

Enfoques al cine chileno en dos siglos

Mónica Villarroel (coordinadora)

Pablo Corro

Wolfgang Bongers

Iván Pinto

Jorge Iturriaga

Javiera Lorenzini

Solène Bergot

Paola Lagos

Isabel Mardones

Tomás Cornejo

Alfredo Barría

José Miguel Palacios

Claudia Bossay

Vania Barraza

Carolina Larraín

Claudia Barril

Bernardita Llanos

Milena Grass

Carl Fischer

Natalia Möller

Catalina Donoso

*Cultura y
Sociedad*

CIENCIAS
SOCIALES Y
HUMANAS



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Enfoques al cine chileno en dos siglos

Mónica Villarroel (coordinadora)

Pablo Corro

Wolfgang Bongers

Iván Pinto

Jorge Iturriaga

Javiera Lorenzini

Solène Bergot

Paola Lagos

Isabel Mardones

Tomás Cornejo

Alfredo Barría

José Miguel Palacios

Claudia Bossay

Vania Barraza

Carolina Larraín

Claudia Barril

Bernardita Llanos

Milena Grass

Carl Fischer

Natalia Möller

Catalina Donoso

Lom
PALABRA DE LA LENGUA
YÁMANA QUE SIGNIFICA
Sol

Villarroel, Mónica
Enfoques al cine chileno en dos siglos [texto impreso] /
Mónica Villarroel (coordinadora). –1ª ed. – Santiago:
LOM Ediciones, 2013. 226 p.: 21,5 x 14 cm.- (Colección
Ciencias Sociales y Humanas)
ISBN: 978-956-00-0426-0

1. Cine – Chile – Historia y Crítica I. Título. II. Serie.
DEWEY : 791.430983 .-- cdd 21
CUTTER : V718e

FUENTE: Agencia Catalográfica Chilena

© **LOM EDICIONES / CENTRO CULTURAL LA MONEDA**

Primera edición, 2013

ISBN: 978-956-00-0426-0

RPI: 227.472

Motivo de Portada: La Frontera (1991), de Ricardo Larraín

EDICIÓN Y COMPOSICIÓN

LOM ediciones. Concha y Toro 23, Santiago.

TELÉFONO: (56-2) 688 52 73 | FAX: (56-2) 696 63 88

E-MAIL: lom@lom.cl

WEB: www.lom.cl

DISEÑO DE COLECCIÓN Estudio Navaja

Tipografía: *Karmina*

IMPRESO EN LOS TALLERES DE LOM

Miguel de Atero 2888, Quinta Normal

Impreso en Santiago de Chile

Enfoques al cine chileno en dos siglos

Mónica Villarroel (coordinadora)

Pablo Corro

Wolfgang Bongers

Iván Pinto

Jorge Iturriaga

Javiera Lorenzini

Solène Bergot

Paola Lagos

Isabel Mardones

Tomás Cornejo

Alfredo Barría

José Miguel Palacios

Claudia Bossay

Vania Barraza

Carolina Larraín

Claudia Barril

Bernardita Llanos

Milena Grass

Carl Fischer

Natalia Möller

Catalina Donoso



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Cultura y Sociedad | CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Índice

Presentación | 11

Ignacio Aliaga

Introducción | 15

Mónica Villarroel M.

Miradas desde la estética al cine nacional

Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz | 23

Pablo Corro

Crítica de cine en Chile

Juan Emar: la sensibilidad del cine | 35

Wolfgang Bongers

(Des) Articulaciones críticas para un campo de estudios | 45

Iván Pinto

Tránsitos históricos: desde los primeros tiempos hasta los años setenta

“La película disociadora y subversiva”: el desafío social del cine en Chile, 1907-1930 | 59

Jorge Iturriaga

Huellas urbanas de la emergencia del cine en Santiago | 69

Javiera Lorenzini

Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930 | 79

Solène Bergot

Aportes para una descentralización del patrimonio audiovisual nacional: historia y memoria desde los márgenes en el cine de Armando Sandoval Rudolph | 87

Paola Lagos

Cine chileno y memoria: el capítulo no escrito | 99

Mónica Villarroel

Isabel Mardones

La trilogía de la UP, de Helvio Soto:

escribiendo la historia con fotogramas | 109

Tomás Cornejo

El espejo quebrado.

Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular | 119

Alfredo Barría

Contradicciones del manifiesto de los cineastas chilenos de la Unidad Popular | 127

José Miguel Palacios

Cine(s) histórico(s) chileno(s).

Radiografía de las retro-visiones de un género | 137

Claudia Bossay

Cine chileno en el siglo XXI

Historia y simulacros de la memoria en *31 de abril*, de Víctor Cubillos | 151

Vania Barraza

Ficción digital: tendencias y prácticas del largometraje de ficción en formato digital | 161

Carolina Larraín

El documental y los registros de lo real

Home movies y found footage: la resemantización del cine doméstico chileno y su representación en la industria televisiva nacional | 173

Paola Lagos

Hacia los contornos de la experiencia.

Documental autobiográfico chileno:

vacíos y ausencias | 185

Claudia Barril

Subjetividad y memoria en *Calle Santa Fe*,
de Carmen Castillo | 193
Bernardita Llanos

Cine, literatura y otras artes

Intermedialidad y memoria: Villa Grimaldi
en la novela, el teatro y el cine chilenos | 203
Milena Grass

Identidades en el cine

Temporalidades y masculinidades frágiles en la UP
de *La batalla de Chile* | 215
Carl Fischer

El sujeto marginal en el cine chileno contemporáneo: una lectura desde
la teoría *queer*. Reflexiones acerca del *Pejesapo*, *Empaná de Pino* y *Desde
siempre* | 223
Natalia Möller

La herencia de *Los olvidados*: infancia y subdesarrollo | 231
Catalina Donoso

Presentación

Estudiar el cine

Escudriñar en las imágenes en movimiento, indagar en lo que se ha dicho (y escrito) de ellas, poner atención a la palabra de los artistas y técnicos que las urdieron. Esa fue la preocupación de contados intelectuales en la época del nacimiento del cine. Comprendido su valor como espectáculo de masas, se gastó más tinta en posicionar a las divas y a los caballeros del cine, y entre ellos a más de algún forajido, acorde con la fama de su origen de *vaudeville*, que a poner atención en su “efecto espejo” de la sociedad.

Hubo pertinaces como Riccioto Canudo, Hugo Münsterberg, Jean Epstein y los surrealistas, que se empeñaron en abogar por las expectativas que el nuevo arte provocaba. No tan curiosamente, fue otro obsesivo de las imágenes en movimiento el que despertó en mayor medida el interés por estudiar el cine: Henri Langlois, el creador de la Cinemateca Francesa, quien, con su feroz gestión para impedir la muerte de las películas reuniéndolas en un archivo, incentivó en sus contemporáneos la disposición para analizarlo y desplegar las plumas en su honor. Es así que André Bazin se pregunta *¿Qué es el cine?* en ese texto que se transformó en un verdadero monumento, en medio del neorrealismo italiano.

Luego, ya sabemos, surgieron los *Cahiers du Cinema* y la nueva ola francesa, el cine se fue vistiendo de oropeles, los directores se ungieron en autores de la mano de Rossellini, De Sica, Bergman y Fellini. Fue así posible restituir esa categoría a quienes cimentaron este arte, de Griffith a Hitchcock, de Chaplin a Lewis (el Jerry), de Lang y Murnau a Ford y Renoir. Tantos y tantos en el mundo y en nuestra Latinoamérica, región que en materia de cine también ha sido considerada un pueblo al sur de EE.UU.

El cine y los filmes fueron escudriñados desde la estética, por cierto, pero asimismo desde la sociología, la antropología, la historia, la filosofía, la ciencia, la psicología, la pedagogía y otros ámbitos del saber humano.

Comienza a ser introducido en los colegios por sus cualidades formativas. Los historiadores ya declaran “monumentos” a los registros documentales. El resguardo del patrimonio fílmico comienza a interesar al planeta reunido en la Unesco y, afortunadamente para nosotros, también a nuestros países. Así, no tan solo el interés comercial (que lo había puesto primero) pone sus ojos en las obras cinematográficas.

Estudiar el cine y su importancia para la memoria fílmica

La Cineteca Nacional de Chile, del Centro Cultural La Moneda, creada en 2006, tiene la misión de conservar y difundir el patrimonio audiovisual de nuestro país, así como de promover su conocimiento.

El patrimonio de las imágenes en movimiento ha encontrado en Chile, en los últimos años, un incremento muy interesante y estimulante en cuanto a su valoración social e institucional.

Pero no ha sido así en el pasado. Al repasar la relación de las obras audiovisuales producidas y las que están conservadas en los archivos, una indescriptible desazón nos invade. La cantidad de metros de imágenes que han registrado, desde el despertar del siglo XX, la aventura de nosotros los chilenos, y que hoy no es posible ver, es estremecedoramente enorme.

La ignorancia, la desidia, la falta de conciencia acerca del valor histórico de los registros audiovisuales, cuando no la bestialidad y la intolerancia, han causado la irreparable pérdida de tantos y tantos acontecimientos registrados por los cineastas chilenos y latinoamericanos.

Una segunda constatación es la necesidad de promover con más fuerza la valorización del patrimonio audiovisual tanto por parte del propio medio —pues la conservación de las obras es al menos la memoria de la producción—, como de la sociedad —pues esta conservación constituye la configuración de la memoria de cada pueblo y de la humanidad entera—. Se trata del patrimonio más democrático, que está reuniendo en forma incesante los sueños y las huellas del paso de los chilenos y sus vidas personales que son, finalmente, las que configuran las culturas y la sociedad de nuestro país.

Es así que esta tarea no es solo de los organismos audiovisuales, es también de las entidades, de los espacios que influyen más ampliamente en la conformación de la cultura ciudadana, como los medios de comunicación y, especialmente, los centros educacionales y los propios claustros universitarios.

Por ello es natural que nos interesara promover la actividad de la investigación sobre nuestro cine, y es lo que nos ha llevado a organizar dos encuentros nacionales, de los cuales surgen las ponencias que el presente libro reúne, y un tercer encuentro de carácter latinoamericano. El interés por

el cine como objeto de estudio e investigación sorprende en un país como Chile, cuestión que es sintomática de lo que ocurre en América Latina. Las perspectivas analíticas son tan diversas que prácticamente no hay disciplina que no sea relevada en los trabajos presentados en este libro publicado en conjunto con LOM ediciones

Es estimulante verificar el interés que ha suscitado el hecho cinematográfico y la producción fílmica, como disciplina artística y como objeto de estudio, tanto en nuestro país como en el continente. Constituye un complemento invaluable a la hora de poner en valor los distintos materiales fílmicos que se conservan y aun los perdidos que seguimos buscando. De la misma manera, cada hecho y personalidad estudiado contextualizan la obra fílmica otorgando un renovado marco de interés y valor a la expresión audiovisual con que nuestro cine ha visto y meditado a nuestras sociedades y culturas.

IGNACIO ALIAGA RIQUELME
Director Cineteca Nacional de Chile
Centro Cultural La Moneda

Introducción

Encuentros y caminos posibles

Este libro reúne una selección de los trabajos presentados en el I y II Encuentro de Investigación sobre Cine Chileno realizados en 2011 y 2012, respectivamente, en la Cineteca Nacional de Chile. A partir de los textos que presentamos, es posible apreciar y analizar metodologías, perspectivas teóricas y objetos de estudio, entre otras entradas que el lector podrá vislumbrar.

Un gran tema que cruza muchos de los ejes temáticos propuestos y es abordado desde disciplinas diversas como la historia, la estética, la literatura, los estudios latinoamericanos, la sociología, los estudios de género y la antropología, es la memoria, preocupación o tema pendiente y no agotado para los investigadores del cine chileno.

La memoria asociada al patrimonio audiovisual, en la recuperación de los contextos socioculturales del cine de los primeros tiempos o en los prolíferos años 60 y convulsionados 70; la memoria vinculada a los realizadores y sus subjetividades, a sus audacias y sus lecturas de la realidad; la memoria y el contexto sociopolítico contemporáneo en el Chile de la postransición son perspectivas que nos permiten hablar de una posmemoria. Es decir, una forma subjetiva de mirar el pasado que tienen los realizadores de la nueva generación y que consiste en recuperarlo a partir de imágenes domésticas que funcionan como lugares identitarios de un país a través del tiempo.

Si es posible distinguir entre una memoria colectiva, asociada a lo popular, y una memoria nacional, vinculada con una construcción social que se elabora a partir de discursos intelectuales, los estudios que aquí presentamos proponen una doble entrada, algunos generando el nexo del cine con la primera, y otros encaminándose hacia la construcción de la segunda a partir del análisis de la representación cinematográfica.

Identificamos, asimismo, la valorización que Marc Ferro hiciera, ya en los años 70, del cine como documento histórico, como agente de la historia y

como contranálisis de la sociedad. La historia de Chile es atravesada por las producciones cinematográficas, documentales y ficcionales, con períodos más o menos conocidos, otros silenciados y otros redescubiertos. Las películas contribuyen a recomponer el entramado social, político y subjetivo, a partir de una nueva lectura realizada por los investigadores.

Los textos aquí seleccionados representan un universo mucho mayor que nos permitió observar el cine desde distintas perspectivas teóricas y disciplinarias. Aunque la mayoría de los trabajos corresponde al quehacer de académicos de universidades chilenas, es necesario mencionar que también existen investigadores que desarrollan su tarea en forma independiente o en universidades extranjeras. Destacamos que muchas de estas investigaciones han sido posibles con el apoyo de fondos públicos, como el Fondo de Fomento Audiovisual y Fondecyt, instrumentos fundamentales para el desarrollo de un campo que permite tanto visibilizar, difundir y fortalecer la producción cinematográfica como valorizar el patrimonio audiovisual chileno.

Utilizamos la palabra “encuentro” porque nos pareció adecuada para generar nexos entre la comunidad de investigadores, con el fin de dar un impulso a la articulación del campo de los estudios sobre cine en Chile, con nuevas generaciones y profesionales consagrados. Pusimos el foco en el cine nacional en estas dos primeras versiones, conscientes de la importancia de ampliar la perspectiva hacia lo latinoamericano a partir del III Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano.

Reunir estos textos en un libro nos sugiere también la idea de que, con ello, estamos contribuyendo a la construcción de una memoria sobre el cine chileno y latinoamericano y proponiendo un posible camino de lectura.

Miradas desde la estética al cine nacional es el eje que enmarca el texto de Pablo Corro, “Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz”. Recogiendo la propuesta de las sinfonías de ciudad de fines de los años 20, técnicas y perspectivas estéticas, Corro examina críticamente tres filmes que podrían considerarse eventuales sinfonías de ciudad: *Santiago* (1933), de Armando Rojas; *Día de organillos* (1960), de Sergio Bravo, y *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), de José Luis Torres Leiva. Las tres producciones son conectadas con los modos de representación de la Modernidad.

Bajo el marco de **Crítica de cine en Chile**, presentamos el texto de Wolfgang Bongers “Juan Emar: la sensibilidad del cine”. Este trabajo indaga en la relación que esta figura emblemática de la vanguardia chilena entabla con el cine en cinco textos publicados en las “Notas de arte” de *La Nación* entre 1924 y 1926. Emar esboza una crítica del cine como fenómeno cultural y artístico, vislumbrando al cine de vanguardia como eje de la cinematografía nacional.

“(Des) Articulaciones críticas para un campo de estudios”, de Iván Pinto, se pregunta cómo definir en qué consiste la actividad contemporánea de una crítica latinoamericana y si es posible hablar de su existencia. Sugiere desafíos y posibilidades de la crítica, en el marco contemporáneo de las plataformas web y del contexto de un nuevo espacio público.

Tránsitos históricos: desde los primeros tiempos hasta los años 70, reúne estudios que van desde los primeros tiempos hasta los años 70.

El cine desde los primeros tiempos hasta la década de los 50, contextualiza el trabajo de Jorge Iturriaga “‘La película disociadora y subversiva’. El desafío social del cine en Chile, 1907-1930”. El texto analiza la vinculación del cine con los sectores populares, indagando en la instalación de biógrafos en la periferia popular de Santiago; en la adopción entusiasta del cinematógrafo por parte de agrupaciones obreras socialistas, y en la producción cinematográfica misma (europea), dominada por géneros populares.

En esta línea y dialogando con el texto anterior, presentamos “Huellas urbanas de la emergencia del cine en Santiago”, de Javiera Lorenzini, que contextualiza el fenómeno cinematográfico en el marco de la espacialidad, los procesos de transformación de la urbe desde los primeros tiempos del biógrafo hasta las reformas de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931).

“Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930”, de Solène Bergot, indaga en las relaciones entre la fotografía y el cine en las primeras décadas del siglo XX, mostrando cómo ambos estuvieron fuertemente vinculados. El trabajo ahonda en el caso del fotógrafo aficionado Manuel Domínguez (1867-1922), fundador de la Chile Film Co, uno de los pioneros del cine en nuestro país.

“Aportes para una descentralización del patrimonio audiovisual nacional: historia y memoria desde los márgenes en el cine de Armando Sandoval Rudolph” es la investigación de Paola Lagos sobre el patrimonio cinematográfico del fotógrafo y cineasta autodidacta Armando Sandoval R. (1909-1995). La autora postula la triple marginalidad de Sandoval, cineasta experimental y *amateur* que se situó en las antípodas de la industria cinematográfica, con sus registros documentales en la zona de Valdivia y Río Bueno.

En una época que aborda desde los años 60 hasta el cine de la Unidad Popular, se enmarcan a lo menos cinco propuestas. “Cine chileno y memoria: el capítulo no escrito”, de Mónica Villarroel e Isabel Mardones, indaga en la experiencia de salvaguarda y preservación en Alemania de un importante acervo fílmico nacional de los años 60 y 70, incluyendo además algunos filmes del periodo silente. El cine chileno en el exilio, la salida de materiales

con el golpe de Estado, previo a este hecho, y el retorno a Chile son parte de un viaje tras las huellas del patrimonio filmico chileno.

“La triología de la UP de Helvio Soto: escribiendo la historia con fotogramas”, de Tomás Cornejo, aborda las tres cintas que retrataron el proceso de construcción del socialismo en el país: *Voto + Fusil* (1971), *La metamorfosis del jefe de la policía política* (1973) y *Llueve sobre Santiago* (1975). El texto profundiza en los mecanismos escogidos por Soto para plasmar su visión del período.

“El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular”, de Alfredo Barría, ahonda en el cine de la Unidad Popular en el contexto político social en que fue producido. Documentalistas y creadores de ficción chilenos desarrollaron su quehacer a partir del compromiso militante, apoyando el proceso desde la institucionalidad o desde el ámbito independiente.

“Contradicciones del manifiesto de los cineastas chilenos de la Unidad Popular”, de José Miguel Palacios, se detiene en el documento estético/político de los realizadores chilenos y lo conecta con los manifiestos cinematográficos más reconocidos que se produjeron en América Latina en periodos similares. Ambigüedades y contradicciones aparecen a la luz de una metáfora del inacabado proceso revolucionario chileno.

“Cine(s) histórico(s) chileno(s). Radiografía de las retro-visiones de un género”, de Claudia Bossay, revisa la producción cinematográfica nacional buscando revelar qué pasados han sido representados a través del cine histórico, tanto en el documental como en la ficción. El texto investiga el modo en que el cine chileno ha buscado inspiración en la historia, siguiendo tanto la tradición cinematográfica mundial como la historiografía tradicional.

Otro eje articulador de los textos que presentamos es el **Cine chileno en el siglo XXI**. “Historia y simulacros de la memoria en *31 de abril*, de Víctor Cubillos”, de Vania Barraza, se inscribe en este segmento. A partir de la película, la autora aborda el proceso sociopolítico de la restitución democrática y sus efectos, profundizando en el tratamiento de la memoria, desde la crisis de la imagen hasta la memoria en el Chile de la postransición.

“Ficción Digital; tendencias y prácticas del largometraje de ficción en formato digital”, de Carolina Larraín, aborda la llegada de las tecnologías digitales el año 2000, y la manera cómo estas influyen en la producción, estética y narrativa de la cinematografía chilena, permitiendo que surja, a partir de ese momento, una pluralidad de estilos, estéticas, temáticas y narrativas, con nuevos realizadores, modalidades de producción y circuitos de difusión.

Bajo la línea **El documental y los registros de lo real**, presentamos “*Home movies y found footage*”. La resemantización del cine doméstico chileno y

su representación en la industria televisiva nacional”, de Paola Lagos. La autora analiza las series de televisión *Nuestro Siglo* y *Chile Íntimo*, desde la perspectiva del uso patrimonial y retórico de las imágenes domésticas y los discursos que estas construyen sobre la historia, la identidad y la recuperación de la memoria.

“Hacia los contornos de la experiencia. Documental autobiográfico chileno. Vacíos y ausencias”, de Claudia Barril, aborda el cine documental contemporáneo realizado por una generación de cineastas que la autora sugiere situar en una época caracterizada por la (post)memoria. La subjetividad alejada de discursos militantes propone otra versión del pasado que privilegia la cotidianeidad y los espacios donde la ausencia es protagónica.

“Subjetividad y memoria en *Calle Santa Fe*, de Carmen Castillo”, de Bernardita Llanos, es otra propuesta que enfoca el tema de la memoria, esta vez, desde la subjetividad de la realizadora-protagonista que desde el presente narra su pasado y los efectos traumáticos de la reciente historia violenta de Chile.

Cine, literatura y otras artes enmarca el trabajo “Intermedialidad y memoria: Villa Grimaldi en la novela, el teatro y cine chilenos”, de Milena Grass, Tres obras, cuyo eje temático es la desaparición de personas y la tortura, permiten a la autora explorar la relación que existe entre la intermedialidad y una estética de la memoria. El largometraje *Imagen Latente* (1988), de Pablo Perelman, la novela *El Palacio de la Risa* (1995), de Germán Marín, y la puesta en escena *Villa + Discurso* (2011), de Guillermo Calderón, plantean ficcionalizaciones de la memoria sobre la historia reciente de Chile.

Otra propuesta de lectura es el eje **Identidades en el cine**. “Temporalidades y masculinidades frágiles en la UP de *La batalla de Chile*”, de Carl Fischer, propone examinar cómo los sujetos del documental representan “modelos” de afiliación política y de comportamientos de género, para determinar cómo se manifiestan las masculinidades en el filme. También busca analizar cómo dichas masculinidades se vinculan con las temporalidades (utópicas y reales) que se presentaban en la época de la UP.

“El sujeto marginal en el cine chileno contemporáneo: una lectura desde la teoría *queer*. Reflexiones acerca de *El Pejesapo*, *Empaná de Pino* y *Desde Siempre*”, de Natalia Möller, se enfoca en ejemplos de películas recientes de temática *queer* y formatos “abyectos”. Analiza la emergencia de un sujeto marginal, distinguible del sujeto popular de producciones anteriores.

“La herencia de Los olvidados: infancia y subdesarrollo”, de Catalina Donoso, revisa el filme de Luis Buñuel, contrastándolo con cintas posteriores, específicamente, con la obra del realizador colombiano Víctor

Gaviria. La infancia desde los márgenes es vista como un tema clave del cine Latinoamericano.

Si bien este último texto no corresponde a un estudio sobre cine chileno, lo incluimos pensando en la perspectiva de abrir una ventana hacia lo latinoamericano, espacio que creemos es el núcleo que permitirá un enriquecimiento de la investigación en Chile y al cual esperamos contribuir generando puentes y nuevos encuentros.

MÓNICA VILLARROEL MÁRQUEZ

Miradas desde la estética al cine nacional

Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz

PABLO CORRO PENJEAN¹

Resumen

En la última década del cine mudo, la del veinte, las “sinfonías de ciudad” identifican el dinamismo y la luminosidad modernas de las grandes ciudades con la versatilidad del cine para la cobertura de lo real y el montaje plástico de sus imágenes, esto especialmente a través de las técnicas fotográficas del fundido, la sobreimpresión y el efecto de caleidoscopio, que formalizan el propósito de la atención simultánea como objetivo de control. En relación con estos postulados, este texto identifica y examina críticamente, en el devenir secular del cine chileno tres manifestaciones de eventuales sinfonías de ciudad, los filmes *Santiago* (1933), de Armando Rojas; *Día de organillos* (1960), de Sergio Bravo, y *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), de José Luis Torres Leiva. En estos filmes figuran, a través de formas y sentidos estéticos y políticos particulares, las metáforas luminosas de la Modernidad como propósito de conciencia simultánea y dinamismo productivo irrefrenable.

Palabras claves: sinfonías de ciudad, modernidad, luz.

Situados dentro del marco ideológico de nuestro proyecto Fondecyt, concurso regular 2011, titulado *Luz, modernidad y representación en Chile, 1910-2010: aplicaciones retóricas de la luz en la fotografía, el cine, los discursos institucionales y los textos críticos*, proponemos interpretar los documentales chilenos *Santiago*², de Armando Rojas (1933); *Día de organillos* (1959), de

-
- 1 Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Profesor Asociado de la Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
 - 2 Cuando presentamos este texto en el *Primer encuentro de investigación sobre cine chileno*, y en virtud de las referencias bibliográficas y filmográficas de que disponíamos hasta ese momento, identificamos este filme como *El corazón de una nación*, del realizador Edmundo Urrutia, producido en 1928. Sin embargo, poco tiempo después recibimos

Sergio Bravo, y *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), de José Luis Torres Leiva, como “sinfonías de ciudad”.

No lo son literal o explícitamente, como *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, o *Sao Paulo, Sinfonía de una metrópolis* (1928), de Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny; tampoco han sido interpretados por la crítica chilena en función de ese inventario genérico, el de las sinfonías de ciudad, como sí lo han sido por la teoría del cine (Kracauer, 1996) películas como *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; o *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov. Sin embargo, las tres películas chilenas exponen sus ciudades como sistemas dinámicos, en diferentes estados de articulación, pero afirmando de igual manera un potencial mecánico; y los tres documentales, al teorizar sobre las urbes, teorizan sobre el medio de registro, sobre el cine, en distintos estadios de su devenir tecnológico y afincamiento ideológico en el medio local.

Rojas y Bravo registran Santiago; Torres Leiva, Valparaíso, pero la singular representación deconstructiva que hace este último del cuadro del puerto es relativa a la capital. Hay varias secuencias en el filme que presentan frontalmente, desde un vehículo en movimiento, el tránsito por la ruta 68, con sol a la altura de Casablanca, con neblina probablemente por Lago Peñuelas, de noche por el túnel Lo Prado. Este desplazamiento, sumado a otros como los de las perspectivas en movimiento desde el Metrotren o la vista Lumière de *La llegada del tren a estación*, que hace las veces de prólogo del documental, expone el tópico del viaje como parte de la matriz poética, o arquetípica del cine documental, o como enunciado autorreflexivo que define el parentesco original entre el cine y las máquinas de transporte, su convivencia en el sistema de técnicas de abreviación del mundo. Pero el desplazamiento expresa también el esfuerzo productivo que mueve el proyecto documental desde la metrópolis como centro, desde Santiago, al puerto, periferia próxima, relativamente emancipada en sentido cultural y político. Puede que *Ningún lugar en ninguna parte*, cuyo epílogo es *Un documental sobre la ficción*, sea una sinfonía de ciudad en potencia, como exposición de sus materiales o, mejor, y conforme a una política de montaje heterodoxo, un sistema refractario a la convención editorial de ese género de encadenamientos activo-reactivos, mecánicos, justamente a partir del alejamiento literal, dramático, de la capital como la ciudad-mecanismo ejemplar.

nuevos e incuestionables antecedentes bibliográficos, filmográficos e históricos que nos convencieron de que la película vista y analizada correspondía verdaderamente a *Santiago 1933*, del realizador Armando Rojas, director del ICE, Instituto de Cinematografía Educativa.

Sobre este punto, conviene precisar que, en general, las sinfonías de ciudad han sido comprendidas como apologías del espacio moderno por excelencia: el de la ciudad (Epstein, 1960; Eisner, 1996; Hauser, 2005) y como un elogio visual activo de las posibilidades materiales para las masas que ahí se congregan, posibilidades de la omnisciencia, omnivigencia y omnipotencia.

Esta operación discursiva es causa y efecto del montaje como dispositivo fundamental de la inteligencia cinematográfica en tiempos de la invención de su lenguaje, o como argumento de base para la delimitación de su estatuto artístico. En tal caso estos documentales representan operaciones formalistas, prácticas de un interés plástico por el mundo histórico a través de la máquina de cine, donde el compromiso con ese mundo se afirma en un sentido inmejorable mediante la identidad efectiva entre el signo y el significante, donde la ciudad imaginaria es la ciudad efectiva.

Registradas discursivamente, las ciudades de Santiago, Valparaíso, ya sea en las versiones más o menos descompuestas de Joris Ivens o de Torres Leiva, Berlín, Sao Paulo, Moscú u Oporto, en *Duero, faena fluvial* (1931), sinfonía de puerto de Manoel de Oliveira, son discursos instructivos sobre la urbanidad y sus tensiones, sobre la Modernidad y sus crisis, sobre los procesos de la conciencia comprometidos en ambos proyectos. Hay que reconocer que a este género se le ha atribuido un alto potencial ilustrador, incluso pedagógico, en la medida que comporta una representación en clave de juego de las estructuras del sentido, pero también un potencial ilustrador como aparato cultural de consistencia de la Ilustración misma expresada en los protagonismos de la técnica, del trabajo productivo (Adorno y Horkheimer, 1994), de la movilidad como figura ascensional del dominio temporo-espacial, de la dinámica de clases, del orden policial, de la evolución histórica y de la presencia genética de la luz.

Este último motivo es el punto que queríamos alcanzar, la relación entre las sinfonías de ciudad y la luz, relación que se expresa de manera patente pero singular en las películas de Rojas, Bravo y Torres Leiva, y que define una cierta teoría sobre el estado de las relaciones entre el cine y la Modernidad, y el estado de cada una de esas instituciones en sus particulares momentos históricos.

Las sinfonías de ciudad son, en las filmografías particulares, en el catálogo de los autores, obras tempranas. Pueden ser, las ciudades, pretextos para aprender la técnica del montaje y ensayar sus posibilidades plásticas constructivas, puesto que ellas mismas han sido laboratorios de experimentación política, social, económica y ecológica. Pensar primero visualmente y luego audiovisualmente la ciudad es pensar el montaje y el cine como frutos promocionales de ese núcleo generador de técnica y discurso. Cada uno de

nuestros documentalistas –Urrutia en los umbrales del cine sonoro; Bravo en las vísperas del Nuevo Cine Chileno; Torres Leiva en el 2004, año pródigo para el documental chileno, plagado de obras memorables³, cuál más cuál menos, todas estimuladas por la efervescencia documental relacionada con la conmemoración de los treinta años del Golpe– practican el montaje en estas películas con un ímpetu experimental que se irá atenuando en sus itinerarios personales. En todos los casos la identidad entre la luz y la ciudad resulta notoria. Primero, como motivo de caracterización dramática del espacio, la ciudad es una fuente de luz, un entramado de claridades artificiales, una arquitectura de claroscuros, el destino expresivo de la transformación de la energía en claridad. En *Santiago (1933)*, Armando Rojas construye la modernidad de Santiago no solo acotando en el plano la presencia de las máquinas, de los edificios en construcción, de los flujos humanos ordenados por el trabajo, sino que especialmente presentando el espectáculo de los carteles de neón que animan pero extrañan los espacios nocturnos capitalinos. Próximo al festejo del primer centenario de la república y a la puesta en marcha en Santiago de la Planta Florida, de 13.500 KW (1910), instalación de la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad, que, tal como se señala en el libro *75 años Chilectra S.A.* “Aparejó una expansión de la red de iluminación por la ciudad y no solo cambió el rostro de la noche santiaguina, sino que también la fisonomía del paisaje urbano con los postes y cableado” (*75 años Chilectra S.A.* 1996, 9), la película de Rojas participa del deseo de erradicar la oscuridad premoderna, pretecnológica, rural, de la noche urbana. La acción de combinar diversos planos de las luces nocturnas, efectos civilizadores de claridad artificial e intermitente, es complementada por la representación modernista de Santiago en el documental, que es en sí mismo la devolución resemantizada de la luz por virtud del mecanismo cinematográfico. La circulación de la luz moderna desde la ciudad a la máquina y desde la máquina a la ciudad es en este último tramo –el de la cámara y su entorno material– una proyección luminosa efectiva. Más allá del acontecimiento de la proyección en la sala, o de la representación luminosa del objeto como producto final discursivo, aparecen en *Santiago (1933)* las imágenes sorprendentes de esos planos nocturnos acotados por la acción de un iris, un ojo de pez, en que campanarios y cúpulas de iglesias, una de ellas la de la Basílica de Los Sacramentinos, están siendo iluminados por reflectores instalados circunstancialmente. Advertimos que la operación

3 *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos*, Perut+Osnovikoff; *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela*, Ignacio Agüero; *El corredor*, Christian Leighton; *Malditos: La historia de los Fiskales ad hoc*, Pablo Insunza; *Retrato de Kusak*, Pablo Leighton; *Actores secundarios*, Pachy Bustos y Buho Leiva.

del recorte de hitos de modernidad, segregados por el encuadre cerrado de la eventual casona de adobe contigua, la encontramos también en el filme de réplicas celebratorias del primer centenario, *Imágenes reencontradas de Santiago años 20*. En ese documental, probablemente realizado para que circulara por los consulados chilenos en el primer mundo, la Basílica de Los Sacramentinos aparece también como un hito metropolitano.

Otra manifestación poético-retórica de las identidades cinematográficas entre luz y ciudades en estos documentales es la del motivo de la aurora. *Día de organillos* es, de los tres filmes, el que más explícitamente lo presenta. El viejo organillero madruga por las calles vacías del centro de la ciudad con su mecanismo al hombro; no sabemos si termina o comienza su jornada, pero para el resto de la gente, pobres y ricos, la ciudad despierta. Así lo afirma el montaje de Bravo, que presenta como escenas simultáneas la de los pobladores que hacen fila frente a un pilón para sacar agua, la de los niños descalzos que duermen en el suelo y la de una bandeja deslumbrante con vajilla de plata que lleva el desayuno a algún señor rico. Entre una y otra imagen se presenta a contraluz el efecto de los rayos del primer sol recortados por los cerros. La luz sobre el lente, y su efecto óptico aberrante, antiacadémico, sugiere, para una conciencia de fines de la década del 50, no solo la puesta en marcha quejumbrosa de la ciudad, que rechina socialmente —estridencias que expone la música contemporánea de Gustavo Becerra—, sino que también declara la inauguración de un proyecto de representación, el del documental experimental, documental de observación, más sensible a las dialécticas del sentido y de las formas. La luz matinal que devela su actividad temprana, la llegada de los trenes a la Estación Central y la imagen de una carreta tirada por bueyes que se retira lateralmente del plano como ícono desalojado de la ciudad decimonónica, primera imagen de *Santiago* (1933), corresponden al despertar de una técnica de representación que aún en 1928 es la expresión del sentimiento inaugural del cine. Una digresión al respecto: según registra la *Revista Ecran* n°1555, del 15 de noviembre de 1960, y que Alicia Vega cita en su libro *Itinerario del cine documental chileno* cuando reseña el documental de Urrutia, la primera transmisión de Canal 9 de televisión de la Universidad de Chile incluyó en sus 100 minutos de duración la exhibición íntegra de *Santiago* (1933).

Los motivos poéticos del alba y del brusco paso a la acción desde un acentuado estado previo de inmovilidad, determinación simbólico-dramática de la premodernidad, de la ruralidad en retroceso y de la inmovilidad social en el orden aristocrático, podemos encontrarlos en *El hombre de la cámara*. Ahí la ciudad despierta, se despereza y arranca, y ese dinamismo que apareja el arranque de los tranvías con el levantarse de los mendigos

y con la actividad de una orquesta, mueve también al cine, al nuevo cine, cine-ojo, cine-verdad; lo mueve multiplicado por la ilusión de alcanzar democrática, operativa, productivamente a todos los sujetos. Arrancan con la imagen y el tópic del alba *Sao Paulo, sinfonía de una metrópolis*, junto al motivo nutricional de la repartición de leche en los portales burgueses y, dos años antes, *Amanecer*, de Friedrich Wilhelm Murnau, filme que opone a la simpleza del hombre y el mundo campesinos la deslumbrante complejidad de la gran ciudad, estación dramática peligrosa pero no obstante necesaria en el proceso contemporáneo de emancipación de la conciencia. En este sentido, Gilles Deleuze señala que Murnau, en *Amanecer*, “opone la ciudad luminosa y el opaco pantano” (Deleuze 2008, 78).

En el comienzo de *Ningún lugar en ninguna parte*, ya hemos dicho, está el tren cinematográfico arquetípico, pero también ese otro local y contemporáneo que no llega, sino que parte, que arranca desde el contracampo con la imagen dinámica del paisaje porteño contiguo a la línea férrea y que progresa hacia la disolución horizontal de las formas a medida que aumenta la velocidad de la máquina. En una relación de paralelismo de fracciones largas, antes de ese plano secuencia está el de los dos músicos, la violinista y la chelista, que componen y ensayan a vista y paciencia nuestra el *leitmotiv* musical del filme, plano a contraluz, con una ventana al fondo en el costado derecho que vela la imagen y hace sentir la cámara. Tan pronto atacan la ejecución definitiva de la pieza, Torres Leiva pasa a esa vista desde la ventana del metrotren del puerto y que puede sentirse bajo el influjo contemplativo de la película como de la ciudad misma que se escurre. Sucesivamente, uno junto al otro, dispuestos por el registro como para la contemplación en una vitrina, están la música, la luz deslumbrante y el movimiento, materiales básicos de toda sinfonía de ciudad.

El recurso retórico que relaciona estos tres filmes entre sí, articulando luz, movimiento y mecanismo, y que corresponde a uno de los ingenios formales característicos de las sinfonías de ciudad, es la imagen caleidoscopio, el plano caleidoscópico.

El efecto óptico del caleidoscopio en el cine se manifiesta a través de la fragmentación de la imagen en facetas, en recortes especulares, donde el objeto original deviene una forma arborescente que se abre y se cierra según la variación de las posiciones entre el registro y él o por efecto de un giro del objetivo. Otras formas del espíritu del caleidoscopio, de su juego, son diversos modos de sobreimpresión de imágenes que a veces llegan a simular, por fuerza del montaje, un cuadro de acciones simultáneas repartidas con sentido de calce en un mismo plano y cuyos movimientos puntuales tienden hacia el centro del cuadro. Esta última forma aparece en *Santiago*

(1933): en un mismo plano escindido difusamente en tres espacios con dinamismos centrípetos aparecen una grúa, carros de trenes de pasajeros y convoyes de carga; o una locomotora, automóviles y piernas de ciudadanos en movimiento. En *Día de organillos*, Bravo opta primero por la forma de la sobreimpresión, mezclando el primer plano del rostro ajado, tramado de arrugas del organillero, con una vista panorámica de su rancho pobre con el mismo hombre trabajando en la reparación del mecanismo musical de rodillo de su instrumento. Más adelante el caleidoscopio consiste en un modo más informal, abstracto, en la escena nocturna del centro de Santiago en que niños de la calle bailan *rock'n roll*. Contigua a esas imágenes y a partir del motivo de las cortinas metálicas de las tiendas que se cierran, aparecen tramas luminosas, franjas de luz ascendentes y descendentes, abstracciones ópticas que podrían corresponder a esas “estrías luminosas de las linternas sobre las aguas negruzcas”... o a aquellas “series de estrías como las barras luminosas que las persianas semicerradas proyectan sobre el lecho, la cara y el torso de la durmiente” que distingue Deleuze en los montajes de materias luminosas en los filmes expresionistas de Murnau y Lang (Deleuze 2008, 79).

En *Ningún lugar en ninguna parte*, Torres Leiva sobreimprime y mueve con sentido arborescente, a través del fundido, los detalles ajados de unos rostros ancianos, operación cuyo resultado es muy semejante al de Sergio Bravo 40 años antes; la única variación sensible es la que aporta el registro en color, el cromatismo de la piel que, pálido, transparente, por la definición digital no gana en realismo, sino más bien en abstracción. El caleidoscopio literal pero estático aparece un poco después a través de los planos de unas fotos en blanco y negro de gente común y corriente en cualquier calle del puerto, las que sobrepuestas sin orden, como abandonadas, funcionan como un plano estático de *collage*, de fotomontaje. No podemos pasar por alto que la versión contemporánea de la imagen caleidoscópica, que es la de Torres Leiva, privilegia las partes humanas, las simultaneidades corpóreas y desdeña los mecanismos, erradicando de este motivo modernista de sinfonía el componente propiamente moderno, el del artefacto.

Si el montaje, como propuesta de relatividad cinematográfica entre espacios y tiempos distanciados (Hauser, 1968; Benjamin, 2003), a través de la articulación plástica y retórica de la discontinuidad del mundo, exponía y daba satisfacción a las ansias de control y significación de la conciencia burguesa, ansias de conocimiento y acción simultánea, en la forma específica de la simultaneidad de la imagen caleidoscópica, tal doctrina deviene ilustración estética, alegoría, forma decadentista de la idea.

“El transcurso histórico tal como se presenta bajo el concepto de catástrofe, realmente no debería retener la atención del pensador más que el caleidos-

copio en las manos de un niño a quien en cada vuelta se le derrumba todo lo ordenado con un nuevo orden”, dice Walter Benjamin, en su misterioso texto sobre Baudelaire, *Parque central* (Benjamin 2005, 10).

El caleidoscopio, como un juguete científico, según Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo* (2008), sirve en los textos de Walter Benjamin como una máquina, o un lente, de virtualización óptica de los cuadros objetivos de lo real circundante, un artefacto de imágenes expresivo del fenómeno moderno, contemporáneo, de la Historia misma expuesta mediática, artística, lingüísticamente a desintegraciones sucesivas, a incidentes catastróficos que preceden un nuevo orden. Didi-Huberman precisa al respecto que “en el juguete se juega también entre un tiempo de la cosa *desmontada* y un tiempo del conocimiento por *montaje*” (Didi-Huberman 2008, 183). Diríamos que la relación secular entre el cine y la exposición de la Historia, entre el documental chileno y las catástrofes de Chile, va a la inversa de la fórmula recién señalada. En estas tres sinfonías de ciudad la imagen-caleidoscopio transita operativamente desde el conocimiento por montaje hasta la cosa desmontada.

En cuanto a su potencial de esclarecimiento catastrófico, cada una contiene índices singulares. La de Rojas, el desalojo cruento de los remanentes materiales de la ciudad-pueblo premoderna; la de Bravo, los costos sociales de la modernización, del desarrollo, las luchas de los pobres por los recursos escasos, los quistes de miseria en el espacio de la abundancia, el costo humano del desarrollo bien figurado visualmente en la secuencia del limpiavidrios que se precipita al vacío desde lo alto de un edificio, y cuyo descenso relativiza la neutralidad dramática de la circulación vertical, descendente, de las monedas que unos niños ricos arrojan desde su balcón al organillero en el mismo documental. En *Ningún lugar en ninguna parte* la catástrofe parece haber ocurrido ya, como un efecto de desgaste del cine y de otros medios de representación sobre Valparaíso, objeto pintoresco. Eso que queda y que resulta ser la película, el cuadro desintegrado de una sinfonía de ciudad, la exposición de materiales de factura de un documental de observación sobre un sitio ejemplar para aprender la dignidad plástica de la pobreza, eso que queda implica la catástrofe a partir del estatuto residual de sus motivos. Las tres películas, respecto de su contexto histórico y cinematográfico, postulan un nuevo orden: el de la modernidad de Chile y de sus medios de representación técnica en Armando Rojas; en Sergio Bravo, el de la experimentación política en el Estado y la Nación chilenos y de sus efectos de reajuste social y licencia de abstracción audiovisual en el cine; en Torres-Leiva, el orden posible de la suspensión de lo narrativo contingente, de lo histórico-controvertido en el cine, en favor de la exploración estética de

los materiales mundanos, de posibles poéticas audiovisuales de los elementos, fundamento este último de su futuro filme *El cielo, la tierra y la lluvia*.

El caleidoscopio como dispositivo retórico de sinfonía de ciudad creemos que consiste menos en estas tres películas en proponer un sentimiento técnico, artístico, de dominio moderno que en exponer que en el sistema monopólico contemporáneo de la ciudad, y del cine como su relato, efectivamente coexisten lo pleno y lo residual, lo racional y lo irracional, lo actual y lo pasado, lo necesario y lo gratuito, lo deslumbrante y lo oscuro.

Georges Didi-Huberman, estrujando ideológicamente el motivo del caleidoscopio en Benjamin, nos recuerda que la belleza polícroma e infinita en posibilidades de su imagen depende del ajuste y desbarajuste siempre aleatorio de desechos al interior del anteojo de espejos: pedazos de vidrio de color, trozos de papel, de hojas, de flores, pequeñas piezas metálicas, tuercas, golillas, etc. Nos dice que la riqueza de la imagen, y la dinámica de renovación del cuadro, que es el cuadro histórico en Benjamin, requieren de la comparecencia activa de lo desestimado. “Crear la historia con los mismos detritus de la historia”, dice el filósofo de *Tesis para una filosofía de la historia* en uno de los epígrafes de su *Libro de los pasajes* (Benjamin 2005, 557).

Para terminar y advertir la conciencia de lo histórico-catastrófico o de lo contingente-controvertido que irá remontando en la actividad cinematográfica de estos realizadores, consideremos la centralidad espectacular de la catástrofe natural en *La respuesta* (1960), filme sobre el terremoto de Valdivia y el rebase del Riñihue que filma Bravo; y, especialmente, los pavorosos y, en algunos casos, paradójicamente bellos, cuadros del terremoto y maremoto de Chile del 27 de febrero de 2010, en el documental *Tres semanas después* (2010), de José Luis Torres Leiva.

Cuando llegamos al final considero si no habrá ocurrido que las sinfonías de ciudad siempre integraron plástica e ideológicamente lo deficitario, accidental y residual en la expresión de lo urbano. Sigfrid Kracauer, hace más de cincuenta años, dijo al respecto en su *Teoría del filme*: “En *Berlín, sinfonía de una ciudad*, de Ruttmann, abundan las alcantarillas, las zanjias y las calles mugrientas; y no menos propenso a la presentación de basura es *Cavalcanti en Rien que les heures*” (Kracauer 1996, 82).

Bibliografía

ADORNO, TEODORO Y MAX HORKHEIMER. 1994. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.

BENJAMIN, WALTER. 2003. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

- _____. *Libro de los pasajes*. 2005. Madrid: Akal.
- _____. *Parque central*. 2005. Santiago de Chile: Metales pesados.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2008. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- DELEUZE, GILLES. 2008. *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós.
- EPSTEIN, JEAN. 1960. *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires: Nueva visión.
- EISNER, LOTTE. 1996. *La pantalla demoniaca*. Barcelona: Paidós.
- HAUSER, ARNOLD. 2005. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: De bolsillo.
- KRACAUER, SIGFRID. *Teoría del filme*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- VEGA, ALICIA. 2006. *Itinerario del cine documental chileno*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- 75 Años Chilectra SA. Santiago de Chile: Departamento de Relaciones Públicas de Chilectra, 1996.

Crítica de cine en Chile

Juan Emar: la sensibilidad del cine¹

WOLFGANG BONGERS²

Resumen

El trabajo se enmarca en el proyecto “Reflejos y reflexiones del cine en Chile 1900 a 1940” e indaga en la relación que Juan Emar, figura emblemática de la vanguardia chilena, entabla con el cine en cinco textos publicados en las “Notas de arte” de *La Nación* entre 1924 y 1926. El autor, partiendo de una crítica radical al entorno cultural chileno de la época, esboza una crítica del cine como fenómeno cultural y artístico para descubrir en el cine de vanguardia una oportunidad inédita de inaugurar una cinematografía nacional; esto en oposición a las propuestas nacionalistas y comerciales con miras hacia Hollywood que se presentan en otras revistas y en la producción cinematográfica del momento.

Palabras claves: Emar, cine, crítica.

Las obras de arte (...) no deben compararse
entre ellas, sino que deben compararse
directamente con la sensibilidad del hombre.
Es el hombre, múltiple e infinito, la única
escala para medir las artes³.

-
- 1 Este trabajo se inserta en las actividades de mi proyecto de investigación Fondecyt 1095210 titulado “Reflejos y reflexiones del cine en Chile (1900 a 1940)”, en el que son analizados los cruces y las características de discursos literarios, periodísticos, filosóficos y artísticos que emergen a la luz del nuevo fenómeno cultural en las primeras décadas del siglo XX.
 - 2 Doctor en Literatura, investigador del Instituto de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
 - 3 Juan Emar, “Críticos y crítica”, en: Lizama 2003, 91.

“*J’en ai marre*”: estoy hasta la coronilla. Esta inscripción de una actitud contestataria en el nombre propio –marcada por una efectividad sonora y expresiva en el juego del lenguaje, de la voz, de la diferencia entre el francés y el español– caracteriza toda la obra de Álvaro Yáñez Bianchi, del Jean Emar de los años veinte y del Juan Emar a partir de los años treinta del siglo XX. Como trasluce en la cita del epígrafe, esta actitud sintoniza con una sensibilidad extraordinaria ante los fenómenos culturales y artísticos nuevos en la época de las vanguardias, entre ellos el cine. Propongo, en lo que sigue, mantener las resonancias semánticas del concepto “sensibilidad” que este –en contraste con el concepto de “resistencia”– entabla con otras nociones como la sensibilidad (la capacidad de responder a un estímulo); la empatía (la capacidad de sintonía perceptiva con objetos y sujetos); la permeabilidad (en la percepción de estímulos en las personas y del material fotográfico y filmico); el gusto y la emoción como “estructura de sentimiento” de una época, en nuestro contexto especialmente lo “nuevo”: la “nueva sensibilidad” fue en América Latina la consigna de la vanguardia en la transposición y apropiación de *L`esprit nouveau*, concepto acuñado por Guillaume Apollinaire en 1917 y a partir de 1920 nombre de la revista de referencia para los manifiestos e iniciativas artísticas en el “Nuevo Mundo”⁴.

