitivamente el área de producción documental al organigrama estudiantil, dependiente directamente de la Secretaría General. Sergio Bravo asume como director de Cine Experimental, aunque asegura que bajo honorarios que le permitían la autonomía en la creación. Posteriormente ha comentado su participación en esta etapa:

En el Centro nos preocupábamos, también, de los jóvenes que querían filmar, y que eran muchos. Los ayudábamos cediéndoles bobinas de película virgen, por que yo estoy convencido que la única manera verdadera de aprender cine es “quemando” película, y yo quería ayudar a que en el país se desarrollara una cinematografía de gran envergadura. Hubo mucha gente que tuvo así las posibilidades de hacer lo que ellos querían hacer. Con la ayuda del Centro de Cine Experimental, Helvio Soto hizo *Yo tenía un camarada*, Raúl Ruiz, *La Maleta*, aunque no lo terminó. Más tarde *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín, fue

Secretario General inauguró una exposición dedicada al cineasta de animación Jiri Trnka, lo que ratifica la constancia en proyectar actividades vinculadas al campo cinematográfico, anteriores incluso a los Festivales de Viña del Mar de 1967 y 1969.

¹¹ Las películas de Sergio Bravo fueron digitalizadas en el año 2006 gracias al apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, aunque *Casamiento de Negros* no figura en esa colección, y hasta la fecha se encuentra desaparecida.

coproducida junto con el centro. Sergio Larraín, Domingo Sierra hicieron films, todos ellos independientes y de gran dignidad (Mouesca, 1987: 108).

Las obras de Cine Experimental de la Universidad de Chile 1960-1965

El clima intelectual tras la Segunda Guerra Mundial propugna una modificación sustancial sobre el alcance de la imagen, comenzando un lento proceso en torno a la construcción subjetiva de una representación de la realidad mediada por los horrores que implica el holocausto. Es en este período cuando el cine documental comienza a acercarse a un sistema de representación que desarticula las convenciones institucionalizadas tanto por modelos de mercado como por aparatos gubernamentales. La respuesta que se ofrece es el carácter de *autor* que busca refundar la imagen cinematográfica, en palabras de Christian Metz una liberación que “se juega a dos niveles, el primero directamente político y económico, el segundo propiamente ideológico y por esto ético” (Metz, 1968: 18). Superadas las vanguardias, la idea de lo *nuevo* pasa por replantearse de manera crítica la forma en que se dicen las cosas para abordar un nuevo *orden* del sentido sobre la realidad. Sería un espectáculo en crisis lo que relee la verosimilitud en que la obra pasa a constituir parte de las formas de comprensión de la realidad. Es posible entonces establecer un cierto tránsito hacia una politización de la imagen, que adquirirá nuevos rumbos tras los acontecimientos de París en el año 1968 y que en el continente dará cabida al concepto del Nuevo Cine Latinoamericano.

Si bien los proyectos del Centro de Cine Experimental durante el período 1957-1960 se gestaron más bien en torno a la figura de Sergio Bravo, es a partir de 1961 que comienzan a realizarse nuevos proyectos concretos de cortometrajes documentales de carácter exploratorio y fuertemente influenciados por las obras proyectadas en el contexto del Cine Club Universitario.¹²

¹² Sergio Bravo se refiere a otros realizadores que formaron parte de Cine Experimental, tales como Domingo Sierra, Enrique Rodríguez o el fotógrafo Sergio Larraín. Ninguno de ellos habría