En los años veinte, la década del fulgor vanguardista en todo el mundo, Emar es pintor *amateur* y toma clases de croquis en París, el centro más efervescente de ese fulgor, cumpliendo de paso con su función de primer secretario de la Embajada de Chile en Francia. Allí conoce las obras de artistas que marcan las revoluciones producidas en todas las esferas del arte en la capital francesa: Ingres, Cézanne, Van Gogh, Matisse, Vlaminck, Van Dongen, Derain, Picasso, Gris, Lipchitz, Modigliani, y los músicos Satie y Varèse son algunos de los nombres que reaparecerán en los textos publicados por Emar en Chile. A su vuelta a Santiago, entre 1923 y 1925, publica doce artículos sobre el arte moderno y seis críticas de arte chileno dedicadas al Grupo Montparnasse en *La Nación*, diario santiaguino cuyo dueño es el senador y empresario Eliodoro Yáñez, padre de Emar. Finalmente dirige

4 Véase Schwartz 2002 (Introducción). Los estudios de Wallace 1993 y Traverso 1999 destacan otra sensibilidad de Emar: sus afinidades con el ocultismo y el misticismo, tendencias opuestas a una estética mimética que las vanguardias rechazan. Asimismo, tanto Juan Emar como Roberto Arlt, otro gran sismógrafo literario y periodístico de su época, demuestran que estas sensibilidades pueden estar en perfecta sintonía con la del cine, un fenómeno vinculado desde sus inicios con la magia, la espectralidad y las fuerzas ocultas. Este imaginario está presente también en el *Cagliostro* (1934) de Vicente Huidobro, que tiene su origen en un guión cinematográfico.

la sección “Notas de arte”, de una página completa, primero en Santiago y, entre 1926 y 1927, desde la agencia de *La Nación* en París, donde escribe, organiza y modela estas Notas con el impulso directo del fervor vanguardista de esos años. En estas páginas escriben también numerosos colaboradores invitados o traducidos, extranjeros (en primer lugar franceses) y chilenos, entre ellos escritores y poetas de renombre como Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo y Winett de Rokha, Salvador Reyes, Juan Marín, Ángel Cruchaga Santa María, Alberto Rojas Jiménez, Tomás Lagos, Pedro Prado y Fernando García Oldini⁵. Las “Notas de arte”, con una presentación multimedial que combina dibujos, fotos, juegos tipográficos, diversos estilos y géneros textuales, instalan un discurso vanguardista *in actu* en Chile, y a la vez una reflexión sobre todas las aristas de ese arte nuevo, poniendo el énfasis en las artes visuales. Los textos lo difunden y lo explican a un público no instruido en la percepción de algo que es radicalmente distinto a lo conocido y que recibe sus estímulos de las propuestas de los “ismos” europeos, desde el impresionismo, pasando por el fauvismo, el cubismo, el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo. Las “Notas” se producen, entonces, en ese flujo heterogéneo, multidimensional y “parabólico” del arte y del espíritu nuevos que se producen entre las vanguardias europeas y latinoamericanas de esos años: “Dar forma libremente, pensar libremente, expresar libremente. Este es el legado verdaderamente radical del “espíritu nuevo” que las vanguardias latinoamericanas transmitieron a sus respectivos contextos nacionales” (Bosi 2002,25).

No obstante, la función de esos textos no solo es didáctica. Con su estilo mordaz, Emar critica drásticamente el sistema hegemónico de la academia chilena, dominada por la oligarquía política y cultural que prefiere y defiende un arte tradicional, clasicista, costumbrista al estilo decimonónico, basado en las pautas miméticas del arte como deleite y pasatiempo⁶. En su primer

5 En las páginas de las “Notas” se anticipan fragmentos de *Altazor*, de los poemarios de Marín y Neruda y de otros vanguardistas latinoamericanos, pero también se traducen, muy tempranamente, fragmentos de textos literarios y de manifiestos de la vanguardia europea (como por ejemplo el manifiesto surrealista de Breton de 1924). Las “Notas” forman parte, de esta manera, de los movimientos vanguardistas de todo el continente que se expresan a través de murales, revistas y suplementos de diarios durante los años veinte. Véase acerca de los movimientos vanguardistas, sus manifiestos y formas de presentación: Schwartz 2002; Osorio 1988. En Chile, más allá de los manifiestos fundacionales de la vanguardia latinoamericana de Vicente Huidobro a partir de 1914, se publica la “Rosa Náutica” en la revista *Antena, hoja vanguardista* (1922), de Valparaíso, firmada por numerosos poetas de vanguardia de Europa y América Latina.

6 Véase respecto de la situación del arte oficial, las luchas y fisuras que se producen en la academia chilena entre 1910 y 1930: Brunner 1985, Subercaseaux 1998. En su estudio para la edición de los textos emarianos, Patricio Lizama (2003) señala el papel que

texto de la sección “Notas de arte”, del 4 de diciembre de 1923, titulado programáticamente “Críticos y crítica”, arremete contra los críticos oficialistas Jorge Délano y Nathanael Yáñez Silva⁷ (y en otro texto contra Daniel de la Vega), a los que llama “comodistas” y tacha de ignorantes e impotentes frente a las obras modernas y el espíritu nuevo de vanguardia.

Junto a otras iniciativas, actividades y revistas –principalmente de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH), de la Sociedad de Artistas Independientes (SAI) y de la Asociación General de Profesores (AGP)– y de las exhibiciones del Grupo Montparnasse –compuesto por pintores chilenos que también hicieron sus experiencias en París durante los años veinte, donde se reunieron con Emar y Huidobro⁸– las “Notas de arte” emarianas son un aporte imprescindible a la refiguración de la escena cultural y artística en el Chile de esos años que finalmente desemboca en el cierre de la Escuela de Bellas Artes y su integración como Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1929 (Lizama 2003, 41-42).

II

El cine mudo, como la literatura y la arquitectura, no ocupa el centro de la atención de Emar en el contexto de la difusión del arte de vanguardia en

.....
tenían las “Notas de Arte” en su lucha por la legitimidad, la renovación y la creación en todos los ámbitos artísticos. El investigador ofrece una excelente genealogía y una contextualización de las “Notas” en el campo cultural chileno de los años veinte y destaca la importante función de Emar como mediador y difusor de la vanguardia, promoviendo un “flujo cultural con doble direccionalidad” (Lizama 2003, 36) entre Chile y París.

- 7 Yáñez Silva fue dramaturgo, escritor y crítico de teatro y de arte; en 1955 recibe el Premio Nacional de Teatro. Es interesante en nuestro contexto constatar que también se dedica prolíficamente a la crítica y la crónica del cine desde 1915, participando en primer lugar en los discursos de legitimación e institucionalización del nuevo arte, en revistas especializadas como *Chile cinematógrafo*, *El film* y *Mundo teatral* (de esta revista es director), con una dedicación inusual para un crítico de su calidad; respecto de los primeros discursos sobre cine en Chile véase Bongers 2010.
- 8 Cabe mencionar, en el contexto de la colaboración de Emar y Huidobro con los pintores chilenos de vanguardia, una primera exposición de arte de vanguardia realizada en octubre de 1923, y después la Primera Exposición de Arte Libre en Chile, organizada y auspiciada por *La Nación*, en junio de 1925, el “Salón de Junio”. Las cinco secciones se componían de la siguiente manera: 1. Grupo Montparnasse: Julio Ortiz de Zárate, Henriette Petit, José Perotti, Luis Vargas Rosas; 2. Cubistas: Picasso, Gris, Lipschitz, Léger, Marcoussis; 3. Salón de Otoño: Manuel Ortiz, Valadon, Le Scovezec; 4. Independientes: pintores chilenos ligados al Grupo Montparnasse como Camilo Mori, Cabezón, Sara Malvar, Mina Yáñez y estudiantes de Bellas Artes; 5. Arte infantil: algunos participantes en el concurso organizado por las “Notas de Arte” en 1924.

Chile. Sin embargo, es un complemento natural y necesario de un conjunto de desarrollos artísticos y aparece de forma persistente durante los cuatro años en los que publica sus notas. En los cinco textos dedicados explícitamente al cine, el primero es de mayo de 1924 y se llama “Tres mutilaciones del cine” (Lizama 2003, 118-119). Al comienzo, Emar da cuenta de la lamentable jerarquización artística que rige en Chile y que considera al cine un arte inferior, aunque por, otro lado, tiene mucho éxito entre el público. En consecuencia, los “empresarios, contratistas, organizadores y demás personajes de los alrededores del cine [...] temen asustar a su público, y entonces, en vez de tratar de refinar los espectáculos cinematográficos, tratan de hacerlos lo más abyectos posible” (Lizama 2003, 119). Emar critica “la general indolencia y el poco espíritu de perfeccionamiento” respecto del cine que se manifiestan principalmente en los avisos mercantiles que interrumpen la continuidad de las representaciones filmicas; en la música de orquesta desligada de las imágenes y despreocupada por las emociones que producirían estas en los espectadores; y, finalmente, en el abuso de los letreros en la producción de los filmes: los buenos filmes son los que trabajan en base visual, mientras los malos “parten de una concepción exclusivamente literaria y las imágenes movientes pasan a ser en ellos lo que una ilustración en un libro, por lo tanto son obras que desconocen sus propios elementos” (Lizama 2003, 119). Frente a los “letreros explicativos e inútiles”, Emar destaca la composición y el ritmo de las imágenes –lo que un Eisenstein, en los mismos años, llamaría “montaje”– que llegarían a establecer la unidad de un filme. Todas estas ideas acerca de un refinamiento de los espectáculos cinematográficos corresponden a una sensibilidad inusual ante el fenómeno del cine, que para 1924 se ha convertido en un sistema industrial de estrellas, promovido por Hollywood, que invade e influye en las industrias culturales del mundo°. Emar busca otra cosa: un cine puro, visual, de vanguardia.

En esta edición de las “Notas”, el montparnassiano Vargas Rosas –que forma parte del equipo emariano y colabora en forma continua con numerosas ilustraciones para esta sección del diario– presenta un letrero cinematográfico: se compone de un dibujo que simula un pedazo de celuloide de tres fotogramas, donde vemos dos “escenas” que enmarcan las palabras “Notas de arte”. Además de esta intervención gráfica en el título, el texto de Emar está acompañado por el poema surrealista en francés, “Film”, de Vicente Huidobro; un fotograma del filme *El gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene 1920), un “filme cubista alemán”, como dice la leyenda; el

9 Sobre el cine en América latina véase Paranaguá 2003; sobre el impacto de Hollywood en Chile, Rinke 2003 y Purcell 2009.

texto “Técnica y psicología del cine”, de Louis Delluc, pionero destacado de la crítica de cine francesa e inventor del concepto de “fotogenia”; el texto “Kaleidoscopio 2”, de Sara Malvar, montparnassiana y colaboradora habitual de la sección, que aquí habla de la intensidad de las emociones en la pantalla y de los gestos poéticos de Charles Chaplin, y cuatro dibujos de actores del cine francés y norteamericano del momento (Aimé Simon-Girard, Eve Francis, Douglas Fairbanks y Jackie Coogan). Esta página de *La Nación* es una suerte de escena primordial de una auténtica crítica cinematográfica de alto vuelo en Chile, que introduce la teoría cinematográfica con los textos de Delluc (inédito y completamente desconocido para esa época en Chile) y del propio Emar, y al mismo tiempo utiliza, más allá del carácter multimedial y heterogéneo de las “Notas” en general, una estética intermedial¹⁰ con la distribución dialogante, en el espacio de la página, de un poema, de varios dibujos, un fotograma y los textos. El proyecto iniciado nace de la preocupación de Emar por dar a conocer en Chile el arte nuevo en todas sus facetas, pero la crítica cinematográfica queda allí, como utopía materializada en esa página de *La Nación*¹¹.

En todo caso, Emar sigue publicando notas de cine. Las lúcidas observaciones sobre la estética del cine en general se transforman en crítica implacable de un filme chileno de la época, *La Golondrina* (Nicanor de la Sotta 1924), en “Herraduras” (Lizama 2003, 122-123), nota publicada unas semanas después, en julio de 1924: “Nuestro cine no ha hecho progreso alguno. La causa es clara: se parte de un principio falso, una literatura infantil, salpicada con dicharachos al gusto de la galería y máximas filosófico-morales al gusto de los asistentes a platea, que luego un aparato ilustra como para asegurarnos que lo escrito ha sucedido en realidad” (Lizama 2003, 123). Emar argumenta que falta el movimiento y el contraste en el filme, las escenas son lentas, “sin variación y son los letreros los encargados en sostener el drama” (Lizama 2003, 123). El cine chileno, en este texto, se convierte en símbolo

10 La intermedialidad, un término complejo y sometido en los últimos tiempos a diversas interpretaciones y conceptualizaciones frente a una realidad artística cada vez más heterogénea y plurimedial, se entiende aquí como generadora de procesos dinámicos y formas pluridimensionales, fluctuantes e inéditas en relaciones de conjunción, adición o ruptura entre imagen y texto. Véase el concepto de “imagetext” en Mitchell 1994.

11 Los discursos de las revistas especializadas de cine, que se fundan desde 1915, están destinados principalmente a la difusión, la legitimación y la institucionalización del cine como nuevo arte popular y no ofrecen, salvo excepciones contadas, la densidad de los reclamos y críticas de Emar o el nivel de análisis de un Delluc. Sin embargo, en *Zig-Zag*, *Atenea*, *Letras* y otras revistas de cultura y arte se encuentran varios textos interesantes, dispersos, publicados por diversos autores a lo largo de los años veinte y treinta que requieren ser recopilados y estudiados.

de una cultura estacionaria y estanca, erigida sobre leyes y prohibiciones absurdas que impiden la disposición de lugares de encuentro para artistas e intelectuales: los cafés y cabarets de la ciudad, donde nacen las ideas y se escriben los libros del “nuevo espíritu” en París, Madrid, Barcelona, Londres y Berlín. Las herraduras de la propia cultura chilena en Santiago, “en la más triste ciudad del universo”, no fomentan la creación de un cine moderno: “El cine es un arte nuevo, sin tradiciones y las pocas que comienza a tener son universales. Es la ventaja sobre las demás artes que se apoyan en tradiciones milenarias, la ventaja que ofrece a los pueblos jóvenes. Todos los pueblos están, en principio, igualmente capacitados para crear su cine” (Lizama 2003,123). Emar finaliza su crítica ruda con estas palabras: “Un letrero chistoso y un llamado a la moralidad, no son cine. Por esa vía no se llegará a nada y puede descarriar por largo tiempo la intención de las futuras producciones” (Lizama 2003, 123).

Estas ideas encuentran un refuerzo en la tercera nota sobre cine, “Pantalla”, de mayo de 1925: “El cine es un arte de imaginación, de desbordamiento. Aquí, hasta hoy, se ha tratado de hacer un medio ilustrativo de argumentos más o menos mediocres” (Lizama 2003, 175). En vez de imitar y repetir las producciones americanas y europeas, con un gran esfuerzo, el cine “podría prestarse a todas las rebuscas y a todas las audacias” (Lizama 2003, 175) de un arte nuevo nacional. Aquí se destila una notable visión utópica del cine en y para América Latina como vehículo de modernización artística y cultural que comparte Emar con otros críticos de la época en la región, especialmente en Argentina, Brasil, México y Perú. Sin embargo, cuando habla de un nuevo arte cinematográfico para Chile, no piensa en una apropiación del cinematógrafo como tecnología e industria para producir un cine nacionalista e historicista, o en la imitación del cine melodramático de “Yanquilandia”¹², como pretenden otros¹³.

De todas maneras, la visión utópica de Emar sobre el cine –que dialoga de forma peculiar con las propuestas puristas de la vanguardia rusa y francesa de un Dziga Vertov y un Antonin Artaud– se contradice con el hecho de que el cine, como complejo fenómeno tecnológico y perceptivo, y espectáculo cultural, no es puro ni virgen y nace indisolublemente con las estéticas de otras artes populares y en estrecha relación también con la literatura y el

12 Compárese la crítica feroz hacia el cine yanqui en el poemario de *Los Gemidos* (1926) de Pablo de Rokha: “Jehovás de sangre, emperadores pálidos, pálidos emperadores, dos tiranos PODRIDOS rigen a Yanquilandia: el dinero y el cinematógrafo... es posible?... sí, es posible...” (De Rokha 2008, 40).

13 El ejemplo más llamativo e insólito en esta línea son los textos de Alberto Edwards en los números 101, 102 y 104 de 1921 en *Pacífico Magazine*. Véase Bongers 2010.

teatro. Ya para Riccioto Canudo, en su *Manifiesto del Séptimo arte* (1911), el cine era la síntesis y culminación de todas las artes anteriores y, bajo otras premisas, autores como André Bazin, Edgar Morin o Noël Burch partían de un “cine impuro” en sus observaciones y clasificaciones cinematográficas. Emar, en cambio, siente la potencialidad del cine para realizar algo completamente inédito, nuevo, revolucionario; siente la necesidad de contar con una fuerza de la imaginación para crear obras de arte de vanguardia en América Latina¹⁴.

La página en la que aparece “Pantalla” tiene características intermediales interesantes, si bien no tan llamativas y completas como en el caso de “Tres mutilaciones en el cine”, porque aquí el tema del cine se mezcla con textos e imágenes sobre la música moderna. No obstante, Vargas Rosas ilustra esta edición con una escena llamada “Cine”, en la que vemos el interior de una sala desde la parte de atrás, con los espectadores sentados en sus asientos o recién llegados, y con la pantalla enfrente. Lo curioso del dibujo es que en la pantalla veamos un letrero que dice: “Lea las notas de arte de LA NACIÓN”. Debajo de un texto de Sara Malvar sobre Vicente Huidobro encontramos una fotografía de Charles Chaplin, mientras se repite el dibujo de Jackie Coogan, que estaba en la primera nota sobre cine, aquí intercalado, junto a otra escena dibujada titulada “Cine”, en el texto de Emar.

“Un film del pasado” (Lizama 2003, 198-199) es la primera nota sobre cine escrita en París y data de junio de 1926. Se trata del análisis detallado de un filme francés de 1910, con el fin de esbozar las características del cine primitivo –análisis que se acerca en varios aspectos al “modo de representación primitiva” desarrollado por Burch– y de definir las diferencias realizadas más adelante en Estados Unidos (filmaciones al aire libre, nuevos espacios) y Europa (juegos de luz, ritmo, contraste, planos diferentes, decorados artificiales). De esta manera, Emar opone una estética cinematográfica caducada a una nueva, representada por un filme avanzado, “del futuro”: *Entreacto* (1924), uno de los primeros filmes surrealistas en cuya elaboración participan Erik Satie, Francis Picabia y René Clair. Emar lo ve en una sala de cine de vanguardia en París y dice al principio de su nota que tiene la esperanza de dedicarle otra crónica, una promesa que no llega a cumplir. Teniendo en cuenta el trabajo de Burch sobre la evolución del cine hacia el “modo de representación institucionalizada”, que en otras teorías es llamado el “cine clásico” de Hollywood, es importante destacar que Emar elige el cine experimental de vanguardia y termina sus observaciones diciendo que

14 El filme brasileño *Límite* (1931), de Mario Peixoto, se convertirá en la gran excepción en la producción de un cine de vanguardia en la región.

“sería fácil comprender a qué enorme distancia nos hallamos de los comienzos del cine, lo que equivale decir con qué rapidez vertiginosa el séptimo arte se ha desenvuelto. Un filme de 1910 nos da un sabor de añoranzas, de cosas irremediadamente pasadas, de mundos muertos ya, casi más intenso que el de un cuadro primitivo” (Lizama 2003, 199).

Emar, en la última nota sobre cine, “El cine y nuestra prensa”, de diciembre de 1926, deplora, en extraña sintonía con su rival Yáñez Silva, la inexistencia de la crítica cinematográfica en Chile, a pesar del gran éxito que tiene el séptimo arte en todo el mundo. Si se leen las crónicas de las primeras revistas de cine dedicadas a la estética cinematográfica o al análisis de los filmes —en su gran mayoría descriptivas y poco reflexivas, destinadas en primer lugar a una comprensión intuitiva del fenómeno y a la promoción del nuevo producto masivo— o los comentarios y declaraciones de índole ideológica de autores nacionalistas en los diarios y magazines ilustrados, es difícil no darle la razón al autor. En todo caso, es él mismo la figura destacada que muestra una sensibilidad extraordinaria para con el cine e inaugura un discurso crítico notable. En sus notas desarrolla cuestiones estéticas y formales, y habla de diferentes lenguajes presentes en el séptimo arte¹⁵; sin embargo, son textos aislados, sin mayor coherencia temática y formal. Esbozos de crítica, constituyen valiosas contribuciones a una reflexión crítica del cine en Chile y Latinoamérica que se desarrollará y se desplegará en otras circunstancias discursivas, políticas, estéticas y culturales durante las décadas sucesivas.

Bibliografía

ALBÈRA, FRANÇOIS comp. 1998. *Los formalistas y el cine. La poética del filme*. Buenos Aires: Paidós.

BAZIN, ANDRÉ. 2006. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

-
- 15 La primera “poética del cine” nace junto a las primeras teorías del cine —las más importantes son de Rudolf Arnheim, Béla Bálazs, Sergei Eisenstein, Jean Epstein, Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin y Dziga Vertov— en un ambiente de experimentación y vanguardia artística en la Rusia de los años veinte, entre analistas de la literatura tildados de formalistas: Boris Eichenbaum, Víctor Sklovski, Yuri Tinianov, Boris Tomashevsky. Ellos ven en el cine una nueva forma de expresión y una nueva estética que, sin embargo, está en estrecha relación con la literatura y el teatro (Véase Albèra). En 1935, Juan Emar publicará tres “anti-novelas” —*Miltin 1934*, *Un año, Ayer*— y en 1937, *Diez*, una colección de cuentos. Los cuatro libros serán completamente ignorados por sus contemporáneos, un fracaso que lleva a Emar a retirarse de las actividades públicas y culturales y a dedicarse exclusivamente a la escritura de su texto monumental, *Umbral*. Las novelas contienen alusiones al cine, pero es en algunos cuentos de *Diez* donde lo cinematográfico adquiere otra calidad y sensibilidad: se convierte en disparador de un nuevo imaginario literario; pero esto es un tema para otro trabajo.

- BONGERS, WOLFGANG. 2010. "La llegada del cine a Chile: discursos y conceptos". *Taller de Letras* 46:151-174.
- BOSI, ALFREDO. 2002. "La parábola de las vanguardias latinoamericanas". En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, de Jorge Schwartz, 19-31. México: Fondo de Cultura Económica.
- BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN. 1985. "Cultura y crisis de hegemonías". En *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, 13-68. Santiago: FLACSO.
- BURCH, NOEL. 2006. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.
- DE ROKHA, PABLO. 2008. *Los Gemidos*. Santiago: LOM.
- EMAR, JUAN. 1935. *Miltin 1934*. Santiago: Zig-Zag.
- _____. *Un año*. 1935. Santiago: Zig-Zag.
- _____. *Ayer*. 1935. Santiago: Zig-Zag.
- _____. *Diez*. 1937. Santiago: Zig-Zag.
- FAÚNDEZ, PABLO. 2010. "El cine en las letras chilenas de principios de siglo: otra discusión sobre la vanguardia". En *Taller de Letras* 46: 205-223.
- LIZAMA, PATRICIO. 2003. *Notas de Arte: Jean Emar en La Nación 1923-1927*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- MARÍA INÉS ZALDÍVAR (compiladora). 2009. *Las Vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- OSORIO, NELSON (editor). 1988. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Selección, prólogo, bibliografía y notas por N. Osorio. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO. 2003. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- PURCELL, FERNANDO. 2009. "Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930". *Historia Crítica* 38: 46-69.
- RINKE, STEFAN. 2003. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- RUSSO, EDUARDO. 2008. *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial.
- SCHWARTZ, JORGE. 2002. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. 2004/2007. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, vol. 3 y vol. 4. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- _____. *Genealogía de la vanguardia en Chile (La década del centenario)*, Santiago: LOM, 1998.
- TRAVERSO, SOLEDAD. *La angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*. 1999. Santiago: RIL.
- WALLACE, DAVID. 1993. *Cavilaciones de Juan Emar*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile.

(Des) Articulaciones críticas para un campo de estudios

IVÁN PINTO VEAS¹

Mantener las tensiones, sostener los cruces.

Resumen

¿Cómo definir en qué consiste la actividad contemporánea de una crítica latinoamericana? ¿Es posible hablar de su existencia, aun cuando los contextos posdictatoriales amenazan permanentemente su actividad? Este texto se centra en los desafíos y posibilidades de la crítica, en el marco del surgimiento de las plataformas web y la apropiación de un escenario público invadido por discursos mediáticos y económicos. Conectando con la historia de la crítica de Chile, lugar desde donde se sitúa, el texto plantea la posibilidad de invertir el escenario, situando un tipo de intervención estratégica que haga hincapié en su actividad “en presente”.

Palabras claves: crítica de cine, campo cultural.

Este artículo puede entenderse como una respuesta a dos artículos sobre el tema “campo de estudios de cine”, y también como el intento de situar un discurso sobre la crítica de cine en relación con la investigación y la teoría académica, todos espacios en los que transito y ejerzo actualmente. Sitúo dos antecedentes:

1.- Andrea Hoare en “Cine y academia”, uno de los pocos artículos existentes en Chile sobre estas materias de “campo” ¡y fechado en 1999! ha realizado un muy buen mapeo del tema y ha sentado las bases para pensar su problemática en el contexto actual. En tal artículo, Hoare comenta que la entrada

1 Investigador independiente, crítico de cine, editor <lafuga.cl>. Cursa doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile.

del cine a la academia ha sido más bien tardía y ha encontrado dificultades para sortear la cinefilia laudatoria (que enfatiza su hecho poético) y el dato histórico (que lo enfatiza como documento social), para llegar a un lugar que pueda asumir el cine como un hecho discursivo. El artículo sitúa dos vertientes que han logrado salir de ambos polos: por un lado el análisis textual, desde que en los lejanos 60 Christian Metz intentó ordenar el análisis cinematográfico de la mano de la lingüística y el psicoanálisis; y por otro lado, el ingreso de la nueva historiografía, representada por David Bordwell, que cumple con el requisito central de considerar al cine como:

Hecho fílmico, práctica social, económica y simbólica” [...] en el contexto de “una historia de las formas y las mentalidades en la que los procesos económicos aparecen perfectamente imbricados con los procesos culturales, nutriéndose de panoramas retrospectivos muy amplios, donde no se descarta la interpretación de las películas, pero subordinado a un riguroso examen de temas, factores de producción, normas estilísticas y condiciones institucionales para la subjetividad histórica de estos textos (Hoare 1999).

El punto aquí es la “posibilidad” teórica del cine en nuestro país, efectiva en sus prácticas regulares: investigación, publicación, academia, crítica.

2.- El segundo texto fue realizado por H. Stange y Claudio Salinas y apareció en Revista *Aisthesis* recientemente². Los académicos aquí han realizado un exhaustivo análisis de los discursos del campo de estudios, centrándose en “tres áreas relevantes la institucionalidad, los modelos y problemas teóricos y las prácticas críticas”, realizando no solo un repaso cronológico, sino estableciendo directrices, lineamientos generales así como síntomas. En el cierre del texto, los académicos plantean la desarticulación del campo debido a que: a) “la alineación general con el mercado ha restado el necesario espacio de legitimación para los estudios: la academia y las políticas estatales no han requerido el concurso del campo de estudios para el desarrollo de la ‘industria audiovisual’ ni han admitido lógicas de organización del campo cultural distintas de la que hoy es hegemónica y que tiene como único principio organizador el mercado” (Stange y Salinas 2009, 280-281) y b) “el hecho de que estas prácticas no se organizan en torno a los saberes específicos del cine ni en torno a los modelos teóricos que, como hemos visto, son difusos e inorgánicos; segundo, y a causa de lo

2 El texto se titula “Hacia una elucidación del campo de estudios de cine en Chile”. Existen otros antecedentes, como son el de Elizabeth Ramírez y el de Marcela Parada, ambos artículos propositivos y afirmativos respecto al estado de situación de los estudios de cine en Chile.

anterior, que el conjunto de las prácticas críticas y reflexivas suele apoyarse en los saberes teóricos de otros campos, en los cuales se asienta y legitima a riesgo de producir malas ‘traducciones’ teóricas entre un campo y otro y, a la vez, perpetuar la inarticulación del campo de estudios debido a la heterogeneidad de estos ‘préstamos’ teóricos” (Stange y Salinas 2009, 280-281).

Lo que me interesa de ambos textos es el intento que hay por definir un ámbito de especificidad académica, a la vez que la definición supuesta al respecto de lo que podríamos llamar “teoría del cine”. En la primera noción, la idea de una oposición entre crítica y academia. En la segunda, la idea de la vinculación directa entre los estudios de cine y la producción cinematográfica (el “ideal” articulado de la vinculación entre distintos ámbitos de producción), el mercado como “amenaza” y la heterogeneidad como riesgo de “mala traducción” de “préstamos teóricos”. Como podrán suponer, parte de mi perspectiva discute y encuentra algunos de los planteamientos. A decir verdad, estoy interesado específicamente en estas relaciones “naturales” o “naturalizantes” entre conceptos de teoría, crítica e investigación y prácticas. Tengo la impresión de que los procesos de constitución del “campo de estudios” se encuentran en un punto clave para definir su horizonte histórico, y sus ideas/valores respecto al cine, sus herencias, definiciones, “préstamos” y creaciones. Es evidente que esto se juega en el plano ideológico, discursivo y, justamente, donde habrá “batallas” que dar a futuro.

Volviendo a mi punto: en oposición a un campo “articulado” e “institucional”, creo que he estado ensayando todo desde el lado contrario. Coincide esto con diversos ciclos, entre ellos –a nivel global– el del debate sobre la “mutación” de la cinefilia y la pérdida de especificidad de la teoría del cine; y a nivel local, el surgimiento localizado de estos espacios. Los relojes marcan tiempos distintos: a la urgencia de establecer institucionalmente los estudios de cine, se le opone la necesidad por parte del pensamiento vivo del cine de remover sus estructuras; a la agenda de historizar se le tensionan las perspectivas más críticas respecto a los modos del historizar y aquello que ha dejado fuera los relatos hegemónicos de la historia; a las perspectivas desde las ciencias sociales y humanas, la pregunta por la especificidad del cine, etc. Visto así, la historia de este “campo” y la idea de un establecimiento “llano”, “consensual”, “institucional”, parece lejos de poder hacerse sin dejar sus zonas borrosas, ligadas, claro, a su falta de tradición “oficial”, pero, a su vez, a la posibilidad política que esto permite. En este marco es factible una pregunta por el rol de una crítica de cine: sus posibilidades y estrategias .

1. La *Revista de crítica cultural* y la transición democrática

Me gustaría afirmar, quizás, fehacientemente, que la actividad de la crítica parece destinada, al menos por estos años, a trabajar estratégicamente, y a contrapelo, de los resabios y resacas de la intervención militar, que instalan el clima cultural del período democrático. Hablar de este escenario político y mediático, en perspectiva de la crítica, es relevante por cuatro razones básicas:

- La crítica es una intervención en el espacio público³.
- En Chile este espacio público se encuentra amenazado, por un lado, desde las políticas privatizadoras de la cultura y, por otro, por la conversión de la cultura en patrimonio del Estado.
- Los medios periodísticos parecen ser los únicos habilitados para decir algo sobre el “presente” de la producción cultural, asimilando pasivamente dentro de su agenda la circulación transnacional prediseñada por grandes compañías.
- La academia ha retrocedido en su intervención pública, cuestión que es consecuencia tanto de la privatización de la enseñanza superior como del mercado internacional, cada vez más lleno de especialistas y que, a grandes rasgos, segmenta y parcela la producción cultural de su escenario de intervención pública.

Aquello que se conoce por crítica dentro de este escenario, se encuentra dividido en dos líneas básicas: la *crítica académica*, con sus respectivas publicaciones e investigaciones (y que, como bien ha escrito Rojo, no puede sacarse de encima la perspectiva científica), y la *crítica periodística*, cuya pauta central la determina la política editorial del medio de turno y el mercado de productos culturales (como ocurre en casi todo el mundo, la crítica de cine es la principal afectada). En resumen: no existe un espacio de intervención en “presente”, sobre la circulación y valoración de obras, que tensione su academización o mercantilización.

3 Como recuerda Terry Eagleton, pero así también Pierre Bordieu, la crítica moderna surge como parte de una lucha contra el Estado Absolutista. Por su parte, Bordieu no ha dejado de insistir en que aquello que define el surgimiento de un campo cultural durante la modernidad es su principio de autonomía, y para ello fue relevante la conformación y consolidación del llamado “campo intelectual”, definido como “un sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos situados en posiciones diversas, es decir un sistema de posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas”. Sobre esto véase: Eagleton, *La función de la crítica*, 1999, y Bordieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, 1983.

La aparición de la *Revista de crítica cultural* se transforma en un referente ineludible para empezar a abordar el escenario de la crítica. La publicación liderada por Nelly Richard, con una amplia gama de colaboradores a nivel local y global, aparece a inicios de los años 90, acompañando y tensiionando el escenario público instalado por la agenda política y mediática. Básicamente, los postulados-base, tanto de la revista como de los ensayos publicados por Richard, siguen manteniendo vigencia respecto a una forma de entender la crítica cultural como intervención en un debate público, así como para pensar en la crítica latinoamericana en tensión con los saberes. En un conocido ensayo, Richard llega a escribir sobre los desafíos de una crítica latinoamericana que asumimos, aún hoy, pertinentes:

Activar esta diversidad de articulaciones heterogéneas mediante una práctica intelectual que desborde el refugio academicista para intervenir en los conflictos de valores, significaciones y poder que se desatan en las redes públicas del sistema cultural, formaría quizás parte del proyecto de una crítica latinoamericana que “habla desde distintos espacios institucionales y que lo hace interpelando a diversos públicos”: una crítica que busca romper la clausura universitaria de los saberes corporativos para poner a circular sus desacuerdos con el presente por redes amplias de intervención en el debate público, pero también una crítica vigilante de sus lenguajes que no quiere mimetizarse con la superficialidad mediática de la actualidad; una crítica intelectual cuya voz, entonces, se oponga tanto al realismo práctico del saber instrumentalizado de los expertos como al sentido común del mercado cultural y a sus trivializaciones comunicativas. Hay espacio para ensayar esta voz y diseminar sus significados de resistencia y oposición a la globalización neoliberal en las múltiples intersecciones dejadas libres entre el proyecto académico de los estudios culturales y la crítica política de la cultura (Richard 2005, 455-470).

Como he dicho más arriba, el escenario estratégico propuesto por Richard es ineludible y obliga a enfrentarse a la actividad crítica no solo con cautela, sino con un alto grado de conciencia relativa a las prácticas discursivas y escriturales, conectando distintos escenarios de producción textual, ligados a diversas zonas de pensamiento que se dan cita aquí, tanto importantes secciones del pensamiento feminista como del debate poscolonial, la deconstrucción francesa, como disciplinas de diversa índole en las ciencias sociales, que van desde la filosofía a la antropología; desde la sociología al psicoanálisis y la semiología.

Ahora bien, para mi generación, la consolidación académica e institucionalización del grupo ligado a la revista se ha transformado en algo evidente,

llegando a ser, a estas alturas, el único referente a nivel de producción y gestión, con publicación en papel y una circulación amplia a nivel del campo cultural nacional e internacional, logrando establecer una estrategia de gestión editorial a largo plazo. En un escenario en que múltiples publicaciones de revistas de crítica mueren antes de un segundo número, y en el marco de un discurso resistente a la mercantilización, mediatización y academización de los discursos, *La Revista...* tendió a transformarse en un verdadero “centro” de producción escritural, monopolizando gran parte de los debates de la crítica, siendo a la vez punto de partida e impedimento para pensar nuevos escenarios de intervención. El criterio de entrada comienza aquí, de algún modo, con las zonas, quizás por algún lapsus, rezagadas de la publicación en papel (sobre cine, sin ir más lejos, que ha tenido escasa mención), con la constatación de la necesidad de pensar otras formas de intervención en el debate cultural, la posibilidad de abrir lugares y formas de decir y pensar que retomen el momento vivo del presente, en cuanto estrategia, circulación y valoración de la producción cultural.

2. Crítica en internet, desafíos y estrategias

Desde hace siete años edito el *website* de crítica de cine <http://lafuga.cl>, una “revista virtual de cine” como nos gusta decir, que recibe cerca de 500 visitas diarias promedio. La decisión de ser “virtuales” –al igual que una serie de intentos en el ámbito de la crítica cultural que coexisten en este momento en Chile– tiene directa relación con establecer un plan de gestión a largo plazo, así como con la convicción de que la web es un recurso no solo útil, sino también necesario para la producción crítica, debido a su ventaja de acceso, así como a la interconectividad, la hipertextualidad y la posibilidad de establecer redes sociales de conocimiento utilizando las posibilidades que ofrece la web. Es cierto que se trata de otro escenario, respecto a las revistas en papel y su salida a kiosco, pero cabe decir que el proceso de conformación de público lector de medios culturales se encuentra en desventaja frente al déficit educativo y la fuerte arremetida mediática de la prensa y la televisión, y como forma de funcionamiento ha acarreado algunas ventajas, respecto de un posicionamiento que, creo, jamás habríamos obtenido de otro modo. Por cierto, jamás se habría abierto un espacio desde las instituciones, de la academia o los medios ya instalados.

Tribus, comunidades. En primera instancia, la web funciona a partir de contenidos específicos que muchas veces, mediante un buscador, un usuario requiere. Este contenido específico puede estar situado en un sitio web de cualquier país, y si el usuario busca información en su idioma (por

ejemplo, español) las opciones se reducen. Esta lógica, tan básica, ayuda a crear públicos cautivos, es cierto, pero primero da cuenta del cambio en cuanto al tipo de lector que llega al website. Un lector, como recuerda García Canclini (2007), posiblemente ligado a otros grupos de usuarios mediante gustos específicos, lenguajes a veces autorreferentes, verdaderas “tribus”, de las cuales, para acceder, hay que conocer su lenguaje; posiblemente, un par de referentes. Ahora bien, existen muchos websites que funcionan solamente dentro de esta especificidad. Es el caso de los cientos de foros, por ejemplo, sobre cine asiático contemporáneo o música *dub* electrónica... el estilo del mundo parece haberse diversificado lo suficiente como para que la sola idea de un “espacio en común” haya sido abandonado; ¿se trataría solo de usuarios y consumidores? Si seguimos a García Canclini, pareciera que sí: la ciudadanía habría cambiado de prioridades y la aparición de la web parece haber radicalizado el movimiento en torno a los cambios en los lectores y espectadores de textos e imágenes mediante la llamada *convergencia digital*. En el texto citado, García Canclini se pasea por la superficies pantalla y los cambios a nivel de hábitos de consumo (por ejemplo, en el paso del cinéfilo al videófilo y el fin del paradigma ilustrado de clasificación), la relación entre internet y ciudadanía (a partir, por ejemplo, de movimientos de usuarios en defensa de su derecho a la privacidad y a los movimientos de *software libre*), o las nuevas tribus con respecto a “gustos”, “estilos” y “lenguajes” que se dan cabida en internet. En este nivel es imposible no dejarse llevar por la seducción que se encuentra entre la permanente actualización de los nuevos escenarios tecnológicos y la transacción avanzada de mercancías que olvida la demonización muy propia de cierto pensamiento ilustrado de izquierda. Este primer punto es ya un punto de comienzo completamente diferente respecto a la relación entre un website y una revista de papel. ¿Debemos asimilar pasivamente la acción del mercado y las nuevas tecnologías? ¿Abandonaremos, definitivamente, los sistemas clasificatorios ligados al pensamiento ilustrado? ¿O nos aferraremos a ellos? En estas disyuntivas, me gustaría situar un primer desafío. Lejos de creer que en la web no se lee (un primer mito que suele circular y reproducirse), creo que se está leyendo mucho, y el desafío que ofrece para la crítica se encuentra en cómo hacerse cargo de los cambios ocurridos en este lector, proponiendo, a su vez, modos diversificados de lectura y escritura.

Agendas. Un ejemplo al respecto de esto: ¿debe un website de crítica de cine estar a tono con todos los estrenos de sala?, ¿o debe abandonarlos para referirse a lo último del mercado que jamás llegará a estas latitudes? ¿Y depende su actividad solo de las llamadas “reseñas”? ¿Su agenda depende de aquello que ofrece el mercado? Muchos de los website de música y cine

han asimilado pasivamente el mercado cultural local y global sin proponer espacios de tensión respecto de ese consumo, sin contraproponer otros modelos de lectura más allá de la reseña, o la profundización en temas, lecturas o, incluso, literatura especializada sobre el tema. ¿A qué apunto? A que la web apunta a pensar estos desafíos de una forma productiva, a veces concediendo más hacia la agenda del mercado cultural (justo después de un festival de cine, por ejemplo, o de un estreno del cual “hay” que hablar). Pero la crítica no se acaba ahí; evidentemente, los espacios de significación o historización son, todavía, una tarea urgente que no deja de estar en la agenda crítica. Por otro lado, ¿la crítica solo debe hacerse cargo de la calificación y clasificación respecto de una obra?, ¿o permite otras lecturas, asociaciones, “linkeos”, digresiones, lecturas cruzadas referidas a un aspecto de la obra?

Cruces. Otra cuestión: crítica, saber y academia. ¿Qué tipo de escritura llevar a cabo? En el marco de un diálogo inexistente entre los textos procedentes de la academia y el mercado cultural, la crítica ofrece un momento único para establecer esos diagramas de saberes cruzados, y la web, su plataforma. Esto puede ser llevado a cabo de muchas formas, desde la mantención de esferas separadas (comentario, ensayo, monografía) hasta establecer cruces ensayísticos (*bricolage*) dentro de un mismo texto.

Mi experiencia como editor pasa por una cacería permanente de nuevos colaboradores y textos, donde me encuentro no solo con destacados académicos, que realmente creen que es necesario salir de la circulación “cerrada” de la publicación especializada, sino también con *bloggers* que publican anónimamente textos, reseñas y reflexiones en torno a algún autor o tema ligado al cine... Lejos de creer, como señaló Horacio González en una revista *Ñ* hace un tiempo, que el blog tendrá salida solo en el momento en que se genere una contraesfera pública, creo que esa “contraesfera” de escrituras ya no podría ser llamada “crítica” ni tampoco “intelectual”; las ventajas que ofrece para crear cruces, como también niveles de lectura, que pueden ir del diario personal a la lectura en clave irónica, todo ello enriquece un escenario que ya no podría ser referido a un pensamiento centralizado, sino ubicuo, hábil, digresivo, en movimiento, donde, sí, la “crítica”, posiblemente también se encuentre cambiando.

Sin centros. Nos hemos referido a la relación entre calificación/clasificación y mercado cultural, así como a la posibilidad de cruzar niveles de escritura y saber. Creo que si tuviera que definir un tercer eje de acción, ligado a los cambios ocurridos en el ámbito del arte y, como es mi caso más específico, el cine, en los últimos años, Jonathan Rosenbaum, destacado crítico norteamericano, ha escrito un libro que podríamos considerar pionero en cuanto a establecer una actividad crítica “en presente”. De una tradición

muy diferente a la nuestra, Rosenbaum ha escrito un libro en el cual analiza no solo “la forma en que los medios y las distribuidoras determinan el cine que podemos ver” (Rosenbaum 2007), sino que, de paso, ha criticado fuertemente una cierta atmósfera cinéfila reticente a hacerse cargo de los cambios ocurridos en el cine durante los últimos años, llegando a hablar incluso de “la muerte del cine”. Rosenbaum se refiere, concretamente a algunos discursos melancólicos, que a inicios de los 80 extrañaban la escena de los “grandes autores”, como Fellini, Truffaut o Antonioni, frente a lo cual se pregunta ¿hemos visto todo el cine que podríamos ver para declarar una muerte?, ¿qué es lo que impide que lo veamos? (Rosenbaum 2007, 34-55), ¿y no se encontrará cambiando lo suficiente como para que las grandes teorías del autor u otras ya no alcancen a encontrarlo? No creo exagerar en estas “pérdidas de vista” del cine: no se trataría solo de formas de narrar, sino que también geopolíticas, sistemas de producción, mutaciones, hibridaciones, formas de consumirlo; desde todos lados, el cine parece estar llegando un poco más acá o un poco más allá del canon de la “política de la forma”. Dar a conocer estos cines desconocidos, que son marginados de las grandes transnacionales, quizás escasamente mencionados en la agenda periodística, podría ser también un desafío en el que creo concuerda toda revista de cine contemporánea.

Ángel Quintana, crítico y teórico español, en el prólogo a *Nuevos cines, nueva crítica*, da cuenta de un escenario similar al describir los recorridos de la teoría del cine (de la teoría del autor a la narratología), pasando por el surgimiento de los *Cultural Studies* (Quintana 2006). Quintana es enfático al momento de criticar a estos últimos por “crear una determinada base metodológica débil que ha acabado siendo excesivamente mimética del papanatismo norteamericano” (Quintana 2005, 18); suma a esto dos quiebres en la teoría: el quiebre con el “genio romántico” (del cual la política de autor había llegado a ratos a establecer una continuidad), y la crítica del “centro” y una reconsideración de los mal llamados “cines periféricos”...aunque Quintana enfatiza la aparición del cine asiático como el momento central de un giro ocurrido en los últimos años (y a nosotros nos gustaría ser enfáticos en nuestra calidad de lectores y críticos desde y en Latinoamérica, donde se suman varios desplazamientos en cuanto centro y periferia, cuestión que ha detallado Nelly Richard en varios textos). Lo que sí se hace importante es el hacerse parte de este giro cultural en el cual la crítica puede jugar un rol esencial: “Hoy, el gran reto reside en apuntalar, sin prejuicios, un conocimiento reflexivo del arte que sea capaz de combatir la marginación a que son sometidas determinadas culturas frente a los excesos de la seudocultura tecnocrática” (Quintana 2006, 10).

En nuestra agenda *deficitaria*, podríamos sumar no solo dar cuenta de los cambios producidos en el cine en los últimos años, sumando a ello los cambios en las tecnologías de la imagen, a nivel de producción y difusión (también dentro de la agenda cinematográfica, como hemos visto recientemente con Brian de Palma); me gustaría recordar desde aquí que incluso la revista *Cahiers* desde los años 80 viene criticando televisión, y hoy en día, incluso, imágenes de guerra aparecidas en *Youtube*. Sumo a esto la falta de institucionalidad de nuestras realidades que obliga a hacernos cargo de investigar, pero también de educar a posibles espectadores de cine, aunque este tipo de enseñanza dudo que pueda seguir teniendo a la linealidad como eje central.

Así visto, el escenario de la crítica parece un poco más complejo que aquello que prometían nuestras realidades circundantes, especialmente ligadas a su rama académica y periodística. Como intenté dejar claro, el punto de partida tiene como énfasis central la capacidad de establecer un tipo de discurso que pueda movilizarse estratégicamente en distintos estratos y niveles, reconectando agendas locales y globales, discursos académicos y no-académicos, cinematografías conocidas y desconocidas; pero también ocupando un lugar que enfatice su intervención en el espacio público, las políticas estatales y mercantiles de la cultura, utilizando los recursos y posibilidades de las plataformas virtuales. En la perspectiva de una crítica que pueda hacerse cargo de los distintos cambios ocurridos a nivel de escritores, lectores y espectadores, pero también en las obras cinematográficas. Creemos que es este espacio de acción en el que, por sobre todo discurso fúnebre, la crítica puede establecer un espacio de ganancia de la cual salga revitalizada –posiblemente, lo suficientemente afectada– como para que resulte reconocible.

Bibliografía

- BOURDIEU, PIERRE. 2002. *Campo de poder, campo intelectual*. Editorial Montessor.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2007. *Lectores, espectadores, internautas*. Barcelona: Gedisa.
- HOARE, ANDREA. 1999. "Cine y academia". Consultado en revista digital <<http://critica.cl>>.
- QUINTANA, ÁNGEL. 2006. Prólogo a *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, de Antoine de Baecque. Barcelona: Paidós.
- RICHARD, NELLY. 2005. "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana". En *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato, 455-470. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

ROSENBAUM, JONATHAN. 2007. *Las guerras del cine*. Santiago: Uqbar.

STANGE, HANS Y CLAUDIO SALINAS. 2009. "Hacia una elucidación del campo de estudios de cine en Chile". *Aisthesis* nº46: 270-283.

Tránsitos históricos: desde los primeros tiempos hasta los años setenta

“La película disociadora y subversiva”: el desafío social del cine en Chile, 1907-1930

JORGE ITURRIAGA E.¹

Resumen

Una de las características más sorprendentes (y menos estudiadas) del cine, en sus primeros años en Chile, es su profunda inmersión en la cultura de los sectores populares. Esta estrecha relación se puede advertir en tres ámbitos: en la instalación de biógrafos en la periferia popular de Santiago; en la adopción entusiasta del cinematógrafo por parte de agrupaciones obreras socialistas; y en la producción cinematográfica misma (europea), dominada por géneros populares como la comedia pícaro y el melodrama. Este vínculo social fue muy duradero en Chile y, entre otras cosas, explica por qué el cine fue visto con malos ojos por la clase dominante y por qué la censura puso énfasis en eliminar los estímulos considerados “disociadores”.

Palabras claves: cine obrero, melodrama.

Si bien el cine apareció en Chile en 1896, será solo a partir de 1907 que se convertirá en fenómeno social fácilmente medible, al dejar el nomadismo por la explotación sedentaria y regular, conocida como sala de biógrafo. Una de las claves que explican la explosiva popularidad del cine será la profunda amistad que mostrará con los sectores populares. Esta alianza resultaba revolucionaria en todo sentido, pues se trataba de grupos habitualmente poco convocados a espectáculos teatrales, consumo de imágenes, revistas, noticias de actualidad, etc. Hay varias formas de medir este impacto social. En materia de precios de entradas, por ejemplo, tan solo diremos que hacia 1914 una galería en un biógrafo, ni siquiera popular sino de clase media, valía cerca de 1/3 de lo que en ese año costaba en promedio un litro de vino o un kilo de pan². Este indicador permite comprender gran parte de la penetración

1 Doctor en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile y realizador audiovisual.

2 Valores sacados de avisos en prensa (para las entradas de biógrafo) y del *Boletín de la Oficina del Trabajo* de 1914 (para el vino y el pan).

social del cinematógrafo. Por ser económicos y rendidores, los proyectores cinematográficos atrajeron masivamente a los sectores populares. Sin embargo, eso no explica todo. La misma producción, sobre todo la francesa, estaba de alguna manera dirigida a empatizar con la cultura proletaria.

La era de los “barracones”

La primera alianza entre cine y sectores populares (1909-1910) sucedió mayoritariamente en salas de teatro, es decir se trataba de un desplazamiento popular hacia espacios burgueses o pseudo-burgueses, generando una situación de entremezcla social. Juntar a una y otra clase en un mismo espacio de ocio no era algo evidente en la época. En julio de 1910 un grupo de espectadores del Teatro Valparaíso dirigía una carta a *El Mercurio* de Valparaíso, quejándose de cierta molestia social. ¿El asunto? No era correcto que los espectadores de anfiteatro o balcón (franja situada entre la galería y la platea) compartieran la fila de boletería con los de galería.

Se nos ha enviado una carta firmada por “Varios Asistentes”, en la que se pide que por nuestro intermedio solicitemos de la empresa del Teatro Valparaíso, haga vender las localidades de anfiteatro durante el día. Fundan su petición en que sería mas cómodo para los asistentes a estas aposentaduras, procurárselas con la debida anticipación, librándose así de las molestias a que están expuestos con los atropellos y sofocamientos que se producen en la boletería, pues allí mismo se expenden las de galería (*El Mercurio*, Valparaíso 1910, 3).

La empresa del teatro accedió a la solicitud pocos días después, vendiendo las entradas de anfiteatro junto con las de platea, a partir de las 10 de la mañana. La galería, por supuesto, siguió expendiéndose solo en la noche.

Pero además de esta ecúmene social (todos juntos), la fiebre biográfica vino a proponer una modalidad mucho más radical, similar al fenómeno de los *nickelodeon* –o teatros de cinco centavos– en Estados Unidos entre 1905 y 1908: el biógrafo en pleno arrabal. No es que el cine “admitiera” a proletarios. Los fue a buscar directamente, dándole la espalda a la tradicional cultura teatral. Si en el Santiago de 1910 una que otra sala dejaba el centro y se instalaba en algún sector populoso, hacia 1913 podemos afirmar sin ninguna exageración que había más salas en la periferia que en el centro. En diciembre de 1913 la revista *Cinema* publicó una lista con el total de salas de espectáculos en la capital: 63 locales, 50 de los cuales estaban ocupados por biógrafos, 7 cerrados y 6 ofrecían números en vivo (*Cinema* 1913, 17). Si

vemos la ubicación de esas 63 salas, veremos que el centro tradicional no era tan importante. En el distrito histórico y a lo largo de toda la Alameda sumamos 18 salas, o sea, nada menos que 45 locales estaban instalados en barrios excéntricos. Destacan como zonas fuertes el norte de la ciudad (8 salas), Santiago Poniente al oeste de Cumming (9), pero sobre todo el sector sur, encuadrado entre San Diego, San Isidro, Matta y Maestranza (actual Portugal), con 20. Se configuraba así una cobertura tal que prácticamente no había población de Santiago que no tuviera un biógrafo a siete u ocho cuadras de distancia. Si les ponemos una característica social a estos cuadrantes, no queda sino concluir que en 1913 el cine era derechamente proletario. Hemos cruzado este mapa con el que confeccionó por Peter de Shazo (De Shazo 2007, 101) (válido para 1910) que muestra la ubicación de 446 “casas de trabajadores” y 116 “casas de la élite”, información recopilada de diversas formas³. El sector de élite –que podríamos delimitar entre el Cerro Santa Lucía por el oriente, Av. Brasil por el oeste, San Pablo por el norte y Eleuterio Ramírez por el sur– comprendería 16 salas, que podríamos estirar a 21 si incluimos cinco que están en la frontera (a 2 o 3 cuadras de los límites sugeridos por el mapa de De Shazo). Todo el resto, entre 42 y 47 salas, gruesamente dos tercios del total, estarían ubicadas en territorio proletario.

Si bien este fenómeno arrabalero de la preguerra no llegó a ser tema de la prensa burguesa (lo mismo pasó en Estados Unidos, no hubo muchos reportes entre 1905 y 1907), de todos modos no pasó inadvertido para ciertos observadores. En marzo de 1913 la revista *Zig-Zag* constataba que “desde hace poco tiempo, nuestra capital cuenta con algunos teatros situados si bien no en los barrios centrales, pero sí en los que tienen más población” (*Zig-Zag* n°421 1913).

El Diario Ilustrado hablaba, en agosto del mismo año, de “la gran concurrencia que diariamente acude a esta clase de espectáculos [biógrafo], y la inmensa profusión con que en todos los barrios de la capital se encuentran repartidas estas salas” (*El Diario Ilustrado* 1913, 3). La revista *Sucesos* habló de una verdadera invasión, cuadra a cuadra, lo que constituía un fenómeno no necesariamente bienvenido para esa publicación:

Una verdadera invasión, un asalto desordenado de este género de espectáculos, ha venido desalojando en este último tiempo a las distintas clases de representaciones teatrales. En el centro, en los barrios cercanos a Santiago,

3 El autor encontró las direcciones proletarias (“conventillos, pasajes, cités”) al azar en cerca de 20 medios de prensa. Las ubicaciones de la “élite” provienen de una *Guía de la Prefectura de la Policía* de 1909, correspondientes a los domicilios de casi todos los diputados y senadores en ejercicio.

en los más distantes, brotan como hongos, teatritos ligeros, que repiten como eco las diversas películas de las salas centrales [...] Hay partes en que se reúnen hasta tres salas de “cines” en el espacio de una cuadra y, por lo menos, se encuentran en ciertos barrios a una distancia, uno de otro, de cuatro o cinco cuadras. Los negociantes han visto que dan buenas utilidades esta clase de empresas y han invadido la plaza con sus frágiles barracones pintarrajeados de colores llamativos (*Sucesos* 1914).

Esta era una postura radicalmente distinta a la que se puede encontrar masivamente en 1910. En esa época, cualquier sala de espectáculos era saludada por la prensa como un paso hacia la civilización⁴.

Es impresionante el silencio que hay en relación a estas salas. No sabemos si eran salas pequeñas o grandes. Suponemos, tan solo basados en la experiencia extranjera (los *nickelodeon*), que consistían mayoritariamente en espacios sin segmentación, en una sola “platea democrática”. Lo más seguro es que muchos de estos biógrafos periféricos fueran responsabilidad de pequeños comerciantes. Robert Sklar (1994) propone, para Estados Unidos, el perfil del comerciante minorista de zapatos o vestuario que al observar cómo el biógrafo resultaba el negocio más popular de la cuadra, se convencía de sumarse a la actividad y cambiar de giro. Jean-Jacques Meusy (1995), para el caso parisino, caracteriza a estos sujetos como comerciantes de calzado, muebles o bebidas que no abandonaban su giro principal. Eran *gagne-petit*, es decir, pequeños comerciantes. De acuerdo al siguiente testimonio, no sería raro tener en Chile verduleros o almaceneros desocupando su viejo negocio para instalar bancas y un proyector. En 1916, el “cinematografista” Augusto Pérez órdenes recordaba la preguerra con nostalgia, por la facilidad con que se establecían los biógrafos:

Se han ido para siempre aquellos tiempos felices en que bastaba desocupar una bodega de frutos del país y reemplazar los sacos y los fardos por bancos o sillas de doblar, para tener una espléndida sala de espectáculos a la cual sin ningún rubor su empresario bautizaba con el pomposo nombre de “teatro”. El buen público de ese tiempo, entusiasmado por la novedad de los “monos mágicos”, no sentía la dureza de los asientos ni los ataques alevosos de las pulgas criadas en óptimas condiciones en la tierra suelta de la platea, no notaba el penoso trabajo de sus pulmones para absorber oxígeno de una atmósfera masticable (*Cine Gaceta* 1916, 2).

4 En marzo de 1910 un cronista resaltaba un proyecto de teatro en la ribera norte del Mapocho, pues iba a “transformar un barrio feo en uno artístico” (*Zig-Zag* 1910).

Sería tentador utilizar la sala cochina y pulgosa como argumento para reforzar el acercamiento del cine a los sectores populares. Sin embargo, sería un error. La falta de higiene será una constante en casi todos los teatros de la capital (quizás con excepción del Municipal) y hasta los biógrafos más oligárquicos, como el Unión Central, tendrían graves fallas en esa materia⁵. La frecuente asociación de pulgas y microbios con los biógrafos no habla necesariamente de su condición social, sino más bien de la ahorratividad de sus empresarios y sobre todo del carácter de emergencia de estas salas: surgen de la noche a la mañana, en bodegas, galpones, patios y salones que carecen de los requisitos mínimos para constituir un local de espectáculos.

Pero el cine no solo se hizo popular en Chile por obra de comerciantes. También fue apropiado por asociaciones de diverso tipo (religiosas, pedagógicas, obreras) en la lógica de la propaganda/pedagogía y no tanto del negocio. Uno de los usos del cinematógrafo que más resalta en estos años será el de las sociedades obreras de inspiración socialista.

El biógrafo obrero

El biógrafo se transformó en sinónimo de clase obrera. En 1915 un proyecto de censura de biógrafos fue abordado brevemente en la Cámara de Diputados. ¿Dónde? En la Comisión Permanente de Legislación Social, entre temas como descanso dominical, accidentes del trabajo, ley de la silla, etc. (Comisión Permanente de Legislación Social de la Cámara de Diputados 1916).

Quizás la mejor forma de demostrar la alta penetración social del cine sea saliendo de Santiago, hacia una región donde los obreros se contaban por decenas de miles: la pampa salitrera. En 1912, luego de haber viajado por la zona, el cronista de teatros Carlos Varas (alias Mont Calm) pintaba un panorama muy activo en la pampa: “Casi en todas las oficinas hay biógrafos, o circos, o bien compañías de variedades formadas por artistas que van al desierto en busca de las hermosas esterlinas del salitre” (*Zig-Zag* 1912). El biógrafo fue muy bienvenido en las oficinas (tanto por obreros como por administradores), quizás porque la diversión principal, el alcohol, estaba prohibido en muchos de estos campamentos. Esta falta de alternativas llevó a muchos grupos obreros a la autogestión. Así como con el teatro y la música, los sectores organizados también se apropiarán de la tecnología

5 En 1915 un inspector municipal de Santiago señaló, del Unión Central: “No creí encontrarme con un teatro donde asiste día a día numeroso público y bien seleccionado, tan descuidado en su tenida diaria [...] los sillones son por demás antihigiénicos por tener por tapiz una vieja tela de lana sucia [...] Cuántos millares de microbios no se encuentran adheridos a esta tela” (Archivo Nacional Histórico, 1915, 127).

cinematográfica, generando una experiencia que bien podría ser calificada de autónoma o alternativa. El periódico socialista *El Despertar de los Trabajadores*, aparecido en 1912 en Iquique, incluirá permanentes referencias a la actividad biográfica. Diversos grupos aglutinados en torno a este periódico se sirvieron regularmente del cine para recaudar fondos para su causa, con material arrendado a los grandes distribuidores. Por ejemplo, para la conmemoración del 1º de mayo de 1913, la denominada Cámara del Trabajo de Iquique organizó en el Teatro Nacional de ese puerto una función a beneficio. La primera parte de la función estuvo ocupada por el siguiente programa cinematográfico:

Primera parte

Función de Biógrafo)

1º La caza del ciervo (natural)

2º Por su hija (dramática)

3º La lucha por la vida (dramática)

4º Los patines de Hermenegildo (cómico) (*El Despertar de los Trabajadores* 3 mayo 1913, 2)º.

En septiembre del mismo año la sociedad Defensa del Trabajo de Oficios Varios puso en circulación unos bonos con el título de “Biógrafo Obrero”. El objetivo era juntar 10 mil pesos para comprar un proyector cinematográfico y arreglar su sede social para convertirla en un Teatro Obrero (*El Despertar de los Trabajadores* 20 septiembre 1913, 2). El contenido del programa de la velada recién citada indica que no se trataba de películas cualesquiera, en la lógica de la entretención o del financiamiento, sino de material totalmente atingente a la cultura obrera, la cultura de “la lucha por la vida”. Efectivamente, parte importante de la cinematografía común y corriente de las décadas de 1900 y 1910 tenía un contenido altamente proletario.

Una producción dirigida a los sectores populares

Parte importante de la cinematografía francesa (dominante hasta la guerra) buscaba la atención del “público de feria”, como se le decía en Francia. No estamos hablando solamente de las comedias pícaras (que autores como Robert Sklar y Steven Ross califican de subversiva y antiautoritaria), sino fundamentalmente de dramas y melodramas “sociales”, que aspiraban a

6 En la segunda parte, se desplegó el contenido político de la velada, con diversas conferencias, entre las que destacaba el discurso de Luis Emilio Recabarren.

retratar la vida de los más humildes de diversa forma: el drama tocando fibras que podríamos denominar “realista”⁷ y el melodrama apuntando a la emotividad por sobre todas las cosas. Este último producto destaca enormemente. Si el drama social funcionaba como cognición, el melodrama sin duda habría que situarlo en el terreno de la agitación. En este, el “documentalismo” dejaba su lugar a las emociones, a la toma de partido en torno a la existencia de dos polos opuestos, buenos versus malos. Por si quedaban dudas de cuál era el partido que había que tomar, los catálogos franceses no tenían problema en marcar preferencias explícitas o epítetos unívocos: los productores se ponían del lado de “los de abajo”⁸. Es cosa de imaginar la reacción de los espectadores chilenos ante el siguiente drama presentado en el Teatro Variedades de Santiago en fecha tan temprana como 1905. Es muy probable que la descripción de los cuadros, publicada en prensa, haya sido tomada textual del catálogo:

LA HIJA DEL ARTESANO (gran escena naturalista-dramática en 7 cuadros)
1er cuadro – Seducida – Uno de esos desocupados a quienes el padre dejó unos cuantos miles, con sus buenas promesas seduce a una pobre humilde niña, saliendo del taller.

2º cuadro – Del trabajo al placer – Vestida lujosamente los encontramos en uno de estos grandes restaurantes a la moda, con otras alegres parejas.

3er cuadro – Abandonada – En una villa de campo vemos a los enamorados desilusionados; el joven siguiendo a algunos amigos por otros placeres. Desesperada y abatida queda llorando.

4º cuadro – Muriendo de hambre – La vemos llegar cansada y muriendo de hambre en uno de esos ventorrillos, lugar de diversiones de la clase obrera

-
- 7 Ya en 1903 Pathé inauguraba una suerte de género “realista”, en el que se describía la “vida y trabajo de los pobres” (mineros, presos, etc.). Véase Noel Burch (2008). El cine nació en pleno auge de la literatura realista o naturalista, aquella que buscaba describir, sin idealizar, la realidad de los sujetos de las clases medias y populares, con especial predilección por temas como el alcoholismo, las enfermedades hereditarias, el trabajo asalariado, los conflictos sociales, etc. En su búsqueda por argumentos dramáticos, las productoras cinematográficas recurrieron masivamente a este género. Emile Zola, por ejemplo, fue adaptado no menos de 30 veces durante la época muda por cineastas de Francia, Alemania, Rusia, Italia y Estados Unidos. La prensa obrera informará periódicamente en la década del 10 sobre las adaptaciones cinematográficas de Zola. Véase *El Despertar de los Trabajadores*, 4 abril 1918, 3.
- 8 Noel Burch cita, por ejemplo, lo que el catálogo Pathé decía de una cinta sobre presos: “A los espectadores les gustará reconocer estos tipos de rebeldes sociales que, pese a las terribles represiones que la ley ejerce sobre ellos, no se rinden jamás, ni siquiera frente a la muerte” (Burch 2008, 90). Este es un ejemplo ideal de lo que el autor llama la actitud “populista” de las productoras francesas.

en días festivos. Uno de los artesanos, tomándola en compasión, le presenta una taza de caldo que toma de una vez; por el cansancio, se desmaya.

5º cuadro – Carta a los padres – Pensando poder enternecerlos, manda una carta que recibe la madre en compañía de su hijita, a quien los padres criaban; al ver la carta, el padre se pone furioso, la madre y la hijita imploran perdón; pero el honrado artesano no puede admitir, siendo la falta de su hija su desesperación y vergüenza (cuadro realista y conmovedor).

6º cuadro – Terrible expiación – Rechazada y abandonada por todas sus antiguas amigas, no pudiendo más levantarse del vicio, la vemos en compañía de uno de esos seres inmundos que viven de prostitución; en un momento de retorno de honradez y viendo todo el hondo de su vicio, no quiere más de la vida; perseguida, maltratada por su pájaro nocturno, se echa al agua, acuden policías quienes la salvan.

7º cuadro – En el hospital – Los padres, llenos de dolor y envejecidos por la vergüenza, asisten a su agonía. Se muere al momento que quiere abrazarlos y pedir perdón a sus padres (*El Ferrocarril* 1905, 2).

Es importante destacar que el melodrama de estos años no aspiraba a ser una experiencia confortante, caracterizada por el final feliz. Era muy común que el héroe o la heroína proletaria terminaran mal, muertos o suicidados. Estos cuadros, de fuerte carga antiburguesa, no serán una excepción de los primeros y experimentales años del cine ni tampoco un producto exclusivo la moral “anarquista” de los franceses (en palabras de Burch). En Estados Unidos los temas obreros también serán numerosos. En la primera mitad de la década de 1910, cuenta el investigador Steven Ross (1991), hubo una suerte de género llamado “Labor-capital”. Eran cintas destinadas a retratar conflictos laborales, tanto desde perspectivas liberales (con héroes individuales) como sindicalistas o socialistas (con héroes colectivos). Lo interesante de estas últimas, prosindicalismo, es que fueron concebidas para el circuito comercial y no para convencer a los ya convencidos. En 1913, por ejemplo, la cinta *From dusk to dawn* (producida por un militante socialista) fue exhibida con todo éxito en los teatros de la cadena más grande de Nueva York, la empresa Loew, y vista por medio millón personas. Fundiendo entretención y contenido, estas películas obreristas se instalaron de lleno en el melodrama y su maniqueísmo de buenos y malos. Más allá de si se trataba de visiones liberales o socialistas, populistas o sinceras, la intención, gruesamente, parecía ser una sola: forzar la toma de partido (a favor o en contra). Ross ofrece testimonios de espectadores que se convirtieron al sindicalismo o que declararon una huelga en su trabajo gracias al estímulo de esas películas.

No sabemos bien si estas cintas sindicalistas llegaron a Chile, muchas serían censuradas y su exportación, impedida. Sin embargo, todo parece indicar que el nivel de obrerismo en las exhibiciones cinematográficas en Chile fue notorio. En 1914, la presidenta de la católica Liga de Damas Chilenas, Amalia Errázuriz, calificó al cine no solo como “escuela de vicios y criminalidades”, sino también como “escuela de anarquismo” (*El Eco de la Liga de Damas Chilenas* 1913, 4). La alarma sería grande, pues varios aseguraban que se trataba de una campaña orquestada internacionalmente (un par de veces se achacará a los judíos esta supuesta conspiración)⁹. En 1921 un cronista de *El Diario Ilustrado* alababa la decisión de un intendente de prohibir una cinta, alegando la existencia de un verdadero género que hoy tildaríamos de izquierdista:

todavía está el problema de la película disociadora y propagandista, de la película subversiva, en que el patrón maltrata al obrero, seduce a la hija del obrero, miente, roba, engaña, y aparece el banquero como un estafador vulgar (*El Diario Ilustrado*, 1921, 3).

Si bien la película netamente de vida obrera decaerá a medida que se acercan los años 20, “la cuestión social” cinematográfica no decaerá. Las películas de policía/ladrón también serán temidas por la cultura dominante, que creerá que las escenas de crímenes incentivaría al espectador popular a desobedecer la ley. La censura cinematográfica, que aparecerá en esferas municipales hacia 1917, tendrá un fuerte componente clasista y se abocará sobre todo a este tipo de películas, exigiendo “finales moralizantes”, es decir que el malhechor sea castigado¹⁰. Por último, la censura nacional, establecida en 1925 (decreto n°558) y reforzada durante el gobierno del coronel Carlos Ibáñez en 1928 (decreto n°593), también se abocará especialmente a frenar el influjo potencialmente disociador de la pantalla. Apenas un mes después de instalado en la cartera de Interior, en marzo de 1927, Ibáñez comunicaba a varias autoridades su visión de la censura cinematográfica, criticando al Consejo de Censura, que se había centrado exclusivamente en “vigilar el

-
- 9 En 1917 un columnista de *El Mercurio* pedía el establecimiento de la censura cinematográfica para contener “la propaganda pacifista y anti-militarista [...] que las agencias judías-internacionales propagan para arrancar aplausos”. *El Mercurio*, Santiago, 14 octubre 1917, p. 5.
- 10 El Reglamento General de Teatros promulgado por la Municipalidad de Santiago en 1915, establecía en su artículo n°112: “Quedan prohibidas las vistas referentes a escenas de delitos si las mismas no contienen el castigo de los culpables”. *Reglamento General de Teatros*, Santiago, Imprenta Diener, 1915. Solo en 1917 comenzarían a aplicarse en la práctica las disposiciones censoras de este texto.

aspecto moral de esta clase de espectáculos; no ha prestado el debido interés al aspecto social de aquellas proyecciones que puedan despertar ideas de subversión del orden público”” (Rojas 1993. 30).

Bibliografía

- Archivo Nacional Histórico, Fondo Cabildo y Municipalidad de Santiago, vol. 467, 12 de junio, 1915: 127.
- BURCH, NOEL. 2008. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Comisión Permanente de Legislación Social de la Cámara de Diputados.1916. *Proyectos importantes, informes presentados en los últimos años y leyes promulgadas*. Santiago: Imprenta-Litografía Barcelona.
- El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 3 mayo 1913, 2.
- El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 20 septiembre 1913, 2.
- El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 4 abril 1918, 3.
- El Ferrocarril*, Santiago, 1 octubre 1905, 2.
- El Mercurio*, Valparaíso, 3 julio 1910, 3.
- DE SHAZO, PETER. 2007. *Trabajadores urbanos y sindicatos en Chile: 1902-1927*. Santiago: DIBAM, 101.
- El Diario Ilustrado*, Santiago, 28 agosto 1913, 3.
- El Diario Ilustrado*, Santiago, 12 enero 1921, 3.
- El Eco de la Liga de Damas Chilenas* n°26, Santiago, 15 septiembre 1913, 4.
- MEUSY, JEAN-JACQUES. 1995. *Paris-palaces ou les temps des cinémas (1894-1918)*. Paris: CNRS.
- SKLAR, ROBERT. 1994. *Movie-made America. A cultural history of american movies*. New York: Vintage Books.
- ROJAS, JORGE. 1993. “Oficio a varias autoridades de 10 marzo 1927”. En *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)*. Santiago: DIBAM, 30.
- Revista *Cinema* n°3, Santiago, 12 diciembre 1913, 17
- Revista *Cine Gaceta* n°8 (primera época), Santiago, 15 febrero 1916, 2.
- Revista *Sucesos* n°591, Valparaíso, 22 enero 1914.
- Revista *Zig-Zag* n°307, Santiago, 5 marzo 1910.
- Revista *Zig-Zag* n°363, Santiago, 3 febrero 1912.
- Revista *Zig-Zag* n°421, Santiago, 15 marzo 1913.
- ROSS, STEVEN J. 1991. “Struggles for the screen: workers, radicals and the political uses of silent film”. *The American Historical Review*, vol. 96, n°2: 333-367.

11 Oficio a varias autoridades (10 marzo de 1927) citado por Jorge Rojas, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)*.

Huellas urbanas de la emergencia del cine en Santiago

JAVIERA LORENZINI R.¹

Resumen

Enmarcado en el proyecto Fondecyt 1095210 “Reflejos y reflexiones del cine en Chile 1900 a 1940” (2009-2011), este trabajo sigue los rastros urbanos que imprime la emergencia del fenómeno cinematográfico en la capital de nuestro país desde su aparición hasta las reformas de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), a partir de una doble huella: tanto en el impacto físico del surgimiento del biógrafo en el entramado social y urbano santiaguino, como en su impacto “imaginario” en las representaciones urbanas y sociales que luego influirán en el devenir efectivo de la ciudad.

Palabras claves: cinematógrafo, Santiago, ciudad imaginaria.

Se relata en *Casa Grande* que la noche en que Gabriela Sandoval y Ángel Heredia, sentados en un asiento rústico en la hacienda familiar, se besaron por primera vez y sellaron así un melodramático destino –que bien habría podido ser cinematográfico–, su padre había ofrecido una gran fiesta a los inquilinos y pobres del gran fundo santiaguino, en el que se brindó un extraño espectáculo:

En el vestíbulo funcionaba el cinematógrafo, proyectando sus cuadros sobre una gran tela blanca. La gente del pueblo contemplaba aquello maravillada, creyéndolo cosa de brujería, por lo cual se santiguaba apresuradamente. “Ben haiga, hijita, decía una vieja, estas funcias de parecíos” [...] “No se le dé naa, comadre, respondía otra, que son los patrones vestíos de farsa que saltan pal otro lao”[...] (Luco 1983, 77-78).

1 Licenciada en Letras por la Universidad Católica de Chile. Cursa Magíster en Literatura, Universidad de Chile.

La novela de Orrego Luco, publicada en 1908, presenta además de estos pasajes en que conviven hábitos coloniales santiaguinos y el nuevo invento del cinematógrafo, que revolucionaría la capital a partir de 1896, cuando se proyectó la primera cinta y se inauguraron las primeras salas de cine. Comenzar el rastreo de las huellas urbanas de la emergencia del cine en Santiago con la lectura de una novela, es quizás un ejercicio tan *ligeramente* desfasado como la convivencia que en los fragmentos citados hallamos entre hacienda y cinematógrafo. Los ligeros desfases –o “leves anacronismos”– serán precisamente el centro de este recorrido que ahora comenzamos.

Hacer el seguimiento de los rastros que imprime en Santiago un cine emergente implica seguir una pista doble, esto es, considerar las dos principales maneras en que el fenómeno cinematográfico influye en el entramado urbano y se relaciona con él. En primer lugar, el cine “ocurre” en el espacio físico del teatro, el cual se sitúa en la ciudad, impactando en su fisonomía y transformando las redes urbanas y sociales que la constituyen. Pero también encontramos en el cine el lugar de la “ciudad imaginaria” santiaguina, desde donde se transmiten continuamente nuevas representaciones urbanas y sociales que luego incidirán *de facto* en el devenir de la ciudad. Si bien ambos rastros son las dos caras de la misma relación, siguen líneas paralelas que no siempre van a la misma velocidad ni dejan la misma huella. Este ligero desfase es el que me propongo discutir en este trabajo y de él se desprende que siga una línea doble: no solo indagar en la aparición del cine en Santiago en tanto fenómeno urbano, sino que observar cómo la evolución misma de la capital en plena modernización puede hablarnos del impacto “imaginario” que el cine tuvo en ella. Para eso es necesario que, a modo introductorio, nos traslademos al Santiago que acogió la emergencia del cine.

La inauguración de los primeros teatros chilenos, el Apolo en 1895 y el Unión Central en 1896, se sitúa en una Latinoamérica cuyas principales ciudades ya manifiestan un marcado y hasta radical proceso de modernización. Santiago de inicios de siglo, en cambio, acusaba en su aspecto un estado de estancamiento. Desde la intendencia de Benjamín Vicuña Mackenna, en la década del 70, Santiago no había vuelto a conocer ningún proyecto de transformación de envergadura, por lo que se encontraba a medio camino entre la ciudad colonial y la ciudad moderna. Esta situación se prolongó a lo largo de más de medio siglo. La capital seguiría estancada en sus procesos de modernización hasta que en 1927, bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, comenzaron las reformas que la transformaron de manera definitiva. Entretanto, la “escasa pavimentación, polvo, desaseo, edificaciones de baja altura, iluminación precaria, inseguridad” (Cáceres 1995, 1) contrastaban

con la progresiva invasión de nuevas mercancías que dejaron de ser del acceso exclusivo de la aristocracia; con la aparición de luminosas vitrinas, y de nuevos espacios de ocio que contrarrestaban un ritmo de vida cada vez más rápido. El uso de las calles se racionalizaba y cambiaba, en parte, la cartografía colonial. Tecnologías antes desconocidas, como el automóvil y el teléfono, transformaban, de a poco, las costumbres de los santiaguinos, mientras un incipiente sistema de comunicación de masas –en el que el cine actuaría de manera determinante– comenzaba a difundir imágenes de la vida moderna en las urbes de Europa o Norteamérica. Estas transformaciones fueron lentas y cautas pero no menos constantes, y eran en mayor medida perceptibles para la clase alta y una emergente clase media, que podían acceder a sus beneficios, en oposición a la gran cantidad de santiaguinos que vivían aún, diariamente, en la dramática materialidad de la miseria.

Todos estos cambios graduales, unidos a una progresiva pavimentación e iluminación, lograron un cambio importante: verter la ciudad cada vez más hacia las calles. Las señoritas de la aristocracia, que antes solo salían a tomar aire ante un evento de especial importancia, ahora pueden caminar de noche sin chocar con los árboles y los postes. Las vías iluminadas, y cada vez más transitadas, se prestan a la actividad azarosa del *flaneur* santiaguino. Paulatinamente, el límite férreo, que en la ciudad colonial separaba a lo público de lo privado, se difumina en la capital a principios de siglo. Aparecen los barrios con antejardín que media entre la calle y la casa, en oposición al jardín interior colonial. Las vitrinas hacen públicos los productos que el observador vuelve privados para su consumo. “Se transita de una condición de límite y barrera a una condición de umbral”, escriben Rosas *et al.* La “ciudad umbral” se constituye como un campo tensionado entre –en términos de Romero– su pasado patricio, que aún predomina con fuerza, y la futura ciudad burguesa, que, debido a la falta de presupuesto fiscal y a oposiciones de los grupos de poder, va a manifestarse más tarde que en otras ciudades latinoamericanas. Hábitos hacendales y nuevas formas de vida moderna conviven y luchan a lo largo de estos años; antigua aristocracia y burguesía se disputan el poder de la ciudad, generando progresivamente una nueva elite. Y es en medio de este sutil campo de batalla que llega y se instala el cinematógrafo.

Este breve panorama de Santiago previo a las reformas de 1927, nos da la pista para comprender el carácter e intensidad de la doble huella que dejó la emergencia del cine en la ciudad, así como para conjeturar cómo y en qué medida el cine generó las condiciones previas que desencadenaron los proyectos de transformación en el gobierno de Ibáñez. Ahora procedemos a seguir ambas huellas: la primera, contextualizando la aparición de los

primeros teatros en el período previo a los planes más radicales de modernización de Santiago, digamos, entre 1900 y 1927; y la segunda, ocupándonos brevemente de las transformaciones que se dieron entre 1927 y 1931 y en la forma en que estas se pueden ver como consecuencia del anterior influjo del cinematógrafo.

La emergencia del fenómeno cinematográfico en Santiago, en su primera década, siguió la tendencia de una ciudad aletargada en sus procesos de modernización. El biógrafo aún necesitó hasta 1910 para incluirse en las “tramas del ocio”² santiaguinas como uno de los espectáculos de masa de mayor importancia en la capital. Tras la inauguración de los primeros teatros, el cinematógrafo, como espectáculo incipiente y negocio incierto, mantuvo en un primer momento un carácter trashumante. Las funciones eran improvisadas en construcciones provisionales que se adaptaban a los fines del espectáculo, desde barracones con graderías simples a graneros y bodegas de seguridad dudosa. También el cine encontró un espacio en algunas salas de teatro que ofrecían proyecciones ocasionales. Estos espectáculos estaban dirigidos a la clase baja, como contraparte necesaria a las arduas tareas del trabajo productivo. La clase alta, por el contrario, aún despreciaba el cinematógrafo. No solo se presentaba en lugares con muy bajas condiciones de comodidad, higiene y seguridad, sino que era un espectáculo que estaba lejos de ser una manifestación de alta cultura (Rinke 2002, 62).

En este período inicial y luego a lo largo de la década del 10, el biógrafo se va definiendo en su morfología y en sus funciones. Nuevos teatros se esparcen con rapidez a lo largo de la capital y otros ya existentes se adaptan al nuevo espectáculo. En 1913, la revista *Cinema* publica una lista de los más de 60 biógrafos que albergaba Santiago, entre los cuales ya se encontraban los teatros Brasil, Colón, Excelsior, Imperial, Novedades, Palace, Politeama, Portales, Royal, San Diego y Selecta. Las salas estaban en manos de empresarios nacionales, muchos de los cuales mantenían a duras penas su negocio. El biógrafo que se autosustentaba no solo tenía que intentar financiar con las entradas del público la importación de películas y la mantención del teatro, sino que debía luchar contra los malos comentarios que en la prensa se esparcían en contra del cine y la progresiva sistematización de los mecanismos de censura de las películas consideradas inmorales. Para esto contó con el apoyo de las primeras revistas especializadas sobre cine, que

2 Este término está utilizado en el texto *Santiago 1910. Tramas del Ocio*, generado por el proyecto de investigación Fondecyt 1085253 “Santiago 1910. Construcción planimétrica de la ciudad premoderna. Transcripciones entre el fenómeno de la ciudad física dada y la ciudad representada”, desarrollada por José Rosas, Wren Strabucchi, Germán Hidalgo, Ítalo Cordano y Lorena Farías, junto a Christian Saavedra, tesista asociado.

surgen a partir de la década del 10 en defensa de la aún incipiente industria cinematográfica.

Otro foco que requirió de los dueños de los teatros la inversión de grandes capitales fue la implementación de las condiciones necesarias para otorgar al espectador niveles aceptables de comodidad, higiene y seguridad. La funesta experiencia de varios incendios, derrumbes y atochamientos causados por la mala ubicación o inexistencia de salidas de emergencia llevó a la promulgación, en 1915, del Reglamento de Teatros, que establecía normas de construcción, seguridad, higiene y evacuación de los biógrafos, entre otras. Y si bien nunca se dejó de exigir en las revistas cinematográficas mejores condiciones a los teatros, de aquí en adelante ya se notaron ciertos avances. En 1919, se lee en la editorial de *Mundo Teatral*:

Hasta hace poco una sala con calefacción en invierno y bien aireada en verano era cosa que no entraba en los cálculos de los propietarios; las butacas estrechas, “menguadas y fementidas” que diría Don Quijote, eran la tortura de los espectadores [...] Hoy se ha reaccionado francamente en la materia [...] Primero fue el Comedia, y luego [...] se ha lavado la cara el Alhambra, se ha trajeado absolutamente de nuevo el Esplendid, el cual hasta el nombre flamante compró; adquirió un terno de estuvo y bombillas eléctricas el Brasil, con su manito de gato a la fachada; se conserva cuidadosamente afeitado el Septiembre; el peluquero y el manicuro (léase carpintero y pintor) tuvo algo que ver con el Alameda y el Garden; el Unión Central abandonó su traje algo pasado de moda, y nos “echó” un *hall*, casi mundano, como quien dice un chaleco de fantasía; y por último se presentará el Renaissance, vestido de frac, que para los teatros es un doble *hall*, alfombras, cómodos y mucha luz (*Mundo teatral* 1919).

Esto no impidió que los teatros tuvieran que afrontar en el futuro otros problemas de igual índole, como la mundialmente conocida “gripe española” de 1918, que hizo disminuir drásticamente la asistencia a los biógrafos debido al peligro de contagio de la pandemia.

La relevancia del año 1918 para el negocio cinematográfico chileno no se redujo a los efectos de la gripe. Con el advenimiento de la Primera Guerra Mundial, la supremacía en la exportación de filmes se trasladó de manos de los productores europeos hacia los estadounidenses. Así, comienza el auge del cine de Hollywood, cuyos filmes inundarán la industria cinematográfica nacional hasta hoy. Al mismo tiempo, la oligarquía reconsiderará su estimación por el cine, que de ser despreciado como un espectáculo popular de bajo contenido artístico y moral, pasa a ser valorado positivamente como “moderno” (Rinke 2002, 66). La construcción de salas cada vez más lujosas

y la división de las ubicaciones según el precio de las entradas, permitieron estratificar nuevamente este movimiento inicial de democratización del fenómeno cinematográfico. En la serie “Un roto va al cine” de Montecristo, publicada en *Mundo Teatral*, el pícaro roto cuenta su asistencia al teatro Unión Central: “Estuve de arriba, que una de subir escaleras que me llegó a dar hipo. Me pusieron a mí solo, bien cerquita del techo. [...] Me puse a miral pa abajo, relejos como a una cuadra estaba el trapo... Güeno en haber cristianos, subía el tufo a gente con plata” (*Montecristo* 1919). Nada de eso importaba, pues en la oscuridad de las salas todos estaban expuestos al mismo flujo incesante de imágenes.

Para 1920, el cinematógrafo ya ha desplazado al teatro como el espectáculo de masas más importante de Santiago y se ha posicionado como uno de los medios de comunicación de mayor influencia. La ya fortalecida industria cinematográfica sufre un cambio importante durante esta década, cuando “las grandes firmas productoras de Estados Unidos decidieron abrir oficinas en Chile” (Rinke 2002, 64). La Metro-Goldwyn-Mayer, la corporación United Artists, y sin lugar a dudas, la Paramount, controlaron el mercado cinematográfico chileno. Al mismo tiempo, la construcción de nuevos teatros continuaba sin pausa. A lo largo de la década del 20 se esparcieron tanto por el centro como por la periferia, cubriendo cada vez más sectores de la ciudad, acogiendo tanto a la clase trabajadora como al público de clase alta y abocándose, evidentemente, a captar al hombre de clase media. Los teatros Alhambra, Comedia, Dieciocho, Septiembre, Splendid y el fastuoso teatro Imperio serán algunos de los nuevos edificios que progresivamente reunirán más lujo y comodidades. En función de estos teatros se reconfiguran los espacios sociales y urbanos. En 1928, se escribe en la revista *Crítica*:

El cinematógrafo, señores, ya no es lo que decía Anatole France: “La materialización del peor ideal popular y la derrota de la civilización”. Al contrario, es hoy día el gran inspirador de ideales arquitectónicos y constructivos de los cuales nadie puede dudar, porque va dejando marcada en todas partes la huella de su paso con progresos y adelantos locales³.

En efecto, alrededor del biógrafo, cambia la cara de la ciudad. Los teatros se ubican en las plazas y avenidas más importantes y se constituyen como significativos puntos de encuentro. Toma fuerza el particular fenómeno del

3 “La Inauguración del Cine Rialto en Viña del Mar constituyó un acontecimiento de gran relieve social. Juan Troni es el gerente de la Italo-Chilena”. (*Crítica: órgano cinematográfico nacional*. Año I Santiago, 15 de enero de 1930).

“cine de barrio”, que otorga cohesión a una subdivisión urbana determinada, funcionando como un importante centro de la vida social de la comunidad: “Yo voy al cine de barrio con la misma confianza con que puedo ir a la casa de una amiga querida. Todos me conocen y yo conozco a todos. [...] Sé que familia ocupa cada día el palco tal, quiénes se sentarán en la fila delantera a mi butaca, quiénes irán a los rinconcitos más oscuros” (Marta 1919). Fuérase al cine de barrio o a cualquier otro, en el interior de la sala el espectador se encontraba con un “microcosmos social” conocido, que estaba regido por reglas particulares; como por ejemplo, según se escribe en *La Semana Cinematográfica*, “nunca se debe ocupar en un cine con asientos sin numerar la butaca en que alguna linda chiquilla haya puesto su sombrero”, o bien, “es indicio de venir de Pichidegua o Carelmapu, el preguntar al boleterero en un cine, ‘¿Es bonita la película?’” (Pope 1919). En él, el santiaguino se encuentra con el zoológico humano de siempre, en el que no falta la señora que conversa en la película, la pareja que se besa, la niña que pregunta por el argumento en medio del filme y, evidentemente, el cronista figgón. Los nuevos oficios que instaura el mercado cinematográfico son al interior del cine los personeros principales: el empresario, el guardia, el pianista, y también el boleterero, de cuya ardua y hasta peligrosa tarea se escribe en la editorial de *El film* con simpático dramatismo: “La tranquilidad de él peliga en los momentos en que aparentemente más tranquilo está. En la boletería, sentado en su alto sillón, es cuando los nervios de este sujeto se electrizan. Si no hay serenidad para desempeñar su cargo, se va al fracaso” (*El film* 1918). En este espacio familiar los santiaguinos se juntan a ver a sus estrellas favoritas y los filmes de moda.

En esta “familiaridad cosmopolita” del biógrafo emergente reside una de las condiciones más importantes que definirán su segundo rastro urbano: su dimensión “umbral”. El cine es un espacio umbral, pues, en relación con la ciudad donde se inserta, se comporta como espacio público y al mismo tiempo, como espacio privado. En primer lugar, el cine como espacio privado se opone a la ciudad como espacio público. No solo las cuatro paredes, sino también la oscuridad aíslan al sujeto de la mirada de los otros y permiten su relación personal con la película. Esto en cuanto consideremos al cine en su primer rastro, esto es, como el lugar físico de la proyección. Pero, en segundo lugar, el cine como espacio público se opone a la ciudad como espacio privado, pues el cinematógrafo, en tanto fenómeno cosmopolita, se opone a la ciudad (o al barrio) como la realización de una cultura local y particular. El cine muestra a la ciudad real toda una gama de “ciudades posibles”. En el caso de Santiago, estas “ciudades posibles” fueron en mayor parte europeas y norteamericanas antes de la década del 20; luego, con

el auge del cine hollywoodense, el espectador chileno ya vio solamente las ciudades de las películas norteamericanas. En estas películas, escribe Gür Kale, la arquitectura moderna es disociada de su sustrato ideológico y se despliega como telón de fondo de las estrellas y sus vidas ideales; esto lleva al espectador a reconsiderar los espacios del filme en relación con los personajes que los habitaban. Hollywood no solo importa a Santiago los modelos arquitectónicos estadounidenses, sino también nuevas prácticas sociales. Las modas chilenas en el vestir y el peinar emulan a las estrellas norteamericanas. Yáñez Silva relata cómo “ellas, al cruzar por la pantalla la riqueza de las telas, el brillo de las sedas, las burbujas de humo que son gasas delicadas [...] quisieran tener todo aquello” (Yáñez Silva 1918).

Es el sueño americano el que decide la huella del segundo rastro del cine: la configuración de la “ciudad imaginaria” del espectador chileno.

Esta ambigüedad que genera la condición umbral del cine, esto es su despliegue como espacio a la vez privado y público, hace de él el lugar donde el desplazamiento entre las representaciones de un espacio antiguo –la ciudad patricia– y las de un espacio nuevo –la ciudad burguesa– alcanza una gran flexibilidad y dinamismo. “Apenas se apagan las luces de la sala y empieza a murmurar el conjuro de la maquinilla, el mundo de la realidad y el mundo de los sueños aparecen a nuestra vista mezclados como en nuestro propio cerebro”, escribe Rest en *El film*. En la revista *Para todos* se agrega: “En la actualidad no se concibe nada si antes no se ha contemplado desde la incomodidad de una butaca. Nos sentimos arrollados por él, algo así como sus esclavos” (Rest 1919). Ambos ilustran la facilidad con que ese cine público, cosmopolita, ingresa en el mundo privado del observador indefenso. Si torcemos la frase de Juan Emar según el cual su novela *Umbral* (Ambrosis 1928) “se conforma con ser el anuncio de una novela futura” (Emar 1979, 86-87), podemos decir que el cine en tanto *Umbral* se conforma con ser el anuncio de una ciudad futura.

Y si es imposible que la ciudad futura llegue alguna vez en forma definitiva, a partir de 1927 los santiaguinos la vieron muy cerca. Ese año asume la presidencia Carlos Ibáñez del Campo, cuyo énfasis en un plan de obras públicas que transformase Santiago cambió a ojos de sus habitantes definitivamente el rostro de la ciudad, que fue percibida al fin como “moderna”. Gran cantidad de fondos públicos fueron destinados a sistematizar las deficiencias del sistema de alcantarillado, pavimentar la ciudad y revertir un incipiente alumbrado, instalando un gran número de bujías eléctricas. Se mejoran los parques, se canaliza el Mapocho, se embellece la ciudad. En esta época se hace notoria la verticalización de la ciudad, que había comenzado en forma simbólica en 1923 con la construcción del edificio Ariztía. Los nue-

vos rascacielos, cuya construcción inicialmente se circunscribió al centro de la capital, emularon a sus pares norteamericanos. La inspiración en los modelos arquitectónicos europeos va en franca involución, mientras la cara de Santiago escoge a la otra de sus sirenas: la yanqui. Deja paulatinamente de lado los edificios de inspiración *beauxartiana* para adoptar los modelos protomodernos de la escuela de Chicago.

El cuándo y el cómo de esta transformación acelerada nos permite conjeturar cuánto de la “ciudad imaginaria” cinematográfica influyó en la materialización de estas reformas. Es imposible no otorgarle su parte de responsabilidad a la descarada hegemonía del cine hollywoodense en la imitación que se hace de los modelos arquitectónicos norteamericanos al cambiar la fachada de Santiago. Esta fue una forma indiscutible de cumplir, aunque fuese indirectamente, el “sueño americano” en Chile y, de alguna manera, convertirnos en estrellas. Es probable que el gobierno de Ibáñez contara con la sensación de adelanto que sentirían los santiaguinos al ver que la ciudad en que vivían se parecía cada vez más a las ciudades de las películas. Las modas, los bailes, los deportes, todos llegan a Santiago desde Estados Unidos, cambiando no solo el aspecto exterior de la ciudad, sino el modo en que esta se vive, a diferencia de lo que pasó, por ejemplo, en Buenos Aires, ciudad cuya modernización, en el siglo XIX, evidentemente sucumbió a la influencia europea.

Si el sentido común nos dicta que la emergencia del cine fue consecuencia de la modernización de Santiago, tenemos que admitir que lo que nos parecía un efecto es en mayor medida una causa. El fenómeno cinematográfico en Santiago nació y alcanzó su auge antes de la modernización definitiva de la ciudad, en 1927. La inserción de los biógrafos como “espacios umbrales” en el entramado urbano santiaguino fue uno de los más importantes factores que generaron el desplazamiento de una idiosincrasia “patricia” hasta una idiosincrasia “burguesa”. Y esto gracias a su particular capacidad de aprovecharse de la intimidad oscura de la proyección para abrir al individuo al orbe, a nuevas maneras de pensar y concebir su ciudad. Podemos establecer como conclusión que la aparición del fenómeno cinematográfico en Santiago y la modernización de la ciudad no siguieron una línea única y homogénea, sino doble e interdependiente. Los dos rastros, ligeramente desfasados, se confunden y se parecen y se persiguen entre sí. En la capital fue el cine el que persiguió a su ciudad imaginaria.

Bibliografía

AMBROSSIS MARTÍN, CARLOS. 1928. “Pinceladas del cine”. *Para Todos* n°12, año I, Santiago, 13 de marzo.

- BARROS, JOSÉ D'ASSUNCAO. 2007. *Cidade e História*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- CÁCERES QUIERO, GONZALO. 1995. "Modernización Autoritaria y renovación del espacio urbano. Santiago de Chile. 1927-1931". Tesis inédita de licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- DE LOS RÍOS, VALERIA. 2010. "Mapas cognitivos del Santiago del nuevo siglo. *Aquí se construye* de Ignacio Agüero y *Play* de Alicia Scherson". En *Revista Chilena de literatura*. <www.revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewPDFInterstitial/.../9137>
- DE RAMÓN, ARMANDO. 2000. *Santiago de Chile (1541-1991) Historia de una Sociedad Urbana*. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena.
- EMAR. JUAN. 1979. "La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar" de Iván Carrasco. *Revista Chilena de Literatura* n° 14: 86-87.
- KALE, GÜL. 2005. "La interacción entre cine y arquitectura: mirando a través de la primera mitad del siglo XX". *Bifurcaciones* [online]. n° 3 <www.bifurcaciones.cl/003/Kale.htm>.
- MARTA. 1919. "El cine ideal". *La semana cinematográfica* n°60, año II. Santiago, 26 de junio.
- MONTECRISTO. 1919. "Un roto en el Unión Central". *Mundo Teatral* n°21, año II. Santiago, segunda quincena de noviembre.
- NAZARO, LUIS (organizador). 2005. *A cidade imaginaria*. Sao Paulo: Perspectivas.
- ORREGO LUCO, LUIS. 1983. *Casa Grande*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- POPE, AUGUSTO. 1919. "Reglas de una buena crianza". *La Semana Cinematográfica* n°61, año II. Santiago, 3 de julio.
- RAMOS, JULIO. 2003. *Encuentros de la posmodernidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio.
- REST. 1919. "Elogio del biógrafo". *El Film* n°38, año II. Santiago, 1 de febrero.
- Revista *El Film*. 1918. Editorial: "Tipos de biógrafo. Los boleteros". *El Film* n°32, año II. Santiago, 21 de diciembre.
- Revista *Mundo Teatral*. 1919. "Editorial". *Mundo Teatral* n°15, año 1. Santiago, segunda quincena de agosto.
- RINKE, STEFAN. 2002. *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago: Dibam.
- ROMERO, JOSÉ LUIS. 2004. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- ROSAS, JOSÉ; WREN STRABUCCI, GERMÁN HIDALGO E ÍTALO CORDANO. 2010. "Tramas del Ocio. Santiago 1910". *ARQ* n°74: 68-71.
- YAÑEZ SILVA. 1918. "Viendo una película en la cual se muestran modelos de moda". *El Film* n°23. Santiago, 19 de octubre.

Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930

SOLÈNE BERGOT¹

Resumen

Este artículo pretende indagar en las relaciones que existieron entre la fotografía y el cine durante sus treinta primeros años de vida (1900-1930), mostrando cómo la actividad cinematográfica y su difusión estuvieron en sus principios en manos de profesionales provenientes del mundo fotográfico. Se presentará, en particular, el caso del fotógrafo aficionado Manuel Domínguez (1867-1922), fundador de la Chile Film Co. y director de la película documental *Santiago Antiquo* (1915).

Palabras claves: cinematógrafo, fotografía, documental.

El cine, o cinematógrafo como se lo llamaba en sus inicios, llegó a Chile al poco tiempo de su invención por parte de los hermanos Lumière en Francia en 1895. Así, y aunque exista una duda sobre cuál fue la primera película o documental realizado a nivel nacional, se podrían fechar los inicios de la industria nacional en 1897, con la proyección de unas películas realizadas por Luis Oddó en Iquique². Luego hubo un periodo de vacío antes de la realización de *Las carreras de Viña del Mar* (Santiago, 1900) y de *Ejercicio general del Cuerpo de Bomberos* (Valparaíso, 1902). La producción de esta industria, sobre la cual nos centraremos entre sus inicios y 1930, se caracteriza por la realización de dos tipos de formato: documentales y noticiarios (39 largo y cortometrajes), películas de ficción (81 realizadas entre 1910, fecha de la

1 Encargada de Archivo, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. Profesora de la Escuela de Historia, Universidad Diego Portales. Doctora © en Historia por la Universidad Paris 1 Panthéon La Sorbonne y Pontificia Universidad Católica.

2 Eliana Jara, "Una breve mirada al cine mudo chileno". En: *Imágenes del Centenario 1903-1933. Documentos históricos II*, DVD editado por la Cineteca Nacional de Chile, Santiago, 2011. Realizó cinco películas documentales llamadas *La llegada de un tren de pasajeros a la estación de Iquique*, *Bomba Tarapacá n.7*, *Grupo de gananciosos en la partida de football*, *El desfile en honor a Brasil* y *Una cueca en Cavancha*.

primera ficción nacional, *Manuel Rodríguez*, y 1931). Pero sobre todo, y es el punto que más nos interesa, esta producción estuvo en manos de unas pocas firmas fundadas en distintos puntos del territorio nacional, entre las cuales podemos citar la Chile Film Co., la Hans Frey Co., la Cóndor Film y la Valck Film S.A., que Eduardo Santa Cruz, en su artículo “El nuevo arte de la oscuridad”, considera como las más relevantes³ (Santa Cruz 2005, 203-225).

El principal objetivo de este estudio es mostrar cómo la actividad filmica en su periodo temprano fue en gran parte el resultado del trabajo de fotógrafos aficionados o profesionales, y como, a nivel profesional, las funciones de director y de director de la fotografía se superpusieron hasta 1920, indagando de esta forma en las relaciones entre estas dos formas de expresión, que todavía no adquirirían el estatuto de “forma de arte”.