Un primer proyecto se realiza en la zona de Lota, registrando lo que días antes había sido la *Huelga Larga*, manifestación masiva de los mineros del carbón que tiene su momento más álgido cuando más de 35 mil personas deciden marchar a Concepción, en una de las movilizaciones más grandes en la historia de Chile. Sergio Bravo habría editado posteriormente este material y realizado con ello el documental *La Marcha de los Obreros del Carbón*, con texto del escritor Francisco Coloane.¹³ Posteriormente se realiza el cortometraje documental *Láminas de Almahue*,¹⁴ dirigida nuevamente por Sergio Bravo y con la participación en la fotografía de Enrique Rodríguez. El documental es quizá el punto más alto en su filmografía, abordando la cosmovisión del mundo campesino para instalar una lectura poética del tiempo y la idea del hombre a partir del trabajo de montaje. Las imágenes se suceden entre el planteamiento plástico de una subjetividad gatillada desde los elementos iconográficos, para adentrarse en una idea del mundo campesino donde los símbolos constituyen la tesis en que se articula el relato; acompañado del texto escrito por el poeta Efraín Barquero, el cual instala una lectura sobre la naturaleza y la humanidad. *Láminas de Almahue* expone una narración basada en los elementos naturales –el fuego, la tierra, el aire y el agua–, otorgando a cada uno la preponderancia alegórica que significa instalarlos como ejes de un relato poético y de carácter plástico. El trabajo de montaje se ve fuertemente enfatizado también con relación a la música que propone Gustavo Becerra; exploraciones sonoras que

terminado sus proyectos, excepto Pedro Chaskel, que filma en 1962 el documental *Aquí Vivieron*.

¹³ No existen mayores antecedentes sobre esta película, solamente la información que ha entregado el propio autor indicando que se extravió. En los documentales *Reportaje a Lota* (José Román y Diego Bonacina, 1970) y *Los Puños Frente al Cañón* (Orlando Lübbert y Gastón Ancelovici, 1975) se incluyen fragmentos. No se ha podido corroborar con precisión si corresponde a una producción independiente de Sergio Bravo o bien una producción de Cine Experimental de la Universidad de Chile.

¹⁴ Sergio Bravo reitera que su Centro de Cine Experimental no corresponde a Cine Experimental de la Universidad de Chile: “era tal el apremio que yo tenía para que Cine Experimental fuese parte de la institución universitaria que presentamos la obra [se refiere a *Láminas de Almahue* N.del A.] como un producto de ‘Cine Experimental de la Universidad de Chile’. Bautizo prematuro de un departamento que nunca fue lo que yo imaginé...” (Cortínez y Engelbert, 2014: 84). En las versiones originales de las películas estudiadas en este texto figura el rótulo “Cine Experimental de la Universidad de Chile” incluso tras la salida de Bravo de la institución en el año 1963.

otorgan una mirada sobre el campo y el paisaje, que toma distancia de cualquier caricatura instalada previamente en el cine nacional. El paisaje no es un paraíso, sino la fuente que brinda un ritmo y tiempo particular que define la conciencia de los sujetos sobre su entorno, inmersos en la realidad campesina que también es universal. Sin un relato lineal, la película se sitúa en un punto de inflexión, posiblemente siendo la primera de ensayo realizada en el país.



La Universidad en la Antártica (Luis Cornejo, 1962)

El siguiente proyecto desarrollado por Cine Experimental sería *La Universidad en la Antártica*, dirigido por Luis Cornejo con fotografía de Patricio Guzmán Campos, siendo el primer documental no encabezado por Sergio Bravo que aparece rotulado en sus créditos iniciales como Cine Experimental de la Universidad de Chile. Filmado entre diciembre de 1961 y enero de 1962, la película surge como un encargo del Departamento de Geofísica de la

Universidad, con el objetivo de mostrar la actividad científica que realiza la casa de estudios en el extremo austral. Luis Cornejo, que gran parte de su vida había trabajado como obrero de la construcción, desarrolla una veta como cuentista adscrito a los códigos del realismo marginal, retratando el mundo de la periferia urbana en su libro *Barrio Bravo* de 1955, el cual fue muy bien evaluado por la crítica especializada. Cornejo se involucra con grupos de teatro y radioteatros, siendo posteriormente uno de los primeros en ser contratados para trabajar en Cine Experimental.