Alicia Vega, en su trabajo de recopilación sobre el cine documental chileno (Vega 2006), hace el recuento de 39 producciones nacionales durante el periodo 1900-1930⁴. En general, son cortometrajes (34 de 39), o sea que tienen menos de 59 minutos de duración (equivalente a 1.600 metros de películas en formato 35mm). Se desconoce el realizador en trece de los casos, mientras que las otras 25 se reparten entre 15 realizadores. Nueve de ellos realizan una sola producción, tres de ellos realizan dos producciones, dos realizan tres producciones y el último realiza ocho producciones. En cuanto a los directores de fotografía, son conocidos en 22 de los casos, siendo equivalentes al realizador en 16 de ellos. Desgraciadamente para los investigadores, 23 de estas películas originales están perdidas, mientras que cuatro de ellas se guardan incompletas en archivos y solo nueve se pueden apreciar enteras⁵ y tres de manera fragmentaria⁶. Por ende, podemos ya destacar tres características de la producción cinematográfica temprana:

- 3 Eduardo Santa Cruz, “El nuevo arte de la oscuridad: el cine en la sociedad chilena a comienzos del siglo XX”. En *Mapocho* DIBAM. Santiago: n. 58, 2º semestre 2005, 203-225.
- 4 Investigaciones posteriores a la publicación de esta recopilación en 2006 han probado que existió una producción más temprana, como en Iquique en 1897, y otras deben haber aumentado este corpus. Sin embargo, para efecto de esta ponencia, nos hemos limitado al trabajo de Alicia Vega, que presenta de manera muy detallada las informaciones disponibles sobre cada documental (título, año, ficha técnica, fuentes en diarios y memorias).
- 5 *Un paseo a Playa Ancha* (1903), Cineteca Nacional; *Visitas a la Viña Undurraga I* (1910), Cineteca nacional; *Revista militar en el Parque Cousiño* (1911), Cineteca Nacional; *El mineral El Teniente* (1919), Cineteca Nacional; *Visitas a la Viña Undurraga II* (1920), Archivo Viña Undurraga; *El corazón de una nación* (1928), Cineteca de la Universidad de Chile; *Inauguración del Casino de Viña del Mar* (1928), Cineteca de la Universidad de Chile; *Cruz Roja Chilena* (1929), Archivo de la Cruz Roja; *Actividades del Liceo Valentín Letelier* (1930), Cineteca Nacional.
- 6 *Santiago Antiguo* (1915), Cineteca Nacional; *La muerte de Luis Emilio Recabarren* (1924), Cineteca Nacional; *El cerro Santa Lucía* (1930), Archivo del Ministerio de Educación.

una información disponible parcial, que dificulta el análisis cuantitativo y cualitativo; una concentración de la producción, de la dirección y de la distribución en manos de unos pocos empresarios⁷; la asimilación de las funciones de realizador y de director de la fotografía.

Si pasamos a estudiar los nombres de los realizadores y los de los directores de la fotografía, el segundo dato, que aparece por primera vez para la película *Un paseo a Playa Ancha* (1903), notamos la poca cantidad de profesionales dedicados al cinematógrafo durante sus primeras décadas de vida. Como señalamos anteriormente, conocemos quince de estos realizadores, a saber A. Massonier, Julio Cheveney, Arturo Larraín Lecaros, Manuel Domínguez Cerda, Salvador Giambastiani, Carlos Eckhardt Zúñiga, Francisco von Treuber, José Böhr, los hermanos Arnulfo y Bruno Valck, Pedro Sienna, Carlos Cariola, Carlos Pellegrin, Edmundo Urrutia y Armando Rojas, a los cuales nos parece importante agregar Luis Oddó, pionero de la industria nacional por sus películas realizadas en Iquique en 1897. Un rápido estudio biográfico muestra que once de ellos tenían una relación estrecha con el mundo de la fotografía, sea que hayan sido fotógrafos profesionales o aficionados, sea que hayan combinado las dos funciones de realizador y de director de la fotografía. Esta situación se explica muy bien por la proximidad entre las dos técnicas y el hecho de que los fotógrafos estaban muy interesados en los adelantos tecnológicos relacionados con la reproducción de la imagen fija o en movimiento.

Así, por ejemplo, Luis Oddó era un fotógrafo profesional activo en Santiago entre 1887 y 1890 y en Iquique entre 1891 y 1898 con la razón social Oddó y Cía (Rodríguez 2001, 137-138). En cuanto a Julio Cheveney, vino a Chile como técnico en fotografía, contratado por la Casa Francesa de Santiago, donde se hizo cargo de la venta e importación de artículos fotográficos. Alrededor de 1910, se asoció con Julio Larraín Lecaros (1880-1926), otro fotógrafo aficionado que se inició con fotografías familiares, y con el cual filmó las celebraciones del Centenario (*Gran Rodeo en el Parque Cousiño, Los funerales del Presidente Montt, Revista militar en el parque Cousiño*) (Rodríguez 2011, 222-223). De la misma forma, Carlos Eckhart Zúñiga (1895-1942) se inició en la fotografía profesional en Valparaíso bajo la dirección de Jorge Allan, antes de empezar a trabajar para la Casa Hans Frey, haciéndose cargo del

7 Así, por ejemplo, Manuel Domínguez fue gerente del Teatro Unión Central, y Julio Cheveney del Teatro Politeama, cuando Arturo Larraín era dueño del Biógrafo Kinora. En regiones, sabemos que Armando Sills, fotógrafo activo a partir de 1906 en el norte, era dueño del Cine Unión Central en Tocopilla (el cine presentó 20 funciones a partir del 23 de noviembre de 1912, como se publicitó en los diarios de la ciudad, *Los Tiempos y La Correspondencia*).

taller de fotografía y de la productora Hans Frey Film. En 1926, se asoció con Franz Pieper, asumiendo en conjunto la gerencia y luego la dirección de la Casa Hans Frey cuando murió su fundador en 1928 (Rodríguez 2011, 131-132). En último lugar, surge el caso de los hermanos Arnulfo (1893-1964) y Bruno (c.1895-1959) Valck Momberg, nietos del fotógrafo Enrique Valck, quien fue el fundador del primer estudio fotográfico en Valdivia durante el siglo XIX. Se iniciaron en el estudio de su familia, antes de pasar a formar parte de la Compañía Valck Film, para la cual realizaron varias películas en 1921. Después de esta fecha, solo Arnulfo siguió ligado con la actividad cinematográfica como director de fotografía y camarógrafo⁸.

En cuanto a Manuel Domínguez Cerda (1867-1922), es otro fotógrafo aficionado y empresario del mundo cinematográfico. Nacido en una familia acaudalada, estudió Derecho para luego dedicarse al periodismo, a la fotografía y al cinematógrafo. En 1902, fundó con su cuñado Carlos Casanueva, futuro rector de la Universidad Católica, el *Diario Popular*, órgano de la Iglesia destinado a apoyar la difusión de los postulados del catolicismo social y mejorar las condiciones de vida de los más pobres. En 1906, cuando el Arzobispo de Santiago confió a Casanova la dirección del diario *La Unión* de Valparaíso, Domínguez siguió a su cuñado, siendo administrador del diario hasta 1909. Paralelamente, se inició hacia 1905 como fotógrafo aficionado, retratando a sus familiares, sus lugares de veraneo y los paisajes urbanos y rurales de Chile, mostrando de esta forma los cambios experimentados por el país en la celebración de su Centenario. Después de 1909, se desempeñó como gerente del Teatro Unión Central en Santiago, de propiedad de la Universidad Católica. Este teatro, pionero por haber acogido los primeros conciertos sinfónicos en Chile y sobre todo por haber proyectado la primera película en Chile en 1896, fue un lugar de mucha importancia para Manuel Domínguez, pues le permitió desarrollar su afición por el cinematógrafo. Así, destacan dentro de su colección fotográfica de más de 1.100 placas estereoscópicas, que se conservan en manos de sus descendientes, unas pocas fotografías que muestran su actividad cinematográfica. Vemos así una serie de ocho tomas que dan cuenta de la filmación de la llegada de un tren,

8 Sobre los hermanos Valck, véase Alvarado Margarita y Mathews Mariana, 2005. Los otros tres realizadores ligados a la industria fotográfica son José Böhr Elzer (1901-1994), que combinaba las funciones de realizador y de director de la fotografía, sin que sea posible saber si recibió una formación en el sector de la fotografía; Edmundo Urrutia (1907-1962), quien participó en varias películas como camarógrafo, antes de trabajar en el Instituto de Cinematografía Educativa (ICE), donde se hizo cargo del Departamento de Fotografía y Cine entre 1948 y 1963; Armando Rojas Castro (1897-1968), quien fue encargado de la creación de la ICE en 1929 y fue jurado del 2° Salón Fotográfico del Club Andino.

sin duda emulando una de las primeras películas de los hermanos Lumière *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (Llegada de un tren a la estación de La Ciotat)*. Filmada en 1895 y presentada al público en enero de 1896, esta película de 50 segundos que mostraba un tren acercándose habría asustado al público presente por su efecto de realidad. Sin embargo, si existió una película de Domínguez poniendo en escena un tren, no llegó hasta nosotros. Pero podemos apreciar en estas tomas una locomotora Borsig entrando a una estación, mientras el equipo filma y fotografía la escena. Vemos así en una fotografía a un hombre alistando una cámara fotográfica, y en otra el mismo filmando el tren, mientras dos hombres sentados observan la escena. Pero la fotografía más interesante de la colección no pertenece a la secuencia del tren, sino que muestra la filmación de escenas al aire libre, probablemente en el Parque Cousiño.

El documental que sí pasó a la posteridad es *Santiago Antiguo*, que se estrenó el 14 de octubre de 1915. Para su realización, Domínguez fundó una de las sociedades cinematográficas pioneras del país, The Chile Film Co. . La película consistía en unos cuadros de reconstitución histórica de las antiguas costumbres nacionales, llamados “El Estrado”, “El Tajamar” y “El Sarao”. La obra teatral, dada a beneficio del Centro San Francisco de Sales, había sido estrenada en un primer tiempo en el Teatro Municipal, bajo la dirección de Ramón Subercaseaux y de su hijo Pedro⁹, y contaba con la actuación de los miembros de la élite de la época. Dado su éxito, se propuso filmarla en su versión cinematográfica, idea que se concretó bajo la dirección de Manuel Domínguez y gracias a la colaboración del operador italiano Salvador Giambastiani (1885-1921). La venida de Giambastiani fue un acierto, pues no solo la película recibió numerosos elogios de parte de los diarios de la época, que destacaron su enfoque histórico nacional, sino que el italiano fue uno de los más proliferos realizadores del escenario nacional entre 1915 y 1921, con ocho realizaciones¹⁰. La organización de la sociedad, según contó

-
- 9 Interesante es notar que para Pedro Subercaseaux, la realización de esta obra, que califica de “vana” y de “hueca”, a pesar de su propósito caritativo (“recoger fondos para los abandonados obreros de las salitreras del norte”), coincidió con el despertar de su conciencia eclesial (“Fue ese, me parece, el momento en que un soplo del Espíritu Santo me hizo sentir lo que vendría más tarde”). Véase Pedro Subercaseaux, 1962. Al contrario, para su padre, Ramón Subercaseaux, el espectáculo “como producto de arte resultó maravilloso” y estima que no era posible que se repitiera “una fiesta como esa tan llena de elegancia y de señorío”. Véase Ramón Subercaseaux, 1936.
- 10 Las realizaciones de Giambastiani son: *La primera fiesta de los estudiantes de 1916* (1916), *La coronación de Jorquera en el Parque Cousiño* (1918), *El Mineral El Teniente* (1919), *Actualidades chilenas* (1919), *La gran exposición de Temuco* (1920), *Santiago bajo la nieve* (1920), *El paseo escolar del 12 de septiembre* (1920), *Actualidades magallánicas* (1921).

Domínguez a la revista *Zig-Zag* en una entrevista publicada en octubre de 1915, no fue una labor simple, pues se tuvo que lidiar con la falta de un personal técnico capacitado—por lo que se contrató a un operador extranjero—, la falta de actores dedicados al cine y la falta de instalaciones adecuadas, como las que poseían los grandes estudios en Europa y en Estados Unidos. Para la filmación, se reunieron los actores, quienes tuvieron que ensayar en el Teatro Unión Central para luego actuar en el Club Hípico delante de unos telones para ambientar la película. Una de las fotografías de la colección Domínguez podría, de hecho, mostrar el equipo filmando en el Club Hípico. Se fotografiaron también varios edificios coloniales, como el trozo restante del Tajamar, la casa del Conde de la Conquista, el claustro viejo de San Francisco, la pirámide de la calle de San Pablo y el antiguo pórtico de la posada de Santo Domingo, además de una gran cantidad de objetos, reliquias y muebles de la época (uniformes, armas y banderas del Museo Histórico) que se proyectaron intercalados en la cinta. Según indicaba Domínguez en su entrevista, la película de 1.500 metros costó más de 10.000 pesos de la época. Se estrenó el 14 de octubre de 1915 en el Teatro Unión Central, ante una concurrida y selecta asistencia, para luego darse en el Teatro Dieciocho; y tenía que recorrer las principales ciudades del país, antes de seguir a Lima y a Buenos Aires, California y España (Domínguez 1915).

De esta película quedan unos extractos recuperados por el equipo de la Cineteca Nacional desde la película *Recordando*, de Edmundo Urrutia, quien la realizó a partir de la “mutilación” de otras filmaciones chilenas y extranjeras de los 60 hacia atrás. Estos fragmentos suman un total de 1 min. 18 seg. y en ellos se dan dos escenas distintas. La primera muestra parejas saludándose en un exterior, mientras la segunda transcurre en un salón donde se da una recepción. Las tres escenas de la película se llaman “El Estrado”, “El Tajamar” y “El Sarao” y corresponden a tres tipos de sociabilidad. El segundo, “El Tajamar”, corresponde a los muros de contención de las aguas levantados durante la Colonia para encauzar las aguas del río Mapocho y puede haber sido usado como lugar de paseo, y por ende de sociabilidad. Así, el primer fragmento es un extracto de esta secuencia del Tajamar, en la cual una pareja estuvo bailando cueca, mientras otras paseaban saludándose (*Chile Cinematográfico* 1915, 4). En cuanto al estrado, también llamado “tarima”, era un espacio heredado de la influencia árabe y que se encontraba en la sala de recepción de una vivienda. Consistía en una tarima de madera adornada con alfombras, almohadas, taburetes o sillas bajas, y era de exclusivo uso de las mujeres, en donde podían realizar sus labores, pero que también las separaba físicamente del sexo masculino (Manzini 2011, 164-186). En último lugar, el sarao correspondía a una instancia de

sociabilidad aristocrática donde la concurrencia se reunía para escuchar música y/o bailar, lo que la diferenciaba de la tertulia, cuyo propósito era la conversación. El segundo trozo puede entonces corresponder al estrado, pues en él aparece este espacio sobre el cual vemos a cuatro mujeres, pero también al sarao, pues la reunión aparece claramente como mixta y cuenta con la presencia de un piano. El hombre con peluca que entra en escena, por el hecho de que es saludado por todos los asistentes, podría ser una autoridad colonial, como lo era el gobernador. Sin embargo, una foto publicada en una revista de la época nos permite identificar definitivamente una escena del “Estrado” (*Chile Cinematográfico* 1915, 4). Cabe destacar, en último punto, que la vestimenta y el peinado de las mujeres son muy parecidos a los que pintó Pedro Subercaseaux en sus cuadros *Mujeres de la colonia* o *Baile del Santiago antiguo*, lo que muestra que la reconstitución histórica fue cuidadosamente realizada.

Este trabajo no pretendía develar todos los aspectos de la relación entre fotografía y cine, entre fotógrafos y cinematógrafos, pero sí dar a conocer algunas aristas y figuras importantes. Dentro de estas últimas, cabe destacar a Manuel Domínguez, quien fue un pionero en la realización y la difusión del “arte de oscuridad”, gracias no solo a sus propias realizaciones, tanto películas como fotografías, sino también por su trayectoria como empresario y gerente de teatro. En cuanto a su único trabajo conocido como director, *Santiago antiguo*, no solo consiguió los elogios de la crítica de su época, sino que fue al origen de la creación de una de las mayores compañías nacionales, The Chile Film Co., y de la llegada al país del prolijo director Salvatore Giambastiani.

Bibliografía

- ALVARADO, MARGARITA Y MARIANA MATHEWS. 2005. *Los pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile*. Santiago: Editorial Pehuén.
- BERGOT, SOLÈNE. 2010. *Fotografías del Centenario de Chile. Una obra de Manuel Domínguez Cerda*. Santiago: CENFOTO y Bice Inversiones.
- _____. 2008. *Los Sills. Una familia detrás de la cámara*. Santiago: CENFOTO/Fondart.
- JARA, ELIANA. 1994. *Cine mudo chileno*. Santiago: CENECA/TEVECOP.
- MANZINI, LORENA. 2011. “Las viviendas del siglo XIX en Santiago de Chile y la región de Cuyo en Argentina”. *Universum* (Universidad de Talca) vol. 2, n°26:164-186.
- RODRÍGUEZ, HERNÁN. 2011. *Historia de la fotografía en Chile. Fotógrafos entre 1900 y 1950*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.

SANTA CRUZ, EDUARDO. 2005. "El nuevo arte de la oscuridad: el cine en la sociedad chilena a comienzos del Siglo XX". *Mapocho* (DIBAM) n°58: 203-225.

_____.2005. "Las revistas de cine (1910-1920)". *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"* de Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, 213-245. Santiago: LOM.

VEGA, ALICIA. 2006. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

Fuentes

SUBERCASEAUX, PEDRO. 1962 *Memorias*. Santiago: Ed. del Pacífico.

SUBERCASEAUX, RAMÓN. 1936 *Memorias de ochenta años*. Santiago: Editorial Nascimento.

"Santiago antiguo". *Cine Gaceta*, Santiago, artículos publicados en el n°1, 1° quincena de octubre de 1915; n°2, 2° quincena de octubre de 1915, 8.

"Santiago antiguo". *Chile cinematográfico*, Santiago, artículos publicados en el n°5, 1° de septiembre de 1915, 19; n°7, 13 de octubre de 1915, 22; n°8, 31 de octubre de 1915, 4.

"Santiago antiguo". *El Diario Ilustrado*, varios artículos entre el 13 y el 16 de octubre de 1915.

"Entrevista a Manuel Domínguez Cerda". *Zig-Zag*, Santiago, 2 de octubre de 1915, p. 49.

Aportes para una descentralización del patrimonio audiovisual nacional: historia y memoria desde los márgenes en el cine de Armando Sandoval Rudolph

PAOLA LAGOS LABBÉ¹

Resumen

El presente artículo pone de relieve el descubrimiento del patrimonio cinematográfico legado por el fotógrafo y cineasta autodidacta Armando Sandoval R. (1909-1995). Ofreciendo un análisis de su vasta obra concentrada en AS Cine Sur –productora regional desde la que surgen las compilaciones *Panoramas sureños* (desde 1951) y *Noticieros regionales* (a partir de 1952), las creaciones más emblemáticas de este injustamente desconocido pionero del cine en el sur de Chile–, el texto postula la triple marginalidad de Sandoval, cineasta experimental y amateur que se situó en las antípodas de la industria cinematográfica; en la zurda –el documental– de una diestra dominada por la ficción, y en la periferia de un país frente a cuyo centralismo resistió (auto) confinando su oficio a la sureña localidad de Río Bueno, que lo vio nacer y morir.

Palabras claves: cine amateur, marginalidad, patrimonio regional.

La obra del fotógrafo y cineasta autodidacta Armando Sandoval Rudolph (Río Bueno, 1909-1995) ofrece una verdadera crónica de las prácticas culturales vigentes en la zona austral a mediados del siglo XX. Sus registros (concentrados en “AS Cine Sur”, entre 1945 y 1968) constituyen piezas de incalculable valor epistemológico y patrimonial para la recuperación de la memoria regional y para la historiografía nacional. El tiempo fijado en sus imágenes refuerza nuestros vínculos con el paisaje geográfico y humano de la cultura local, (re)insertándonos en el pasado a través de la historia

1 Académica del Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. Doctora© en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Barcelona. Magíster en Cine Documental.

pública y privada de los distintos grupos humanos que cohabitaron un territorio de gran diversidad.

El cine de Sandoval está íntegramente atravesado por su vocación experimental y su carácter marginal; en rigor, como veremos, triplemente marginal. En primer lugar, se apostó en la periferia de la industria cinematográfica, si puede catalogarse como tal a la actividad productiva del cine nacional de la época. Prescindiendo de la profesionalización y especificidad de los roles técnicos involucrados en la producción industrial de una película, Sandoval no solo financió, filmó, reveló y exhibió su obra de forma autónoma, sino que además él mismo diseñó, inventó y fabricó equipos de registro y proyección de imagen y sonido, innovaciones tecnológicas que son indicio fundamental de la experimentalidad de su obra.

En segundo lugar, Sandoval no solo renunció a trasladarse a Santiago –donde, sobre todo en aquella época, pudo haber accedido a mejores condiciones de producción–, sino que desistió incluso de cualquier centro urbano del sur, persistiendo en desarrollar su oficio desde la pequeña comuna de Río Bueno y sus alrededores rurales en la Provincia del Ranco, (auto) confinando su oficio a los extramuros; a un tiempo y espacio otros: un tiempo y espacio del sur.

Por último, la tercera marginalidad atribuible a este cineasta es que se ubicó en los bordes de un quehacer dominado por la ficción –proveniente, sobre todo, del extranjero– que se imponía en las salas de cine del país, alineándose preferentemente en las filas de la representación de la realidad. Fue así que, como veremos, sus actualidades y documentales, formaron parte de las compilaciones *Panoramas Sureños* (desde 1951) y *Noticieros Regionales* (a partir de 1952), proyectos emblemáticos de Sandoval, que nutrieron su innovador plan de crear un Cine Móvil.

Dentro de la obra de Sandoval también se cuentan incursiones en otros géneros, desde su arriesgada y visionaria indagación en el docudrama con su ópera prima *La Cruz Púrpura* (1945) o su aproximación a la ficción con *El último cuatrero* (1950), hasta el terreno más inexplorado e invisibilizado de su obra: el cine doméstico. Muchas de las particularidades metodológicas, narrativas y formales de Sandoval pueden encontrarse precisamente en dichas obras más cercanas a la representación argumental. Sin embargo, es en su trabajo documental –sin duda el más representativo de su obra, además de el más prolífico– donde se concentran las características más significativas en términos de valor patrimonial, identitario e histórico. Es por ello que la siguiente presentación se focalizará en la problematización,

descripción y caracterización de las actualidades y vistas documentales² de Armando Sandoval, reservando para posteriores publicaciones el estudio pormenorizado de su trabajo en la esfera de la ficción, dimensión que por cierto también fue cubierta por la investigación que sustenta esta ponencia³.

Armando Sandoval Rudolph fue un verdadero “obrero” del cine; a todas luces un cineasta *amateur*. No deberá entenderse peyorativamente este término ni siquiera en la acepción de “aficionado”. Cuando nos referimos al realizador riobuenino como *amateur*, queremos recuperar el sentido original del término de raíz latina (*amator*), proveniente del francés, que designa al que ama. Sandoval es un *amateur*; un amante del cine. Sus imágenes trasuntan su apego y fascinación por el aparato cinematográfico y sus herramientas son los útiles de trabajo de quien –consciente o inconscientemente– renunció a las grandes ambiciones estéticas para encontrar en el cine un verdadero oficio y en la cámara, una extensión vital. Con la habilidad de un artesano, reponía las bobinas de celuloide bajo su manta de Castilla, para cuidar de no velar las películas. Inventó y manufacturó artefactos de registro y proyección cinematográfica, entre otros accesorios que vendía a las salas de cine y que ofrecía en el local comercial de electrónica que durante décadas mantuvo en Río Bueno.

Las innovaciones tecnológicas desarrolladas por Sandoval hacen que su cine bien pueda ser catalogado como “experimental”. Más allá de las consideraciones estéticas y de las corrientes que a lo largo de la historia del cine han sido canonizadas con tal rótulo (*vanguardias*, *underground*, etc.), convengamos en que no solo pueden calificarse de experimentales las obras que subvierten convenciones narrativas, genéricas y formales, sino también aquellas que surgen fruto de rupturas técnicas y metodológicas o las provocan, como es el caso de Sandoval, toda vez que literalmente “experimentó” con sus azarosos inventos para crear nuevos aparatos.

En su libro *Itinerario del Cine Documental Chileno*, Alicia Vega cita una carta de A. Sandoval –publicada en 1954 por la Revista *Ecran*– en la que se lee el siguiente extracto:

Los documentales tenían calidad técnica y un sorprendente buen gusto y sentido cinematográfico. [...] Nos parece que en hombres de ese temple y ese entusiasmo puede haber un porvenir para nuestro cine. Cuenta

-
- 2 La confección de este catastro fue realizada, por una parte, en base a la revisión de la filmografía de Sandoval y, por otra, a partir de la primera exploración en torno a la creación del cineasta riobuenino, realizada por Eduardo Arnedo P. (1995).
 - 3 Investigación financiada por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes (Fondart), 2009. Coejecutora: Mariana Matthews.

Armando Sandoval en su carta: “Hace 5 años, al salir en gira por todo el sur mostrando mi primer documental, me di cuenta de la enorme cantidad de pequeños pueblos de nuestro Chile que no han tenido nunca cine ni poseen locales apropiados para mostrarlo. [...] Tengo equipos de filmación, de grabación [...], de movilización, una planta eléctrica a bencina (capaz de proporcionar luz, proyección y sonido para los pueblos que no tienen luz eléctrica) [...]. Todo esto lo he hecho posible construyendo personalmente mis equipos de grabación y sonido; y también he fabricado mucho elemento de laboratorio para el revelado y, además, una moviola, tituladora, etc. El material necesario para la construcción de todo lo anterior [...] lo he adquirido con el dinero recaudado en mis giras por pueblos chicos. He dado sana entretención y cultura a gente que jamás había visto películas [...]. Soy un convencido de que solo triunfan quienes llegan a realizar por sus propios medios lo que la mayoría cree imposible y yo tengo fe en lo que he hecho y en lo que podré seguir haciendo” (Vega 2006, 115)⁴.

En esta carta puede apreciarse, pues, la pasión y la actitud de resistencia que caracterizó la labor de Sandoval como cineasta marginal. De algún modo, esta radicalidad también es explicable por su carácter *amateur*: aun cuando un *amateur* puede ser tan virtuoso como un profesional, su motivación es la afición y efusión hacia aquella actividad que ama y cuyo valor radica más en la satisfacción de quien la ejecuta que en las finalidades productivas o económicas que pueda obtener de ella.

Sandoval privilegia el registro de la actualidad política, cívica, social e institucional de la zona y, en general, de las dinámicas de transformación de la época, que materialmente se plasmaron en el desarrollo infraestructural, industrial, tecnológico y productivo de la región, en una época en la que el Estado impulsaba la modernización, garantizaba el acceso a la educación y a la cultura, y promovía la movilidad social⁵.

Son estas vistas o actualidades las que predominan dentro de la vasta colección de Cine Sur⁶, registros cinematográficos de acontecimientos que

4 Extracto de carta completa publicada en la Revista *Ecran* N° 1.212, Santiago, 13 de abril, 1954, 14.

5 En 1938, llega a la presidencia de la República Pedro Aguirre Cerda, y con él la clase media, representada en el Partido Radical, al que también pertenecieron otros mandatarios como Juan Antonio Ríos y Gabriel González Videla. En 1952, en tanto, arriba por segunda vez al mando el general Ibáñez del Campo, quien, acorde a la preponderancia del desarrollo industrial e infraestructural de la época, amplía el servicio de ferrocarriles y sus ramales a lo largo del país. Sandoval fue un entusiasta simpatizante de Ibáñez; tanto, que desde 1953 fue regidor municipal de la comuna de Río Bueno.

6 Dentro de las actualidades realizadas por Sandoval, se encuentran: *Visita del Presidente Gabriel González Videla a la SAGO de Osorno* (1948); *Vistas Panorámicas del Lago Ranco*

se estimaba eran de interés público o masivo. Así, las actualidades de Sandoval ofrecen una verdadera crónica de las prácticas culturales vigentes en la zona austral a mediados del siglo XX y constituyen piezas de incalculable valor para la historiografía local y regional. Un ejemplo que destaca por constituirse en el testimonio de un paisaje urbano, arquitectónico y humano, desvanecido por la acción del tiempo y sus avatares, es la panorámica denominada *Exposición Saval* (1959. Color, sonora). Esta vista documental sobresale por la belleza de sus planos que, con vívidos colores, presentan una ciudad palpitante que vibra alrededor de su río, atestado de todo tipo de embarcaciones, lanchas a motor y a vela, hidroaviones, barcos a vapor, bogadores, todos recorriendo el curso fluvial y luciéndose ante el antiguo malecón de madera colmado de gente que saluda entusiasta la particular procesión. Los acontecimientos registrados corresponden a la ciudad de Valdivia en 1959, vale decir solo un año antes del terremoto de mayo de 1960. Pero llama poderosamente la atención que dentro de la colección A.S. Cine Sur no existan registros de los estragos causados por el sismo y maremoto que devastó la zona sur del país, mientras que otros documentales nacionales, como *La Respuesta*, de Leopoldo Castedo y Sergio Bravo, y *La epopeya del Riñihue*, de Enrique Campos, inmortalizaron la catástrofe⁷.

Otras de las actualidades de Sandoval dan cuenta de su afición por actividades e instituciones de servicio comunitario que –en la época– eran

.....

(1948); *Excursión a la Cordillera Andina* (1948), *Visita a la Central Hidroeléctrica de Pilmaiquén* (1948); *Lepún Aborigen* (1950); *Primera Olimpiada de la Juventud Árabe* (1951); *Rally automovilístico* (I y II. 1952-1954); *Los 400 años de la ciudad de Valdivia* (1952); *Jamboree Scout* (1952); *Chile elige Presidente. Campaña electoral de Carlos Ibáñez del Campo* (1952); *La transmisión del mando de S.E. el Presidente de la República, Excmo. Sr. Carlos Ibáñez del Campo* (1953); *Proclamación de Ibáñez en Valdivia y Río Bueno* (1953); *Puerto Montt. Cien años en la vida de un pueblo* (1953); *Viaje a la capital* (1953); *Congreso Eucarístico de Osorno* (1954); *Lepún en Riñinahue* (1954); *Entronización del obispo Francisco Valdés Subercaseaux* (1956); *Funerales de Gabriela Mistral* (1957); *Exposición Saval* (1959); *El funeral del Comandante de Bomberos Arturo Möller Sandrock* (1968), y los siguientes trabajos que aún no han sido catalogados: *Captura de Bandoleros en Llifén*; *Congreso Eucarístico de Osorno*; *Peleas de Box*; *Encuentro de Cruces Rojas en Puerto Octay*; *Lepún Aborigen en Lago Ranco*; *Vista panorámica del Lago Ranco*; *Vista panorámica del Lago Llanquihue*; *Una excursión a la cordillera*; *Visita del Presidente Gabriel González Videla a Valdivia*; y *Presentación del Cuadro Verde de Carabineros en la Inauguración de la Cancha de Equitación del Parque Saval*.

- 7 Paradójicamente –y en parte debido a dificultades económicas acentuadas por la debacle del terremoto de 1960– la producción de Sandoval comienza a declinar, hasta el punto de que en la década del 60 solo realiza una obra: *El funeral del Comandante de Bomberos Arturo Möller Sandrock* (1968), registro de actualidad que figura como el último trabajo del cineasta y que refrenda su inclinación hacia hechos colectivos y su apego hacia instituciones de servicio público.

socialmente reconocidas y valoradas como prácticas de gran estatura moral: agrupaciones *scouts*, la Cuarta Compañía de Bomberos Arturo Prat de Río Bueno (de la que fue fundador y director honorario hasta su muerte) y la Cruz Roja, de la que también fue socio precursor. Asimismo, sus vistas documentales manifestaron gran interés por difundir las bellezas turísticas de la geografía del sur, sus ríos, lagos, montañas y volcanes. Pero la obra de Sandoval también nos ofrece actualidades de interés antropológico; por ejemplo, los diversos registros de los *nguillatún* del pueblo mapuche-huilliche de la zona, que en su mayoría revelan una mirada exótica respecto de la otredad, muy propia de cierto positivismo evolucionista que aún resonaba en ciertos modelos epistémicos de la época. Es así como en el documental *Lepún Aborígen* (1950. 16 mm. Color, sonoro), una grandilocuente locución en *off* realzaba los valores exóticos de la ceremonia rogativa, revelando una serie de lugares comunes atribuidos a los pueblos originarios: “*El espectador se sentirá defraudado al no contemplar un acto de esta naturaleza con indios semidesnudos como se lo hubiera imaginado, pero es que el indio de ahora está absorbido por la civilización*”. Más allá de lo sorprendente y hasta ofensivo que a la luz de hoy nos pueden parecer estas declaraciones, cualquier espectador atento reparará también en lo fascinante de constatar cómo es que hace más de medio siglo, Sandoval Rudolph pudo acceder a rituales que –aún en la actualidad– son extremadamente herméticos y, sobre todo, cómo hizo para obtener la anuencia de las comunidades para lograr introducir una cámara cinematográfica en terreno. En mi opinión, estos cercanos registros (próximos tanto audiovisual como sensiblemente al fenómeno representado) pudieron obtenerse solo mediante el establecimiento de una relación que probablemente tardó largo tiempo en consolidarse –una aproximación legítimamente etnográfica– gracias a un auténtico conocimiento y confianza mutua entre cineasta y actores sociales.

Un ejemplo que destaca por su gran interés para el patrimonio cultural, la historiografía y la memoria nacional es el funeral de la poeta y Premio Nobel de Literatura Gabriela Mistral⁸. Al conocer la noticia de su deceso, acaecido en Nueva York en enero de 1957, Sandoval se desplaza hasta Santiago y –desde emplazamientos y tiros de cámara en extremo privilegiados– registra el aterrizaje del avión con el féretro, la capilla ardiente en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile, el homenaje de su entonces rector, Juan Gómez Millas; el coro del Hogar de Ciegos Santa Lucía; las ofrendas de una multitud que se volcó a las calles para llorar la muerte de

8 Existe otro registro en torno al sepelio de la poeta: “Adiós a Gabriela Mistral”, dirigido por Boris Ardí (1957).

la autora de *Lagar*; la carroza fúnebre que –avanzando hacia el Cementerio General– es regada de pétalos a su paso por la Pérgola de las Flores, y el cortejo dirigiéndose a la sepultura en la que –hasta 1960– descansaron los restos de la poeta.

Concentradas –como ya fue mencionado– en el principal legado histórico y patrimonial de la obra del riobuenino (sus series documentales *Panoramas Sureños* y *Noticieros Regionales*), son precisamente todas estas latas de celuloide las que –desde 1955 y por más de 20 años– Sandoval cargó en su tradicional Ford Lincoln, dando pie a otra de sus visionarias iniciativas: el Cine Móvil con el que, semana a semana, emprendió viajes que lo llevaron hasta las más apartadas zonas rurales, caseríos y pueblos de la región⁹, devolviendo a los sureños su propia imagen proyectada sobre el telón que, sin complicaciones, Sandoval desplegaba al aire libre o al interior de establos o parroquias. La relevancia de este aporte para la democratización del arte cinematográfico hacia aquellos actores sociales locales que –sobre todo en aquel entonces– de otro modo difícilmente hubieran tenido acceso a la exhibición de un filme, es incalculable.

Pese al inconmensurable legado patrimonial que constituyen, lo cierto es que las actualidades del riobuenino revisten escasa originalidad temática y formal, sobre todo considerando que poco después de la exhibición cinematográfica inaugural de los Lumière en el París de 1895 (quienes, por cierto, instauraron las denominadas actualidades), esta tendencia ya había proliferado en Chile, especialmente durante las dos primeras décadas del siglo XX¹⁰. La mayoría de estas actualidades se encuentran perdidas y a muchas de ellas ha sido imposible atribuirles autoría¹¹. Pero fue sin duda durante los festejos del Centenario de la Independencia de Chile, en 1910, que estas vistas informativas alcanzaron su máximo apogeo. En dicha época surgen

-
- 9 Río Bueno, Futrono, Lago Ranco, Puyehue, Llanquihue, Maihue, Rupanco, Riñihue, Llifén, Purranque, Valdivia, Osorno, Puerto Varas, Puerto Montt, entre otros.
 - 10 Este período concentra una considerable cantidad de documentos fílmicos que registran actos públicos; actividades del presidente de la República y otras autoridades civiles, militares y eclesiásticas; visitas de personalidades ilustres; inauguraciones de obras que exhiben el progreso moderno y el desarrollo industrial; veladas privadas de la pequeña burguesía (especialmente capitalina y porteña); actos culturales y deportivos; fiestas tradicionales; vistas de localidades turísticas del país; actividades criollas y costumbristas; ejercicios de instituciones de servicio; asuntos médicos y científicos; ceremonias de establecimientos educacionales, entre otros eventos principalmente colectivos.
 - 11 Existe documentación que certifica la existencia de trabajos tales como *Carreras de Caballos de Viña del Mar* (Anónimo, 1900); *Ejercicio Jeneral del Cuerpo de Bomberos de Valparaíso*, (anónimo, 1902); *Festival de Vistas de Chile* (anónimo, 1902). Véase Vega (2006); Mouesca (2005).

nombres que serían emblemáticos para la historia del cine chileno, como los de Arturo Larraín Lecaros (*Los funerales del Presidente Pedro Montt*, 1910); Julio Cheveney (*Gran Rodeo en el Parque Cousiño*, 1910) y Salvador Giambastiani, este último, fundador de la Productora Giambastiani Films¹² y autor de *La Primera Fiesta de la Primavera de los Estudiantes* (1916) y *Actualidades chilenas* (1919).

Es en ese contexto también que emergen dos de los precursores de la fotografía y el cine en la zona austral: los hermanos Arnulfo y Bruno Valk. Ya a lo largo de 1921, los Valk realizaron tres documentales, lamentablemente todos extraviados. De ellos, el más destacado fue *El sur en película*, documental que concentra diversos acontecimientos sociales y naturales de Valdivia y la zona, y que ese mismo año fue conceptuosamente reseñado por *El Mercurio*:

La Valk Film, que tiene instalados en Santiago y en Valdivia unos modernos talleres cinematográficos, hace su presentación ante nuestro público con una cinta que ha sido aplaudida unánimemente en el sur del país y que titula "*El Sur de Chile en película*". Presenta esta casa todas las bellezas panorámicas de esa grandiosa región de nuestra patria en forma absolutamente artística. [...] Hay trozos de esta obra como el terremoto de Villarrica y sus consecuencias que son un verdadero récord de filmación y que dan una idea exacta de lo que fue aquella horrorosa catástrofe que hizo desaparecer pueblos enteros. Entre otras cosas esta cinta hace una demostración de lo que es la raza chilena en esa región, raza de esfuerzo y progreso y demuestra de qué manera adelanta el sur en aras del trabajo chileno y extranjero allí radicado. [...] El hundimiento del vapor Don Cristino en el río Valdivia, políticos santiaguinos en algunas escenas de actualidad, y por todo arte y exactitud, completan esta magnífica producción nacional que dará a conocer a muchos santiaguinos lo que vale el sur de Chile y hará recordarlo con placer a los que lo conocen de vista (*El Mercurio*, 1921, 7).

Como vemos, pese a que las primeras obras de Armando Sandoval son producidas más de dos décadas después de los mencionados filmes de los hermanos Valk, lo cierto es que estas no reportan ninguna variedad ni

12 Mousca (op. cit.) señala que durante la primera mitad del siglo XX, la producción documental de carácter informativo se vio estimulada gracias al surgimiento de instituciones como la mencionada Productora Giambastiani Films, Patagonia Films (1920), Herald Films, Andes Films, Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile (1934), Chile Sono Films (1938), Chile Films (1941), Informaciones y Cultura del Estado (1944), Corporación Cinematográfica de Chile (1948), Cine Sur (de Armando Sandoval, que operó desde 1948), Dirección Productora Chile (1953), Emelco (1954), entre otras.

respecto a los tópicos y contenidos abordados ni respecto a los recursos formales empleados. Más aún, a partir de la década del 20, si bien en Chile se siguen desarrollando actualidades, comienza un proceso de refinamiento del lenguaje cinematográfico que deviene en productos documentales de mayor complejidad narrativa. Estos se articularían en noticieros de una periodicidad quincenal que, por lo general, son exhibidos en las salas de cine, previo a cada función. Vale decir, más de 30 años antes de que Sandoval realizara sus *Noticieros Regionales*¹³, iniciativas similares eran acogidas con éxito en el país o, al menos –y es justo hacer esta precisión– en la capital.

Ahora bien, lo que sí es digno de destacar es que la filmografía de Sandoval Rudolph se encuentra casi íntegramente localizada y disponible para ser conservada y resguardada, a diferencia de las películas de los Valk y de muchísimas otras creaciones nacionales irremediabilmente extraviadas. Lo anterior redundaría en el incalculable valor patrimonial de la obra de Armando Sandoval y convierte su legado en un excepcional documento histórico para la reconstrucción de nuestra memoria regional¹⁴. La fotografía y el cine –las dos grandes herramientas de Sandoval– son dispositivos antológicamente privilegiados para el rescate de la memoria, toda vez que su materia prima es la realidad. Cuando percibimos el tiempo embalsamado en las imágenes de

13 Sobre los noticieros realizados en el Chile de la época, Pablo Corro señala: “El petrecho temático y los objetivos valóricos de estos noticiarios, a saber, el desarrollo de Chile, su promoción turística, el registro de sus autoridades, instituciones y alta sociedad, siempre con un sentido apologético y una exposición didáctica, no será plenamente superado por la realización documental que se desarrolle desde mediados de los cincuenta en adelante. [...] Los columnistas de *El Mercurio*, *El Diario Ilustrado*, *La Unión*, *La Nación*, *Mensaje*, *Ercilla* o *Ecran*, comentaban más el valor turístico de las imágenes, la belleza de los paisajes, el mérito patriótico de los acontecimientos registrados, la didáctica, el valor instructivo de la exposición, la elocuencia sonora del mundo registrado, que la lógica expositiva, la intencionalidad comunicacional, la concordancia imagen-discurso”. (Corro et al. 2007, 49-51).

14 Todo proyecto de rescate patrimonial supone una serie de procesos complejos, caros y pluridisciplinarios. De allí la importancia de que la recuperación e integración de los valores históricos recuperados en las obras audiovisuales y su potencial de archivo, conlleven el conocimiento y acceso público a estos materiales. Tras el deceso de Sandoval, sus hijos donaron las películas, artefactos cinematográficos inventados por su padre, fotografías y afiches, a la Municipalidad de Río Bueno que –mediante un Fondart adjudicado en 1997– pudo clasificar parte del material gracias al trabajo de la arqueóloga Marijke Van Meurs y la conservadora Susana Muñoz. Posteriormente, el proyecto de restauración de la obra cinematográfica fue realizado por el Centro Cultural de Promoción Cinematográfica de Valdivia, con fondos del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual (2005-2006). Fruto del rescate y transferencia del material, el CPCV editó un DVD que contiene parte de la colección Sandoval. Mariana Matthews, en tanto, editó en 2008 el DVD *Los Testigos y sus huellas*, en el que incorporó fragmentos inéditos de su filmografía.

Armando Sandoval, no solo experimentamos extrañeza ante una presencia que está ausente, sino también creamos identidad y reforzamos nuestros vínculos con el paisaje geográfico y humano de la cultura local de mediados del siglo XX. Sandoval nos (re)inserta en nuestras raíces, en nuestro pasado, en el pasado de nuestra comunidad, de su historia pública y de los pequeños bordes de sus mundos privados, y en la diversidad cultural presente en los distintos grupos humanos que han cohabitado nuestro territorio y sus particularidades; en general, sujetos anónimos, ajenos a los grandes acontecimientos de la historia oficial.

No se trata simplemente de una arqueología que toca el presente y desde allí abre ventanas hacia un pasado intacto. Está claro que detrás de cada fotograma hay historia, porque toda imagen fotoquímica es documento, testigo y huella de memoria. Sin embargo, la operación que dota de significado a las imágenes adquiere inusitadas dimensiones cuando constatamos que cualquier registro tuvo que ser filmado y editado no solo con una intención determinada, sino con un particular discurso ideológico sobre el mundo, cuyo sentido responde a la mirada particular de un sujeto en un contexto histórico definido. Por lo tanto, el sentido de las imágenes cambia y se renueva al extraerlas de tal contexto original en el que yacía su producción y recepción germinal. En otras palabras: cuando hoy vemos proyectadas las imágenes de Sandoval Rudolph, vemos otras imágenes distintas de las que él filmó. La distancia temporal que separa la imagen fundacional de su posterior (re)descubrimiento, permite procesar sus sentidos dialogando, cuestionando y reflexionando la representación primigenia.

Lamentablemente, este tipo de proyectos de rescate patrimonial cinematográfico es aún bastante irrelevante desde los parámetros disciplinares clásicos y su valor es todavía subestimado en nuestro país. Sin embargo, es justamente a partir de la iluminación de estas zonas oscurecidas por los grandes discursos que podremos contribuir a la construcción de conocimientos alternativos, que –a su vez– desentrañen nuevos sentidos atribuibles a estas imágenes.

Bibliografía

- ARANEDA, EDUARDO. 1995. "Contextualización histórica de la obra fílmica de A. Sandoval Rudolph. Cine Sur". Texto sin publicación, presentado para el Seminario de Historia Regional organizado por la Universidad de Los Lagos (Osorno, Chile).
- CORRO, PABLO et al. 2007. *Teorías del Cine Documental Chileno. 1957-1973*. Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

- GONZÁLEZ, RUBÉN. 2008. *El Audiovisual en el Sur de Chile. Pasado, Presente, Futuro*. Valdivia: El Kultrún.
- MOUESCA, JACQUELINE. 2005. *El Documental Chileno*. Santiago: LOM.
- VEGA, ALICIA. 2006. *Itinerario del Cine Documental Chileno*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Cine chileno y memoria: el capítulo no escrito¹

MÓNICA VILLARROEL MÁRQUEZ²

ISABEL MARDONES ROSA³

Resumen

Esta investigación indaga en la salvaguarda y preservación en Alemania de un importante acervo filmico patrimonial chileno de los años 60, 70 y 80, incluyendo además algunos filmes del periodo silente. El trabajo aborda lo ocurrido con el cine chileno en el exilio, en particular lo referente al vínculo con Alemania, desde donde se articuló un irrepetible proceso de rescate de materiales audiovisuales chilenos que salieron del país con el golpe de Estado y previo a este hecho, conformando un panorama de películas que se exhibían tanto en festivales como en muestras especiales.

Palabras claves: cine chileno, patrimonio audiovisual, exilio.

En dos oportunidades, en 1999 y en 2001, regresaron a Chile filmes conservados en Alemania realizados por chilenos antes de 1973 o por alemanes sobre Chile, especialmente documentales que registraban el proceso de la Unidad Popular o momentos inmediatamente posteriores al golpe de Estado, pero también había películas de la época del cine silente y noticieros realizados en Chile Films, entre otras cosas. Películas en 16mm, U-Matic y 35mm formaron parte de esta colección.

-
- 1 El trabajo presentado en el I Encuentro de Investigación culminó en la publicación del libro *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (2012), de Mónica Villarroel e Isabel Mardones, editorial Cuarto Propio, con el apoyo del Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. El texto aquí presente considera la primera etapa de desarrollo de la investigación.
 - 2 Doctora © en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Magíster en Comunicación, Universidad Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Periodista de la Universidad de Chile.
 - 3 Periodista de la Universidad Católica de Chile. Encargada de la Cinemateca del Goethe Institut, Santiago de Chile.

A partir de este hecho significativo, nos preguntamos de qué manera se configuró el acervo de filmes que regresó a Chile, cómo fue el proceso de salida de los materiales hacia Alemania y cómo se logró su preservación en ese país. Como hipótesis de trabajo, planteamos que hubo instituciones y personas que permitieron que estos procesos fueran posibles y que existió una articulación estrecha entre Chile y Alemania en el campo del cine, especialmente en el ámbito de la difusión, desde antes del golpe de Estado, que permitió establecer vínculos que posibilitaron la posterior salvaguarda y retorno de las películas conservadas.

Como objetivo general nos propusimos indagar en el proceso de salida, salvaguarda y retorno de materiales chilenos y sobre Chile conservados en Alemania entre 1970 y 2001, considerando la salida de materiales antes del golpe de Estado y con posterioridad a este. Buscamos también reconstruir las iniciativas de difusión que se realizaron en Alemania, así como la acción que desarrolló la Cinemateca de la Resistencia o Cinemateca en el Exilio.

Aunque no es nuestro interés establecer una relación cronológica ni un relato desde la historiografía clásica, metodológicamente hemos marcado tres momentos: el cine antes del golpe (1970-1973), inmediatamente a continuación del golpe y un tercer momento, con el cine en el exilio en Alemania.

Seguimos algunas orientaciones metodológicas propuestas por Raymond Williams (1981), en relación con la posibilidad de observar las instituciones y formaciones culturales para investigar el campo de la cultura; en este caso, el cine. La producción cinematográfica de inicios de los 70, durante la Unidad Popular, claramente está vinculada en algunos casos al Estado (Chile Films o el Cine Experimental de la Universidad de Chile), pero también se asocia al quehacer de un grupo de cineastas que corresponde a una formación cultural independiente, en términos de Williams, que no se basa en una afiliación formal, pero están organizados alrededor de alguna manifestación colectiva pública, que en un momento significó un manifiesto y luego la creación de la Cinemateca de la Resistencia.

Estudiar los vínculos, las complejas relaciones que se establecen entre instituciones y cineastas, fue parte de este trabajo, que como técnica utiliza la entrevista en profundidad a los protagonistas, tanto chilenos como alemanes, rescatando el relato oral y la indagación en documentos de la época, conservados en su mayoría por quienes contribuyeron a salvaguardar los materiales en Alemania.

Si bien las producciones cinematográficas de los 70 en Chile y luego en el exilio están marcadas por una propuesta ideológica, entendiendo por ideología al “conjunto de medios y manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen y se sitúan los unos ante los otros” (Sorlin 1992, 21) y, en

este sentido, el cine puede ser visto como un “sistema de difusión ideológica”, también es necesario detenerse en las “mentalidades” que consideran, además del bagaje intelectual de las diferentes subdivisiones de la sociedad, las palabras, las actitudes, los modos, los rituales, los símbolos que se convierten en herramientas útiles para entender los procesos de recepción del cine chileno en el exilio en Alemania y su consecuente salvaguarda.

El grupo de cineastas que configuran la formación cultural que nos atañe, considera a autores como Pedro Chaskel, entonces director del Cine Experimental de la Universidad de Chile; Orlando Lübbert, cineasta exiliado en México y luego residente en Alemania; Angelina Vásquez; Sergio Trabucco; Carlos Flores; Rodolfo Wedelles; Gastón Ancelovici; Guillermo Cahn y Patricio Guzmán, entre otros, todos ellos involucrados en el proceso de salvataje, conservación o difusión de las películas chilenas en el exilio. Por otra parte, los alemanes Heiner Ross y Ulrich Gregor, del archivo de los Amigos de la Cinemateca Alemana/Cine Arsenal en Alemania; Karl Griep, del Archivo Federal Alemán, y Wolfgang Klaue, último director del Archivo Estatal de la entonces RDA, entre otros integran el grupo de personajes que permitió salvaguardar los materiales en Europa, así como su difusión anterior y posterior al golpe de Estado.

Lo que nos interesa aquí no es el filme y su análisis restringido al objeto, sino los procesos de circulación que tuvieron las películas, sus contextos de producción, exhibición, conservación, recepción y retorno al lugar de origen. Especial interés tiene considerar las realizaciones cinematográficas como conjuntos, a partir de los dos envíos que llegaron a Chile.

En una primera aproximación, distinguimos los siguientes festivales donde hubo muestras de y sobre Chile: Festival de Cine de Berlín (Berlinale), sección *Forum*; Festival de Documentales de Leipzig, y Festival de Cortos de Oberhausen. Además existe presencia de materiales fílmicos chilenos en varios archivos alemanes:

1) Festival de Oberhausen: conserva tres cortos del exilio y del periodo de los 80 en Chile.

2) Festival de Documentales de Leipzig: exhibió películas chilenas desde 1964, premió cintas chilenas desde 1970 y tuvo retrospectivas especiales dedicadas a Chile en 1974 y 1983. Estrenó algunas producciones de los alemanes Heynowski & Scheumann sobre Chile. Sus filmes residen hoy en el Archivo Federal Alemán.

3) Amigos de la Cinemateca Alemana/Cine Arsenal (*Freunde der DeutschenKinemathek /Arsenal Kino*): adquirió copias de materiales en Chile en el periodo 70-73, y luego la colección se fue ampliando con copias de las

películas chilenas exhibidas en el *Forum* de la Berlinale, sección curada por los Amigos de la Cinemateca Alemana.

4) Cinemateca Alemana –Museo de Cine y TV de Berlín (*Deutsche Kinemathek –Museum für Film und Fernsehen*): aquí se encuentran las películas de Antonio Skármeta, realizadas en Alemania. Son seis obras producidas entre 1978 y 1986.

5) Archivo Estatal de la RDA (*Staatliches Filmarchiv der DDR*): recibió todo el acervo fílmico de los estudios DEFA, incluidos los materiales de Heynowski & Scheumann y copias de películas exhibidas en Leipzig. Después de la caída del Muro en 1989, este archivo dejó de existir y sus materiales fueron integrados al Archivo Federal Alemán.

6) Archivo Federal Alemán (*Bundesarchiv/Filmarchiv*): centraliza tanto películas como notas de prensa, afiches, fotos, guiones, actas de festivales, etc, de ambas Alemanias desde la caída del Muro. En el año 2001, desde este archivo, Karl Griep envió a Chile 17 cajas de materiales fílmicos de y sobre Chile, que corresponderían a filmes (registros, documentales, noticieros) chilenos que Heynowski & Scheumann habían adquirido y a descartes de los realizadores alemanes.

El cine chileno en Alemania antes de 1973

El interés por Chile surgió en Alemania a partir de la generación del 68, sobre todo en Berlín. En el Cine Arsenal, de los Amigos de la Cinemateca Alemana, se hicieron muestras de cine latinoamericano, despertando una simpatía por los procesos políticos en la región. Peter B. Schumann, uno de sus colaboradores, filmó en 1970 dos documentales para el canal ZDF sobre el tema, entrevistando a los principales realizadores en Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, Colombia, Venezuela (*Kino in Opposition-Die Entstehung des Neuen lateinamerikanischen Spielfilms* y *Kino im Untergrund-Der politische Dokumentarfilm in Lateinamerika*)⁴.

En 1969-1970, gran parte de los documentales chilenos más importantes de la época llegaron a manos de los Amigos de la Cinemateca Alemana en Berlín, para ser exhibidos en la prestigiosa *Akademie der Künste* de Berlín Occidental y también en el Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig. En 1970, *Venceremos* (1970), de Pedro Chaskel, junto a *Brigada Ramona Parra* (1970), de Álvaro Ramírez, Samuel Carvajal y Leonardo Céspedes, y *Reportaje a Lota* (1970), de Diego Bonacina y José Román, recibieron en conjunto el

4 Publicado en Argentina en 2008 en formato DVD con el título *Cine oposición. Cine underground*.

primer premio Paloma de Oro en el mencionado festival, lo cual cimentó la fama del cine chileno en Alemania. Ese año, Pedro Chaskel y Héctor Ríos visitaron el Festival de Berlín y fueron recibidos por Heiner Ross, gerente de los Amigos de la Cinemateca Alemana. Este encuentro fundó una relación estrecha entre Cine Experimental de la Universidad de Chile y los Amigos de la Cinemateca Alemana, quienes posteriormente adquirieron varias copias chilenas y las distribuyeron en Alemania y otros países.

En 1971 se fundó el *Forum* como sección del Festival de Cine de Berlín (Berlinale) que promueve el cine joven e innovador. Sirvió de plataforma para los estrenos de muchas películas chilenas, incluyendo las del exilio. En el año 1971, por ejemplo, se exhibió *Escuela Santa María de Iquique* (1970), de Claudio Sapiaín, y *Voto más fusil* (1971), de Helvio Soto. Del mismo autor se presentó, en febrero de 1973, *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1973).

Por otra parte, en 1973, cuando ocurrió el golpe de Estado en Chile, se temió la destrucción de materiales fílmicos y circularon en Alemania rumores sobre la quema de rollos de película por parte de los militares. Heiner Ross y Ulrich Gregor comprendieron entonces la importancia que adquiriría su archivo. Comenzaron a copiar materiales (duplicados negativos) y los promovieron en muestras de solidaridad con Chile y en la televisión europea. En 1974 organizaron una retrospectiva especial dedicada a Chile y Argentina en el Cine Arsenal. El *Forum* de la Berlinale acogió una serie de títulos chilenos previos al golpe y también producciones del exilio, como *La expropiación* (1973), de Raúl Ruiz, y *La Tierra prometida* (1974), de Miguel Littin; *La batalla de Chile* (primera parte, 1975), de Patricio Guzmán; películas de la Cooperativa Iskra, de París, y la segunda parte de *La batalla de Chile* (1976); *Queridos Compañeros* (1978), de Pablo de la Barra, y la tercera parte de *La batalla de Chile* (1979). En los ochenta se estrenaron allí películas emblemáticas, como *Imagen latente* (1988), de Pablo Perelman. Paralelamente, en Alemania del Este, dos documentalistas fijaron su mirada en el proceso chileno: Heynowski & Scheumann, con su "Studio H&S", productora independiente de la DEFA, rodaron seis largos y tres cortos sobre Chile antes y después del golpe.

El golpe militar y la salida de materiales

Durante la década del 60 y hasta 1973, hubo un fuerte impulso a la producción nacional. El punto de partida fue el Cine Club de Viña del Mar, fundado en 1962, que luego dio pie a los festivales de Viña de 1963, 1965 y 1967, bajo la dirección de Aldo Francia. El último evento fue decisivo, constituyendo una plataforma de encuentro con cineastas de América Latina. El cine documen-

tal tenía su eje en Cine Experimental de la Universidad de Chile, fundado por Sergio Bravo y luego dirigido por Pedro Chaskel. En 1965 se reactivó el proyecto de una industria estatal del cine y se refundó Chile Films, bajo la dirección de Patricio Kaulen. Durante el gobierno de Frei Montalva había cuatro polos de producción: Chile Films, y el Instituto Filmico de la Universidad Católica, el Cine Experimental de la Universidad de Chile y la Escuela de Cine en Viña del Mar. Entre 1970 y 1973 se agregaron centros de cine en la CUT (Central Unitaria de Trabajadores) y en la Universidad Técnica del Estado, más 21 colectivos de cine. Ello ocurría paralelamente al desarrollo de los “talleres de Chile Films”, iniciativa del Gobierno de la Unidad Popular impulsada durante el breve periodo en que Miguel Littin dirigió este organismo. Se realizaron 18 largometrajes (argumentales y documentales), al menos una docena de proyectos adicionales se habían comenzado, se crearon 44 noticiarios y se rodaron al menos 73 cortos documentales (ya no se puede precisar el número), (Schumann 1982, 55).

En 1970 los cineastas presentaron un documento que implicaba su apoyo al Gobierno de Salvador Allende y a las tareas “de liberación del pueblo y construcción del socialismo”. Se trataba del Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. En ese momento también existió un gran entusiasmo de extranjeros por filmar el “proceso chileno”. Peter Lilienthal filmó en marzo de 1973 *La Victoria*, con guión de Antonio Skármeta y cámara de Silvio Caiozzi, estrenado en Alemania por televisión el 17 de septiembre de 1973.

Pero el golpe de Estado interrumpió abruptamente el desarrollo del cine chileno. No obstante, un grupo de cineastas ingresó a Chile Films en las primeras horas del 11 de septiembre y logró rescatar varios materiales con el fin de sacarlos hacia el exterior. Patricio Guzmán ocultó las más de cien bobinas que luego servirían para el montaje en Cuba de *La Batalla de Chile* (1975); Carlos Flores pudo salvar materiales de su filme *Descomedidos y chascones* (1973); Orlando Lübbert realizó los contactos necesarios para enviar fuera del país los materiales con los que luego montaría en Alemania *Los puños frente al cañón* (1975), junto a Gastón Ancelovici.

Un punto común a estas historias de rescate, en algunos casos, es la Embajada Sueca, donde el embajador Harald Edelstam hizo esfuerzos por salvar vidas y permitir la salida de cientos de chilenos en forma segura. Dos de las secretarías de la embajada, Lilian Indseth y Nieves Zenteno, fueron claves en este operativo. El caso más emblemático y detallado es el de los materiales de Patricio Guzmán, que partieron en el barco Rio de Janeiro desde Valparaíso y llegaron íntegros a la Cinemateca Sueca, con la colaboración de Edelstam. Otra vía diferente de salida de películas habría sido a través de los cineastas de la RDA, Heynowski & Scheumann, quienes

adquirieron materiales de realizadores locales antes de septiembre de 1973. Estos alemanes estuvieron rodando en Chile antes y después del golpe.

Una de las metas de la salida de materiales desde Chile era establecer una “Cinemateca de la Resistencia” en Cuba con el apoyo del director de la cinemateca de ese país, Alfredo Guevara. Esto explicaría también la intervención de la Embajada de Suecia, que se había hecho cargo de los asuntos de la embajada cubana en Chile tras el golpe. Quien coordinaría las labores en Cuba sería Pedro Chaskel. Allí realizó el montaje de *La Batalla de Chile* (1975-1979) junto a Patricio Guzmán. También se organizó un acopio de materiales filmicos (muchos de los cuales no sobrevivieron a los años ni a las condiciones climáticas de la isla). La Cinemateca de la Resistencia luego pasó a ser la Cinemateca en el Exilio, a cargo de Gastón Ancelovici y Pedro Chaskel.

Preservación en Alemania y retorno de los materiales

En Alemania siempre hubo conciencia de que las imágenes de Chile debían retornar a su país en algún momento, por su valor patrimonial y porque representaban un trozo de historia de Chile prácticamente desconocida para las nuevas generaciones. Con esta perspectiva se realizaron dos envíos importantes de materiales⁵.

El primero se concretó en agosto de 1999, cuando Heiner Ross trajo copias de películas chilenas provenientes del archivo de los Amigos de la Cinemateca Alemana de Berlín que conformaron una muestra exhibida en el Goethe-Institut de Santiago. En esa ocasión Ross entregó oficialmente parte de estos materiales, en formato U-Matic y 16mm en algunos casos, a la entonces área de cine de la División de Cultura del Ministerio de Educación. La totalidad incluye veintidós cintas U-Matic, entre los que están algunos títulos de realizadores como Sergio Castilla, Pedro Chaskel, Héctor Ríos, Carlos Flores y nueve títulos en 16mm.

El segundo envío fue realizado en el año 2001 por Karl Griep, del Archivo Federal Alemán, al Estado de Chile. Diecisiete cajas con 173 latas llegaron a la División de Cultura del Ministerio de Educación y luego formaron parte del acervo inicial de la Cineteca Nacional de Chile, creada en el 2006, donde hoy son conservados. Algunos títulos relevantes del patrimonio cinematográfico nacional, como *El Mineral El Teniente* (1919), en la versión restaurada por Kaulen y Martorell en 1957, y *El funeral de Luis Emilio Recabarren*, de 1924, de Carlos Pellegrin, figuran entre muchos otros materiales complejos

5 Ambos envíos fueron realizados con la gestión del Goethe-Institut.

de catalogar por su naturaleza fragmentaria. Descartes de cámara de *Descomedidos* y *Chascones* (1973), de Carlos Flores; registros informativos de la época del presidente Eduardo Frei Montalva; la transmisión del mando Frei-Allende; imágenes del Tancazo (1973); el noticiero *Chile en Marcha*, e imágenes con posterioridad al golpe de Estado, como el funeral de Pablo Neruda, entre otros.

A modo de salida

Este texto no propone conclusiones, sino que refuerza las líneas de investigación que fueron desarrolladas, incluyendo el trabajo de campo en archivos alemanes, acceso directo a fuentes bibliográficas, registros de festivales, catálogos, fotografías, entre otros materiales depositados en estas instituciones. Otra línea de investigación es la indagación en escritos publicados durante el exilio (manifiestos, textos de festivales, correspondencia, entre otros), depositadas por Heiner Ross en el Goethe-Institut el año 2007.

Finalmente, consignamos que el encuentro con las películas en su materialidad significa no solo el acceso directo a la fuente, sino la posibilidad de articular desde allí la búsqueda de un proceso más complejo que contribuya a la reconstrucción de un capítulo del cine chileno aún en ejercicio de escritura.

Bibliografía

- ANCELOVICI, GASTÓN. s/f. "Cronología del cine chileno 1973-1983". En *Literatura chilena. Creación y Crítica*. Los Angeles, California: Ediciones de La Frontera.
- Amís de la Cinematheque Chilienne, Mediatheque de Trois Mondes. 1983. "Filmografía de cineastas chilenos en el exilio 1980-1983". *Revista Araucaria de Chile*, n° 23:112.
- Comité de Cineastas de América Latina. 1978. *Por un Cine Latinoamericano*, vol II. V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, Mérida, abril 1977. Fondo Editorial Salvador de la Plaza, Colección Cine Rocinante n° 5, Caracas.
- CAMACHO PADILLA, FERNANDO. 2007. "Las relaciones entre Chile y Suecia durante el primer gobierno de Olof Palme, 1969-1976". *Revista Iberoamericana VII*, n°25: 65-85.
- _____. 2006. "Los asilados de las embajadas de Europa Occidental en Chile tras el golpe militar y sus consecuencias diplomáticas: el caso de Suecia". *European Review of Latin American and Caribbean Studies* n°81.
- Freunde der Deutschen Kinematheke V. 1974. "Politisches Kino in Lateinamerika: Argentinien und Chile". *Kinemathek* n°50.
- HÜBNER, DOUGLAS Y EDGARDO RECARBARRÉN. 1976. "Das Kino der Unidad Popular" (El Cine de la Unidad Popular). En *Kino und Kampf in Lateinamerika: Zur Theorie*

und Praxis des politischen Kinos (Cine y Lucha en América Latina: sobre la teoría y práctica del cine político), editado por Peter B. Schumann, Carl Hanser Verlag, Reihe Hanser Medien. München/Viena, Alemania/Austria.

MOUESCA, JACQUELINE. 1988. *Plano secuencia del cine chileno*. Madrid: Ediciones del Litoral.

MOUESCA, JACQUELINE Y CARLOS ORELLANA. 2010. *Breve Historia del Cine Chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

ORELL GARCÍA, Marcia. 2003. *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones de la PUC Valparaíso.

PICK, ZUZANA. "Variaciones sobre el cine chileno: tradición y búsqueda: 1973-1983". *Revista Araucaria de Chile*, n°23: 95.

SALINAS, CLAUDIO Y HANS STANGE. 2008. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago de Chile: Uqbar.

SCHUMANN, PETER B. 1982. *Handbuch des Lateinamerikanischen Films (Manual del Cine Latinoamericano)*, publicado por Freunde der Deutschen Kinemathek (Amigos de la Cinemateca Alemana) con motivo de Horizonte 82, 2º Festival de las Culturas del Mundo en Berlín. Frankfurt/Main: Editorial Klaus Dieter Vervuert.

SORLIN, PIERRE. 1992. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Staatliches Filmarchiv der DDR, 1983. "Film im Freiheitskampf der Völker: Chile" (Cine en la lucha de liberación de los pueblos: Chile), Catálogo de la retrospectiva realizada con el mismo título en el 26º Festival Internacional de Documentales de Leipzig, del 19 al 24 de noviembre de 1983.

STEINMETZ, RÜDIGER. 'Making visible the White of the Enemy's Eyes' – Cinematic Weapons of the Cold War by Heynowski & Scheumann, GDR's internationally best known Documentary Filmmakers. Universidad de Leipzig. Paper <www.fulbright.de>.

_____. 2003. Der Mythos von der Auflösung des Studio H&S. *Rundfunk und Geschichte*, año 29.

STEINMETZ, RÜDIGER; Tilo Prase. 2002. Dokumentarfilm zwischen Beweis und Pamphlet. Heynowski & Scheumann und Gruppe Katins. MAZ - Materialien-Analysen - Zusammenhänge 2, Leipzig: Editorial de la Universidad de Leipzig (Leipziger Universitätsverlag).

VEGA, ALICIA. 2006. *Itinerario del Cine Documental Chileno 1900-1990*, Santiago de Chile: Ediciones Artes de la Comunicación Universidad Alberto Hurtado.

_____. 1979. *Re-visión del Cine Chileno*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua, Colección Lautaro, Céneca.

VILLARROEL, MÓNICA Y MARÍA EUGENIA MEZA, et al. 2008. *Imágenes de Chile en el Mundo: Catastro del Acervo Audiovisual Chileno en el Exterior*. Santiago de Chile: Cineteca Nacional de Chile.

WILLIAMS, RAYMOND. 1982. *Cultura, sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

La trilogía de la UP, de Helvio Soto: escribiendo la historia con fotogramas

TOMÁS CORNEJO C.¹

Resumen

Helvio Soto realizó tres cintas que retrataron el proceso de construcción del socialismo en Chile: *Voto + Fusil* (1971), *La metamorfosis del jefe de la policía política* (1973) y *Llueve sobre Santiago* (1975). Independientemente de sus dispares resultados y de las reacciones políticas que suscitaron, interesa desentrañar los mecanismos escogidos por Soto para plasmar su visión del período. Con ellos se examinan las posibilidades que tiene el cine para representar el pasado y la historia, a la luz de los elementos visuales y narrativos utilizados por el director: la tensión de los límites entre cine documental y argumental; la confusión deliberada del mundo diegético y el contexto extrafílmico y la anulación de la distancia entre tiempo representado y tiempo de filmación, todos los cuales permitieron a Soto imprimir a los sucesos narrados el carácter de históricos, siendo sin embargo contemporáneos.

Palabras claves: Helvio Soto, representación, historia.

Las potencialidades del cine para la historia: observación y reconstrucción del pasado

Los debates historiográficos de las tres últimas décadas han coincidido en ponderar los límites de la representación del pasado por medio de la palabra escrita. Mi intención aquí, en lo relativo a esa discusión, es considerar válido el conocimiento del pasado que puede adquirirse a través del cine. Recojo

1 Investigador del Instituto de Investigación en Ciencias Sociales, Universidad Diego Portales. Doctor © en Historia, El Colegio de México. Magíster en Historia por la Universidad de Santiago.

las proposiciones de Robert Rosenstone, quien conceptúa el cine histórico como un campo de experimentación más rico y abierto que los textos que acostumbramos a elaborar los historiadores.

Marc Ferro se preguntó si podía hablarse de una “visión fílmica de la historia” y sus condiciones de posibilidad, ya que a mediados del siglo XX era difícil sustraerse al reemplazo de las formas impresas por las visuales (Ferro 1995, 190). La erudición libresca y la cultura popular de masas fueron separándose más, en tanto la pantalla se apropió de temas y cometidos culturales e ideológicos antes reservados a una minoría ilustrada. Como demostró Siegfried Kracauer, los episodios históricos trasladados al celuloide articularon espectáculo y conocimiento, el atractivo de las ferias con la pasión nacionalista (Kracauer 1995, 13).

Al respecto, Rosenstone plantea que “el cine ofrece nuevas posibilidades de representar la historia, posibilidades que podrían ayudar a la narración histórica a retomar el poder que tuvo en la época en que estaba más unida a la imaginación literaria” (Rosenstone 1997, 40). En tanto la cultura letrada ha sido desplazada por un ordenamiento donde la imagen es primordial, la creación, multiplicación y apropiaciones variadas de ella, rompieron tanto las certezas del proyecto de la modernidad, como la homogeneidad del espacio-tiempo que pudiesen experimentar las personas (Hartog 2007, 130). De ahí que, en una época “posliteraria” como la actual, se vuelva cada vez más factible escribir historia no solo con palabras, sino también con imágenes (Rosenstone 1997, 63-64).

A partir de tal propuesta examino una trilogía fílmica realizada por Helvio Soto entre 1970 y 1975: *Voto + Fusil* (1971), *La metamorfosis del jefe de la policía política* (1973) y *Llueve sobre Santiago* (1975), que trazó una crónica muy temprana de la Unidad Popular. Los tres largometrajes alcanzaron resultados cinematográficos dispares y suscitaron críticas airadas. Mi foco de atención, sin embargo, es el examen de los mecanismos fílmicos puestos en juego por el director para elaborar una visión del proceso histórico chileno, al desdibujar las fronteras entre presente y pasado y conferirle al acontecer temporal representado en sus filmes el carácter de histórico. En la interrelación de dichos mecanismos tuvo relevancia el estado del quehacer cinematográfico de fines de la década de 1960, en particular los cuestionamientos a la estética dominante por parte de los “nuevos cines” latinoamericanos y sus más lejanos referentes europeos, como asimismo las indagaciones personales del director en su labor, traducidas en ciertas recurrencias temáticas y la coincidencia en la elección de los personajes desde los cuales ancló sus narraciones, en la que se advierten algunas marcas autorales.

Relatos inventados con imágenes verdaderas: documental, ficción, incertidumbre

Se ha indagado poco en la figura de Helvio Soto (Santiago, 1930 – París, 2001). A medio camino entre el llamado “cine de la Unidad Popular” y el “cine del exilio”, la figura de Soto tiene rasgos propios². Comprometido con el proyecto de la UP, pero a la vez proclive al cine comercial, terminó realizando cintas introspectivas y críticas.

“La mitad de este film es una ficción. La otra mitad reposa en la realidad. Entonces cada uno decidirá qué es realidad y qué es ficción. Así será posible que para unos todo sea ficción y que para otros todo sea realidad”. Esta es la advertencia con la que arranca *Voto + Fusil*. Para la audiencia de 1971 la cuestión no estribaba en distinguir lo ficticio de lo real, sino en pedir cuentas al director por haber confundido deliberadamente ambos planos.

El relato se inicia en los meses previos a la elección de 1970 y concluye cuando Allende asume el poder. La estructura narrativa jalona sucesos públicos como esos con la vivencia que de ellos hace el personaje protagonista, un antiguo militante comunista dedicado al cine publicitario. Soto puso en pantalla la discusión de un problema entonces acuciante respecto a los límites del compromiso político, la militancia y la forma en que ambos debían llevarse a la práctica. El título de la cinta aludía a las dos opciones políticas que la izquierda chilena generó a fines de la década de 1960: la vía institucional de las urnas y la vía insurreccional de las armas.

El filme apostó por la política-ficción, poniendo en escena unos personajes y una historia totalmente inventados en un marco narrativo realista y cuyos referentes extrafílmicos eran evidentes³. En ese contexto político y social bien delimitado, cercano a los espectadores y que los esperaba al salir de la sala de cine, el diseño de los personajes era totalmente verosímil. El perfil social del trío protagonista apuntaba a tipos humanos de fácil identificación en el Chile de la época, portadores de un discurso ideológico también reconocible.

Esto fue clave en la apuesta del director por mimetizar completamente a los personajes con su entorno, terminando por situarlos literalmente dentro de la realidad social, en un desplazamiento del texto fílmico al contexto

2 Autores como Mouesca, en su libro *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)* (1988), y Bolzoni, en *El cine de Allende* (1974), se refieren a estos rasgos.

3 La crítica de la época acusó en este punto la influencia de Constantin Costa-Gavras, que además de su reciente éxito con *Z*, estuvo en Chile rodando *Estado de Sitio*. Al respecto véase la entrevista colectiva “Confesiones de Costa-Gavras” (*Primer Plano* 3 1972, 52-60).

político de producción. En la escena final de *Voto + Fusil*, ese trayecto llega a su culminación. Se inicia con un plano medio de los personajes interpretados por Marcelo Romo y Patricia Guzmán, rodeados por una multitud expectante. A medida que la toma se abre, se descubre que corresponde a las calles donde se agolpa el pueblo santiaguino para saludar a Allende. Los planos de la realidad y la ficción se fusionan por completo, en virtud del entrelazamiento de los personajes inventados puestos en un registro fílmico documental que va más allá del *cinema verité*. La plenitud de la escena y su efecto en los espectadores proviene de la sutileza para yuxtaponer ambos dominios existenciales.

Esa intención expresiva es alimentada a lo largo de la película con otros recursos provenientes de la panoplia del documental. Para dar cuenta del día de las votaciones, por ejemplo, Soto utilizó fotografías fijas similares a las de la prensa y el sonido de reportes radiales con los resultados. En otra escena, lo que se ve en pantalla es un registro documental de las exequias del general Schneider, donde se aprecia a varios de los personeros que acudieron.

En la segunda cinta de la trilogía, *La metamorfosis...*, el cineasta ahondó en este procedimiento. El relato se enmarca también en unas coordenadas donde la realidad y su mimesis fílmica buscan fundirse, aunque entregando claves para discernir ambas. Las contradicciones internas del proyecto socialista son examinadas desde la óptica de un jefe policial atrapado entre la agresión imperialista, la burocracia gubernamental y el avance del “poder popular”. La cinta se abre refiriendo hechos de la contingencia, iniciando con los famosos “informes de la ITT”, que revelaron las maquinaciones de Washington en el proceso chileno. Soto dio sin embargo un paso más respecto a su anterior filme, situando a sus personajes en el mundo extradiegético reiteradamente. Así, por ejemplo, se ve al jefe policial (ficticio) dialogar con obreros (reales) al interior de una fábrica. Al contrario de *Voto + Fusil*, esta y otras secuencias son enteramente documentales y no camuflan tal carácter, estando coloreadas con un tono azulado. El efecto, con todo, no está bien logrado, ya que el relato se quiebra de manera abrupta para dar paso a esta inclusión de “lo real”, salvo en la toma final del filme, donde el personaje interpretado por Rafael Benavente se confunde con una multitud (real) que se dirige a una marcha.

En *Llueve sobre Santiago*, rodada en 1975 en Bulgaria, Soto mantuvo el propósito de desdibujar los límites de lo real y lo ficticio jugando con las representaciones cinematográficas. Aunque, por fuerza, cambió su procedimiento. Apeló a la memoria social, el recuerdo que a través del mundo se tenía del golpe militar, solventado en las numerosas imágenes fotográficas, televisivas y en cine que circularon. Al respecto resalta la

cuidada reconstrucción que la cinta hace de la presentación ante la prensa de los generales golpistas, emblemas nacionales, trajes militares y lentes oscuros incluidos.

Los relatos así elaborados, con la clara intención de poner en entredicho lo ficticio y lo real, se fundan en una opción estética que deja en suspenso las certezas de los espectadores frente al hecho cinematográfico. Es revelador contrastar esa pretensión con la crítica de la época. Sergio Salinas fue particularmente severo con *Voto+Fusil*: “El intento de construir los hechos en el estudio y presentarlos envueltos en una atmósfera de realidad lleva a un resultado híbrido y confuso”, apuntó, agregando que “una posibilidad más seria era realizar un documental propiamente dicho, un filme de montaje, utilizando los documentos y materiales disponibles” (Salinas 1972, 74)⁴. Hay que remarcar que la frontera entre cine argumental y documental nunca ha sido obvia, al no derivar de una diferencia ontológica de las imágenes que cada uno elabora, sino por la asignación de campos de experiencia diferenciados a priori y por convención (Weinrichter 2005)⁵. A semejar un documental a la realidad objetiva es tan iluso como pensar que la historiografía sí puede reconstruir el pasado “tal como fue” –la vieja quimera positivista–, solo que con palabras.

Como se sabe, en el conjunto visual que informa los distintos tipos de documentales conocidos intervienen una serie de manipulaciones de lo real, desde la elección del tema y los sujetos del filme, al encuadre, pasando por la etapa clave del montaje (en la cual se descartan “partes de la realidad” ya filmadas), para no hablar del documental de montaje propiamente tal, que se fabrica con imágenes rodadas por otras manos, como si de una obra historiográfica llena de notas al pie se tratara. Al remecer las certidumbres sobre el mundo real y el mundo imaginado, Soto cuestionó la institucionalidad fílmica, poniendo en tensión sus lenguajes (López 1990). Y de paso mostró algunos de los andamiajes que sostienen una narrativa de carácter histórico al establecer una similitud entre lo verosímil, lo posible y lo efectivamente acontecido (White 2003, 220).

La cuestión del tiempo: del presente narrativo al pasado histórico

Soto realizó un trabajo notable al anular la distancia temporal entre “sociedad que produce” y “sociedad que recibe” una obra cinematográfica, de acuerdo con las categorías de Marc Ferro. Hilvanando imágenes en movimiento, sus

4 Otra reseña en Critilo [A. Romera], *Voto+Fusil*, *El Mercurio*, 13/08/1971, p. 34.

5 Véase también K. Paniagua, *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*. México: Ciesas, 2007.

cintas efectúan dos operaciones a la vez: un registro de la sociedad y, en paralelo, un análisis y un comentario sobre la misma, que, lanzado al flujo del devenir, sitúa aquella como parte de una realidad pretérita.

El director llegó a ese resultado al llevar su propuesta estética más allá de los constreñimientos que impone la “operación cinematográfica” (Lindeperg 1996). Los cineastas, como los historiadores académicos, están sujetos a una serie de criterios que indican, entre otras cosas, qué elementos son susceptibles de ser filmados, cuáles episodios y qué personajes históricos son aptos para la gran pantalla, además de cómo se los debe representar.

Tales criterios se originan en la tradición del cine, en imposiciones comerciales y en la percepción social que, a través de los géneros, indica qué filmar y con cuáles recursos. De aquí resultan por lo general producciones que son doblemente clásicas, tanto por sus estructuras diegéticas como por recoger sucesos y personajes históricos tradicionales. Chile ha estado ajeno a esos cauces, salvo excesos conmemorativos. Durante la UP, Manuel Rodríguez y José Manuel Balmaceda casi llegaron al celuloide, pero se quedaron solo en proyectos.

Helvio Soto rozó la “gran historia” en *Caliche sangriento* (1969), con personajes que no eran los clásicamente vinculados con la historia oficial, aunque sí lo era el contexto narrativo que les servía de marco: la Guerra del Pacífico. Sin embargo, ese cine de vocación comercial y masiva, como el mismo director lo catalogó, lo dejó de lado. Esto se advierte en el posicionamiento que Soto adoptó frente a la realidad social y política, traducida en la producción de lo que llamó “documento fílmico” (Soto 1972).

Soto realiza una temprana crónica fílmica del período 1970-1973, pero lo que afirma con su trilogía es que ese presente, puesto frente a la cámara, es un tiempo pretérito y no dejado al olvido, sino un pretérito lleno de historia, que entra por derecho propio al relato social. Aquí, la noción de “brecha” que François Hartog (Hartog 2007, 21-24) recoge, relativa a los regímenes de historicidad, cobra plena vigencia. Por cuestiones generacionales, pero también por las circunstancias particulares del proceso chileno, los años de la UP fueron vividos como algo histórico. Había entonces una certeza de que era un parte-aguas, una marca indeleble para el devenir, como en efecto lo fue.

La secuencia pasado-presente-futuro comienza, sin embargo, a tambalearse en la interpretación propuesta por Soto. En *Voto + Fusil*, sucede por la fusión de temporalidades en la subjetividad del protagonista, quien recupera el pasado en un trabajo de memoria desde vivencias del presente. El gran protagonista de todos los pasajes de esta cinta es, en definitiva, el tiempo. Soto puso en pantalla tres momentos históricos bien definidos, aunque

intercalados en su exposición: los años del Frente Popular (1938), la época de proscripción del Partido Comunista, durante la presidencia de Gabriel González Videla (c. 1948), y la inminente elección de Allende.

A ello se añade que la película se estaba filmando mientras los hechos narrados ocurrían. Esto puede ser algo común en la planificación de un documental, pero no en la de un filme argumental. Cronológicamente, *Voto + Fusil* concluye con la asunción de la presidencia por parte de Allende, en noviembre de 1970, y hasta esa fecha duró el rodaje, estrenándose en agosto de 1971. Estos pocos meses de diferencia instituyen el tiempo representado y filmado en un tiempo pretérito, en tanto efectúan una reflexión sobre un pasado así de inmediato, realizando un ejercicio de historia del tiempo presente, pero desde fuera de la disciplina histórica.

La aceleración temporal es similar en *La metamorfosis...*, donde la lógica de producción cinematográfica fue acortada y el público enfrentó un relato de ficción vinculado con problemas contingentes. Esta sensación socialmente difundida respecto a lo inminente y la urgencia de la cotidianidad, tiene final anticipado en *Llueve sobre Santiago*, cuyo relato cubre el aciago 11 de septiembre. El tiempo representado, que se extiende hasta diez días después, absorbe, además de todo el metraje de la cinta, la completa vivencia del presentismo. Apenas a dos años de haber ocurrido los hechos, el director los muestra como propios de un pasado que comienza a alejarse, porque ya empezaba a vislumbrarse una clave de lectura sobre el proceso histórico trunco del país.

Un cine que se piensa a sí mismo: la reflexividad de la narración histórica

Los problemas tratados por Helvio Soto permiten establecer un paralelo con las críticas que la historia cultural ha hecho a la historiografía tradicional. La práctica cinematográfica de este realizador, en su afán por trastocar las certidumbres de la dicotomía realidad/ficción, alcanza algo más que un juego de política-ficción. La disposición de diversos objetos producidos socialmente, mediatizados y puestos en imágenes, son hábilmente articulados en su escritura fílmica para que ambos planos terminen potenciándose. Al basar esa mediatización en las herramientas que se atribuyen al cine documental y referirlos frente a la cámara, procede de forma muy similar al quehacer historiográfico. Esto, en buena medida, autoriza afirmar que Soto efectuó con acierto una escritura histórica desde el séptimo arte.

En tanto historiografía, la suya entrega una narrativa nada inocente, en que la política es primordial. La reconstitución del pasado, o la atribución

del carácter de tal a cierto acontecer social, en la obra de Soto, escenifica un conflicto por el poder, evidenciando las marcas de su propio tiempo. Pero sus filmes se diferencian de la “historia de los grandes hombres” porque descentran el foco narrativo. Ni en el homenaje a la UP que fue *Llueve sobre Santiago* puso en el centro de atención a Allende. El recurso a los personajes de ficción permite hurgar tras las bambalinas de la política porque ellos están diseñados para ser creíbles y reconocibles por la audiencia contemporánea.

Edgar Morin señaló que el cine implicó la creación de un campo de experiencia inédito, que ha permitido a la humanidad un ejercicio de extrañamiento (Morin 2001, 31). La aparente perfección que proporciona la mimesis de las imágenes en movimiento con el conjunto de elementos que nuestra cultura ha designado como lo real, proveen la instancia para contemplarse desde un afuera, en lo cual la narración desempeña un rol preponderante. Todas las formas del cine implican un relato por eso son, como la historia, un soporte tan proclive a representar el devenir, confiriendo a los personajes reales o ficticios la misión de comunicar el presente y restituir el pasado.

En el caso de *Voto + Fusil*, la militancia del personaje central permite efectuar dicho tránsito. Es un cineasta, un sujeto dedicado a observar la realidad con artefactos diseñados para ello. Aquí hay un elemento distintivo de la filmografía de Soto. Desde *Caliche sangriento*, los papeles principales en sus películas son ocupados por intelectuales: un abogado, un director de cine, un sociólogo, un periodista. Son personajes que cuando hablan, razonan y dialogan continuamente, se vuelven reconocibles en muchos filmes de las décadas de 1960 y 1970, trasunto de lo que sucedía en el espacio público. Donde más figuran es en el cine político y en el cine social. Con mucho arraigo en la imaginería visual, el de esos años era, también, un cine con apego por la palabra, donde el intercambio de razones era insustituible (por ejemplo, en el cine italiano de los 70), y la evidencia de esto mismo fue llevada al paroxismo a través de la negación casi total de los diálogos (por ejemplo, Godard).

Los protagonistas de Soto describen su mundo para explicarlo. Son reflexivos sin llegar a ser intimistas, pese a que el de *Voto + Fusil* lleva a cabo un ejercicio de memoria complejo: la narración se traslada por momentos a sus años de infancia. Más adelante, en el primer tercio del filme, se retrocede desde el presente narrativo hasta los años de proscripción del Partido Comunista, cuando el personaje central, ahora universitario, hace su aprendizaje político. Esto es indicativo de la línea de interés de Soto que, situada más cerca de una visión subjetiva de la historia, encarna en un sujeto observante-participante. La función de sus personajes es ser testigos del puente entre pasado y presente. Su introspección no los vuelve grandes

protagonistas de lo histórico. Más bien, su situación y personalidad les dan distancia para observar y registrar lo que sucede.

En términos historiográficos, el cine ofrece con tales filmes una observación de segundo grado. Es decir, la posibilidad no de explicar “el pasado tal como fue”, sino de interpretar observaciones sobre el pasado, actividad reflexiva que es la materia propia de los historiadores (Mendiola 2000, 183). Las coincidencias con la historia cultural no llegan al punto de reformular, desde el cine, la epistemología con la cual debiera pensarse lo histórico; esa no fue la intención de Helvio Soto ni puede serlo de director alguno. Aunque sí resulta de sumo interés la puesta a prueba del propio quehacer cinematográfico en el caso del realizador chileno.

Bibliografía

- BOLZONI, F. 1974. *El cine de Allende*. Valencia: Fernando Torres editor.
- FERRO, M. 1995. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- GETINO, O. Y S. VELLEGGIA. 2002. *El cine de 'las historias de la revolución'. Aproximación a las teorías y prácticas del cine de 'intervención política' en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.
- HARTOG, F. 2007. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- KRACAUER, S. 1995. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- LINDEPERG, S. 1996. “L'opération cinématographique. Équivoques idéologiques et ambivalences narratives dans *La Bataille du Rail*”. *Annales HSS* n°4: 759-779.
- LÓPEZ, A.M. 1990. “At the Limits of Documentary: Hypertextual transformation and the New Latin American Cinema”. En *The Social Documentary in Latin America*, editado por J. Burton, 403-432. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- MENDIOLA, A. 2000. “El giro historiográfico: la observación de observaciones sobre el pasado”. *Historia y Grafía*, n°15:183.
- MORIN, E. 2001. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- MOUESCA, J. 1988. *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- ROSENSTONE, R. 1997. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- SALINAS, S. 1972. “Voto más fusil de Helvio Soto”. *Primer Plano* n°1: 72-75.
- SOTO, H. “Entrevista a Helvio Soto. Para ser un cineasta revolucionario primero hay que ser un buen cineasta”. *Primer plano* n°1: 4-26.
- WEINRICHTER, A. 2005. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- WHITE, H. 2003. “El acontecimiento modernista”. En *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, 217-252. Barcelona: Paidós.

El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular¹

ALFREDO BARRÍA TRONCOSO²

Resumen

La reconstrucción del clima político de los Mil Días de la Unidad Popular se configura como un trayecto propio de la memoria subjetiva, que apunta a asumir la historia como un encuentro con las ruinas del pasado. Los códigos de lenguaje que irrumpen como muestrario de las tendencias ideológicas de la época convierten el “Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular” en documento clave, por encarnar el espíritu de un tiempo. En medio de la batahola política y el enfrentamiento cotidiano, los documentalistas chilenos hacen sucesivos trabajos, expresando un compromiso militante ajeno a diseños comerciales. Los creadores de ficción también apoyan el proceso, instalándose en el ámbito independiente. Si en algún momento se pensó en un cine oficial, la experiencia de Chile Films terminaría por hacer añicos esta posibilidad.

Palabras claves: Allende, cine chileno, UP.

Escribo desde un punto de quiebre. Me enfrento a una investigación de época, rodeado de sucesivas cavilaciones. Estoy volviendo al tiempo muerto del pasado, intentando agarrar jirones y pedazos de un mundo desaparecido. Aunque lo ocurrido no fue hace mucho tiempo, el choque abrumador entre pasado y presente convierte este trayecto en un itinerario casi irreal. Debo encargarme de las expresiones cinematográficas que acompañaron el proceso social y político del período 1970-1973 en Chile. Cobran vida un manifiesto

-
- 1 El texto es una síntesis del libro del autor publicado con el mismo título por Uqbar Editores en 2011.
 - 2 Licenciado en Cine de la Universidad de Valparaíso. Director del Festival de Cine Recobrado, Valparaíso.

programático, obras documentales, creaciones de ficción y un intento de hacer cine bajo las directrices estatales de Chile Films y de otras instancias privadas. Un primer acercamiento al tema se plantea como un ejercicio de recopilación e identificación de obras, para luego desarrollar una lectura interpretativa acerca del período histórico. Esa hipótesis de trabajo apunta a responder una interrogante referida a las concepciones cinematográficas que impulsaron las prácticas políticas de la época. ¿Existió un cine propiamente de la Unidad Popular y de Allende o tan solo hubo obras dispersas cuyo único punto de unión es el haber sido realizadas entre 1970 y 1973?

Aquí es pertinente abordar la experiencia de una cinematografía hecha desde el aparato del Estado, como fueron varias experiencias del siglo XX. Entender el cine como aparato de propaganda ideológica es un rasgo propio de la era industrial, cuando el invento de los Lumière disfrutaba del monopolio de las imágenes en movimiento. Lenin consideraba que de todas las artes, el cine era la más importante y esta certeza acompañó en 1920 la creación de Mosfilm como unidad de producción del cine soviético. Antes del derrumbe de la URSS, la productora estatal llegaría a financiar más de 2.500 películas.

En 1933, con la subida de Hitler al poder, su ministro de propaganda, Joseph Goebbels, inicia la expulsión de los judíos de la industria cinematográfica, junto con impulsar un arte oficial. La documentalista Leni Riefenstahl disfrutaría de una generosa infraestructura de producción para sus monumentales proyectos de *El triunfo de la voluntad* (1934) y *Olympia* (Parte I: Festival de las Naciones; Parte II: Festival de la belleza, 1938). El arte oficial se nutrirá entonces, de obras de ficción de fuerte contenido antijudío. A su vez, el 26 de enero de 1936, el dictador italiano Benito Mussolini coloca la primera piedra de Cinecittà, una serie de estudios destinados a desarrollar un cine nacional identificado con la concepción fascista.

En Latinoamérica el único caso histórico de un cine de propaganda ideológica hecha desde el Estado es el del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica. Creado en 1959, poco después del triunfo de la Revolución, el ICAIC tuvo una época de oro en los años sesenta, con gran desarrollo de la ficción y el documental, para después caer en una crisis económica derivada del cambio del escenario internacional y la desaparición de los socialismos reales de Europa del Este. Todas estas experiencias de cine estatal terminaron combinando la inversión en potentes recursos monetarios y materiales, con la censura a los disidentes y la represión y castigo a la individualidad creadora. Nada de esto ocurrió durante el gobierno de Allende y la Unidad Popular.

Tampoco ocurrió que fuera de las instancias gubernamentales se haya planteado un cine similar a la *Nueva Ola Francesa* o el *Neorrealismo Italiano*, caracterizados por un componente puramente estético. En el caso del movimiento francés, se trató de la irrupción de una nueva generación de cineastas que rompió con los parámetros académicos, literarios y teatrales predominantes en los años cuarenta, mientras que el nuevo cine italiano era el fruto directo de la posguerra. Y en ambos casos hubo una complementación de escritos, artículos y ensayos que crearon un clima de nutrida polémica intelectual en torno al cine. Tampoco estos parecen asemejarse al caso chileno.

Creo que la búsqueda del significado del fenómeno cinematográfico ocurrido en Chile entre 1970 y 1973 requiere de una pesquisa de tipo cualitativa y constructivista, como entendimiento y reconstrucción del objeto de estudio. Desde la delimitación del problema en adelante, nos parece esencial como estrategia situarnos en esta época histórica desde una ubicación existencial y desde ahí plantear la búsqueda de una comprensión global de lo sucedido con el cine chileno durante esos tres años. Planteada la naturaleza y alcance de esta indagación, requeriremos como una de las claves de interpretación, una contextualización histórica otorgada por una visión holística de la época, entendiendo el objeto estudiado como un texto ubicado dentro de la realidad social y política del país. El seguimiento de esas imágenes cristalizadas en el Chile de inicios de los años setenta permitirá también mirar de frente el convulsionado escenario político que influyó en la breve existencia del gobierno de la Unidad Popular.

Nos interesa comprobar si esta relación entre compromiso militante y creación cinematográfica es uno de los principales legados que dejó el período estudiado. Suponemos que detrás de los afanes de los camarógrafos, técnicos, guionistas y directores existían otros protagonistas que en definitiva tenían más poder para organizar el escenario político, distribuir la puesta en escena y asignar los roles principales, secundarios y extras. Este viaje a través del tiempo es un encuentro con una multitud de voces y rostros que la historia dejó a la vera del camino; seres casi anónimos que fueron capturados por alguna cámara. Lo que nos conmueve es verificar el carácter efímero del acontecer existencial y el consiguiente resquebrajamiento de las habituales categorías de análisis. Ningún corpus analítico-deductivo cerrado en sí mismo podría dar cuenta de lo ocurrido. Indagar en el cine de Allende y la Unidad Popular es un trayecto desplegado desde la subjetividad de la mirada. Ya la actual biología del conocimiento nos ha advertido que, en términos perceptivos, *todo lo dicho es dicho por alguien* (Maturana y Varela

1984, 13). Y ese ángulo de visión está dado por los recuerdos e incluso por la distorsión del tiempo.

Gran parte del material fílmico de la época asume un carácter fragmentario. Pensemos en *Palomita blanca*, que permaneció tantos años sin ver la luz; en *Metamorfosis del jefe de la policía secreta*, nunca estrenada en Chile; en *La tierra prometida*, terminada en México; en *Queridos compañeros*, rodada en Chile y montada cuatro años después en Caracas; en *La batalla de Chile*, armada finalmente en Cuba, entre 1975 y 1979; en *Gracia y el forastero*, con rodaje iniciado en 1972 y finalmente estrenada en 1974; en *Esperando a Godoy*, nunca terminada. Pensemos también en los documentales hechos en 16 y 35mm., muchos de ellos perdidos. Estamos ubicados en un espacio casi inasible, con escasos vestigios concretos.

A su vez el, *Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular* nos coloca frente a un documento que aparece en varios libros de historia del cine latinoamericano como un referente concreto de las propuestas políticas y artísticas de los cineastas que adhieren al gobierno de Allende. ¿Cómo podemos llegar a precisar un objetivo específico de este documento más allá de su existencia libresca? Algo parecido ocurre con Chile Films en los años de la Unidad Popular. Este organismo gubernamental debía impulsar el cine chileno de la construcción socialista. Pero el seguimiento a las diversas administraciones que marcaron la productora estatal nos conduce a establecer una virtual encerrona ideológica, administrativa y financiera que este organismo estatal experimentó en su corta existencia. El proyecto de Chile Films parece no alcanzar nunca el punto de despegue, limitándose a un diseño a priori. Cómo no abordar los principales documentales de la etapa de la Unidad Popular, casi todos inscritos dentro de una línea de cine militante y comprometido. Casi todos ellos, salvo *El primer año* (1972), de Patricio Guzmán, no tuvieron salida por las salas del circuito de exhibición comercial, mostrándose en centros campesinos, sindicales y poblaciones.

También están las tres partes de *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán (1975-1979), un proyecto que rompió los moldes establecidos. Sus filmaciones cubren parte importante de los dos últimos años del gobierno de Allende y no alcanzaron a mostrarse en el país al ocurrir el golpe militar. La película de Guzmán es quizás el documento cinematográfico más representativo del período de la Unidad Popular, por la riqueza del material recopilado, pero su montaje definitivo se hizo en Cuba y en sentido estricto es una posproducción del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica que se termina de armar a lo largo de cuatro años.

En la periferia de las indagaciones nos topamos con Raúl Ruiz, quien entre 1970 y 1973 se declara un militante atípico de la Unidad Popular. Haciendo

una serie de películas literalmente sin presupuesto, observa el fenómeno revolucionario bajo una mirada corrosiva e irónica, que no tiene equivalentes en el cine nacional. En algunos momentos brotan originales premoniciones cargadas de implicancias sociales y políticas. ¿Cómo evitar que los viajes al pasado no queden como recuerdos petrificados en un limbo?

En los inicios de la década de los setenta el cine chileno carecía de un soporte industrial básico que le permitiera sustraerse a la caótica cotidianidad que se viviría en los tres años de la Unidad Popular. Los insumos materiales para hacer cine estaban en directa relación con lo que estaba ocurriendo en la realidad social y política. En los mismos momentos en que los realizadores buscaban recursos de producción, la conspiración para derrocar al gobierno de Allende se expresaba en diversos frentes, desde los recursos económicos que puso en juego la administración de Nixon hasta la creciente participación de los gremios del transporte y el comercio dispuestos a paralizar el país. A diferencia de muchos golpes militares vividos en Latinoamérica, el caso chileno destacó por la multitudinaria adhesión de capas medias que se reconocían irritadas visceralmente por el régimen de la Unidad Popular. Mientras tanto la burguesía cumplía su rol como clase dominante, con muchos cuadros dirigentes de los partidos de derecha y de las agrupaciones empresariales apostando desde 1970 al fracaso y derrota de la Unidad Popular.

Tampoco había mayores escrúpulos en cumplir este propósito dinamitando el sistema democrático. Si la mayoría de los golpes de Estado latinoamericanos eran fruto de una conspiración de *gorilas* que se instalaban en el poder a contrapelo de la opinión pública, acá se vivió un fenómeno distinto. El golpe chileno tuvo el apoyo decidido de una mayoría ciudadana que terminó pidiendo la intervención militar. En febrero de 1974, una multitud eufórica repletaría la Quinta Vergara de Viña del Mar, inaugurando el Festival de la Canción con aplausos a los militares y entonando a voz en cuello la canción *Libre*, de Nino Bravo, interpretada por el humorista Bigote Arrocet. Esa gente eran estudiantes, dueñas de casa, oficinistas, empleados y profesionales que se sintieron agredidos por la Vía Chilena al Socialismo. En esas mismas semanas, el traslado de los llamados *jerarcas* de la Unidad Popular a la Isla Dawson evocaba el manual de *solución final* aplicado por los nazis en los años treinta. Esto podría entenderse según lo que innumerables ensayistas han calificado de *fascismo ordinario*, como reza el título de un documental soviético dirigido por Mijail Romm, pero el hecho concreto es que la clase media fue el caballo de batalla del golpe y ese ejército civil fue decisivo para resolver el curso de los acontecimientos.