Patricio Guzmán Campos, que había desarrollado una importante carrera en la fotografía fija junto a Antonio Quintana, es contratado para hacerse cargo de la imagen de los primeros documentales emanados desde la unidad, dotando a estas películas de una fineza que vincula aspectos sociales con una sofisticación estética y plástica poco común en el cine nacional del período. Lejos de hacer un documental convencional, Cornejo y Guzmán abordan el *encargo* como un desafío estético y narrativo, una oportunidad para desarrollar una obra formalista sobre la idea de lo popular, jugando en esto un rol preponderante la construcción visual de Guzmán Campos. En la película se pueden ver cómo las labores científicas son alternadas con secuencias de lo cotidiano, donde actividades tan simples como cocinar o los juegos de esparcimiento son exaltados para dar a conocer la interioridad de un mundo moldeado por el paisaje. El carácter mecánico del trabajo científico se ve humanizado por la exposición de secuencias que abiertamente están centradas en exacerbar los rasgos de la identidad local, aumentados por la delicadeza de la fotografía que instala una lectura plástica de la Antártica, cuyo trabajo en composición aúna a los sujetos con el entorno que los alberga.

Otro documental del período que aborda los mismos problemas estéticos y operacionales que los anteriormente tratados es *Aquí Vivieron*, filmado por Pedro Chaskel y Héctor Ríos en 1962, obra que no solamente es un ejercicio fenomenológico representativo de un contexto muy específico, sino que instala

un intento discursivo que alude a una idea muy particular del recuerdo y la pérdida, donde la objetualidad y el cuerpo leído desde los hábitos y costumbres en un cotidiano sepultado por el tiempo son relevados por la poética de las imágenes. Originalmente utilizando el nombre de trabajo *Arqueología en el norte*, el documental se centra en la figura del etnólogo suizo Jean Christian Spahni, quien arriba al país con el objetivo de realizar diversos estudios y expediciones a un territorio inexplorado en la desembocadura del Río Loa, en pleno desierto, donde encuentran un cementerio con osamentas indígenas.



Aquí vivieron (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1964)

La película no intenta informar sobre una expedición arqueológica, sino que opta por exacerbar la idea de la raíz latinoamericana a partir de la belleza fotográfica, y la relectura poética significa la emergencia de la memoria que se realiza a partir del texto escrito por Ernesto Fontecilla. Se establece una relación entre las raíces del sujeto popular americano con sus restos que surgen en un espacio prácticamente inaccesible, donde la naturaleza –al igual

que en *La Universidad en la Antártica* se transforma en parte fundamental del relato. La intención por desprenderse de la lógica del documental institucional y narrativo es preponderante para instalar a *Aquí vivieron* como una película que aborda la construcción visual del mundo indígena como algo nuevo, donde la creación de un clima aurático del desierto extrema las posibilidades simbolistas de la imagen que se ven ampliadas por el tono del relato que realiza el actor Héctor Duvauchelle.¹⁵

Otra etapa

La salida de Sergio Bravo de la dirección de Cine Experimental en 1963 daría paso a una siguiente administración a cargo de Pedro Chaskel (Stange y Salinas, 2008), quien diversifica las posibilidades a la coproducción y el apoyo a obras de ficción que se alejan de los cánones industriales. Es durante este período en que se filman los primeros cortometrajes de ficción de Cine Experimental: *La Maleta* (Raúl Ruiz, 1963), *Yo tenía un camarada* (Helvio Soto, 1964), *Ana* (Helvio Soto, 1965), *El Analfabeto* (Helvio Soto, 1965) y *Angelito* (Luis Cornejo, 1965), a la que se debe sumar el cortometraje de animación *Érase una vez* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos). Todos ellos incorporan temáticas nuevas como la vinculación con la ciudad, la perspectiva política de la identificación de un discurso progresista, el carácter social del relato, la puesta en escena influenciada por los nuevos cines europeos y los referentes locales sobre la cultura popular, principal influencia que se da en la fotografía de Héctor Ríos en muchas de las películas mencionadas y las claras referencias a fotógrafos como Antonio Quintana.