Ya a mediados de 1972 parecía que la Unidad Popular no atendía las necesidades de la pequeña burguesía ni tampoco comprendía su mundo cultural. Esos sectores habían dejado atrás la pobreza dura y se resistían a *proletarizarse* nuevamente. A mediados de 1973, las universidades estaban tomadas, las fábricas intervenidas, las oficinas a medio funcionar y los pequeños comerciantes bajaban y subían las cortinas de sus negocios ante los inspectores de DIRINCO. En este caótico día a día, miles de mujeres enfrentaban las colas en medio de la crisis de abastecimiento. Después de marzo de 1973, la oposición a Allende realizó enormes concentraciones públicas para pedir su renuncia en un *crescendo* que a su vez coincidía con el desánimo de los cuadros políticos de izquierda, divididos en pugnas ideológicas y sin poder ofrecer una conducción unificada. La conspiración había ganado terreno en la sociedad civil, mientras que la vigencia de la tradición democrática chilena parecía un tema afín a un reducido grupo de intelectuales y académicos.

A fines de 1971, la Unidad Popular ya había perdido la batalla cultural y abordar proyectos cinematográficos en medio de este clima enrarecido era muy complicado. El cine chileno era a fines de los años sesenta una experiencia periférica en la vida social chilena. Al no constituir una industria propiamente tal, su arraigo masivo era de corto alcance. La actividad del rubro cinematográfico no sobrepasaba el interés de un grupo sectorial minoritario. Esta marginalidad se extendió a los años de la Unidad Popular, donde gran parte del material documental no conoció la exhibición normal en los circuitos de salas. Cuando esto ocurrió con los pocos largometrajes de ficción hechos entre 1970 y 1973, su repercusión popular fue mínima. Había que enfrentar las urgencias políticas del momento, con protagonistas principales y secundarios que habitaban un espacio distinto al *ecran* cinematográfico.

El 4 de septiembre de 1970 la Unidad Popular obtiene el triunfo por mayoría relativa, en medio de una enorme incertidumbre. El asesinato del general Schneider marca un punto dramático del acontecer político, que determina finalmente el apoyo de la Democracia Cristiana luego que la Unidad Popular firmara el Estatuto de Garantías Constitucionales. La tarea primordial del gobierno de Allende apuntaba a ganar la adhesión de la mayoría absoluta de los chilenos, objetivo que en las elecciones municipales de abril de 1971 llegaría a sancionar un virtual *empate técnico* con la oposición. A lo largo de los tres años de la Unidad Popular, el gobierno nunca pudo acercarse al centro político representado por la Democracia Cristiana, teniendo varias oportunidades para ello. Ya avanzado el año 1972, las animosidades y las desconfianzas comenzaron a marcar el escenario político.

El anticomunismo y el rechazo al gobierno de Allende empezaron a avanzar en crecientes capas de la población, llegando a un grado extremo de agresividad. Después del Paro de Octubre entran las Fuerzas Armadas al gabinete de Allende, lo que termina por darle un carácter extraño al proceso chileno. Los que por ley portaban armas entraron a convivir con políticos desarmados, en una fusión de intereses que terminaría reventando en septiembre de 1973. El juego estratégico de los conspiradores tuvo en la incapacidad de los actores políticos un respaldo clave para posicionar la salida golpista. La burguesía puso toda su capacidad instalada en lo económico y en lo material para hacer estallar el sistema y literalmente *patear el tablero*. Ante el fracaso de la política, la alternativa militar no tuvo contrapeso alguno, tal como se comprobó el mismo día del golpe con la clausura del Congreso Nacional. Ante un peligro mayor, la burguesía chilena de 1973 creyó que la democracia liberal podía ser echada al tacho de basura de la historia.

Las ficciones hechas en el período no son películas que respondan a una política de Estado, sino más bien creaciones independientes, que se configuran como apoyo al proceso político de construcción al socialismo. Es el caso de *¿Qué hacer?*, de Saul Landau; *Voto + fusil*, de Helvio Soto; *Queridos compañeros*, de Pablo de la Barra; *Operación Alfa*, de Enrique Urteaga, y *Ya no basta con rezar*, de Aldo Francia. En el campo de la no ficción podemos afirmar que en los años 1970-1973 se genera un fuerte movimiento del documental político, especialmente cortos y medimétrajes. La circulación no oficial de estos materiales por centros juveniles, universidades, fábricas y poblaciones, convirtió estos trabajos en marginales y periféricos. Deberán pasar muchos años para recopilar y ordenar esta creación militante y comprometida. Entre los nombres conocidos en esta área, Littin, Covacevic, Hübner, Castilla, Chaskel, Ríos, Céspedes, Flores, Carvajal, se esconde el de José Román, director de películas perdidas, como el proyecto documental sobre el cantante Dean Reed. Esta línea documental ha sido una experiencia irreplicable en la historia del cine chileno. Matriz cinematográfica del documental, *La batalla de Chile* queda como resumen iconográfico del cine de Allende y la Unidad Popular, con una fase de rodaje y montaje que se extiende a lo largo de casi década, dentro y fuera de Chile. La multitud abigarrada que protagoniza la saga se constituye como protagonista de una historia que parece caerles encima.

A medio camino entre la ficción y la no ficción, el joven Raúl Ruiz juega con los códigos melodramáticos y luego los reconstruye. Sus realismos socialistas y palomillas blancas y bravas ofrecen un cuadro irónico y a ratos sarcástico de los modos y retóricas características de la Vía Chilena al Socialismo. Esos códigos de lenguaje habían quedado escritos en el Manifiesto de Cineastas

de la Unidad Popular, entusiasta enunciado de lo que se soñó y nunca se concretó. La creación de imágenes ocurre fuera de los marcos oficiales de Chile Films, que en las sucesivas administraciones de Littin, Navarro y Paredes no puede articular un diseño viable para un cine chileno atrapado en la retirada de las compañías norteamericanas, la falta de insumos y la creciente crisis política. Una mañana de septiembre de 1973 los conflictos cesan y ya no hay contradicciones que superar.

Bibliografía

HUMBERTO MATURANA Y FRANCISCO VARELA. 1984. *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Santiago: Editorial Universitaria.

Contradicciones del manifiesto de los cineastas chilenos de la Unidad Popular¹

JOSÉ MIGUEL PALACIOS²

Resumen

El artículo analiza el Manifiesto como un documento estético/político, contrastándolo con los manifiestos cinematográficos más reconocidos de América Latina, enfocándose en sus ambigüedades y contradicciones, y entendiéndolo como un texto definido menos por lo que propone que por lo que calla –un manifiesto ausente y un manifiesto de ausencias– y por tanto, como una metáfora del inacabado proceso revolucionario chileno. Especial atención se presta a las definiciones de “cultura nacional” y “cine revolucionario”, que vuelven *manifiesta* la estética de la contradicción que el documento fomenta, con el objetivo de convertirse en catalizador de producción, por parte del lector/espectador, de inteligibilidad social.

Palabras claves: manifiesto, cine revolucionario, Unidad Popular.

Manifiesto de ausencias

“El Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular” no ha recibido la atención académica que merece. Por cierto, el texto atribuido a Miguel Littin (junto a Sergio Castilla) está lejos de la originalidad crítica de *Hacia un Tercer Cine* o de la lucidez teórica de *Estética del Hambre*; pero también está muy lejos de ser solo un documento donde el “maximalismo del propósito se mezcla con

1 Este artículo se extrae de mi tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de Cine de Columbia University (2011), titulada: *Permanent Negations: Towards “the revolutionary” in Chilean Revolutionary Cinema (1970-1973)*. Agradecimientos para Jane Gaines y Nico Baumbach, por ofrecer valiosos comentarios y una cuidada lectura de borradores y versiones previas.

2 Magíster en Estudios de Cine y estudiante de Doctorado en Estudios de Cine Universidad de Nueva York.

una suerte de romanticismo un tanto confuso y voluntarista”, como afirma la historiadora chilena Jacqueline Mouesca (Mouesca 1988, 54). Si bien en los últimos años diversas publicaciones nacionales han vuelto a focalizarse en el cine de la Unidad Popular y en la relación entre cine, política e ideología, el manifiesto en cuestión aún tiene mucho que ofrecernos, principalmente si nos fijamos en aquello que omite. Metáfora del carácter incompleto del proceso revolucionario chileno, este es un manifiesto ausente y un manifiesto de ausencias. Ausente, porque quedó fuera del canon aun cuando circuló profusamente en Latinoamérica y luego en publicaciones de habla inglesa³. Relegado a los apéndices de dichos libros, nunca se convirtió en real objeto de atención crítica, porque el interés internacional que suscitó era únicamente el de la contingencia política –por lo demás, dislocada espacial y temporalmente– del golpe de Estado y del exilio, y porque sus ideas principales las tomó prestadas de los textos de Glauber Rocha, Julio García Espinosa y Solanas/Getino. Sin embargo, no es la falta de originalidad aquello que lo convierte en un manifiesto de ausencias, sino precisamente el remitir a objetos que están más allá de sus propios límites, rompiendo una de las características del manifiesto como género literario, el cual, para Mary Ann Caws, “demanda ningún otro texto” (Caws 2001, xxv). Siguiendo a Caws, si todos los manifiestos son índices en y de sí mismos, este lo es doblemente: opera como la huella de un tiempo y país que ya no existe, y como el “dedo que apunta” hacia ideas y teorías que están fuera de él.

Podemos aproximarnos al documento de los cineastas chilenos desde una serie de perspectivas teóricas –la literaria, la histórica, la retórica–; sin embargo, postulo aquí que la vía más útil para acercarse al manifiesto y al cine de la UP es el estudio de la relación dialéctica entre los discursos políticos, ideológicos y estéticos, dialéctica desde la cual se nos revela la originalidad del cine revolucionario chileno: una predisposición casi ontológica a la contradicción.

El presente artículo analizará el uso de dicha figura retórica en el manifiesto chileno, que llama a “no superar las contradicciones sino a desarrollarlas para encontrar el camino de la construcción de una cultura lúcida y liberadora” (Littin en Mouesca 1988, 72). Me centraré fundamentalmente en sus definiciones de “cultura nacional” y “cine revolucionario”.

Definiciones y contradicciones

Preguntándose por el rol del cine en un gobierno socialista, el manifiesto chileno plantea tres argumentos como respuesta: 1) el imperialismo y la

3 Véase Chanan, 1976; Gabriel, 1982, y Martin, 1997.

burguesía han alienado la cultura nacional, frente a lo cual hay que oponer una cultura nacional “auténtica”; 2) el cine debe ser un arte revolucionario, comprometido con la construcción del socialismo, y 3) las películas se convierten en revolucionarias solo en la medida en que movilizan al espectador hacia una acción revolucionaria.

Por más que la noción de cultura nacional está al centro del ideario de los cineastas chilenos, su manifiesto no se molesta en explicar qué entiende por ella, algo que sí hacen de manera muy clara tanto *Hacia un Tercer Cine* como *Estética del Hambre*, principalmente vía Frantz Fanon⁴. Littin habla de rescatar “nuestros propios valores como identidad cultural y política”, llama a no dejar que las clases dominantes arrebaten “los símbolos que ha generado el pueblo” y a no permitir que dichos valores operen como “sustentación del régimen capitalista” (Littin en Mouesca 1988, 71-2). Luego continúa nombrando a figuras históricas que deben ser “devueltas” al pueblo, como Recabarren, Balmaceda y Manuel Rodríguez.

Se puede leer el manifiesto chileno como reduccionista, a lo que respondo que su reduccionismo es prueba de su función ideológica: en su totalidad, el manifiesto opera como un análisis ideológico en el sentido que le da Fredric Jameson, para quien éste es siempre reduccionista, puesto que su propósito es desmitificar aquello que “aparentaba ser meras posiciones y pensamientos, revelando su rol como armas de legitimación en una lucha de clases permanente” (Jameson 2009, 326). En efecto, el manifiesto reduce el concepto de cultura nacional a la aprehensión de ciertos símbolos y héroes patrios –la desmitificación de los signos instrumentales al colonizador–. Esta reducción “simbolizada” es a lo que Paul Willemen se refiere cuando describe una de las respuestas a la formación de identidades antagonistas que surgen de la oposición imperialismo/nacionalismo: Willemen argumenta que “aspectos particulares son elevados a símbolos *esencializados* de identidad nacional, la respuesta local a los estereotipos del imperialismo” (Willemen 1989, 18). Pero la oposición imperialismo/nacionalismo también provoca otra respuesta que se replica en el documento chileno: el reconectarse con tradiciones que fueron perdidas o distorsionadas por el régimen colonial, lo que se advierte cuando Littin llama a “retomar la huella perdida de las gran-

4 Todos los manifiestos latinoamericanos de la época emergen de un análisis común de la situación política: el imperialismo cultural y económico que coloniza al continente. Dirigen su ataque hacia las formas más refinadas de dicho neocolonialismo, concentrándose en sus aspectos culturales. Así, y gracias a la influencia de algunos de los primeros pensadores poscoloniales, como Frantz Fanon y Albert Memmi, las nociones de “cultura nacional”, “cultura popular” e “identidad nacional” –y sus diferentes significados– se vuelven claves para entender la intervención teórica de los manifiestos cinematográficos de América Latina.

des luchas populares, tergiversada por la historia oficial” (Littin en Mouesca 1988). Si el riesgo de la primera respuesta es la producción de estereotipos negativos, el de la segunda es, de acuerdo a Willemen, “nostalgia por un pasado que nunca existió” (Littin en Mouesca 1988). El manifiesto chileno parece no darse cuenta que la crítica a los estereotipos imperialistas llama a su reemplazo por algo que será un estereotipo nuevamente. Vale la pena enfatizar esta advertencia, pues está enraizada en la naturaleza ideológica de la que hablaba antes. La desmitificación es también una re-mitificación que crea ya no estereotipos negativos, sino mitos en el sentido Barthesiano, vacíos de significado y sentido. Esto es sin duda una paradoja, pues el objetivo de Littin es justamente volver a dar significado, convertirse en un sistema significante, y por ende, si seguimos las acepciones que Raymond Williams plantea sobre la noción de cultura, en una práctica cultural.

Pero la advertencia más grave es la siguiente: la ambigüedad con la que el manifiesto chileno trata la noción de cultura nacional abre la posibilidad de que esta signifique cualquier cosa –todo y nada a la vez–. Aquí encontramos la primera gran diferencia entre las prácticas críticas y filmicas de los cineastas chilenos con respecto a sus pares latinoamericanos. Refiriéndose a *La hora de los hornos*, Robert Stam ha argumentado que su ambigüedad es radicalmente diferente de aquella que usa el cine experimental o *avant-garde*, puesto que la película argentina no evoca una “pluralidad de lecturas igualmente legítimas”, sino que sus mensajes son “estridentemente inequívocos” (Stam 1990, 253). Por el contrario, el manifiesto de Littin y las películas que se hicieron tras él, llevan mensajes que son voluntariamente equívocos, donde las ambigüedades y contradicciones no derivan de “las vicisitudes de la historia”, como afirma Stam, sino que son inherentes a los propios textos.

No obstante, el manifiesto ofrece una clave para una posible definición de cultura nacional. Como hemos visto, equipara identidad ‘cultural’ con ‘política’, y cultura ‘nacional’ con ‘revolucionaria’. Teshome Gabriel dijo de Frantz Fanon que este entendió la cultura “como un acto de inseminación sobre la historia, cuyo producto es la liberación de la opresión” (Gabriel 1989, 30). La afirmación de Gabriel reviste importancia para nuestros propósitos, pues invierte el sentido original de la cita. En el capítulo dedicado a la cultura nacional de *Los condenados de la tierra*, Fanon argumenta repetidamente que una nación liberada es lo que permite la emergencia de una cultura nacional: “luchar por una cultura nacional es, en primer lugar, luchar por la liberación de la nación, cuna material desde la cual la cultura es posible” (Fanon 1963, 214).

Para el manifiesto chileno, una cultura nacional no es solo aquella que produce la liberación, sino también aquella que existe solo cuando dicha liberación ha sido producida. De acuerdo a esta definición, entonces, es a la vez su causa y efecto. Poniendo el énfasis en la causa, Willemen denomina el fenómeno como una “retórica del devenir” (Willemen 1989, 19). El texto de Littin hace lo mismo solo en apariencia, pues además de afirmar que una cultura revolucionaria es tal solo después de ser auténticamente nacional, argumenta que su especificidad nacional está precisamente definida por y en el ámbito político, y no por cualquiera, sino por una revolución socialista dentro de los márgenes de la democracia burguesa. No es esta, en consecuencia, una retórica del devenir, sino una de la convergencia: la lucha se dirige simultáneamente en diferentes direcciones con la convicción de que coincidan en algún punto –el momento en que se consiguen tanto la liberación, como la cultura nacional “auténtica”, como la revolución.

Pero antes de pasar a la idea de la revolución, debemos problematizar la noción de una cultura nacional “auténtica”. La autenticidad es la característica fundamental que requiere el manifiesto de su cultura, y sin embargo esta queda en una posición muy débil. Una retórica de la convergencia supone que la cultura debe considerarse siempre como “en proceso de producción”, tal como afirma Stuart Hall. Pero si los cineastas chilenos pretenden conquistar la cultura nacional mediante la búsqueda de las huellas de las tradiciones perdidas, podemos preguntarnos, como Hall, “¿cuál es la naturaleza de esa búsqueda? ¿Acaso no es el redescubrimiento si no la *producción* de una identidad? ¿No una identidad fundada en la arqueología, si no que en el re-narrar su pasado?” (Hall 1986, 69). La idea de re-narración de Hall es clave, pues vuelve explícita la necesidad de introducir un discurso (narrativo) que está íntimamente ligado al histórico (aquel que el manifiesto pretende superar debido a las “falsificaciones” en las que incurre), al ser la historia [*history*] tanto el objeto de estudio como su recuento narrativo, y la narrativa [*story*] tanto ficción como historia. Entonces, ¿cómo puede denominarse auténtica una cultura si los medios por los cuales adquiere dicho estatus están tan próximos de aquellos que la mantuvieron inauténtica antes?⁵

Nuevas paradojas asoman si nos fijamos en el concepto de cine revolucionario. A diferencia de los textos argentino y brasileño, el manifiesto chileno, aunque esta vez sí otorga una definición específica de cine revolucionario,

5 La genealogía de tres fases dentro del Tercer Cine establecida por Teshome Gabriel también prueba cuán elusiva y fútil es la noción de autenticidad, cuando este argumenta que en la segunda fase, aquella ‘del recuerdo’, “el principal peligro es la aceptación acrítica o romanticismo indebido de las formas del pasado” (Gabriel 1989: 32). Entonces, ‘auténtico’ puede confundirse fácilmente con ‘idealizado’.

no se molesta en proporcionar una posible conceptualización de revolución. La curiosidad radica en que si bien los otros manifiestos rechazan la validez de una pregunta como “¿es posible el cine revolucionario sin la revolución?”, explicitan el uso que le dan al último término; mientras que el manifiesto chileno no provee una respuesta, aun cuando claramente legitima la pregunta.

Para el manifiesto, una película revolucionaria es algo que no es (revolucionario) pero que podría ser (bajo ciertas condiciones). Si seguimos la argumentación hecha con respecto a la cultura nacional, habría que concluir que para el documento chileno un cine revolucionario no podría ser tal sin la existencia previa de la revolución. Esto se aprecia también en la definición de arte revolucionario propuesta en el texto, que argumenta que el cineasta debe servir a las necesidades del pueblo y convertirse en su instrumento de comunicación. Se disuelve, en consecuencia, la noción burguesa del artista, disolución posible únicamente, como afirma García Espinosa, cuando la revolución se ha alcanzado. Para el cubano, solo una vez que el arte pase a ser una actividad “desinteresada”, una vez que el artista ya no sea más un “trabajador”, habrá “auténtico” arte revolucionario. Superar las conceptualizaciones del artista y el intelectual (que pasa de creador a instrumento) y de pueblo (que pasa de receptor pasivo a creador) es lo que permite la emergencia de un cine revolucionario y, por ende, este es posible solo a posteriori.

La pregunta de qué sucede después es importante, pues el manifiesto afirma que una película deviene revolucionaria cuando moviliza a su espectador a una acción revolucionaria. Desarrollar un espectador activo significa, para Fernando Birri, que este cine “es generado en la realidad, se vuelve concreto en la pantalla y luego regresa a la realidad, con la aspiración de transformarla” (Birri 1985, 90). ¿Pero cómo podemos tener la certeza de que una película ha producido, como consecuencia de su exhibición, una acción revolucionaria? Si el manifiesto propone que no hay filmes revolucionarios por sí mismos sino que logran dicho estatus con posterioridad, ¿qué son antes? No es esta una pregunta sobre cómo llamarlos, sino sobre cuál es su relación para con la realidad que aspiran a transformar.

Teshome Gabriel rechaza estas preguntas, pues para él es erróneo suponer que las películas revolucionarias emergen solo de países liberados. Sobre este punto, vale la pena citarlo en detalle:

No hay contradicción entre una película que sea ‘revolucionaria’ y que emerja de una ‘situación de crisis’ y una que lo haga de una ‘situación revolucionaria’, como en Cuba, puesto que la aproximación común del ‘cine revolucionario’ es *orientar a la sociedad hacia un punto de vista más*

revolucionario sobre las condiciones de la sociedad [mi énfasis]. Entonces, sería inútil argüir que la tarea crucial de una película revolucionaria es, primero, derrocar un sistema represivo o alterar los modos de producción [...]. La preocupación primaria en la producción de “películas revolucionarias” es la intervención calculada de las obras en una “situación de crisis” de un momento dado (Gabriel 1982, 37).

Lamentablemente, la definición de Gabriel es tan cercana a la tautología –cine revolucionario siendo la *orientación de la sociedad hacia un punto de vista más revolucionario sobre las condiciones de la sociedad*–, que conlleva el peligro de anular su significado. Sostengo, a diferencia de Teshome Gabriel, Fernando Solanas y Glauber Rocha, que el preguntarse si es posible un cine revolucionario antes de la revolución sigue siendo una pregunta válida y quizás su legitimidad sea acaso el principal legado de este manifiesto. Para la experiencia cinematográfica chilena, preguntárselo parece por lo demás obvio, considerando el devenir político de la vía chilena al socialismo y su abrupto final con el golpe militar.

Aquí es donde la confrontación dialéctica entre los discursos cinematográficos, políticos e ideológicos se vuelve imperiosa. Por político habría que entender ese ámbito del discurso referido a la regulación y aplicación de los asuntos públicos dentro de un gobierno; limitando lo político entonces al pensamiento y la acción de la Unidad Popular. Lo ideológico, en cambio, habría que entenderlo en su sentido amplio, como el sistema de ideas y representaciones con el cual un grupo le da sentido al mundo que habita, y en aquel más limitado, como un tipo particular de ideología.

Es evidente que reducir lo político a los meros enunciados presenta serias omisiones, en especial, aquellas referidas al cruce entre estética y política, o, si seguimos a Rancière, aquellas referidas a “las políticas de la estética” (Rancière 2002, 137). El manifiesto es, por lo demás, prueba material, *manifiesta*, de este cruce. Como todos los manifiestos de vanguardia, el documento chileno subvierte la esfera pública de la cual emerge, a la vez que negocia la relación entre el campo de la producción cultural y el del poder político (Yanoshevsky 2009, 270). Hay que atender, sin embargo, las distintas posiciones –que yo considero contradictorias– que el manifiesto articula dentro de estos dos campos. Es por esto que planteo que para comenzar un análisis de este tipo tendríamos que centrarnos en el estudio de los discursos, y conviene aquí precisar a qué me refiero. De acuerdo a Colin MacCabe, con el discurso “nos interesamos en la relación dialéctica entre hablante y lenguaje, en la que el lenguaje ofrece siempre una posición hacia el espectador, y sin embargo, al mismo tiempo, el acto de hablar puede por

sí mismo desplazar dichas posiciones” (MacCabe 1976, 12). Las contradicciones, tanto del manifiesto como de los filmes de la UP, se vuelven visibles e inteligibles en el terreno lingüístico. No es, entonces, que se limite lo político al enunciado, sino más bien que este se define en la relación entre enunciación, sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. Solo de un análisis lingüístico podríamos derivar a uno de carácter ideológico. Ubicar, trazar un mapa de este desplazamiento, es una tarea clave a la cual el texto de Littin nos llama.

Conclusión

Como índice, el manifiesto chileno parece indicarnos, casi gritarnos, “¡allí!” ¿Pero dónde? En otras palabras, ¿dónde está la idea de “lo revolucionario” en el cine revolucionario chileno? La respuesta no está en el manifiesto, ni en las películas, ni en el discurso político de la UP; aunque el manifiesto sí nos abre una posibilidad teórica.

Si bien hay varias que han quedado fuera de este texto, las paradojas que he tratado aquí dan cuenta de una opción retórica que el manifiesto privilegia y que se transformará luego en la realización audiovisual, en una práctica estética: una estética de la contradicción.

Para dicha estética, lo “auténticamente” revolucionario es, tal como en el manifiesto, su capacidad para exponer una crítica en forma de contradicción –cuestionamiento a la vez que defensa de la revolución–. Así, se niega aquello que se afirma y se desiste de lo que se promueve. Además de múltiples y equívocos, los mensajes de este cine buscan en la contradicción la posibilidad de convertirse en vehículos de producción de inteligibilidad social. Y esta no ocurre después de vista la película; ocurre durante su visionado. La acción revolucionaria que moviliza la obra no es otra que la de producir la obra propiamente tal.

Bibliografía

- BIRRI, FERNANDO. “For a Nationalist, Realist, Critical and Popular Cinema”. Trad. Michael Chanan. *Screen* 26 issue 3-4, 1985, pp. 89-92.
- CAWS, MARY ANN (ed.). *Manifiesto: A Century of Isms*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.
- CHANAN, MICHAEL, editor. 1976. *Chilean Cinema*. Londres: British Film Institute.
- FANON, FRANTZ. 1963. *Los Condenados de la Tierra*. Trad. Julieta Campos. México DF: FCE.
- GABRIEL, TESHOME. 1982. *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press.

- _____. 1989. "Towards a Critical Theory of Third World Films". En *Questions of Third Cinema*, editado por Paul Willemen, 30-52. Londres: BFI.
- GARCÍA ESPINOSA, JULIO. 1983. "For an Imperfect Cinema". En *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*, editado por Michael Chanan, 28-33. London: BFI.
- HALL, STUART, 1986. "The Problem of Ideology: Marxism Without Guarantees". *Journal of Communication Inquiry* vol. 10 n° 2: 28-44.
- JAMESON, FREDRIC. 2009. *Valences of the Dialectic*. Nueva York: Verso.
- LITTIN, MIGUEL. 1988. "Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular". En *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)* de Jacqueline Mouesca, 71-72. Madrid: Ediciones del Litoral.
- MACCABE, COLIN. 1976. "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure". *Screen* 17 issue 3: 7-28.
- MARTIN, MICHAEL T., editor. 1997. *New Latin American Cinema* vol. II. Detroit: Wayne State University Press.
- MOUESCA, JACQUELINE. 1988. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- RANCIÈRE, JACQUES. 2002. "The Aesthetic Revolution and its Outcomes". *New Left Review* n°14: 133-151.
- ROCHA, GLAUBER. 1983. "The Aesthetics of Hunger". En *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*, editado por Michael Chanan, 13-14. London: BFI.
- SOLANAS, FERNANDO Y OCTAVIO GETINO. 1983. "Hacia un Tercer Cine". En *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*, editado por Michael Chanan, 17-27. London: BFI.
- STAM, ROBERT. 1990. "*The Hour of the Furnaces* and the Two Avant Gardes". En *Social Documentary in Latin America*, editado por Juliane Burton, 251-266. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- WILLEMEN, PAUL. 2009. "The Third Cinema Question: Notes and Reflections". *Questions of Third Cinema*, editado por Willemen y Pines, 1-29. Londres: BFI.
- YANOSHEVSKY, GALIA. 2009. "Three Decades of Writing on Manifesto: The Making of a Genre". *Poetics Today* 30 n°2: 257-286.

Cine(s) histórico(s) chileno(s).

Radiografía de las retro-visiones de un género

CLAUDIA BOSSAY P.¹

Resumen

El siguiente artículo evalúa la producción cinematográfica nacional con el objetivo de revelar qué pasados han sido representados a través del cine histórico, tanto en cintas de ficción como en cintas documentales. También busca determinar cuándo el cine ha mirado a la historia en búsqueda de inspiración o cuándo ha tenido la necesidad de reivindicar retrovisiones, revelando así que los pasados más representados en Chile siguen la tradición cinematográfica mundial y la historiografía tradicional: la representación de coyunturas históricas bélicas. Este artículo genera también una clasificación inicial de algunas de las otras cintas que no pertenecen a estos grandes pasados y concluye que los períodos conmemorativos han fomentado una efervescencia del cine histórico, así como también lo han hecho períodos que buscaban generar una nueva lectura del pasado.

Palabras claves: cine histórico, retrovisión, género.

Si definimos los géneros cinematográficos según las cintas que se han producido en la historia, en vez de catalogar las cintas producidas según géneros prediseñados (Altman 1999), podremos notar que más del 20% del cine chileno de ficción y documental es de contenido histórico². Pero, ¿qué hace que una cinta sea histórica? Quizás sea apropiado partir respondiendo

¹ Candidata Ph.D. Film Studies; Magíster en Historia Queen's University Belfast.

² Basándose en <www.cinechile.cl> (revisado en abril del 2011) es posible estimar que existen aproximadamente 1320 cintas de ficción y documental. Esto incluye animaciones pero no cortometrajes. Incluye solo algunas ficciones de televisión pero al no ser cine no incluye teleseries ni miniseries. Tampoco la totalidad de documentales hechos para televisión. El 22,8% del total de producción equivale a casi 300 cintas de contenido histórico. De estas, 22% es ficción histórica y 78% es documental histórico.

esta pregunta con una distinción básica pero fácil de olvidar: el cine histórico como género solo existe en relación a su pretexto, el conocimiento histórico. Sin historiografía o necesidad de contar una nueva versión del pasado, el cine histórico, de ficción o documental no existiría. Lo que define a este género es, por lo tanto, la Historia, generando así, una profunda interdisciplinariedad, tanto así que cuando hablamos del cine histórico nos referimos tanto al cine como a la historia (Sorlin 1980, 19).

Como espectadores tendemos a entender como cine histórico ese que hemos aprendido a reconocer ya sea por el vestuario, la escenografía o diseño de producción, o ese constante delator inter-título diciéndonos el año en donde ocurre la acción. Lo clave es que todos estos elementos están en función de una narrativa que basa la acción en el pasado. De esta manera, dentro del cine histórico, en su definición amplia, habría que incluir ese que nos muestra la vida durante períodos de guerra o las batallas mismas, aquel que sin mostrar personajes reales reproduce la esencia de un período como telón de fondo para una cinta. También aquel que narra desde la ficción o los documentales la vida de personajes que tuvieron una existencia real en el pasado. Ciertamente, también incluimos en este género los documentales que hacen referencia a un acontecimiento sucedido en el pasado.

En relación a la tradicional categorización que distingue entre cine de ficción y cine documental, es menester destacar que este concepto amplio de cine histórico no hace distinción entre documental y ficción. Como dice Bill Nichols “la característica más distintiva de los documentales es el vínculo entre ellos y el mundo histórico” (Nichols 1992, ix); o como lo llama Paul Ward, el mundo real (Ward 2005, 7). Sin embargo, la distinción se prueba más compleja cuando hablamos sobre cine histórico, porque incluso el cine de ficción representa personajes o situaciones de un pasado del mundo histórico-real. A pesar de que el cine histórico suele tener una intención de ser fiel a la historia, lo logra con mayor o menor eficiencia. Sin embargo, esta es el área en donde generalmente el cine histórico es juzgado. Mas quisiera proponer que olvidáramos la fidelidad y considerar también como cine histórico a ese que no tiene esta intención. El que utiliza la historia como telón de fondo, aquel que no narra la historia de un gran evento o personaje, sino del día a día y no busca la objetividad histórica, también es cine histórico.

Al considerar todas estas cintas como cine histórico, numerosas versiones del pasado aparecerán y cada una de ellas tendrá algo que decir. Creando de esta manera, una importante cantidad de contramitos o versiones B del pasado o retrovisiones. Estas se convierten en una interpretación posmoderna de la historia “que implican un acto de posesión” sobre la interpretación del

pasado, es decir una retrospectiva del pasado. Las retrovisiones difícilmente pueden evitar una reinterpretación o un “revisionismo” de lo que se está examinando. Por esto, este concepto nos permite comprender el cine histórico de una manera dialéctica que incluye el pasado y el presente en una nueva forma de narración (Cartmell 2001, 4).

Dentro de las múltiples retrovisiones de nuestro pasado están los documentales conmemorativos urbanos³ y los documentales educativos sobre la historia de minerales y artesanías⁴. Están las rarezas del cine histórico extranjero⁵ y los romances de época⁶. También el cine histórico de género⁷ y el cine que recuerda la historia de pueblos originarios⁸. Está la emergencia del pasado cultural con documentales sobre la historia de bandas de música, de pintores y por cierto, sobre la historia misma del cine chileno⁹. Todas estas cintas muestran la pléyade de retrovisiones que hay sobre nuestro pasado, produciendo una compleja historiofotía¹⁰ nacional con una fuerte carga de revisionismo, cuidando lo cultural y algunas minorías sociales. Sin embargo, ya sea por cuando ocurrieron o por la cantidad de producciones las historiofotías más destacables son precisamente la que recuerdan grandes

-
- 3 *El desarrollo de un pueblo o Magallanes de Ayer y Hoy* (1920), de José Bohr, y *Concepción, cuatro siglos de progreso de una provincia* (1951), de Hernán Correa, entre otros de la década 1950 y 1960.
 - 4 *El Cobre* (1950), de Pablo Petrowitsch; *Cien años del carbón de Lota* (1953), de Jorge Infante Biggs, y *El cobre y sus hombres* (1959), de Patricio Kaulen, entre otros.
 - 5 *Tormenta en el alma (o El precio de una vida)* (1946), de Adelqui Millar, la cual cuenta la histórica de una princesa de la Rusia zarista, y *La última Luna* (2005), de Miguel Littin, que representa el advenimiento del conflicto del Medio Oriente en 1914.
 - 6 Donde se podría incluir *Romance de Medio Siglo* (1944), *Sí mis campos hablaran* (1947) y las clásicas *SubTerra* (2003) y *Julio comienza en Julio* (1979).
 - 7 *Amelia López O'Neill* (1990), de Valeria Sarmiento; *Teresa* (2009), de Tatiana Gaviola; el ensayo visual *Comedia de la Memoria* (2008), de Mauricio Álamo, sobre la vida de Carmen Castillo. E incluso *Grita* (2009), de Paulo Aivilés y Marcelo Leonart, que narra la vida de dos mujeres, la esposa del victimario y la víctima de un torturador en dictadura.
 - 8 *Aquí vivieron* (1964), de Pedro Chaskel y Héctor Ríos; *Wallmapu* (2002), de Jeannette Paillán; *Yikwa ni selk`nam* (2002), de Christian Aylwiny Üxüf Xipa, y *El despojo* (2004), de Dauno Tótoro, entre otros.
 - 9 *Antofagasta, el Hollywood de Sudamérica* (2002), de Adriana Zuanic; *Violeta se fue a los cielos* (2011), de Andrés Wood; *Supersordo. Historia y Geografía de un Ruido* (2006), de Susana Díaz, entre otros.
 - 10 Concepto que hace referencia a una historiografía que se escribe con imágenes. En Marnie Hughes-Warrington. *History Goes to the Movies: Studying History on Film* (Londres: Routledge, 2006), 187-189. Basado en Hayden White, “Historiography and Historiophoty” *The American Historical Review* Vol. 93, No. 5 (Diciembre, 1988), pp. 1193-1199.

pasados: la Guerra de Independencia, la del Pacífico y la compleja unidad de tiempo que es la Unidad Popular, el golpe de Estado y la dictadura".

Cine fundacional y los albores de la nación

Varias naciones tienen dentro de sus cines fundacionales cintas que recuerdan los albores de su historia, como por ejemplo: *El nacimiento de una nación* (1915), *El acorazado Potemkin* (1925), *Destino irlandés* (1926), o nuestro propio *El húsar de la muerte* (1925). De hecho, podríamos afirmar que Manuel Rodríguez representa uno de los ejemplos más extraordinarios del cine histórico en Chile. Ya desde 1910, la primera cinta del cine mudo argumental representaba al prócer. Esta cinta, dirigida por Adolfo Urzúa, genera un fenómeno que aún hoy sigue en marcha. En menos de quince años otras dos cintas trataban el mismo tema. Primero la perdida *Manuel Rodríguez*, dirigida por el ítalo-argentino Arturo Mario, que se basaba en la novela *Durante la Reconquista*, de Alberto Blest Gana, y protagonizada por el famoso actor de teatro Pedro Sienna, seguida, cinco años más tarde, por la clásica *El húsar de la muerte*, esta vez dirigida y actuada por Sienna.

El Centenario de la Independencia puede ser la razón por la cual el mediotraje de 1910 generó una moda en torno este personaje. Evidentemente, parte del fenómeno radica en la figura misma de Rodríguez. Tras la celebración del centenario la historiofotía reincide en el prócer en 1971, cuando Patricio Guzmán, asociado con Chile Films, intentó filmar su primer largometraje: *Manuel Rodríguez*²². En la misma década TVN hace una serie sobre Rodríguez de la cual no hay registros visuales, sin embargo se sabe que el protagonista es interpretado por el actor y cantante Jorge Yáñez. Es precisamente en estos años cuando la historia nacional se estaba reevaluando y se realizó una especie de revisionismo a los grandes héroes del pasado chileno. Este proceso es evidentemente retomado para el Bicentenario, cuando Manuel

11 Desde 1910 hasta 1970, el 50% de la producción de ficción histórica es sobre la Guerra del Pacífico y Manuel Rodríguez. Tras 1970 se han producido cuatro cintas de estos períodos: una de la Guerra del Pacífico y tres de la Colonia. Al no tener el número de ficciones y documentales de televisión, no es posible saber cuál es el porcentaje de estas cintas que representan estos períodos durante el bicentenario. Al mismo tiempo, desde 1970 hasta hoy, casi el 80% de la producción histórica representa el período de la Unidad Popular, el golpe y la dictadura, teniendo una distribución equitativa entre cintas de ficción y documentales.

12 La posproducción fue detenida para filmar en su lugar un documental sobre la huelga de octubre de 1971. De esta manera Guzmán pasa de filmar ficciones a documentales, dejando *Manuel Rodríguez* inconclusa. Chile Films también tenía planeado filmar una cinta sobre Balmaceda.

Rodríguez es nuevamente celebrado con prominencia¹³, probando que en una primera instancia en Chile el cine histórico de ficción surgió como herramienta de conmemoración. Esta función se rescató cuando se intentó hacer un revisionismo político del pasado en el gobierno de la Unidad Popular. Fuera de las ficciones basadas en Rodríguez, el período mudo también produjo ficciones históricas sobre la Guerra del Pacífico ocurrida al menos tres décadas antes. *Todo por la patria (o El girón de la bandera)* (1918) es un melodrama de clase en donde las barreras sociales se desdibujan en pos del respeto a la memoria de los caídos. Años después Alberto Santana dirigió dos ficciones: *Bajo dos banderas* (1926), que utiliza la guerra como telón de fondo para una trama de espionaje, y la comedia *El odio nada engendra* (1923). En 1935, ya en la época del cine sonoro, se estrena el documental *Reliquia de glorias navales*, de Armando Rojas Castro, la cual indaga sobre los veteranos de la guerra. Esta guerra continúa siendo representada en filmes a pesar de que este pasado se aleja cada vez más. Ejemplos de esto son la clásica *Caliche sangriento* (1969), de Helvio Soto, que no sin controversia en los medios y cierto escándalo, reflejó una versión no oficial (ni heroica) de la Guerra del Pacífico. Y luego, tal como la figura de Rodríguez, nuevas ficciones y documentales de televisión aparecen con la llegada del Bicentenario¹⁴.

De esta manera, durante los primeros años de nuestra historiofotía, las retrovisiones tendieron a representar los grandes conflictos bélicos del pasado, es decir la Independencia y la Guerra del Pacífico. En esta perspectiva, la Independencia fue tratada en un comienzo únicamente bajo la figura del prócer bandolero Manuel Rodríguez, sin mención del resto de los grandes

-
- 13 El 2007 TVN dirige una miniserie titulada *Héroes*, en donde el tercer episodio, *Rodríguez, Hijo de la Rebelión*, está dedicado al ya famoso prócer. En el 2008 la misma cadena televisiva muestra un documental para promover a Rodríguez en la competencia *Grandes chilenos de nuestra historia*, en donde sale en quinto lugar. Finalmente, el 2010 Chilevisión hace una la teleserie llamada *Manuel Rodríguez, Guerrillero del Amor*. Todos estos títulos, independiente del formato en que fueron grabados, fueron distribuidos por la televisión abierta. Si bien la diferencia entre ir al cine y ver la película en la comodidad de la casa es significativa, este artículo está analizando el acto de producción de cintas de pasado histórico más que evaluando el formato de producción y distribución.
- 14 El mayo del 2007 TVN emite el documental *Epopéya, La Guerra del Pacífico*. Durante abril del 2008 emite *Paz*, una miniserie de cuatro capítulos. Asimismo, y más cercano al culto personal de los próceres de la historia, está el documental hecho sobre Arturo Prat para la serie *Grandes Chilenos*, y “Prat, Espada de honor” estrenada en Mayo del 2009 para la miniserie *Héroes*. El 2010 Mega estrena la miniserie *Adiós al Séptimo de Línea*, basada en la novela homónima. Este año también se estrena *Esmeralda 1879* (2010), una cinta de Elías Llanos Canales que ha sido descrita como la primera superproducción chilena. Antes del bicentenario, la Guerra del Pacífico ya se había tratado en televisión con la serie de 1993 de TVN, *La Patrulla del Desierto*.

héroes de la patria, quienes solo aparecen décadas más tarde y en momentos conmemorativos. Asimismo, pocas cintas tratan la Independencia o incluso la Colonia como un telón de fondo en donde se puedan narrar retrovisiones alternativas a las del héroe¹⁵. En cambio esa lectura de la Guerra del Pacífico tan basada en los grandes héroes no parece estar presente en lo absoluto en el cine mudo, el cual utiliza la guerra, mucho más cercana, como telón de fondo para comedias, cintas de detectives o simplemente cintas históricas. Al mismo tiempo, con la llegada del sonoro comienzan los documentales que tratan sobre la reivindicación de la memoria de quienes lucharon en la guerra. La narración centrada en los héroes se consolida para el bicentenario.

En conclusión, dos de los tres períodos más representados por la cinematografía nacional son la Independencia, principalmente representada a través de la figura del héroe, convirtiéndola en una retrovisión heroica con escasa mención de otros actores y raramente utilizada como telón de fondo para retrovisiones alternativas; y la Guerra del Pacífico, en donde las primeras retrovisiones escasamente muestran a los héroes o las batallas, sino más bien utilizan la guerra como un telón de fondo para narraciones que no impugnan la interpretación del pasado. Esto, hasta *Caliche sangriento* y las cintas del Bicentenario que evalúan las dualidades interpretativas de la guerra. Temprano en estas representaciones se incluyen documentales, en donde el protagonismo está nuevamente en personas comunes: los veteranos de la guerra. Sin embargo con el pasar de los años las cintas van representando más y más a los héroes, sin jamás perder de foco a las personas comunes afectadas por la guerra. Las retrovisiones, así, tienen un carácter más humano y menos glorioso de la guerra.

El nuevo motivo del cine histórico

Desde la Unidad Popular misma, el cine adquirió un importante rol en la educación del país, ya sea con fines políticos (Mouesca, 1988) o como nos atañe en esta radiografía, con fines históricos. Entre 1970 y 1973 se produjeron ocho ficciones históricas, entre las que hay cintas que siguen el patrón de revisionismo del pasado chileno¹⁶, otras que conmemoran el pasado reciente, como *Ya no basta con rezar* (1972), de Aldo Francia, y *Operación*

15 La Colonia solo será representada nuevamente tras el retorno a la democracia. Ya no desde los héroes, sino desde personajes desconocidos o ficticios. Por ejemplo: *Cautiverio Feliz* (1998), de Cristián Sánchez; *El Inquisidor* (2010), de Joaquín Eyzaguirre, y *El Tesoro del Cráneo* (2011) de Raúl Peralta Moris.

16 Por ejemplo, *Eloy* (1969) de Humberto Ríos, *La Tierra Prometida* (1973), de Miguel Littin, y *Frontera sin Ley* (1971), de Luis Margas.

Alfa (1972), de Enrique Urteaga, y otras que generan nuevas formas de usar las posibilidades del cine histórico, como *Voto+Fusil* (1971), de Helvio Soto. Esta recuerda varias épocas, como la subida al poder de Pedro Aguirre Cerda, el gobierno de González Videla y el triunfo de Salvador Allende para demostrar cómo la izquierda debía luchar contra la derecha para mantener el poder, produciendo así una conclusión que radica en la larga duración. Con la irrupción de la dictadura, este proyecto se enfoca más fuertemente en utilizar el cine ya no para educar, sino para denunciar y dejar en cinta lo que se silenciaba en el país¹⁷. Durante la dictadura en Chile se produjeron alrededor de cinco ficciones históricas y solo *Imagen latente* (1988), de Pablo Perelman, recuerda el pasado de trauma político reciente. Tras el retorno a la democracia, otras películas continuarán recordando este pasado, como la ya clásica *Machuca*, de Andrés Wood, que recuerda el trauma desde la ficción y la memoria personal. Otras cintas representan desde la ficción hechos y personajes reales, como *Post Mortem* (2010), de Pablo Larraín¹⁸.

Sin embargo de mayor trascendencia que las ficciones y ciertamente de mayor producción, son los documentales históricos. Tras la consolidación del nuevo cine chileno, las aparentemente estáticas fronteras entre cine de ficción y factual comenzaron a desdibujarse y la ficción comenzó a imitar los documentales, y estos, a su vez, comenzaron a utilizar ciertas técnicas narrativas de la ficción. Recordemos que no hay nada intrínsecamente ficticio sobre la estructura narrativa y los estilos de edición que se han desarrollado con el cine de ficción. Y es que finalmente la diferencia entre ambos géneros nunca es una de la forma o estilo, sino más bien del propósito y el contexto. A esto, Noël Carroll agrega que la distinción entre la no-ficción y la ficción es una “entre los compromisos de los textos, no entre las estructuras superficiales de las cintas” (Carroll 1983, 5-45). Por lo tanto podemos ver que la visión amplia de cine histórico es una que se basa en una interpretación del mundo real, aunque entre ellos haya distintos compromisos con el pasado.

Así podemos comprobar que, más allá de las representaciones de las grandes guerras nacionales, el otro período de la historia que ha sido prominentemente representado en lo audiovisual es la unidad de tiempo que incluye

-
- 17 Para un desarrollo exhaustivo de cine chileno en exilio, ver Zuzana Pick: “Chilean Cinema: Ten Years of Exile (1973-83)”, “Chilean Cinema in Exile” y “The Dialectical Wanderings of Exile”. A pesar de que estos artículos incluyen listas con títulos producidos en exilio, no existe una descripción de cada una de las cintas, lo que hace imposible incluir estas cintas dentro de esta radiografía.
 - 18 Otras cintas que ficcionalizan la historia son *Cicatriz (El Atentado a Pinochet)* (1996), de Sebastián Alarcón; *Matar a Todos* (2007), de Esteban Schroeder, basada en el fallido intento de escape de Eugenio Berríos en Uruguay, y *Dawson Isla 10*, que se basa en las memorias de Sergio Bitar, entre otras.

la Unidad Popular, su fracaso, el golpe de Estado y la posterior dictadura. Si bien esto implica establecer un intervalo de 20 años con estructuras e interpretaciones bastante distintas, en términos cinematográficos se puede apreciar una unidad en donde tanto ficción como documental, buscan, con distintos énfasis y medidas, hacerse cargo del pasado traumático (LaCapra 2001)¹⁹. Desde 1973 hasta el 2011 se han producido más de 73 documentales sobre este tema y período, cifra que corresponde a un tercio del total de la producción de documentales históricos, así como también a un tercio de los documentales históricos producidos en cada década desde 1973 en adelante, lo que no es menor al hablar de la década del 2000, donde se produjeron alrededor de 120 documentales históricos. El documental que inaugura esta tendencia es la clásica trilogía de *La batalla de Chile* (1973-75, 77, 79), de Patricio Guzmán. Tal como esta trilogía, los primeros documentales que representan este período exponen lo sucedido en Chile, denuncian la falta de libertad, las violaciones de derechos humanos y el dolor del exilio²⁰. Luego los documentales enfatizan la lucha por la democratización y al mismo tiempo critican la construcción del Chile moderno y de los valores que se perdieron²¹. Estos documentales están profundamente cargados con la dicotomía memoria-olvido que tanto caracteriza a las ficciones históricas de este período. Así, tanto el cine documental y el de ficción juegan, por lo tanto, un rol de cine para no olvidar. Es decir, tienen una función política más evidente que las cintas históricas que representan otros períodos.

En términos de protagonistas, estos documentales incluyen biografías de actores de importancia política durante la Unidad Popular, y cómo estos continuaron luchando (o dejaron de luchar)²². Estos documentales cultivan la individualidad de estos actores políticos pero siempre tratando de hacerlo no desde el culto, sino desde las vidas privadas, con entrevistas a familiares

19 LaCapra crea categorías para diferentes películas que tratan con la memoria traumática. Algunas repiten el trauma (*act-out the trauma*), mientras que otras elaboran sobre el (*work-through the trauma*).

20 Como *No olvidar* (1982), de Ignacio Agüero; *Fernando ha vuelto* (1998), de Silvio Caiozzi; *Patio 29: Historias de silencio* (1998), de Esteban Larraín; *Estadio Nacional* (2002), de Carmen Luz Parot; *El Juez y el General* (2008), de Elizabeth Farnsworth y Patricio Lanfranco, y *EEUU vs Allende* (2008), de Diego Marín Verdugo, entre otras.

21 *Chile, no invoco tu nombre en vano* (1983), Colectivo Cine-Ojo; *Actores Secundarios* (2004), de Pachi Bustos y Jorge Leiva, y *La Ciudad de los Fotógrafos* (2006), de Sebastián Moreno, entre otros.

22 *La Flaca Alejandra* (1994), de Carmen Castillo y Guy Girard; *Miguel, la humanidad de un mito* (2004), de Víctor Gómez; *Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzmán, y *Allende, de Valparaíso al Mundo* (2008), de Luis R. Vera, así como *Gladys* (2009), de Rodrigo Araya Tacussis, entre otras.

o recuerdos íntimos de la historia. Así también existen varios documentales sobre las historias individuales de los realizadores y sus vidas privadas, particularmente la de algún familiar que fue detenido y aún está desaparecido. Estos, junto con los documentales de denuncia de las violaciones de derechos humanos, muestran la violencia y la desolación producida por los eventos históricos. Son cintas que a través de las historias individuales cuentan cómo se ha reconstruido e intentado sanar más allá del horror, al repetir y elaborar sobre el pasado. Por lo tanto, es cine de trauma histórico pero con una esperanza.