Del período se pueden destacar dos documentales que son antecedentes

¹⁵ Héctor Duvauchelle fue un hombre cercano al fotógrafo Héctor Ríos, y es recordado por su participación en numerosas obras de teatro y cine del período, así como ser la voz de la Cantata *Santa María de Iquique* de Luis Advis, grabada por la agrupación Quilapayún en 1969. Tras la fatídica muerte del actor mientras vivía un exilio en Venezuela, Ríos realiza en su memoria el documental *Pepe Duvauchelle* en 1984.

directos de un tipo de cine de carácter más político y social, como son *Por la tierra ajena* de Miguel Littín y *Aborto* de Pedro Chaskel, ambos de 1965. Curiosamente en ambos existe un claro intento por desprenderse de una narrativa tradicional, para incluso hibridar la estrategia operacional con recursos que provienen de la ficción. *Aborto*, documental realizado por encargo de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, se vale de las estrategias del neorrealismo para generar una obra sobre los métodos de anticoncepción en la población vulnerable, empleando para esto el registro de secuencias ficcionadas en un cité de la calle Bulnes, cercano al barrio Mapocho, e incorporando a personas reales que interactúan con actores profesionales. La fotografía de Héctor Ríos se ve fuertemente influenciada por el neorrealismo italiano, campo que conocía muy de cerca al haber estudiado en el *Centro Sperimentale de Cinematografía di Roma* hacia fines de los años cincuenta. Una lectura visual complementaria se da igualmente en *Por la tierra ajena*, fotografiada por Fernando Bellet –con estudios de cine en el IDHEC de Paris–, película que igualmente mezcla ficción y documental en un retrato sobre los niños que viven en la ribera del Río Mapocho, zona geográficamente próxima a las locaciones de *Aborto*, pero que temáticamente instala un retrato que se vale de operaciones formales novedosas, tanto en el registro como en el montaje. *Por la tierra ajena* no cuenta con un relato lineal, sino más bien son *impresiones visuales* basadas en la canción homónima de Patricio Manns, la cual sirve de hilo conductor para describir la violencia cotidiana a la cual están destinados y condicionados los niños pobres. En el caso de *Aborto*, este aspecto también surge cuando en la película –que es un claro alegato por el derecho a la salud en las clases bajas– se denuncian las condiciones en las cuales las mujeres de la población se someten a abortos clandestinos por no tener acceso a métodos anticonceptivos. El paisaje juega así un rol fundamental en ambas películas, donde el campo que emergía en los films de Bravo se ve reemplazado por un sujeto popular urbano sometido a las mismas carencias, y la ciudad se emplaza como un habitáculo de la modernidad corrupta que reniega a sus habitantes más frágiles.



Por la tierra ajena (Miguel Littín, 1965)

Apuntes finales: los documentales de Cine Experimental de la Universidad de Chile y el Nuevo Cine Chileno

Silvana Flores, en su estudio *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental* identifica nueve núcleos temáticos en la construcción semántica que definirían al Nuevo Cine Latinoamericano, siendo estos:

el hambre y la miseria, los procesos de explotación y abuso a los sectores periféricos, la reivindicación de las demandas sociales por medio de luchas sindicales o revolucionarias, la resignificación de la figura del héroe y su vínculo con la masa, la reflexión sobre la clase burguesa, la situación del subdesarrollo en las naciones tercermundistas, la exaltación de lo mítico y étnico para la instauración de una identidad nacional, la confrontación irónica ante los proyectos de modernización y, por último, la conciencia de una solidaridad continental (Flores, 2013: 301).

De acuerdo a lo anterior, se plantea que el cortometraje documental producido desde Cine Experimental de la Universidad de Chile se instala como el primer punto en que germinan producciones que se ubican en lo que posteriormente se denominó Nuevo Cine Chileno. Esto se desprende a partir de que se puede constatar cómo emergen problematizaciones en el uso de estrategias visuales, operaciones técnicas y recursos fílmicos que luego se incorporarían al cine de ficción. En este sentido, la afirmación de Cortínez y Engelbert respecto a que no se justifican exclusiones en el análisis, acercamiento y tratamiento historiográfico hacia las películas del “Nuevo Cine”, tampoco debe justificarse la exclusión que ha significado el distanciamiento de la lectura de obras canónicas de ficción en desmedro de cortometrajes documentales que problematizaron de igual manera y con amplia libertad aquello que derivó en obras de ficción bastante posteriores, como *Largo Viaje* (Patricio Kaulen, 1967), *Morir un poco* (Álvaro Covacevich, 1967), *Tres Tristes Tigres* (Raúl Ruiz, 1968), *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969), *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969), por mencionar algunas.