Finalmente, al considerar el bloque Unidad Popular, golpe de Estado y dictadura, se puede apreciar cómo las cintas tienden, por un lado, a representar hechos verídicos o a crear versiones de lo que podría haber pasado, enfatizando una representación del pasado silenciando y la necesidad de memoria, para luego pasar a mostrar la violencia de manera más literal. Por su parte, los documentales mostraron desde un comienzo la violencia, las violaciones a los derechos humanos y la trasgresión a la memoria que produjo este proceso. Y luego pasó a elaborar sobre las maquinaciones que mantuvieron, la dictadura por tantos años y los movimientos sociales que ayudaron a desestabilizarla, demostrando el trauma y enfatizando que es necesario recordar para poder hacer un duelo.

Este cine histórico se diferencia del resto del cine histórico chileno, ya que al representar un pasado reciente que historiográficamente es más evaluado y estudiado que los otros pasados, se ha convertido en un actor político más para estudiar el pasado, aportando así al estudio de la historia desde la historiofotía. De esta manera, este cine se ha convertido en un movimiento que ha intentado lidiar con la melancolía que emana de nuestra historia y de cómo nos hemos hecho cargo de ella.

Cine(s) histórico(s) chileno(s)

A modo de conclusión nos parece apropiado reafirmar que el cine histórico, en su definición amplia, incluye cintas producidas desde 1910, comenzando con *Manuel Rodríguez*, de Adolfo Urzúa, la cual solo tenía dos rollos de largo (en términos contemporáneos hubiese sido un cortometraje) y el primer documental, *El desarrollo de un pueblo o Magallanes de ayer y hoy*, de José Bohr diez años más tarde, hasta hoy en día con cintas aún en posproducción. Incluye, además, distintos estilos y cinematografías, cintas de ficción y documentales, cine mudo y grandes y pequeñas producciones. Algunas tienen objetivos conmemorativos, educativos, de denuncia o simplemente narrativos. Sin embargo, es posible observar que los pasados más repre-

sentados siguen la tradición cinematográfica mundial y la historiografía tradicional, representando coyunturas históricas bélicas. Tres períodos que destacan son la Guerra de la Independencia, la Guerra del Pacífico (ambas tratadas con fines conmemorativos, con énfasis en los grandes héroes o sencillamente como telón de fondo), y la llamada guerra sucia que trajo el golpe de Estado, así como los movimientos que enfrentaron la dictadura.

Aún así, éstas no son las únicas cintas históricas hechas en Chile. Entre las retro-visiones que no pertenecen a estos grandes pasados se destacan las cintas de pasados culturales, como la historia de bandas musicales, pintores, del cine, de movimientos feministas o de otras minorías. Así, la visión amplia de cine histórico se basa en una interpretación del mundo histórico-real, aunque con distintos niveles de compromiso con el pasado. Finalmente, aunque aún falta trabajo para comprender el cine histórico; este puntapié inicial busca presentar una radiografía de un género que es esencial para nuestra cinematografía, el cual agrupa a una creciente cantidad de posibles retrovisores de nuestra historia.

Bibliografía

Artículos en Revistas

- CARROLL, NOEL. 1983. "From Real to Reel: Entangled in the Nonfiction Film". *Philosophic Exchange* 14: 5-45.
- PICK, ZUZANA M. 1987. "Chilean Cinema in Exile". *Framework* 34: 39-57.
- . 1987. "Chilean cinema: ten years of exile (1973-83)". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 32: 66-70.
- . 1989. "The Dialectical Wanderings of Exile". *Screen*, Autumn: 48-65.
- WHITE, HAYDEN. 1988. "Historiography and Historiophoty". *The American Historical Review* vol. 93 n°5: 1193-1199.

Libros

- ALTMAN, RICK. 1999. *Film/Genre*. Londres: British Film Institute.
- CARTMELL, DEBORAH, I.Q. HUNTER E IMELDA WHELEHAN. 2001. *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*. Londres: Pluto Press.
- CORRO, PABLO, et al. 2007. *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Santiago: Pontificia Universidad Católica.
- HUGHES-WARRINGTON, MARNIE. 2006. *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Londres: Routledge.
- JARA DONOSO, ELIANA. 1994. *Cine mudo chileno*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.

- LACAPRA, DOMINICK. 2001. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LÓPEZ NAVARRO, Julio. 1994. *Películas chilenas*. Santiago: Editorial La Noria.
- Mouesca, Jacqueline y Carlos Orellana. 2010. *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM Ediciones.
- _____. 2005. *El documental chileno*. Santiago: LOM Ediciones.
- _____. 1988. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- NICHOLS, BILL. 1992. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- SORLIN, PIERRE. 1980. *The film in history: restaging the past*. Oxford: Blackwell.
- VEGA, ALICIA E IGNACIO AGÜERO et al. 1979. *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA).
- VEGA, ALICIA. 2006. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- WARD, PAUL. 2005. *Documentary: The Margins of Reality*. Londres: Wallflower Press.

Cine chileno en el siglo XXI

Historia y simulacros de la memoria en *31 de abril* de Víctor Cubillos

VANIA BARRAZA¹

Resumen

El falso documental *31 de abril*, de Víctor Cubillos desestabiliza los límites entre la realidad y la ficción narrativa, con el objetivo de desautomatizar o desfamiliarizar la experiencia cinematográfica. No obstante, el largometraje desnaturaliza no solo el sistema de representación audiovisual, sino también el proceso de evocar el pasado. Este artículo analiza el tratamiento de la memoria en la película de Cubillos según dos líneas de reflexión: en principio, se estudia una crisis de la imagen –transformada en simulacro– como herramienta para evocar recuerdos en una sociedad hipermediatizada y, en segundo lugar, se discute el tratamiento de la memoria en el Chile de la postransición. En síntesis, a través de la película se comenta el proceso sociopolítico de la restitución democrática y sus efectos como un conflicto no resuelto entre el duelo y el blanqueo del pasado autoritario.

Palabras claves: memoria, simulacro, postransición.

La estructura y el tratamiento metadiscursivo de una parte del cine chileno reciente reflejan diversas expresiones de descontento y extrañamiento propios de un inconformismo que supera el solo enunciado estético, para devenir en renovadas propuestas de carácter socio-crítico. Trabajos como los de Sebastián Lelio, Carolina Adriaola y José Luis Sepúlveda, Alejandro Fernández Almendras, Bernardo Quesney o Víctor Cubillos recurren a un metalenguaje narrativo para articular comentarios extracineamatográficos que

1 Profesora Asociada de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Memphis. Licenciada en Comunicación Social y Periodista de la Universidad Austral de Chile. Magíster en la Universidad Católica de América y doctora en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Arizona.

apuntan a una cuestión social. De manera específica, en el falso documental de Cubillos, *31 de abril* (2010), se produce un intento por desfamiliarizar no solo el sistema de representación audiovisual, sino también el proceso de evocar el pasado chileno. Así, el tratamiento de la memoria desarrollado a lo largo de la película, pasa a dar cuenta de tensiones sociopolíticas irresueltas dentro de un contexto mayor. En particular, su estrategia discursiva alude a aquellos conflictos pendientes de la memoria chilena que se debaten entre el sentimiento de duelo –según lo propuesto por el grupo de Crítica cultural (Richard, Avelar, Moreiras)– y el blanqueamiento del pasado autoritario (Moulian, Stern, Hite).

31 de abril bordea la frontera entre lo real y lo ficticio con el propósito de desautomatizar (Shklovski) o distanciar (Brecht) el acto de ver. Al cuestionar los límites del verosímil mimético, la obra permite explorar tanto una crisis de la referencialidad como los procesos de evocación del pasado en el Chile actual. El largometraje de Cubillos se pregunta, en primer lugar, por el valor de la imagen en relación con la memoria en una sociedad que sufre los efectos de una híper-representación mediática; de igual modo –dado que la trama se centra en un trabajo de duelo y en la recuperación de un pasado– la película también invita a revisar las contradicciones presentes en el tratamiento de la historia chilena de fines del siglo XX. Por esto, aun y cuando este falso documental no surge de o no se puede adscribir a un discurso ideológico específico, la organización de su argumento concita una reflexión sobre la significación del recuerdo y la memoria en el Chile de la postransición.

En la película de Cubillos, el menor de sus hermanos, Cristián, pretende adoptar la voz narrativa y la focalización dominante para autodenominarse como el director del filme, con la excusa de realizar un documental sobre las personas que conocieron a su hermano, fallecido en un trágico accidente ocurrido en Alemania. Los testimonios entregados por los familiares directos (padres y hermanos) y amigos del joven difunto le confieren un carácter testimonial a una historia que busca desfamiliarizar una mirada sobre la evocación del ayer (el mismo título ya advierte una incongruencia narrativa), lo cual se transforma en un artilugio discursivo que logra ser reforzado gracias a la inserción de diversas grabaciones domésticas realizadas por el director durante su juventud. De esta suerte, *31 de abril* suscita dos líneas de reflexión con respecto a la construcción del pasado reciente: en principio –desde un punto de vista que podría decirse posmoderno– dice relación con la elaboración de los recuerdos en la sociedad contemporánea y, en segundo lugar, suscita un cuestionamiento por el tratamiento de la memoria en el Chile posautoritario.

De simulacros y memorias

El objetivo principal del cineasta se origina en un esfuerzo orientado a recuperar un amplio archivo audiovisual registrado durante su adolescencia junto a sus amistades y en el espacio familiar. El material incluye grabaciones de viajes, veraneos e incluso las aventuras de un superhéroe llamado el Vengador Potente. Por lo tanto, el gesto de Cubillos por resignificar antiguas producciones caseras simboliza no solo el rescate de un evento, sino el mismo proceso de seleccionar aquello que merece ser recordado; es decir, recoge un momento susceptible de permanecer como testimonio representativo para la posteridad. Bajo tal premisa, debido al vertiginoso desarrollo y la facilidad adquisitiva de diversos soportes tecnológicos, que cada día se vuelven más accesibles, la película abre una pregunta por la capacidad de almacenar, catalogar y privilegiar recuerdos en una sociedad contemporánea que ha experimentado una acelerada producción, consumo, apropiación y circulación de contenidos visuales.

A raíz de esta nueva capacidad para registrar recuerdos, la inserción del archivo personal del director plantea una interrogante sobre la posibilidad de retratar y fijar el presente (de cara al futuro) en una forma única, singular e irrepetible. Sean ritos de iniciación (bautismos, comuniones, matrimonios), acontecimientos sociales (cumpleaños, asados, celebraciones patrias, fiestas de fin de año) o circunstancias fortuitas, en la actualidad todo puede ser guardado, archivado o compartido una infinidad de veces, desde ángulos infinitos. Irónicamente, la captura y transmisión de significantes visuales dignos de memoria parece haber perdido su univocidad. El evento se multiplica tanto en su reproducción como en el mismo instante de su percepción mecánica, pues hoy en día, debido a un fácil acceso a la tecnología, cualquier individuo puede conseguir y portar millares de fotografías personales o archivos audiovisuales, como producto de una constante compresión del tiempo y el espacio en la sociedad contemporánea.

Este nuevo tipo de producción de significantes suscita una alusión al trabajo de Benjamin, por cuanto es posible sugerir que ya no solo la obra artística ha perdido su aura debido a la reproducción mecánica de su copia, sino la experiencia o el recuerdo significativo –entendidos como instancias simbólicas– también han sufrido una gran transformación. El proceso de fijar lo vivido, ahora, no se restringe a la singularidad, sino por el contrario, evoca lo plural, el vértigo del infinito. La multiplicidad de miras que desestabiliza una originalidad en la captura de contenidos es determinada por la capacidad de memoria electrónica y/o la batería con que cuente(n) el/los mecanismo(s) utilizado(s) para documentar dicho evento. Entonces, ahora,

las posibilidades son ilimitadas si se las compara con el par de negativos o el metraje filmico que antaño lograban testimoniar un encuentro que pasaba a ser registrado como único y singular.

Los registros documentales de *31 de abril* (reuniones veraniegas, viajes, dramatizaciones entre amigos) introducen una duda sobre los recursos de la memoria en su carácter de dispositivos de reproducción. En esta línea de reflexión, la película ofrece un diálogo con la tesis de Baudrillard que se interroga por la relación entre un referente y su copia; esto es, el simulacro.

El problema del sustituto (discutido ya por Platón como copia engañosa de una idea) alude, hoy en día, a una crisis representacional reflejada en los medios masivos de comunicación, que resulta en una imposibilidad para distinguir lo real de lo simulado. Baudrillard precisa que en la cultura del simulacro la realidad supera la ficción, lo cual deviene en “la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard 1998, 9). De esta manera, el autor precisa que:

no se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias (Baudrillard 1998, 11).

En consecuencia, como resultado de una consolidación híper-mediática de la realidad, los conceptos de verdad, referencia o causa objetiva han dejado de existir de acuerdo con una concepción clásica, para ceder al artificio como primera instancia de significación.

Así, el problema que se plantea en *31 de abril* despliega nuevas aristas sobre la teoría del simulacro, pues, dada una suerte de democratización tecnológica, en estos momentos, ya no son únicamente los medio de comunicación los que propician una substitución de lo real, sino más bien el ciudadano común cuenta con un amplio número de herramientas que le permiten participar en una alta producción de referentes substitutivos de la memoria. La profusión de imágenes destinadas a ser y a hacer recuerdos ha permitido relativizar el valor para significar las marcas del tiempo.

La encrucijada actual consiste poder discriminar (o borrar de un disco duro) lo que no ha de quedar registrado como testimonio del pasado, en lugar de elegir aquello que permitiría representar el ayer. El álbum de fotos se ha vuelto un artículo de museo. Por esta razón, la nueva forma (copiosa y masificada) para producir y controlar contenidos visuales destinados a ser futuras remembranzas sugiere el auge de un simulacro de los recuerdos. La

abundancia de registros pareciera querer convertirse en algo más real que el mismo retrato del pasado.

De memorias y sobre la historia

El resultado final de las entrevistas y testimonios sobre Víctor, en lugar de convertirse en un testimonio apologético sobre el familiar y el amigo muerto, se vuelve una reflexión sobre un malestar latente en el Chile de la postransición, como inconformismo que –a su vez– guarda una estrecha relación con los procesos de elaboración de la memoria en un país que ha dejado atrás un proceso posautoritario.

No obstante, también es preciso tener en cuenta que si bien *31 de abril* no manifiesta un abierto comentario sobre la historia política del país, en la práctica, la temática que aborda permite realizar una lectura sobre el pasado reciente de Chile. En ese sentido, aunque la película, en cierto modo, se acerca a lo que Jameson denomina la cultura de consumo de la nostalgia (Tameson 2001, 562-564), el gesto por rescatar una historia personal en relación con una comunidad, el esfuerzo por desautomatizar la mirada hacia la ficción y el testimonio y el mismo contexto en el que se produce el falso documental insertan este trabajo en una corriente cinematográfica que busca cuestionar la oposición apariencia-verdad en un país lleno de contrasentidos, heredero de traumas del pasado.

Por lo tanto, Cubillos ofrece un trabajo en desarrollo que invita a una reflexión sobre la fijación de referentes históricos y, en segundo lugar, traza un debate sobre la construcción del pasado en el Chile de los últimos 20 años. Al desfamiliarizar procesos de rememoración y a medida que se reedita un trabajo de duelo colectivo, el largometraje proporciona nuevas estrategias discursivas para abordar el ayer.

31 de abril coincide con propuestas como *Y las vacas vuelan* (2004) de Lavanderos, *Huacho* (2009) de Fernández Almendras o *Efectos especiales* (2011) de Quesney y, en menor grado, con *El pejesapo* (2007) y *Mitómana* (2010) de Sepúlveda y Adriaola, al tensionar la división entre ficción y documental para mirar un país que hereda los contradictorios resultados económicos y sociales de los acuerdos concertados a lo largo de una transición pactada. Este cine refleja de manera indirecta un malestar y crítica social.

Leonardo, uno de los hermanos, y Carolina, una antigua novia de Víctor, en lugar de hablar del pasado sugieren una desazón respecto al presente como sensación que no logra ser del todo articulada. En efecto, en una pequeña conversación (que termina siendo interrumpida) Leonardo menciona algunas ideas sobre el Chile actual, pero su argumento carece de claridad:

“Hay una suerte como de descontento. Hay cosas que no se dicen. [...] Falta información; tiene que ver como con darle otro... otra posibilidad a las personas de informarse. De hacer cuestiones. Hay... como con deslegitimar un poco lo que se viene haciendo”. En otras palabras, el hermano de Víctor percibe una molestia social pero no sabe cómo o no llega a verbalizarla, pues el montaje opta por dejar sus dichos en el aire, para recoger otros testimonios.

De manera similar, Carolina (en su primer diálogo con Cristián) alude a una tensión entre un simulacro y una disconformidad general pero no consigue explicar el problema que le inquieta al decir: “De alguna manera igual la gente se está dando cuenta que bajo de todas estas apariencias bonitas, no sé... edificio, autopistas, todas esas cosas nuevas, como que hay algo que no está bien..., y de eso se trata”. En consecuencia, *31 de abril*, a través de una elisión de la palabra, sugiere un inconformismo y una discordancia entre lo que se ve y la realidad (en efecto, ya el título adelanta esta incongruencia), a fin de realizar un extrañamiento visual en el público espectador y, de manera simultánea, producir un comentario social².

Aunque el proyecto original de Cubillos era rescatar grabaciones caseras realizadas en la década de los noventa, en definitiva, la película logra nuevos resultados al desnaturalizar el proceso de evocar la memoria. Es un trabajo que subvierte el gesto de rememorar, ya que los recuerdos aludidos en las entrevistas son reales, pero nunca hubo accidente fatal alguno. Por lo tanto, a través de diversos testimonios ‘auténticos’, el falso documental reedita la representación de un proceso de duelo, lo que a su vez permite revisar el debate crítico sobre la posdictadura chilena.

Los estudios de Freud sobre el duelo y la melancolía han servido de base teórica para interpretar la producción cultural en sociedades que han sufrido experiencias políticas y sociales extremas (el Holocausto, guerras civiles en África o los Balcanes, las dictaduras del Cono Sur). En el caso chileno, Moreiras explica que “en la posdictadura el pensamiento piensa lo mismo en condición de duelo” (Moreiras 1993, 26), por lo que el periodo de la transición democrática se caracteriza por tener que asimilar un dolor. En este sentido, Richard coincide en que “las figuras del trauma, del duelo y de la melancolía pasaron a ser las figuras emblemáticas de un cierto pensamiento crítico de la posdictadura” (Richard 2003, 287), como consecuencias de un significativo quiebre histórico-social.

2 Por cierto, es preciso tener en cuenta que la película se realiza antes de los movimientos sociales de 2011, dado lo cual los comentarios de Leonardo y Carolina se pueden comprender como parte de un malestar generalizado que se empieza a articular con claridad a partir de las manifestaciones estudiantiles y ecológicas que marcaron ese año.

De acuerdo con la propuesta freudiana, el objetivo final del duelo es superar la pérdida por medio de la introyección, lo cual corresponde al proceso de asimilación y expulsión simbólica del objeto perdido; mas, cuando esto no es posible de realizar surgen los referentes del trauma y la melancolía en tanto imágenes de un duelo incompleto³. En dicho contexto, la reflexión teórica sobre la posdictadura chilena coincide en que la transición política procuró, de manera consistente, negar o desconocer el horror, la violencia y un sentimiento doliente como experiencias heredadas del régimen. Debido a lo anterior, la etapa de restitución democrática ha sido interpretada en términos de un duelo incompleto, de manera que el fracaso de la administración concertacionista describe tanto las contradicciones de su apuesta económica, como también un fallido proyecto de reivindicación del pasado traumático.

El Chile de la posdictadura se debate entre el duelo y su negación. Moulian analiza esta disyuntiva al ilustrar cómo los gobiernos concertacionistas de la transición optaron por un blanqueo del pasado para que el país fuera modelo del neocapitalismo en democracia (Moulian 1997, 34). Asimismo, los estudios de Stern, Hite y Wilde aluden a pactos de silencio y memorias dentro de una caja cerrada institucionalizados desde principios de la restitución democrática.

El permanente silencio del padre y su fijación con el deporte, la identificación de la madre con la iglesia, su llanto en la intimidad familiar, la preocupación de los hermanos por los miembros de la familia, los encuentros con antiguos amigos y los recorridos por espacios cargados de historia constituyen manifestaciones colectivas de un trabajo de duelo. Por consiguiente, el proyecto audiovisual de *31 de abril* se constituye como una herramienta para ejecutar el mencionado proceso de introyección; son manifestaciones íntimas y personales que reflejan un sentimiento doliente.

De este modo, el largometraje de Cubillos permite ver de frente lo que la sociedad chilena se negó a realizar durante el periodo de la transición concertacionista; esto es, procesar un trabajo de duelo. Sin duda, el tipo de pérdida que se representa en el documental no es equiparable al daño y al dolor experimentados durante el autoritarismo dictatorial, sin embargo, el acto de observar el pasado con el propósito de desautomatizar la mirada, entrega nuevas connotaciones al proceso del trauma, duelo y la melancolía.

3 En este tenor, Estévez realiza un detallado estudio sobre el concepto de melancolía en el Chile posautoritario para identificar una 'melancolía cinematográfica' en una serie de producciones audiovisuales recientes.

En este contexto, cabe tener en cuenta que, desde el punto de vista discursivo, la figura del verdadero responsable de la cinta —el hermano fallecido— se ubica dentro de un espacio intermedio, el cual, a consecuencia del filme, no designa un sujeto vivo o muerto del todo. En tal caso, el director se encontraría en un estadio fantasmático, un dominio intersticial, como si estuviese reclamando por su memoria o por la ritualización del recuerdo. En consecuencia, *31 de abril* sugiere el desarrollo de un devenir más que una clausura definitiva de los conflictos de la memoria. En efecto, si bien el trabajo de Cubillos no se puede alinear con un discurso ideológico específico, la temática que aborda y su estrategia de focalización sugieren variadas connotaciones sobre la historia reciente en el Chile de la postransición.

Por otra parte, la película de Cubillos muestra las consecuencias de la omisión institucionalizada sobre el pasado y la subvierte de manera sutil al traspasar la mirada dominante a un joven de 17 años que ignora y a la vez escarba en un pasado que apenas conoce. Luego de entrevistar a familiares y amigos de Víctor, la segunda parte de documental transcurre en Alemania, en un intento por seguir los pasos del hermano mayor mientras era estudiante en el extranjero. En este segmento, cuando Cristián y su padre visitan el departamento donde vivió el joven, la cámara deja de ser subjetiva y queda en manos de Alejandro, un viejo amigo.

Durante la reunión con los antiguos compañeros de casa, uno de ellos le comenta al chico que su único conocimiento sobre Chile se basaba en los eventos ocurridos durante el régimen militar y le pregunta si esto es hoy un asunto importante para el país. Ante la pregunta, Cristián contesta vacilante: “*¿La dictadura? Eh... bueno yo nací en democracia... pero me parece que sobre el tema de la dictadura no se habla mucho*” y, enseguida, el diálogo se aleja de la historia chilena para centrarse en la vida de Víctor en Berlín. Dada esta conversación, resulta paradójico que un muchacho no sepa mucho de historia, cuando en efecto, ‘dirige’ una película en la cual se mira constantemente el pasado.

Sin duda, la inhabilidad de Cristián para referirse al periodo autoritario no es directa responsabilidad suya, sino más bien —según lo expuesto— es culpa de toda una sociedad que no se ha hecho cargo de su pasado traumático. Por lo demás, tampoco se le puede pedir cuentas a un chico por una época que no conoció, aun y cuando se trate de un tópico esencial dentro de los sucesos recientes del país. No obstante, y a pesar de dicha carencia discursiva desplegada en el filme, el gesto de exponer un duelo colectivo le concede una nueva significación a la obra.

Independiente del propósito original del director, el resultado de su trabajo permite revisar cómo los temas irresueltos tras el retorno de la democracia

repercuten en una postransición definida a través de un profundo malestar social. El inconformismo, por cierto, también es producto de un sentir que podría llamarse posmoderno. Sin embargo, este análisis inscribe tal descontento dentro de un contexto socio-histórico específico, como es la posdictadura chilena.

En conclusión, la película ofrece una reflexión sobre los dispositivos que, hoy en día, hacen memoria de cara al avance de las nuevas tecnologías en una sociedad híper-mediaticada y, al mismo tiempo, permite examinar diversos entramados discursivos que dan cuenta de nuevas aproximaciones al tratamiento de la memoria postraumática. De este modo, aunque el largometraje de Cubillos se escapa del compromiso o de una identificación con un discurso político explícito, el recurso de la autorreflexividad desautomatizadora hacia los procesos de elaboración de los recuerdos permite advertir un comentario que abarca un acontecer social. En suma, *31 de abril* se inserta dentro de una tendencia del cine chileno reciente que cuestiona y desnaturaliza la mirada, no tanto sobre un quehacer cinematográfico, sino más bien con respecto a una realidad nacional.

Bibliografía

- AVELAR, IDELBER. 1999. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke UP.
- BAUDRILLARD, JEAN. 1998. "La precesión de los simulacros". *Cultura y simulacro*, 7-80. Barcelona: Kairós.
- BENJAMIN, WALTER. 1982. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*, 16-57. Madrid: Taurus.
- BRECHT, BERTOLT. 1996. "Una nueva actitud ante el teatro: de la identificación al distanciamiento" *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, editado por Adolfo Sánchez Vázquez, 415-419. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ESTÉVEZ, ANTONELLA. 2010. "Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo". *Aisthesis* n° 47: 15-32.
- JAMESON, FREDRIC. 2001. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism". *Media and Cultural Studies: Keywords*, editado por Meenakshi Gigi Durham y Douglas Kellner, 550-587. Oxford: Blackwell Publishing.
- HITE, KATHERINE. 2003. "Breaking the Pacto de Silencio: Memories of Defeat, Contemporary Politics, and the Chilean Political Class in the 1990s". Workshop: *Historicizing Recent Troubles: Memory in Argentina, Chile and Peru*, *Institute of Latin American Studies* UK: University of London (October 16-17).

- MOREIRAS, ALBERTO. 1993. "Postdictadura y reforma del pensamiento". *Revista de Crítica Cultural* n°7: 26-35.
- MOULIAN, TOMÁS. 1997. *Chile Actual: Anatomía de un Mito*. Santiago de Chile: LOM.
- Richard, Nelly. "Las reconfiguraciones del pensamiento crítico en la posdictadura".
En
Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana, editado por Carlos Jáuregui y Juan Pablo Davobe, 287-300. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- STERN, STEVE J. 2000. "De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)". En *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, editado por Myriam Olgún Tenorio et al., 11-33. Santiago: LOM.
- SHKLOVSKI, VÍCTOR. 1980. "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, editado por Tzvetan Todorov, 55-70. México DF: Siglo XXI.
- WILDE, ALEXANDER. 1999. "Irruptions of Memory: Expressive Politics in Chile's Transition to Democracy". *Journal of Latin American Studies* 31: 473-500.

Ficción digital: tendencias y prácticas del largometraje de ficción en formato digital

CAROLINA LARRAÍN PULIDO¹

Resumen

El texto revisa cómo la instalación de las tecnologías digitales en el cine influye en la producción, estética y narrativa presente en la cinematografía chilena durante la primera década tras la llegada del digital el año 2000. En base a la investigación *Ficción digital* desarrollada entre los años 2010-11, el texto propone que en un país con una industria emergente y periférica respecto a la cinematografía mundial, el mayor efecto del formato digital en el cine residirá en la masificación y diversificación de la producción filmica, en particular aquella de bajo presupuesto, sin estreno comercial. En estos cines aparecerá además gran pluralidad de estilos, estéticas, temáticas y narrativas, permitiendo la aparición de nuevos realizadores, modalidades de producción y circuitos de difusión que generan una renovación y diversificación relevante para nuestra producción cinematográfica.

Palabras claves: cine digital, cine chileno, cine de ficción.

En la historia del cine, y cabe decir de los medios en general, los cambios tecnológicos han influido en una serie de transformaciones en las tradiciones narrativas y estéticas cinematográficas, lo que se demuestra en una multitud de casos relacionados con la llegada del sonido, la instalación del color y la invención de cámaras ligeras de cine, por mencionar unos pocos. En la actualidad, uno de los cambios más notorios se relaciona con el advenimiento y la masificación del video digital, soporte audiovisual accesible en términos de costo y uso, que permite al usuario acceso a la cadena completa de producción y postproducción cinematográfica debido

1 Académica del ICEI, Universidad de Chile. Socióloga de la Universidad Católica de Chile, Licenciada en Cine Documental de la Escuela de Cine de Chile; MA Cinema Studies, New York University.

a la existencia de aparatos y programas computacionales de bajo costo capaces de captar, traducir, transformar y crear contenido audiovisual. En este contexto, la pregunta por los efectos y alcances de esta tecnología en el cine, surge naturalmente frente a la cadena de interrelaciones históricas entre técnica y producción cultural.

La investigación *Ficción digital; tendencias y prácticas del largometraje de ficción en formato digital*² centró su pregunta principal en cómo el formato digital impacta o afecta la cinematografía y su práctica, en el contexto de un país que aún no ha consagrado una industria cinematográfica y que sin embargo demuestra un crecimiento exponencial en la creación fílmica desde la integración del vídeo digital. Al mismo tiempo, focalizando en el contexto nacional, la investigación se preguntó acerca del digital como formato, el cual al contrario del soporte cinematográfico en celuloide basado en la impresión de información lumínica sobre una superficie fotosensible, trabaja sobre la traducción del mundo sensible en una serie de datos que forman un código numérico binario. Como es de esperar, esto significa un gran cambio para el cine, por una parte debido a la modificación de la relación entre la realidad y su registro que alguna vez fue innegablemente “indicial”, y por otra parte, debido a las posibilidades estéticas y expresivas que se abren debido a la flexibilidad o maleabilidad del soporte.

Para llevar a cabo sus objetivos, la investigación, a través de múltiples etapas, desarrolló un catastro de las producciones de largometrajes de ficción en formato digital. Tras los resultados que esta reveló por medio del uso de técnicas de estadística descriptiva, se definieron criterios muestrales de películas y directores para realizar un estudio tanto acerca de las obras como sobre las prácticas y experiencias ligadas a su creación. Las ideas presentadas en este texto se relacionan a las principales conclusiones y encuentros del estudio.

El catastro, basado en la recopilación exhaustiva de toda obra producida y estrenada en el país en salas de cine o festivales desde la llegada del cine digital en el 2000 hasta el 2010, dio cuenta de la existencia de 131 largometrajes de ficción, revelando la existencia de un número abrumador de obras producidas en el período de estudio. Esta cifra es de gran relevancia si se

2 Realizada gracias al financiamiento del Fondo de Fomento Audiovisual 2010 y el patrocinio del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. El contenido del presente texto se ha seleccionado y desarrollado con el fin de dar cuenta de los principales resultados y reflexiones del estudio previamente mencionado, en el marco del II Encuentro de Investigación Sobre Cine Chileno de la Cineteca Nacional. El texto original, ejemplos y documentos de estudio se encuentran de forma completa en la página <www.ficciondigital.cl>.

le compara con la tasa de estrenos de largometrajes entre el año 1990 y el 2000, la cual según Roberto Trejo en *Cine, Neoliberalismo y Cultura* (Trejo 2009) corresponde a 37 películas.

Los 131 largometrajes encontrados dan cuenta de gran heterogeneidad en términos de producción, ya que entre ellos se contenían producciones que fluctuaban entre los \$30.000 CLP y \$300.000.000 CLP, gran diversidad de directores y productores, uso de una amplia gama de formatos digitales que incluye tanto cámaras domésticas y semiprofesionales como cámaras profesionales de última generación, y la existencia de múltiples espacios y pantallas de exhibición. Se verificó también que de las películas con las que se contaba con información detallada, 83 fueron producidas en la Región Metropolitana, siendo 27 total o parcialmente producidas en otras regiones del país, generándose focos de producción en territorios atípicos, como la región del Bío-Bío, Coquimbo, Antofagasta, Valparaíso y el Maule.

Finalmente, de forma resumida, constatamos que de los 131 estrenos digitales, solo 31 habían sido estrenados comercialmente a la fecha del estudio, por lo que la impactante cifra de 100 películas se mantenía al margen del estreno comercial en las grandes cadenas de exhibición de cine en el país. En regiones esta condición se extremaba, ya que solo 2 de 27 filmes fueron estrenados comercialmente, lo que nos permite pensar que si bien el digital produce una mayor descentralización regional en la creación de cine, las posibilidades de exhibición comercial para los cines en regiones es altamente desigual.

Estos resultados preliminares acerca de la producción en cine digital en el país fueron impactantes y dieron un vuelco en nuestra investigación, principalmente debido a que aproximadamente $\frac{3}{4}$ de nuestra producción nacional de cine de largometraje de ficción se estaba difundiendo y exhibiendo “al margen de la multisala” (Larraín 2009). De forma conjunta y casi como correlato de este hecho, gran parte de nuestro cine se estaba produciendo en bajo presupuesto y difundiendo en circuitos alternativos de exhibición, tales como muestras, festivales, sedes sociales, universidades, cinetecas, distribución mano a mano en DVD y plataformas como internet, por mencionar solo unos cuantos. A su vez, en términos de contenido y forma, estos cines exploraban nuevas temáticas, protagonistas y géneros cinematográficos. Los elementos mencionados llevaron a que nuestro foco de investigación se desplazara precisamente hacia aquellas $\frac{3}{4}$ partes de nuestra producción en cine, creado, realizado y difundido en soporte digital, el cual por razones cuantitativas y cualitativas nos parecía que podía contener en sí las principales respuestas acerca de cómo la llegada del

soporte digital afectaba al cine en Chile y acerca de cómo el cine digital se estaba relacionando con la realidad.

Con el fin de contextualizar y dar cuenta de esta producción periférica al circuito de difusión cinematográfico del país, es importante marcar el año 2000 como un momento anecdótico en que se produce la primera película a nuestro saber realizada y exhibida en digital; *L.S.D.* (2000) dirigida por Boris Quercia. Desde aquel año verificamos que las tecnologías digitales de producción y difusión de largometrajes se han ido instalando con fuerza. En este sentido, si bien entre el 2000 y el 2006 hubo una producción pequeña e irregular de películas de ficción en digital no estrenadas comercialmente que dio lugar a 2 largometrajes, el 2006 marcó un hito en cuanto la producción se disparó a 5 largometrajes anuales, el 2007 dobló la cifra dando lugar a 11 largometrajes, la cual nuevamente se duplicó el año siguiente con 22 filmes, generando una tendencia que seguirá en aumento hasta el año 2009, en el cual se producirán 33 películas. En términos puntuales, se puede sostener que respecto a esta producción digital no estrenada comercialmente, el período más fructífero se da entre el 2008 y el 2010, habiéndose producido un total de 82 películas.

Como mencionábamos con anterioridad, de este universo de películas se extrajo una muestra estratégica intencionada basada en la representatividad del cine en cuestión, estableciendo criterios de selección que velaran por dar cuenta de la diversidad y cantidad de géneros, regiones y años de producción presentes en el universo de estudio. En base a estos criterios se extrajo una muestra de 29 películas, a la que le fue aplicada una matriz de análisis de contenido estructurada en base a dos ejes: la narrativa y el lenguaje audiovisual. Luego, para complementar y profundizar la investigación se realizó una submuestra de directores de las películas revisadas en el estudio, a los que se entrevistó con el fin de conocer su visión respecto al digital, prácticas de trabajo, estrategias de producción y experiencias cinematográficas ligadas a la película en cuestión.

Respecto a lo más destacado de nuestro estudio de casos, se verificaron importantes cambios respecto a quiénes y cómo se está generando cine en el país, ya que ha habido una ampliación y diversificación en las voces cinematográficas y los modos de producir cine. Esto hace que no solo nuevas generaciones tengan acceso al medio, sino también sectores que estaban excluidos por el costo o las dificultades técnicas que el medio generaba.

Los realizadores y realizadoras sostienen diversas opiniones sobre el rol del digital y su impacto en el cine, no existiendo una postura única al respecto, siendo este defendido por algunos directores, ya que afirmaría la posibilidad de acceso al medio y sería un espacio de resistencia respecto al

cine comercial, el cual muchas veces omite temáticas y personajes que son considerados importantes de rescatar (tales como el embarazo adolescente, la marginación invisible de la clase media, etc.). Otros denuncian una falsa idea de “democracia digital” en el cine digital, la cual en el fondo, invisibilizaría la brecha social poco equitativa en el cine chileno y, finalmente, también se encontraron visiones que sostienen que el digital sería un simple dispositivo cinematográfico y, por lo tanto, no sería un impulsor de grandes cambios en el cine.

Sin embargo, también se identificaron una serie de puntos de encuentro entre los realizadores de la muestra, descubriéndose una gran cercanía entre la tecnología del vídeo y los nuevos realizadores, lo que produjo en muchos casos naturalidad respecto a las cámaras y una mayor proximidad y fluidez respecto a la creación de obras audiovisuales. La mayoría de los realizadores de nuestra muestra también comparten el hecho de que la mayoría de ellos se alejan del canon y las formas preestablecidas de hacer cine, aventurándose a experimentar en nuevas temáticas, técnicas, estéticas, formas narrativas y modalidades de producción. Los directores a su vez presentan una aguda conciencia respecto al lugar que ocupan sus películas en el horizonte de la producción chilena, reconociéndose al margen de una industria (por incipiente que esta sea), lo que, aunque a veces difícil, les da la libertad de poder experimentar en aquellas áreas de su propio interés, lo que determina que el conjunto de películas realizadas sean únicas y de índole muy personal. Esta liberación de requisitos formales dotaría de gran flexibilidad al proceso de producción y distribución de la obra, permitiendo que los tiempos dependan de la naturaleza del filme, sus opciones de financiamiento y la constitución de su equipo creativo, por solo mencionar unos pocos.

En cuanto a las temáticas y personajes explorados y desarrollados en los filmes de la muestra, se distinguen tres ejes principales. Por una parte el enjuiciamiento del sistema social, explicitándose una mirada crítica frente al capitalismo, mostrando los problemas que éste arrastra, tales como las diferencias socioeconómicas, la marginalidad, las diferencias en el acceso a la educación, el desempleo, la desprotección social, las condiciones laborales y la distribución espacial de los grupos socioeconómicos. También se pone énfasis en el individualismo y la fragmentación social, haciendo una crítica asertiva a la forma en que se construyen y llevan los vínculos sociales en el país. Luego, se podría decir que el cine estudiado se vuelca a una cultura juvenil, habiendo una concentración de personajes entre los 20 y los 30 años, los cuales a grandes rasgos se revelan como una juventud sin grandes ambiciones, en donde la falta de pasión, ideologías o determinación es una característica común. Y en tercer lugar, lo psicológico, íntimo y subjetivo

del individuo será también un importante eje de desarrollo temático, usado muchas veces para dar cuenta de los influjos de un sistema represor y dañado en el inconsciente de sus habitantes. En este sentido, los principales conflictos que presentan los personajes de muchas de las películas son de naturaleza interna y tienden a dar cuenta de los mundos interiores de los protagonistas.

En cuanto al análisis dramático de las obras, se destaca de forma particular la proliferación de géneros cinematográficos, lo que, creemos, se puede relacionar a una expansión en nuestro sistema cinematográfico que –al crecer– abarca nuevas áreas y, en el cine digital de bajo presupuesto, abarca áreas que el cine de circulación comercial no ha desarrollado. En segundo lugar, podemos observar una hibridación de géneros fílmicos como un fenómeno que amplía el repertorio de filmes nacionales, dando cuenta de una transformación en el sistema de género en el país y la permeabilidad de las fronteras entre géneros, permitiendo así la generación de nuevas formas y contenidos fílmicos. Así como hay transformaciones respecto al desarrollo de los géneros, notamos también una resistencia en los cines estudiados a la inclusión en categorías narrativas convencionales, traspasando las fronteras de lo clásico y generando constantemente nuevos productos que difícilmente pueden ser agrupados bajo las tipologías existentes. Por ejemplo, hay un resentimiento del cine a caer en categorías narrativas como las creadas por Robert Mckee para generar una tipología de las estructuras narrativas; Arquitrama, Minitrama, Anti-Trama y No Trama (Mckee 2008). Si bien Mckee ya presenta estas categorías como tipos puros adelantando que las películas muchas veces se situarán “entre” y no “en” una de estas categorías en su forma pura, nos encontramos con que las películas quiebran el orden propuesto por Mckee, generando nuevas categorías que se basan en un pastiche discontinuo (muchas veces anacrónico) de elementos de estas categorías. Sin embargo, al margen de esta “resistencia”, la mayoría de las películas analizadas presentan características propias del modelo clásico, tales como la coherencia interna del relato, mantención de un solo protagonista, línea de acción dramática encausada directamente por este, estructuras episódicas que hacen sentido, lógicas causales de progresión dramática y cambios entre la situación inicial y la situación final de los personajes que, solo en pocos casos, podríamos relacionar a la “anti-estructura” o al relato fragmentado posmoderno. La estructura que sustenta a grandes rasgos nuestra muestra, enlaza los acontecimientos y provee de unidad dramática, lo que, a su vez, permite empujar la línea dramática de el o los protagonistas. Otro elemento importante es que los personajes tanto protagónicos como secundarios por lo general son agentes activos, es decir, que llevan a cabo

acciones que producen consecuencias en la historia que se narra, independiente de si son pequeñas o grandes acciones, o de si con tales acciones los personajes logren o no aquello que buscan o quieren conseguir. Este hecho es bastante decidor acerca de lo cercano que se encuentran nuestras historias de la tradición más clásica, en la cual los personajes están contruidos a través de la acción y se acercan a la figura del héroe clásico, protagonista en su propio relato, en donde todo gira en torno a él.

En cuanto a las estéticas y estilos cinematográficos, si bien al inicio de la investigación observábamos las potencialidades de construcción cinematográfica basadas en el soporte digital, por medio del cual podíamos liberarnos de las bases indiciales de la realidad creando mundos virtuales inimaginables y efectos de gran nivel, salvo en algunos casos muy particulares, estas posibilidades que entrega el soporte digital no están siendo utilizadas en el cine no comercial que constituyó nuestra muestra. En este sentido, el digital no se constituye en una posibilidad debido a su “naturaleza”, sino que más bien se transforma en una opción relevante debido a las posibilidades de acceso que entrega, permitiendo a muchos realizadores tener las condiciones materiales para poder realizar una película. Muchas de las obras son de carácter propositivo, experimentando tanto con la ausencia como con el énfasis de distintos elementos del lenguaje fílmico. Este acercamiento es interesante, ya que parece haber una economía de los recursos cinematográficos que entran en juego, manifestando una conciencia tanto de la presencia o no de un recurso (ej. audio, diálogos, color, movimiento de cámara, banda sonora, *mise-en-scene*, etc.) como un uso creativo-expresivo del recurso, por lo que se generan nuevos códigos de lectura y experiencias respecto a los recursos fílmicos. Dentro de estos elementos la cámara tendrá gran relevancia en cuanto medio para poder realizar cine, en cuanto medio de registro y creación, teniendo su poder creativo prácticamente más importancia que el de las posibilidades entregadas por los soportes de postproducción digitales. Esto centra la capacidad de registro de la cámara y el valor indicial del referente filmado en el eje de las posibilidades creativas del cine estudiado. Si bien mencionamos la escasez de usos del soporte digital en términos de postproducción, este no es inexistente, pudiendo verificar el uso de filtros, 3D y archivos retocados. Un empleo muy interesante de la posproducción que verificamos a través del estudio de la muestra es el uso de esta no para generar dimensiones de lo virtual, sino para creación de realidades paralelas o trastrocadas en la diégesis de la historia relatada. En este sentido, se podría decir que en vez de usar la posproducción para fines ligados a la creación de mundos extraordinarios o en el dominio de la creación de realidades solo posibles de forma virtual, la posproducción se está usando

para acentuar nuestra presencia en el mundo real –indicial– anclando toda experiencia a expresiones verificables en la realidad fenoménica espacio-temporal. Finalmente, en relación al cine y sus categorías convencionales de clasificación, cabe mencionar que los estilos cinematográficos encontrados también muestran una tendencia a complejizar las estéticas reconocidas en corrientes y autores, generando cinematografías que en términos estilísticos son muy difíciles de categorizar, ya que mezclan una serie de referentes que el cine clásico mantenía parcelados.

Bibliografía

- BADIOU, ALAIN. 2004. “Arte, matemática y filosofía” en Yoel, Gerardo (compilador) *Pensar el cine volumen II*. Buenos Aires: Manantial.
- BAZIN, ANDRÉ. 2005. *What is Cinema?* EEUU: University of California Press.
- BENJAMIN, WALTER. 1968. *Illuminations; Essays and Reflections*. EEUU: Schocken Books.
- BORDWELL, DAVID Y KRISTIN THOMPSON. 1990. *Film art; an introduction*. EEUU: McGraw-Hill
- BORDWELL, DAVID; JANET STRAIGER Y KRISTIN THOMPSON. 1997. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BRAUDY, LEO Y MARSHALL COHEN. 2004. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press.
- CAVALLO, ASCANIO; PABLO DOUZET Y CECILIA RODRÍGUEZ. 2007. *Huérfanos y Perdidos. Relectura del Cine Chileno de la Transición 1990-1999*. Santiago: Editorial Uqbar.
- ESTÉVEZ, ANTONELLA. 2005. *Luz, Cámara Transición. El Rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003*. Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile.
- FIGLIOLA, ALEJANDRA Y GERARDO YOEL. 2004. “Pitágoras Digital”, en Yoel, Gerardo (compilador) *Pensar el cine volumen II*. Buenos Aires: Manantial.
- GINSBURG, FAYE; LILA ABU-LUGHOD Y BRIAN LARKIN (editores). 2002. *Media Worlds; anthropology on new terrain*. EEUU: University of California Press.
- MCKEE, ROBERT. 2008. *El guión: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- LARRAÍN, CAROLINA. 2003. *Imágenes y Representaciones del Cine Chileno al Retorno de la Democracia*. Santiago: Tesis de Práctica Instituto de Sociología PUC.
- _____. 2009. “La Tercera Vía; Nuevas Tendencias del Cine Chileno al Margen de la Multisala”. *Filmonauta* n° 01 (Santiago).
- _____. et al. “Nuevas Tendencias y Prácticas en el Cine Digital en el Largometraje de Ficción Chileno” <www.ficcióndigital.cl>. En Línea. Consulta Marzo 2012.

- _____.2010. "Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital". *Aisthesis* (Revista Chilena de Investigaciones Estéticas) n°4.
- MANOVICH, LEV. 2000. *The Language of new media*. EEUU: MIT Press.
- MARTIN, ADRIÁN. 2008. *¿Qué es el cine moderno?* Santiago: Uqbar Editores.
- MARTIN, MARCEL. 2002. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- MOUESCA, JAQUELINE Y CARLOS ORELLANA. 1998. *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago: LOM Ediciones.
- MOULIAN, TOMÁS. 1997. *Chile Actual: Anatomía de un Mito*. Santiago: LOM.
- PNUD. 2006. *Informe Desarrollo Humano en Chile; Las nuevas tecnologías ¿un salto al futuro?* Santiago: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- RODOWICK, DAVID. 2007. *The virtual life of film*. Cambridge: Harvard University Press.
- STAM, ROBERT. 2001. *Teorías del cine, una introducción*. Barcelona: Paidós.
- THOMPSON, JOHN. 1995. *The media and modernity, a social theory of the media*. Reino Unido: Polity Press.
- TREJO, ROBERTO. 2009. *Cine, neoliberalismo y cultura. Crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Santiago: Editorial Arcis.
- VANOYE, FRANCIS. 1996. *Guiones modelo y modelo de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*. España: Editorial Paidós.
- ZAVALA, LAURO. 2005. "Cine clásico, moderno y posmoderno" <<http://www.razonypalabra.org.mx>>. En Línea. Consulta Marzo 2011.

El documental y los registros de lo real

Home movies y *found footage*: la resemantización del cine doméstico chileno y su representación en la industria televisiva nacional¹

PAOLA LAGOS LABBÉ²

Resumen

El ejercicio de apropiación y reciclaje de cine doméstico familiar para su posterior deconstrucción, remontaje y resemantización en los filmes denominados *found footage*, es una práctica ampliamente difundida en la creación cinematográfica, pero aún reciente y poco explorada en un medio de comunicación tan masivo como la televisión y, particularmente, en la TV chilena. La primera experiencia nacional de resignificación de las denominadas *home movies* para televisión, data recién del año 2000 con *Nuestro Siglo*; mientras que la segunda, *Chile Íntimo*, se exhibió durante 2006. Este artículo se propone describir y comparar el uso patrimonial y retórico de estas películas *amateur* en ambas series documentales, tanto a nivel estético como narrativo, con el fin de explorar en la construcción de los discursos que el dispositivo casero define alrededor de la historia, la identidad y la recuperación de la memoria.

Palabras claves: archivo, cine doméstico, series televisivas.

1. *Found Footage Film*: La arqueología y la alquimia del archivo

Las dos series que sustentan las interpretaciones emanadas del análisis que recogerán las próximas páginas, emplean el archivo doméstico como dispositivo retórico para modular discursos que –si bien poseen semejanzas

-
- 1 El trabajo tiene como base una ponencia presentada en octubre del 2011, en el VII Congreso Internacional Chileno de Semiótica.
 - 2 Académica del Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. Doctora© en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Barcelona. Magíster en Cine Documental.

en cuanto a que ambos se focalizan en las esferas de la historia y la identidad nacional— difieren sustantivamente en cuanto a la óptica desde la que despliegan sus miradas sobre la realidad. Mientras *Nuestro Siglo* (TVN, 2000) narra los grandes acontecimientos del siglo XX en el país y cómo estos fueron vivenciados por los chilenos en tanto testigos de tales episodios (macro) históricos; *Chile Íntimo* (TVN, 2006), en tanto, aporta una perspectiva mucho más microhistórica, indagando en las transformaciones ya no de la esfera pública, sino de aquellas ocurridas en la vida privada de la familia chilena y su devenir cotidiano a lo largo del siglo XX y la primera década del XXI. Para poder descifrar las operaciones de sentido que intervienen en las prácticas de resignificación de las imágenes de archivo y su reposición en nuevos contextos mediatizados, es preciso comenzar trazando un breve marco de referencia en torno a los principales conceptos que vertebrarán estas reflexiones.