En este sentido, el espacio de creación independiente y autónoma que surge en la Universidad de Chile apoya la realización de una serie de cortos documentales donde se encuentran los rasgos significantes descritos por Flores con relación al Nuevo Cine Latinoamericano. Por tanto, se puede considerar la labor sistemática iniciada por Sergio Bravo y posteriormente continuada por Chaskel como un elemento significativo que debe ser valorizado de igual manera como ocurre con los largometrajes de ficción realizados posteriormente.

El marco de películas estudiadas corresponde a cinco cortometrajes documentales filmados en un período de cinco años, abarcando desde la creación del área documental del Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile en 1960, hasta la promulgación de las modificaciones de la *Ley de Reajustes de Remuneraciones* y la *Ley de Impuestos a las Compraventas* en 1967, las cuales incorporan dos artículos que van en directo apoyo y beneficio

de la producción cinematográfica nacional y que se traduce en producciones surgidas desde este año en adelante (Cortinez y Engelbert, 2014: 99). Estamos en presencia de la construcción de obras cinematográficas desde una perspectiva ajena al carácter comercial, casi todas en 16mm¹⁶ y destinadas a reflexionar –en tanto imágenes– sobre los aspectos semánticos de la realidad nacional. De acuerdo a lo planteado por Flores, encontraríamos en películas como *Aborto* una reflexión formalista heredera del neorrealismo, sobre la situación del subdesarrollo, lo cual se traduce en prácticas cinematográficas que implican filmar en locaciones naturales, como un cité, mezclando actores profesionales con pobladores, y con ello la descripción del estado de las mujeres proletarias que deben realizarse abortos clandestinos. Lo mismo ocurre con el documental *Por la tierra ajena*, que instala estrategias de representación que intentan romper con los modelos establecidos por la industria de explotación comercial del cine, al enfatizar en el tipo de montaje y una fotografía muy estilizada, un acercamiento a los niños pobres que viven en la calle. En este caso, la película opera como un estímulo discursivo que genera conciencia en las audiencias, tanto por la elección del motivo (los niños), la administración espacial (uso del sonido en las campanadas junto con la imagen de una mujer pobre) y el discurso (el montaje yuxtapone secuencias de comida y niños pidiendo dinero), lo que propone que la obra se convierta más bien en un dispositivo de denuncia que emplea recursos cinematográficos herederos del cine soviético mudo. La exposición de la ciudad es importante porque marca una tendencia que posteriormente será abordada y extremada en las películas del Nuevo Cine Chileno, como en *Largo Viaje*, *Morir un poco* o *Tres Tristes Tigres*, que utilizan la idea cinematográfica del recorrido por la ciudad como motivo del descubrimiento de una realidad desplazada.

Otro elemento importante es la emergencia del paisaje como zona reivindicativa de la identidad cultural local, y que deviene en una reflexión estética. Tal como en *Aquí vivieron*, *Láminas de Almahue* y *La universidad en la Antártica*, el

¹⁶ De las películas estudiadas, solo *Aborto* se filma en 35mm. De la producción de Cine Experimental de la Universidad de Chile, sólo la película mencionada, *Érase una vez y El Chacal de Nahuelto* se hacen en 35mm.

paisaje se ubica en una dimensión poética que alude directamente a la necesidad de refundar en imágenes la idea de nación, despojándose de los convencionalismos y arquetipos visuales elaborados desde la publicidad o el cine comercial. Parece ser que emerge un país nuevo por descubrir en su amplitud y especificidad, ya sea en la desembocadura del Río Loa y los parajes desérticos del norte, en el mundo campesino de Almahue en la zona central, o en los parajes desérticos en hielo del polo sur. En las tres películas mencionadas es la imagen de una comunidad desconocida la que brota, instaurando desde la estética una aproximación a la identidad nacional que posteriormente irrumpirá en películas como *El Chacal de Nahueltoro* (filmada en la zona campesina de Chillán) o *Valparaíso, mi amor* (filmada en el puerto y en los cerros).

Finalmente, el empleo del realismo como estrategia de representación en torno a sujetos populares o temáticas sociales encontrará un trabajo sistemático en la producción de Cine Experimental, principalmente por tratarse de recursos que están en permanente tensión con la idea clásica de representación. En este sentido, la influencia del movimiento cineclubista en las obras posteriormente producidas por Cine Experimental se evidenciará con las citas al realismo poético encontradas en secuencias de *Por la tierra ajena*, así como al neorrealismo en este mismo film y en *Aborto*. Ambas películas tratan de distanciarse de la representación del sujeto popular sometido a los arquetipos propios del cine chileno de los años 40 y 50, pero también de la representación mesiánica de la pobreza que se expone en un corto documental como *Las Callampas* (Rafael Sánchez, 1957), el cual instala el prisma cristiano para leer la precariedad en el contexto urbano. Más lejos aún se situarían de los documentales publicitarios que generan lecturas sobre la conciencia de clase, como en el caso de *Un hogar en su tierra* (Patricio Kaulen, 1961), película por encargo de la Corporación de la Vivienda, que por sus propias características no habría instalado ninguna reflexión crítica sobre las desigualdades de clase. Las producciones de Cine Experimental tuvieron una continuidad solamente interrumpida por el golpe de estado y la intervención militar a la Universidad en 1973, y previamente significaron un aporte en la renovación del cine en Chile al

emplear recursos y estrategias tanto de producción como de circulación ajenas a los modelos comerciales, en concordancia con lo que posteriormente instalaría como análisis reflexivo el cineasta brasileño Glauber Rocha, en el sentido de romper con la hegemonía de la dominancia cultural norteamericana. La relevancia que adquiere este distanciamiento de un cine que podría denominarse como convencional se corrobora con el reconocimiento inmediato del medio: *Aborto* obtiene el Gran Premio Paoa en el Primer Festival de Cine Chileno de Viña del Mar y *Por la Tierra Ajena* una mención especial del Jurado; y en general fueron premiadas cuatro películas de Cine Experimental de la Universidad de Chile¹⁷ (Francia, 2002: 112). *Láminas de Almahue* fue premiada en el Festival de Cine de Locarno en 1962 (Mouesca, 1987: 105) y *Aquí vivieron* se exhibió en el Festival de Cine de Venecia en 1964, hecho que podría considerarse como la primera vez que películas chilenas de corte autoral son exhibidas en festivales europeos; lo cual tendría un correlato con las exhibiciones posteriores de *Largo Viaje*, *Tres Tristes Tigres*, *El Chacal de Nahueltoro*, *Morir un poco* y *Valparaíso, mi amor*, en circuitos internacionales.

Los antecedentes expuestos permiten trazar una línea clara en el sentido progresista de las producciones de Cine Experimental y las películas que posteriormente constituirían el denominado Nuevo Cine Chileno, ya sea en el lenguaje o las temáticas, pero principalmente en los recursos fílmicos relativos al cine documental que serían luego recogidos para incluirlos como parte de las estrategias de representación en películas argumentales. En este sentido, la existencia de un centro que otorgaba las posibilidades de realizar *otro tipo de cine* en relación a las empresas productoras publicitarias o la empresa estatal Chilefilms contribuyó a que ese *otro cine* se perfilara –en el sentido autoral del término– en pos de generar un campo disruptivo dentro de las prácticas fílmicas existentes en el país hasta ese entonces. La autoformación emanada en las sesiones del Cine Club en los años cincuenta habría sido un estímulo

¹⁷ Junto a *Aborto* y *Por la tierra ajena* recibieron premios *Érase una vez* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1965) y *Yo tenía un camarada* (Helvio Soto, 1965).

para producción de obras cercanas a la vanguardia o la experimentación, aunque también para películas por encargo como *La Universidad en la Antártica* o *Aborto*, que toman distancia del cine publicitario tradicional para construir piezas de carácter plástico o exploratorio.

Bibliografía

- Álvarez, Analía, Colleoni, Daniela, Horta, Luis (2014). "El cine en el aula: el Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile (1929 - 1948)" en *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación* N° 2, Santiago. Disponible en www.historiadelaeducacion.cl
- Arriagada, Patricio, Ibarra, Víctor, Müller, Javiera, Osorio, Javier (2013). *El Semanario Pro Arte. Difusión y crítica cultural*, Santiago: Ril Editores.
- Berrios, Pablo, Cancino, Eva, Santibáñez, Kaliuska (2012). *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile*, Santiago: Estudios de Arte & Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile.
- Bravo, Sergio (2007). *50 años ya...* Discurso realizado en la Cineteca del Centro Cultural La Moneda por los 50 años de la creación del Centro de Cine Experimental (texto inédito).
- Briceño, Víctor, Larraín, Gregoria, Naranjo, René, Román, José (1989). "Entrevista a Pedro Chaskel" en *Revista Enfoque* N° 11, Santiago: Abril 1989.
- Cine Club Universitario (1958). "Primer Festival sobre el film de Arte".
- Cortínez, Verónica y Engelbert, Manfred (2014). *Evolución en Libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Flores, Silvana (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- Francia, Aldo (2002). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Valparaíso: Ediciones Chile-América.
- Gallardo, Manuel (1957). "El Cine Club universitario, su trayectoria y sus actividades" en *Anales de la Universidad de Chile*, primer y cuarto trimestre 1957 (N°107-108).
- Godoy, Mario (1966). *Historia del cine chileno*, Santiago: Autoedición.
- Hurtado, María de la Luz (1989). *Historia de la TV en Chile*, Santiago: Ediciones Documentas/Ceneca.
- Meller, Allan y Meller, Patricio (2007). *Los dilemas de la educación superior*, Santiago: Editorial Taurus.
- Metz, Cristian (1968). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia una decadencia de un cierto verosímil" en *Lo Verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Mouesca, Jacqueline (1987). "Variaciones sobre el cine" en *Araucaria de Chile* N° 37, Madrid.
- Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos (2010). *Breve Historia del cine chileno*, Santiago: Editorial Lom.
- Ossa Co, Carlos (1971). *Historia del cine chileno*, Santiago: Editorial Quimantú.

- Pacheco, Máximo (1953). *La Universidad de Chile*, Santiago: Editorial Jurídica de Chile.
- Panizza, Tiziana, Silva, Judith, Chaskel, Pedro (2011). *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Vega, Alicia (2006). *Itinerario del Cine Documental Chileno*, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Materiales Audiovisuales Analizados

- Mimbre* (Sergio Bravo, 1957)
- Las Callampas* (Rafael Sánchez, 1957)
- Láminas de Almahue* (Sergio Bravo, 1961)
- Un hogar en su tierra* (Patricio Kaulen, 1961)
- La Universidad en la Antártica* (Luis Cornejo, 1962)
- Aquí vivieron* (Pedro Chaskel, 1962)
- Aborto* (Pedro Chaskel, 1965)
- Por la tierra ajena* (Miguel Littín, 1965)
- Morir un poco* (Álvaro Covacevich, 1967)
- Largo Viaje* (Patricio Kaulen, 1967)
- Tres Tristes Tigres* (Raúl Ruiz, 1968)
- El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969)
- Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969)

Sitios web consultados

- www.cinetecavirtual.uchile.cl
- www.memoriachilena.cl

* Luis Horta Canales es Magister (c) en Teoría e Historia del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; cursó estudios de especialización en restauración cinematográfica en la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM e es Licenciado y Titulado en Realización Cinematográfica, Universidad de Artes y Ciencias Sociales, Chile. Actualmente es Coordinador de la Cinoteca de la Universidad de Chile, y académico en el Instituto de la Comunicación e Imagen en la Facultad de Artes de la misma casa de estudios. También es académico en la Universidad de Valparaíso y la Academia de Humanismo Cristiano. Investigador especializado en historia del cine chileno y patrimonio audiovisual, ha realizado la restauración de películas chilenas como *La Maleta* (Raúl Ruiz, 1963), *Caliche Sangriento* (Helvio Soto, 1969), *La Respuesta* (Leopoldo Castedo, 1961), *El Leopardo* (Alfredo Llorente, 1926), y cuenta con diversas publicaciones e investigaciones sobre historia del cine chileno. Es autor del libro *¿Por qué filmamos lo que filmamos?* (Ed. Cuarto Propio, 2013) y prepara actualmente *Historia del Patrimonio Fílmico de la Universidad de Chile 1929-1973*, gracias a un Fondo de Investigación de la misma casa de estudios.