El *Found Footage Film* (en adelante, *F.F.F*) es un tipo de cine de inspiración vanguardista que, a partir de ejercicios deconstructivos, evidencia la capacidad de la creación artística en general y cinematográfica en particular, para elaborar nuevas y disidentes lecturas a partir de las técnicas de apropiación-reciclaje; manipulación-desmontaje; y remontaje-ensamblaje de diversos fragmentos de obras, para su posterior resemantización en nuevos filmes conocidos como películas de “metraje encontrado”, “ensamblaje”, “*collage*”, “cine de compilación”, o “film de archivo”. “No es necesario buscar imágenes nuevas y nunca vistas; se debe trabajar con imágenes ya existentes de tal forma que se conviertan en nuevas”, nos sentencia el cineasta alemán de origen checo Harun Farocki. Y es que el proceso de reutilización y resignificación a través del cual el cineasta se apropia de filmaciones sacadas de otro contexto para construir nuevos discursos audiovisuales, dota de insospechados e inadvertidos sentidos a este metraje, propio o ajeno. Arrancar las imágenes de la diégesis en que originalmente estaban articuladas y del contexto en el que históricamente cobraron su sentido, para luego reinsertarlas en un nuevo y distinto tiempo y espacio, supone aflojar sus vínculos con los códigos culturales e ideológicos vigentes en su producción y recepción primigenia. Naturalmente, este proceso deconstructivo reivindica el montaje como articulador del arte cinematográfico, sintaxis de su lenguaje y alquimia de nuevas propuestas de asociación que en este caso, además, ponen de relieve la comprensión del hecho artístico como operación que trasciende a la producción material de una obra, para convertirse sobre todo en la manifestación del pensamiento estético y la mirada subjetiva de un creador que la dota de un sentido particular. El artista se instala, pues, desde un proceso dialógico entre un texto anterior eventualmente “ajeno”

y un nuevo texto resultante de la organización de dispositivos y estrategias desplegadas para su (re)construcción.

Cualquier archivo de origen ajeno, naturalmente tuvo que ser registrado y editado con una intención determinada, con un discurso ideológico sobre el mundo, cuyo sentido responde a la mirada particular de un individuo situado en un contexto histórico particular. Este sentido puede verse alterado con el paso de los años y con ello –lejos de la obsolescencia– el archivo va adquiriendo valor como depósito de memoria. Sin embargo, Weinrichter sugiere que para comprender el paradigma del cine de metraje encontrado, se debe abordar y comprender el concepto de archivo más allá de su materialidad como depósito físico de memoria visual, esto es –en palabras de Allan Sekula– como un depósito semántico, un repertorio de sentidos, un lexicón (Weinrichter en Ortega 2005). Lo anterior es perfectamente coherente con la constatación de que, como hemos visto, todo archivo es potencialmente reutilizable para generar nuevos significados, solo debe esperar que alguien se los construya y asigne mediante nuevas combinaciones sintácticas y semánticas.

El *F.F.F* posee una estrecha relación con la representación de la historia contenida en las imágenes apropiadas y recicladas, no tanto por el simple uso de estas como ilustración de un contexto histórico determinado, sino porque el ejercicio de resemantización supone interpelar a la representación de la historia incrustada en las imágenes preexistentes (Sánchez Navarro y Weinrichter en Cerdán y Torreiro 2005). Así pues, el *collage* de metraje encontrado actúa como reflexión crítica sobre la representación del pasado y lo hace mediante una operación dialógica que recuerda el concepto de hipertextualidad que Gérard Genette plantea como la relación entre un texto denominado hipertexto, con otro texto anterior o hipotexto, que el primero transforma, modifica, elabora o amplía.

Siendo que el *F.F.F* puede llegar a constituir en sí mismo un (sub)género cinematográfico, hemos evitado encasillarlo forzosamente en alguna modalidad en particular. En primer lugar, porque las obras resultantes suelen ser tan híbridas como la materia prima de la que beben para sus operaciones de compilación, apropiación y reciclaje (archivo de imágenes fijas y en movimiento, cine mudo, sonoro, ficción, documental, animaciones, internet, televisión, noticieros, reportajes, series, cine *amateur* y, dentro de éste, el cine doméstico o *home movies* que nos convoca). En segundo lugar, debido a que el resultado de las prácticas de resemantización para los discursos emanados de *Nuestro Siglo* y *Chile Íntimo* no devienen en un nuevo filme, sino en series que –aparte de los filmes compilados– dialogan con otras estrategias narrativas de carácter más expositivo, tales como el uso de *voice*

over o de entrevistas, para generar alocuciones de naturaleza explicativa. Y en tercer lugar, sobre todo porque dadas las características del ejercicio del reciclaje aplicado a las series televisivas que analizaremos, es pertinente observar el fenómeno desde su dimensión como método de aproximación a la imagen en general y a la imagen doméstica en particular.

2. El cine doméstico familiar: Las *Home Movies*

Los “filmes de familia”, “películas caseras”, o “*home movies*” (en adelante, *H.M.*), son un tipo de cine de carácter *amateur* que se enmarca dentro del ámbito de la comunicación doméstica; sistema que —a diferencia de la comunicación mediática masiva— abraza ciertos procesos que ocurren en grupos reducidos de individuos, en sus vidas privadas y, a menudo, en la intimidad de sus hogares. Allí es donde se constituyen patrones recurrentes e identificables asociados a prácticas identitarias alrededor de la familia y sus representaciones que, como en todo proceso comunicativo, transmiten valores, creencias, cosmovisiones, ritualidades y sentidos de vida a sus miembros.

Como discurso sobre el mundo, las *H.M.* están mediadas no solo por la subjetividad de quienes elaboran el registro fílmico, sino también por factores sociales y culturales que funcionan como puerta giratoria en la medida en que las representaciones elaboradas son fruto “de” pero también construyen “las” relaciones existentes entre comunicación doméstica, identidad e historia privada y pública. Crónicas personales de la vida privada, las películas domésticas nos abren una ventana hacia la identidad, la autorrepresentación y el sentido de pertenencia familiar de ciertos grupos humanos; en el caso de las series analizadas, la familia chilena a lo largo del siglo XX. Estos rasgos identitarios se reflejan en gestos, detalles, vestimentas, costumbres, hábitos y comportamientos que se manifiestan en eventos en apariencia intrascendentes, pero en realidad sumamente significativos y de gran potencial epistemológico, porque están cargados del valor emocional y la espontaneidad de la vida cotidiana. En cualquier caso, es necesario reforzar la comprensión del cine doméstico como una representación que —como cualquier otra— da cuenta de una visión parcial y sesgada de la memoria y de la identidad familiar. Quien alguna vez haya visto películas familiares, podrá dar fe de que el imaginario que estas proyectan es irremediamente feliz, como si la familia fuese un núcleo social libre de conflictos, dolores o tensiones. Esta “sublimación” —imagen idealizada de la vida familiar, fundada sobre aquellos acontecimientos dichosos que, por lo mismo, se conciben como memorables para la posteridad— es transversal prácticamente a toda

H.M. y constata cómo estas películas, pese a su naturaleza documental, suelen operar en realidad como pequeñas “ficciones familiares”.

El cine doméstico ha sido atendido casi sistemáticamente por la vía de su inscripción intersticial en campos binarios que se construyen en base a oposiciones tales como lo *amateur* v/s lo profesional; la estética de lo “bien hecho” v/s la estética de lo “mal hecho”; lo público v/s lo privado. En efecto, las *H.M.* no están concebidas para ser proyectadas más allá de una atmósfera familiar e íntima; de hecho, atendiendo a su modelo comunicativo, la mayoría de las veces el cine doméstico no impone siquiera una división estricta entre el autor que produce las imágenes (miembro de la familia) y el espectador que las consume (miembro/s de la familia), quienes a menudo incluso se funden en una misma y única figura (generalmente, el padre). Sin embargo, el solo hecho de que estos archivos íntimos –registros que no responden a lógicas de mercado ni buscan la reproducción y circulación masiva, comercial o publicitaria– se hayan resignificado y exhibido a través de un medio de comunicación industrial y de masas como la TV, nos ofrece claras señales sobre la transmutación de sentido que –con el tiempo– modifica el ritual de recepción y consumo de imágenes, creadas para su proyección privada, en un acto público, alterando con ello la naturaleza original del cine familiar. Así, los terrenos de lo privado y lo público se funden mediante la recuperación de una historia doméstica y privada que ahora apela y accede a un público universal.

El inmenso potencial testimonial, comunicativo y patrimonial del filme de familia le confiere un valor incalculable, toda vez que su legado se convierte en un excepcional documento histórico para la reconstrucción de nuestra memoria nacional. Ello, en tanto el dispositivo cinematográfico posee un privilegio ontológico como depositario de memoria, pues toda imagen fosiliza una historia tras de sí como testigo y huella del pasado. Por lo tanto, la historicidad y patrimonialidad del registro fílmico no vendrá dada solo por la voluntad del rescate, sino por la esencia del medio. Así es como el tiempo preservado en las *H.M.* recuperadas en las series *Nuestro Siglo* y *Chile Íntimo*, refuerza nuestros vínculos identitarios con el paisaje geográfico y humano de nuestra cultura nacional, en sus esferas públicas y privadas (Lagos 2009).

3. Dos perspectivas desde donde contemplar la historia: *Nuestro Siglo y Chile Íntimo*

Los archivos familiares contenidos en las series *Nuestro Siglo*³ y *Chile Íntimo*⁴ constituyen verdaderos retazos de la realidad nacional, crónicas íntimas que se erigen como valiosas herramientas para aproximarnos a una interpretación comprensiva de la historia reciente de nuestro país, sus costumbres, su vida cotidiana, su imaginario cultural y cómo su identidad se ha modificado hacia las postrimerías del siglo pasado y los primeros años del siglo en curso. Podríamos decir que estas imágenes condensan la intimidad cotidiana de la familia chilena del siglo XX, pero –en este punto– cabe hacer una importante salvedad, sobre todo en lo que dice relación a las *H.M.* registradas durante la primera mitad del siglo: y es que no se trata de “cualquier” familia chilena; estos filmes no son representativos sino de una cierta familia chilena, de clase abiertamente alta hasta los años cincuenta, y de clase media acomodada hasta los años noventa, pues en estricto rigor es recién en dicha década que podemos comenzar a hablar de una democratización significativa de las tecnologías, gracias al abaratamiento de los equipos de registro doméstico tras la llegada del digital⁵. El filme de familia puede concebirse, pues, como producto de la incorporación industrial del consumidor al mercado de la producción cinematográfica y en ese sentido se reconoce por algunos autores “como un mecanismo conservador de producción de una identidad ideal y una memoria blanqueada” (León 2005, 7). Lo anterior cobra sentido cuando cotejamos cronológicamente la historia de Chile con los filmes *amateur* recogidos en *Nuestro Siglo y Chile Íntimo*, especialmente entre los años 30 y los 70, considerando que en 1938 llega a

3 Dirección: Andrés Wood, Marcelo Ferrari, Felipe Vera, Claudio Marchant y Jaime Sepúlveda. Premios: Mejor Programa de televisión realizado con material de archivo, FIAT/IFTA, Viena (2000). Mejor Programa Documental, Asociación de Periodistas de Espectáculos, Chile (1999). Mejor Programa Familiar, Federación de Centros de Padres, Chile (1999). Mejor Programa y Mejor Producción Periodística, Premios Chaplin, Chile (1999).

4 Dirección: Viviana Flores. Premios: Premio Categoría No Ficción, Consejo Nacional de Televisión (2005). Mejor Programa de Televisión, Círculo de Críticos de Arte (2006). Mejor Programa Cultural, Revista *Wiken*, *El Mercurio* (2006). Mejor Dirección de Televisión, Género Documental, Altazor (2007). Tercer lugar FIAT/FTA, Lisboa (2007).

5 De allí la sospecha que siempre ha recaído sobre el cine familiar como manifestación burguesa de reproducción social, un consumo de lujo para unos pocos, sobre todo durante la época de oro de esta forma de representación familiar, entre los años 30 y los 70. Para profundizar en torno a la relación entre el núcleo familiar burgués y el consumo de la tecnología *amateur*, véase el libro *Reel Families*, de Patricia Zimmermann (1995).

la presidencia de la República Pedro Aguirre Cerda y con él la clase media, representada en el Partido Radical, al que también pertenecieron mandatarios como Juan Antonio Ríos y Gabriel González Videla, entre otros gobiernos que se caracterizaron por dar preponderancia al desarrollo industrial e infraestructural del país. Ello, sumado a un cierto auge de la economía de posguerra, incidió en que las familias de clase alta y mesocrática chilenas se vieran beneficiadas por un notable progreso material, lo que en términos más macro también trajo aparejadas transformaciones asociadas a los procesos de migración campo-cuidad y un aumento en la tasa de natalidad del país que –en las clases altas– se explica además por el conservadurismo moral y religioso imperante en gran parte de la burguesía chilena de entonces y de hoy, como queda retratado en el Capítulo 4 de *Chile Íntimo*, dedicado al tema de “La Familia”. En una entrevista al clan Larraín Barros, Cecilia Larraín señala: “Yo eduqué a mis hijos muy conservadores en todo; en el tema sexual, en tema de robos, en tema de igualdad. Yo persigo la igual dignidad de las personas, no la igualdad de las personas”. Su hermano Cristóbal, parece enorgullecerse al decir: “Mientras más chicos, más momios; o sea el papá es bastante más liberal que nosotros hoy día”. M^a José Larraín, en tanto, replica: “Lo que más valoro es la tradición en los principios [...] Ni Dios lo quiera llegar a separarse y si te llegaras a separar, no juntarse con otros porque está mal, ¿te fijas?”. En contraste a este algo caricaturizado relato⁶, la misma serie (en su Capítulo 1, dedicado a “Las Vacaciones” en Chile y cómo estas evolucionaron a lo largo del siglo XX) nos ofrece el testimonio de los Mateluna Lillo, familia de clase popular que –por la vía del crédito y el endeudamiento– consigue viajar a *Disneyworld* para sus vacaciones. Enterados de que las bebidas eran más caras en EE.UU que en Chile, los Mateluna deciden repletar una maleta con gaseosas para ahorrar gastos en el país del norte. Martine Segalen afirma que “la memoria desempeña un papel distinto según los grupos sociales: para las clases medias, se trata a menudo de la historia de unas vivencias, concretizadas por las experiencias del trabajo, de la residencia, de los conflictos y las desdichas; en la burguesía, el esfuerzo de transmitir una memoria familiar es una moral con la que se socializa a los niños desde una edad muy temprana” (Segalen 2009, 172).

El análisis comparativo de las series *Nuestro Siglo* y *Chile Íntimo* (ver Tabla), arrojará importantes *similitudes* entre ellas, pero también notables *diferencias*. En cuanto a las semejanzas, ambas series se ubican desde una

6 El tratamiento estético y narrativo, tanto en el ejemplo puntual del capítulo 1 (familia Larraín Barros) como del capítulo 4 (familia Mateluna Lillo) de la serie, acusan un conflicto ético en cuanto a la representación de clases; ironizando e incluso ridiculizando la otredad.

mirada retrospectiva que indaga en el pasado para generar una revisión, un recuento y una reflexión comprensiva sobre la historia del país a lo largo del siglo XX; la primera, *Nuestro Siglo*, de cara al advenimiento del nuevo milenio (la serie se estrenó en 1999, para esperar el año 2000), y la segunda, *Chile Íntimo*, para esperar el bicentenario del país (se estrenó en 2006). El hecho de que ambas hayan sido emitidas por Televisión Nacional de Chile no es un dato circunstancial si entendemos que dicho canal, en su calidad de emisor público y estatal, se encuentra compelido a iluminar zonas oscurecidas o invisibilizadas tanto por las prácticas historiográficas como por las prácticas televisivas y cinematográficas dominantes. La TV, medio de comunicación masivo por excelencia, cumple aquí un rol formativo y democratizante de los procesos históricos nacionales.

En términos de estructura dramática y estrategias narrativas, huelga reiterar a estas alturas que ambas series se basan en el recurso del uso patrimonial de las *H.M.* como archivos de valor histórico y como operación de resemantización de filmes de familia concebidos para el mundo privado del hogar, traspolados a la construcción de discursos de acceso público a través de la TV. En ambos casos, el cine doméstico ilustra la información entregada mediante un narrador en *off* (*voice over*), que explica los acontecimientos relatados y se complementa con entrevistas actuales que rescatan la historia oral de los chilenos, fotos fijas, archivos de periódicos y revistas de época, y música, sobre todo de carácter incidental. Sin embargo, en el caso de *Chile Íntimo*, la narradora es una mujer anónima; mientras que en *Nuestro Siglo*, la *voice over* corresponde al destacado periodista y exconductor del noticiero central de TVN, Bernardo de la Maza, quien no solo figura como narrador en *off*, sino también se introduce en cámara cada capítulo y suele figurar en medio de ellos para cerrar ciertos bloques de acontecimientos. En cuanto a las fuentes entrevistadas, *Chile Íntimo* busca integrar una amplia representatividad de género (abordando no solo las identidades clásicas hombre/mujer; sino también la homosexualidad y la transexualidad) etaria (incorporando testimonios de niños, jóvenes, adultos y ancianos para dar cuenta de una mirada familiar holística), de clase (alta, media, popular y de escasos recursos), territorial (indaga sus temáticas en los mundos urbano, rural, metropolitano y provinciano) y étnica (chilenos pertenecientes a pueblos originarios, descendientes de colonos, criollos), dotando a la serie de una mirada histórica inclusiva y polifónica, que acerca los discursos minoritarios de los sujetos anónimos y excluidos por los discursos hegemónicos. *Nuestro Siglo*, en cambio, al posicionarse desde una mirada histórica oficial que privilegia los grandes acontecimientos, se inclina por fuentes reconocidas o institucionales (políticos, ex mandatarios, dirigentes

sindicales, etc.)⁷; generalmente adultos mayores que fueron testigos e incluso protagonistas de los hechos que marcaron el siglo y que, por lo tanto, poseen voces autorizadas que validan sus testimonios.

En concordancia con lo anterior, podemos concluir que la mayor diferencia entre estas series documentales de TV se evidencia en sus propuestas de tratamiento de contenido. Mientras *Chile Íntimo* privilegia una selección temática, *Nuestro Siglo* se decanta por una selección cronológica que –en dicha operación– deviene casi invariablemente en una mirada sobre los grandes acontecimientos históricos que marcaron cada década o período (ver Tabla). Si *Chile Íntimo* toma como punto de partida la intimidad de la vida privada y doméstica (vacaciones, sexualidad, cuerpo, etc.) y desde allí esboza cómo los procesos de transformación alrededor de la cotidianidad influyen sobre las dinámicas públicas (perspectiva microscópica), *Nuestro Siglo* lo hace desde una perspectiva macro, en la que el escenario público y la historia oficial del siglo XX y sus grandes acontecimientos nacionales y mundiales (hitos colectivos como las Guerras Mundiales, la llegada del hombre a la luna, el golpe de Estado, etc.) son los que repercuten en la vida privada de los chilenos.

Las estrategias de uso de los archivos filmicos de carácter *amateur* estarán, pues, subordinadas a tales operaciones de sentido, contenido y forma. Así es como *Chile Íntimo* propende más hacia el uso de un cine de lo esencial, cuyo poder empático radica en que el espectador puede reconocerse y/o verse representado en esas vidas ordinarias que nos recuerdan nuestra propia imagen y la de nuestros seres queridos, en ciertos rituales de celebración, tales como fiestas de convivencia social, noviazgos y matrimonios, bautizo de los hijos, sus primeros pasos, sus cumpleaños, navidades, paseos de verano, asados familiares, celebraciones históricas y fiestas religiosas. *Nuestro Siglo*, en tanto, abarca imágenes *amateur* que recogen más acontecimientos y panorámicas de la ciudad; un tipo de registros que se concentra en celebraciones sociales, visitas de personalidades ilustres a la ciudad, conmemoraciones históricas, eventos masivos y en general acontecimientos que se estimaba eran de interés público.

Ahora bien, el recurso de las *H.M.* no se presenta solo para su resemantización en estas series; existe un abanico de estrategias expresivas que contribuyen a completar el sentido que se construye alrededor de la historia y la identidad: imágenes de archivo de variada naturaleza, discursos históricos emitidos a través de la radio, otros archivos sonoros y de audio, intertítulos,

7 No siempre, pero generalmente, se trata además de sujetos masculinos, de clase alta, que en su mayoría pertenecen a la Región Metropolitana.

música y sobre todo entrevistas. Y es que si bien los documentos visuales y audiovisuales de naturaleza fotoquímica nos sitúan como garantes de la ocurrencia de ciertos hechos del pasado (el cine como “tecnología de la memoria”), nuestra mera presencia ante un acontecimiento no necesariamente basta para comprenderlo. Hace falta una labor de recopilación de antecedentes contextuales (fechas, lugares, personas, etc.) y reflexivos, de tal forma de aportar interpretaciones a los registros domésticos recuperados y, con ello, ampliar, enriquecer y complejizar sustantivamente su valor histórico. La recuperación y rescate del cine doméstico filmado por decenas de familias chilenas y su puesta en valor por parte de las series analizadas en esta ponencia, no solo visibilizan prácticas culturales en torno a la intimidad, la vida afectiva, familiar y doméstica de los chilenos anónimos, sino que nos sitúan como testigos privilegiados del pasado reciente de Chile, así como de sus transformaciones históricas, políticas, culturales, sociales y urbanas, toda vez que constatamos cómo lo que sucede a nivel microsociedad resulta fundamental para entender lo que sucede a nivel macrosociedad. En este contexto, las *H.M.* son huellas que no solo constituyen el vestigio visual de aquello que ya no está, sino que configuran un dominio imaginario en el que el tiempo histórico es evocado como experiencia. Así, el cine doméstico se inscribe en lo que Jesús Martín Barbero –citando a Zonabend– llama “tiempo familiar”:

Entre el tiempo de la historia –que es el tiempo de la nación y el mundo, de los grandes acontecimientos que vienen a irrumpir en la comunidad– y el tiempo de la vida –que va del nacimiento a la muerte de cada individuo y que jalona los ritos que señalan el paso de una edad a otra–, el tiempo familiar es el que media y hace posible su comunicación (Martín Barbero 2003, 313).

El potencial patrimonial y epistemológico de iniciativas televisivas tales como *Nuestro Siglo* y *Chile Íntimo* es tan incalculable como el hecho de su puesta en valor y llegada a un público masivo a través de la televisión, pues solo en el momento en que las obras rescatadas llegan a conocimiento público, es posible forjar conciencia y una real sensibilización acerca de la importancia del archivo como patrimonio histórico e identitario y herencia para la restitución de nuestra memoria individual y colectiva.

Capítulo N°	Serie Nuestro Siglo (2000)	Serie Chile Íntimo (2006)
1	1900-1913	Las vacaciones
2	1914-1929	La Casa
3	1929-1938	La Infancia
4	1938-1945	La Familia
5	1945-1960. La Guerra Fría	La muerte
6	1960-1973. Los sesentas	El Cuerpo
7	1973-1989. La dictadura militar	Amor y Sexualidad
8	1990-1999. Los noventas	-----

Bibliografía

- BARBERO, J. M. 2003. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Gustavo Gili.
- BRAKHAGE, S. 1995. "Défense de l'amateur", en *Le Je filmé*. París: Centre Pompidou.
- CERDÁN, J. y C. TORREIRO (Editores). 2005. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- LAGOS, P. Y FIGUEROA, J. A. 2008. "Patrimonio Audiovisual y Memoria en la XIV Región", *Revista Austral de Ciencias Sociales* n°15 (Valdivia: Universidad Austral de Chile).
- LAGOS, P. 2009. "De lo público a lo privado. Reciclaje y resignificación de la imagen periodística como *Found Footage*". *Comunicación Informativa y Nuevas Tecnologías*, editado por J. Carvajal y G. Rodríguez, Editores. Buenos Aires: Gran Aldea.
- LEÓN, CH. *El modo de representación amateur* <<http://www.ochoymedio.net/opinion/ediciones-antteriores/archivo/05-05/05-05-Leon.html>>. En línea. Consulta: 01 de junio de 2009.
- MORAN, J. M. 2002. *There is no place like home video*. EEUU: University of Minnessota Press.
- ODIN, R. 1995. *Le Film de Famille. Usage Privé, Usage Public*. París: Meridien Klincksieck.
- ORTEGA, M^A L. 2005. *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.
- SEGALEN, M. "Memoria y recomposiciones familiares". *Revista de Antropología Social*; Vol.18. Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- WEES, W.C. 1998. "Forma y sentido en las películas de *found footage*: una visión panorámica". *Archivos de la Filmoteca* n°30 (España).
- ZIMMERMANN, P. 1995. *Reel families. A social history of amateur film*. USA: Indiana University Press.

Hacia los contornos de la experiencia. Documental autobiográfico chileno: vacíos y ausencias¹

CLAUDIA BARRIL²

Resumen

En este texto abordamos el cine documental contemporáneo realizado por una segunda generación de cineastas (la generación de lo que podríamos llamar la (post)memoria). Relatos abiertos, subjetivos, obras articuladas desde el “yo” con tono reflexivo que se alejan de los discursos militantes de antaño y que difieren de una versión “oficial” del pasado. Desde la óptica particular de lo que hemos llamado “los contornos de la experiencia”: nos proponemos explorar en la zonas de la cotidianidad que desde el pasado se insinúan de forma lateral para elaborar una interpretación tentativa y a veces imaginaria de los hechos, espacios donde se pone en escena la ausencia, habitan figuras espectrales y se enfrentan los silencios y olvidos.

Palabras claves: documental, realizadores, autobiografía.

El cine documental de la transición democrática chilena ha tomado de una u otra forma la tarea de consolidar un imaginario social y establecer las imágenes posibles de los hechos ocurridos durante la dictadura militar. A lo largo del tiempo, distintos cineastas se han acercado al tema, cada uno con sus características personales, marcados por su lugar en la sociedad, su relación con la historia pasada y con las víctimas de la represión. Relatos donde los realizadores han encontrado una forma de contar su historia y

1 Esta reflexión forma parte de la investigación y posterior publicación titulada *El yo en el documental chileno, una nueva forma de registro político de Chile*, financiada por el Fondo de Fomento Audiovisual. Esta investigación aborda la producción documental chilena (pos)dictadura que tratando temáticas que revisan nuestra memoria política integran elementos autobiográficos y donde se hace cada vez más visible la subjetividad del realizador.

2 Académica de la Escuela de Cine ARCIS, realizadora audiovisual.

exorcizar sus fantasmas, abordando sus marcas subjetivas. Historias que, en algunas ocasiones, entran en tensión respecto a la versión oficial del pasado, especie de contrarrelatos basados en “pequeñas historias” y testimonios que postulan otra forma de contar la represión basada en la sospecha, la incertidumbre, la disidencia, el equívoco o la ambigüedad. Relatos que el cine documental ha puesto a circular, que son al mismo tiempo recipientes filmicos –a veces fracturados– de la intimidad personal de sus directores y de sus familias. Es el caso de filmes como *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2007), *Reinalda del Carmen*, *Mi mamá y yo* (Lorena Giachino, 2006), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló y Susana Foxley, 2010), *La quemadura* (René Ballester, 2009) y *Dear Nonna* y *Remitente* (Tizianna Panizza, 2005; 2008), entre otros documentales. Relatos donde el cuestionamiento del propio documentalista que construye un discurso afectivo respecto a la historia, se encuentra en el centro de sus estrategias discursivas. Relatos abiertos, subjetivos, obras articuladas desde el “yo” con tono reflexivo que se alejan de los discursos militantes de antaño. Estos documentales desarrollados por una generación que podríamos llamar de la (post)memoria, articulan una particular relación entre cine y política o, más precisamente, entre el realizador que busca descubrir una verdad borrada y el Estado que esconde y entierra.

Estas propuestas nos hacen preguntarnos sobre las posibilidades del documental (y de todo relato) de dar cuenta de “una verdad histórica”, pues la experiencia del horror parece estar más allá de la palabras. Esto quizá defina nuestro uso del lenguaje y nuestra particular relación con la memoria, dando cuenta de una *imposibilidad*. En relación a esto, Ricardo Piglia se refiere a la noción de límite en el campo de la literatura: “Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el desierto infinito y el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no solo informar sobre él?” (Piglia 2001, 31).

Quisiera partir de esta reflexión para acercarme al análisis de dos documentales. Se trata de *Mi vida con Carlos*, de Germán Berger (2009), y de *En algún lugar del cielo*, de Alejandra Carmona (2003). Ambos tratan de la búsqueda que hijos hacen de sus padres asesinados como consecuencia del golpe militar de 1973. Eventos dolorosos del pasado son enfrentados desde una mirada subjetiva, narrativas de duelo que se batan entre la pertenencia y el desarraigo, historias familiares que entran en el orden de la pequeña historia, desmitificando una versión oficial.

Analizando estos documentales nos interesa rastrear las formas de articulación del yo, la naturaleza del recuerdo y las formas de tratamiento de la memoria. Y esto se hará desde la exploración de los contornos de la experiencia de los realizadores: zonas que desde el pasado se insinúan de forma lateral para elaborar una interpretación tentativa y a veces imaginaria de los hechos. Espacios donde se pone en escena la ausencia, habitan figuras espectrales atrapadas en un no-lugar que le hace al narrador-hijo vivenciar una situación de extrañamiento que le impide todo sentido de pertenencia. Estos documentales muestran cómo la aproximación al pasado es una conjetura que abre nuevos caminos para su interpretación y un ejemplo de la imposibilidad a la que se enfrenta el cine documental cuando pretende restituir la totalidad de la experiencia.

Dos documentales autobiográficos

El documental autobiográfico de Alejandra Carmona *En algún lugar del cielo*, se sitúa en la realidad de quien de niña sufrió la pérdida de su padre. La historia gira en torno al periodista Augusto Carmona, miembro del Comité Central del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR, quien vivió desde el mismo 11 de septiembre de 1973 en la clandestinidad. La autora debe partir al exilio junto a su madre, instalándose en la RDA. Alejandra Carmona inicia, en el espacio del documental, un viaje hacia el pasado como forma de entrar a una reflexión sobre las consecuencias personales de la muerte de su padre, los ideales políticos y el fracaso de ciertas utopías. Como punto de partida, desde una narración en *off*, la autora del documental expone la preocupación central de su película: la pérdida del padre en la infancia. Desde este momento, el espectador sabe que asistirá a una mirada íntima, a la búsqueda personal de nociones de identidad y de formas de vivir con el dolor. Alejandra reconstruye su historia teniendo como hilo conductor la búsqueda de alguien sobre quien desconoce muchos detalles especialmente acerca de sus últimos años de vida.

Este dispositivo le permite intervenir libremente en la realidad, tomar decisiones y realizar movimientos que van modificando el transcurso del documental. La autora/personaje busca indicios, encuentra personas y visita lugares. Por medio de periódicos de la época, archivos filmicos y testimonios de quienes convivieron con Augusto Carmona poco antes de su muerte, Alejandra consigue construir un retrato del padre, tanto público como privado.

En *Mi vida con Carlos*, el realizador también busca reconstruir la memoria de su padre, asesinado por la Caravana de la Muerte en octubre de 1973. En este documental, el director se propone narrar la historia emocional de

su familia (y del país) sometida a la máquina del olvido. De esta forma, la búsqueda personal que emprende el realizador, se constituye en el motor que da origen al proyecto fílmico. Imágenes de archivo del padre lanzándose al mar, que a ratos se constituye en una figura onírica, y una voz en *off*³ dirigida al ausente transparentan este objetivo, dando forma a una reflexión sobre el origen, la descendencia, la infancia y la familia. El relato se estructura desde la indagación en las formas del silencio y el olvido y los efectos devastadores de la muerte del padre en la vida familiar. Mediante la indagación que realiza con sus familiares cercanos y la búsqueda personal de sus propios recuerdos, el director nos acerca a las circunstancias que rodearon la muerte de Carlos, recorrido que nos ayuda a comprender cómo fue su vida sin él y el hecho de haber vivido creciendo con su imagen como si fuera un fantasma.

Ambos documentales, que abordan de forma central la temática de los derechos humanos, se estructuran en torno a un relato íntimo donde se transparenta la fractura que significó el asesinato del padre y la forma como este se instala como figura espectral: es en torno a esta figura enigmática, que los realizadores-hijos intentan recuperar una historia que les ha sido contada de forma fragmentaria para, de alguna forma, recuperar su propia historia y develar los silencios. Se trata de ir descubriendo un padre que les fue robado por la historia. Los realizadores asumen el rol de investigadores y vuelven al lugar del crimen para representar lo irremediable, aquello que marcó sus vidas.

A nivel formal, se trata del registro de una búsqueda. Son documentales que se estructuran en la medida en que se van descubriendo indicios de esta historia; huellas que permitan, como en un rompecabezas, apropiarse de su propia vida, pues para comprender esta historia es necesario relatarla. Logran conocer pequeños episodios de la vida de sus progenitores, rasgos de su carácter, cosas de las que no habían podido hablar con nadie, cosas que la magnitud de la tragedia había silenciado. Intentan volver tangible el recuerdo de una cotidianidad doméstica, el imaginario de circulación de afectos y de cercanía de los cuerpos. De cierta forma, restituyen signos de una epopeya pública encabezada por la imagen del padre al que quisieran héroe de una epopeya privada (Amado 2009).

3 Por ejemplo, el realizador, al inicio del documental *Mi vida con Carlos*, transparenta su propósito: *“La primera vez que te vi fue en esta imagen de súper 8. Nunca vi tu cuerpo en movimiento o más bien no lo recuerdo. No podía recordarte porque nunca nadie me habló de ti. Yo tenía un año cuando te mataron y tú tenías 30. Cuando yo cumplí los 30 años, me di cuenta de lo joven que eras, de lo mucho que te faltaba por vivir. Quise saber quién habías sido”*.

En ambos filmes la intención no se queda en la mera reconstrucción de la memoria, sino que se atiende a la manera particular en que cada uno recuerda y, a partir de esto, los autores optan y construyen su forma de entender el mundo. Al ponerse tras la cámara, estos realizadores no echan mano a la historia oficial producida por la derecha o la izquierda, sino que realizan una reflexión personal de la memoria que hoy decodifica, y en gran parte sustituye, los mundos comprensivos de aquellos años.

La búsqueda del legado

Los realizadores de *Mi vida con Carlos* y de *En algún lugar del cielo* son, en cierta forma, herederos de una memoria colectiva de persecución, una historia marcada por la duda, la sospecha, los fantasmas de los organismos de represión, el silencio y la ambigüedad. Haciéndose cargo de esta herencia y buscando reivindicar los olvidos, los realizadores emprenden la reconstitución de una historia sobre la cual tienen pocas certezas. Los realizadores seleccionan, evocan, invocan, en el hueco de una ausencia que define y que construye para ellos el campo de lo memorable; emprenden un recorrido por su historia y por la biografía familiar, indagan en los testimonios de parientes y amigos sobrevivientes; los realizadores conforman junto a ellos una comunidad imaginaria que les hace compartir un espacio de reconocimiento frente al dolor y la pérdida, memoria común donde se ensayan versiones posibles del pasado, acercamiento basado en testimonios tentativos y fragmentarios, puesto que no hacen otra cosa sino recordar recuerdos imaginarios que además son parte de las ficciones que cada uno de ellos ha elaborado en torno a su propia vida y a su relación con ellos.

De igual forma, la experiencia directa de los realizadores aporta recuerdos fragmentarios. Respecto a la historia que se reconstruye, carecen de información proveniente de una transmisión directa, de la experiencia compartida con el padre. Esta experiencia está, por lo tanto, constituida de una laguna que es casi insalvable. No se puede traer al padre a la vida y este es incapaz de transmitirles el pasado de manera directa.

A falta de este relato y de la aparente inapropiabilidad del legado, los realizadores no se rinden ante la empresa de contar la historia: este es un vacío que se transforma en el dispositivo del documental. Como extranjero en el tiempo de su padre, apartado de su experiencia política y de los lugares y acontecimientos de su historia, el hijo inicia un viaje al pasado donde descifra indicios, captura señales, elabora suposiciones, plantea hipótesis, examina detalles, realiza una interpretación basada en los indicios de su experiencia. Explora rastros como si el pasado paterno se hiciera legible por insinuación.

En cierto sentido, los realizadores se hacen cargo de una memoria colectiva y de una herencia paterna poblada de ausencia y silencio. La historia a descubrir se presenta como un misterio cuyo contenido se deberá interpretar. Dice Derrida: “Si la legibilidad de un legado fuera dada, natural, transparente, unívoca, si no apelara y al mismo tiempo desafiara a la interpretación, aquel nunca podría ser heredado [...] Se hereda siempre un secreto que dice: léeme, ¿será capaz de ello?” (Derrida 1995, 30). La búsqueda que se realiza nos sugiere el carácter inapropiable de todo legado que, al no haberse podido transmitir de forma directa de padre a hijo, señala la necesidad de hacerse cargo de ese secreto que el reto de la interpretación posterga, postergando, de este modo, su apropiación.

Estos realizadores-hijos se han atrevido entonces a interpretar el secreto: nunca estarán seguros del resultado obtenido y asumen que el pasado solo se puede reconstituir de manera tentativa e imprecisa. A partir de este camino, surgen más preguntas que respuestas.

El documental toma así la forma de una indagación arqueológica donde los vacíos y silencios constituyen un importante hallazgo del relato, integrando aquellas “fisuras de la memoria”. Se trata de explorar las zonas de cotidianidad paterna que desde el pasado se insinúan de forma lateral para elaborar una interpretación tentativa de lo que pudo haber sido su vida. De alguna forma, el hijo le devuelve al padre un relato sobre su pasado, un relato impreciso que se constituye a partir de los indicios que ha logrado recolectar en su búsqueda (Foucault 2000, 27). Se trata de un acto de transmisión que no necesariamente pretende ser fiel a los hechos y a la verdad.

Pero además, recorriendo los lugares de ausencia desde sus contornos, se logra dilucidar no solo aspectos de la vida del padre, sino que además de la propia vida junto al padre ausente, indagación autobiográfica donde el hijo regresa al propio origen para atreverse a entrar en los silencios, en la intimidad del dolor. En el caso de *En algún lugar del cielo*, Alejandra Carmona reconstituye la escena del crimen de su padre, (re)visitando los hechos que lo llevan a la muerte, se deja conmover frente a la cámara y frente al lugar donde fuera asesinado, se despidió de él. En un pasaje del documental *Mi vida con Carlos*, el realizador confiesa que de niño odiaba el Día del Padre, porque era una fecha que le recordaba todo lo que no tenía: “Quería cerrar los ojos y que pasara rápido. Quería que la gente dejara de mirarme y compadecerme”. Estas confesiones parecen ayudar a cerrar procesos internos y a posibilitar al mismo tiempo que lo íntimo se proyecte hacia lo público, o bien, que la historia privada expanda sus redes hacia la cartografía de la historia colectiva.

Pero la empresa de contar la propia historia obedece al deseo de los realizadores de saber quiénes son, cuál es su origen. En ambos documentales, los realizadores ambicionan conocer aspectos de su propia vida. Su identidad es devenir y deriva de la historia paterna. Como apunta Lane (2002), se trata de un tipo de documental autobiográfico donde emerge un sujeto que intenta comprender quién es, tomando el conjunto de sus coordenadas testimoniales. El documental se constituye en el camino que el autor ha recorrido para enfrentar el trauma y los eventos dolorosos de su vida. Aunque en ambos documentales, al finalizar el relato, sigan existiendo las mismas incertidumbres que al inicio, este ha permitido un (auto) conocimiento más profundo de ese sujeto que, en primera persona, termina encontrándose a sí mismo.

Volviendo a nuestra reflexión inicial sobre las posibilidades del documental de dar cuenta de una verdad histórica y transmitir la experiencia del horror, vemos que estos trabajos pueden leerse como una compleja hipótesis sobre el pasado, donde las diferentes especulaciones sobre la historia muestran las limitaciones de todo intento de representación. Las reconstrucciones cinematográficas son una mera ilusión. El pasado, al ser recordado, se reformula y se adapta a las condiciones de lectura de quien lo explora y al momento de su rememoración, en el presente. El yo que enuncia su propia historia ilumina realidades colectivas. Se está reescribiendo una nueva historia, con marcas subjetivas; una escritura audiovisual de la cual emerge una verdad sin certezas; un texto que en vez de ocultar sus fisuras, las expone, pues son libros abiertos a la interpretación de otros. Estos documentos son nuevos lugares para la historia que deben ser visitados para su escritura.

Quisiera terminar esta reflexión estableciendo un vínculo entre estos documentales y otras obras autobiográficas, que si bien no trabajan de forma central la temática de los derechos humanos, se configuran desde los márgenes de la experiencia, poniendo en escena la ausencia. En trabajos como *La quemadura*, de René Ballesteros, o *Dear Nonna y Remitente*, de Tizianna Panizza, asistimos a un relato fragmentario que vincula igualmente la experiencia íntima con el pasado reciente de nuestro país. En estos documentales, el trabajo de la memoria, más allá de reivindicar proyectos colectivos, se constituye en ciertos modos de indagar el pasado. Al igual que los documentales analizados en esa reflexión, se trata de un pasado que se configura en el presente. Estos relatos se arman como texto de la ausencia justamente donde esta tiene lugar: en los territorios de la intimidad, de la subjetividad; reformulan, entonces, estética y políticamente la mirada documental del pasado.

Bibliografía

- AMADO, ANA. 2004. "Ficciones críticas de la memoria". *Cinemas* n° 37: 176-197.
- _____. "Los infantes del terror. Notas sobre *Los rubios*, de Albertina Carri". *El ojo que piensa* n°4 (Revista Electrónica de Cine Iberoamericano. México: Universidad de Guadalajara).
- AVELAR, IDELBER. 2000. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- DE MAN, PAUL. 1991. "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos*. *Monografías temáticas: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental* n° 29: 113-117.
- DERRIDA, JACQUES. 1995. *Espectros de Marx. El Estado de la Deuda, el trabajo de duelo, la Nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- PIGLIA, RICARDO. 2001. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RICHARD, NELLY. 2008. "Con motivo del 11 de septiembre de 1973: notas sobre la Memoria Obstinada (1996) de Patricio Guzmán". *Debates Críticos en América Latina 2*. Santiago: Editorial ARCIS/ Editorial Cuarto Propio/ Revista de Crítica Cultural.
- _____. *Políticas y estéticas de la memoria*. 2000. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- RICOEUR, PAUL. 1999. "Autocomprensión e historia". *Anthropos* n°181: 23-30.
- RUFFINELLI, JORGE. 2001. *Patricio Guzmán*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Subjetividad y memoria en *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo

BERNARDITA LLANOS¹

Resumen

El artículo plantea el rol que tiene la memoria en la constitución de la subjetividad de la sujeto que narra su historia amorosa y política y la sobrevivencia a la violencia dictatorial. El pasado es presentado desde el presente y los efectos traumáticos de la reciente historia violenta chilena. Carmen Castillo, en su documental *Calle Santa Fe*, construye una historia donde los afectos y el compromiso político funcionan como dos ejes de una subjetividad que pasa del trauma al descubrimiento del otro.

Palabras claves: documental, memoria, género.

¿Qué ha sucedido? ¿Por qué sucedió? ¿Cómo ha podido suceder?

HANNAH ARENDT

El documental contemporáneo tanto latinoamericano como chileno muestra el desplazamiento de la realidad objetiva y los grandes relatos y el predominio de narraciones sobre la propia experiencia, narraciones en tono menor que parten desde lo íntimo y la subjetividad para dar cuenta de la historia (social y política) desde una perspectiva personal. La política y la historia reciente vuelven a examinarse a partir de un yo para quien es inminente contar su propia vivencia del período posdictatorial chileno. Memoria y subjetividad se entrelazan en un discurso visual donde los registros de archivo, las fotos, las cartas, las cintas en súper 8, entre otros, son recursos para dar cuenta del pasado y la identidad de los realizadores, examinando

1 Profesora titular de Español y Literatura Latinoamericana, jefa del Departamento de Modern Languages and Literatures de Loyola University Chicago. Ph.D. en Literaturas Hispánicas y Lusobrasileñas por la Universidad de Minnesota.

sus implicaciones en el presente. En el caso de las documentalistas, la identidad de género juega un papel crucial en su rol de pareja, hija, esposa y militante de los grupos de la izquierda revolucionaria, presentando una nueva mirada y subjetividad frente a la memoria.

Carmen Castillo, en el documental *Calle Santa Fe* (2007), vuelve sobre el pasado de los años 70 y en particular sobre el evento violento y traumático ocurrido en 1974, en el que su pareja, Miguel Enríquez, secretario general del MIR, perdió la vida. Fragmentos de la memoria de su propia vida, del pasado militante y de los años en la clandestinidad después del golpe y el exilio se yuxtaponen, entrecruzando pasado y presente. Los testimonios de los sobrevivientes y visitas al lugar del crimen acaecido en la calle Santa Fe de la comuna de San Miguel forman la cadena de la memoria visual.

La vuelta a ese pasado doloroso se da junto a un proceso de transformación identitaria donde la directora desdoblada en personaje y narradora devela una identidad híbrida, contradictoria y problemática en el proceso mismo de su construcción. La identidad ya no es un “yo” trascendental o esencial que se revela a la audiencia, sino una “puesta en escena de la subjetividad”, una representación de sí misma como en una suerte de *performance* como sostiene Katherine Russell al referirse a otros documentales del yo (Russell 2012). *Calle Santa Fe* es la historia del viaje de regreso de Castillo a Chile y al pasado traumático a través de su memoria y la de los otros. Espacio, palabra e imagen constituyen los ejes centrales de esta narración y recorrido por la historia reciente de Chile, la historia del MIR y sus militantes junto a las vivencias y afectos de Carmen Castillo a partir de los cuales se arma el documental². Somos testigos de la cámara-sujeto, al decir de Valeria Valenzuela (2012); una cámara marcada por la mirada y perspectiva subjetiva sobre los hechos representados que afilian, en este caso, estética y política, conformando la identidad de la realizadora en el presente. Este retorno a Santiago en tanto una ciudad de la memoria, genera la yuxtaposición entre el pasado y el presente del documental, sus recuerdos y percepciones. Como señala Elvira Martonell para el caso de los hijos de desaparecidos en la Argentina, el recordar también implica “la compulsión de repetir”, donde “el recuerdo queda substituido en el acto de la repetición” (Martonell 2001, 140-141). En el caso de Castillo, el regreso a la calle Santa Fe y a la casa se realiza múltiples veces tanto en registros del pasado como en el presente de la filmación. Una y otra vez la voz en *off* de la documentalista fija su

2 Véase mi artículo “La espacialización de la memoria en Nona Fernández y Carmen Castillo” (2012).

percepción en los objetos y las imágenes que van conformando un relato verbal y visual subjetivo de los hechos vividos.

Una memoria vicaria define a esta subjetividad en un principio, en tanto se afilia a la ficción amorosa y a la épica revolucionaria, sin lograr distanciarse. Sin embargo, la reflexión y producción del documental le permitirá a Castillo entender el pasado desde su propia memoria, subjetividad y ética³. Castillo se va transformando progresivamente frente a la cámara hasta lograr el encuentro, con lo que Elizabeth Jelin describe como “una relación con otro/a que puede ayudar, a través del diálogo desde la alteridad, a construir una historia social con sentido” (Jelin 2002, 95). Es decir, el diálogo con otros chilenos y sus memorias marginalizadas aportan una nueva significación a ese pasado violento y antes sometido a una simbolización binaria: Chile como un país de traidores y torturadores.

El paso de una memoria traumática a una memoria performativa e híbrida se hace posible mediante el acto de escuchar atenta y activamente al otro, como plantea la psicoanalista y artista Braccha Ettinger al referirse a una ética basada en el espacio matricial femenino a partir del cual nos acercamos por primera vez al otro y desde donde podemos aprender a responsabilizarnos por la experiencia del otro (Ettinger 2006, 105). Acercarse y escuchar al otro constituido aquí por quienes sobrevivieron a la tortura, al trauma y a la dictadura posibilita la transformación de la subjetividad de Castillo. Escuchar a los jóvenes militantes y los vecinos cuyas historias no aparecen en la memoria oficialista construye un diálogo que cambia a la sujeto. Estos otros relatos, imágenes y “gestos de bien” como los denomina Castillo, constatan la pervivencia de una memoria resistente y de un sustrato ético compartido que permite la conexión emocional y afectiva. El documental sería un ejemplo de cómo el otro “desarma al yo” y lo transforma, es el “*undoing of the self*” del que habla Judith Butler. Como explica la filósofa, este deshacerse del yo constituye el sustrato que define la relación con el otro en un proceso y diálogo transformador. Butler afirma que el yo se constituye en la interpelación del otro. Lo que lo inaugura y constituye es la actuación del otro sobre sí (Butler 2005, 88-89). Tal vez sea esta una cualidad central del testimonio, pues quien cuenta su experiencia precisa de la escucha abierta y atenta a la palabra y su potencial de cambio.

3 Ver entrevista de Michael Lazzara “Militancy Today and Then”, 7, donde Castillo contrasta las formas de recordar hoy a partir del yo, el cual antes estaba ausente y proscrito de los relatos de memoria (2012).

La memoria, la casa y la militancia

El documental de Carmen Castillo nos muestra su regreso al Santiago posdictadura, la capital de hoy en día modelada por el proyecto neoliberal y sus monumentos al progreso y éxito económico⁴. La memoria de un proyecto político derrotado y la experiencia personal de la violencia, la muerte del ser amado y el propio exilio anclan la memoria en los diez meses de 1974 vividos en la casa de la calle Santa Fe. Ahí la documentalista y protagonista del testimonio regresa para ver la casa, reencontrar a los vecinos que la conocieron y ayudaron a no morir después del ataque de la DINA. Los registros de archivos televisivos se intercalan para mostrar el pasado de una de las vecinas hablando con el periodista Claudio Sánchez, de Canal 13, afirmando que ella no conocía bien a la pareja de miristas, quienes tenían “puras mugres” y bicicletas viejas de ellos y los niños en el antejardín. La crítica a sus vecinos en la TV se contrapone a la imagen de la señora ya mayor del presente, quien saluda y reconoce a Carmen Castillo con amabilidad y hasta con alegría. Más aún, es ella también quien le revela a Castillo la identidad de quien la salvó. De este modo, la sobrevivencia y visita al barrio pareciera transformar el sentido de la violencia brutal que tuvo lugar en ese espacio. El miedo y la agresividad del pasado han dado paso a otro tiempo/espacio en que Carmen Castillo se muestra dispuesta a escuchar y a intentar comprender la perspectiva de los diversos vecinos, incluso de aquellos quienes la criticaron públicamente.

La casa en la calle Santa Fe es también símbolo de una época específica de compromiso político, cobijo de un amor breve e intenso que fue cortado por la violencia del Estado genocida. La violencia sufrida y la expulsión de Chile convierten a Castillo en otra: una extraña apátrida, sujeto “ilegítima” en el Chile actual, donde pareciera que los muertos nunca existieron, como subraya su voz en *off*. El punto culminante del proceso de recuperación del espacio y la memoria aparece cuando Castillo quiere comprar la casa a su dueño actual para convertirla en un museo o centro a la memoria de Miguel Henríquez y el MIR. El rechazo a esta propuesta por los jóvenes del MIR convence a la realizadora de que el proyecto político se ha transformado: sería una memorabilia más de la compulsión de pasado. El paso del tiempo y de la historia revela, tanto para la protagonista como para la audiencia, que el drama de Carmen Castillo es el de los exiliados, quienes

4 *Calle Santa Fe* muestra diversos Santiagos, con sus barrios, casas y habitantes. En este repertorio también aparece el Santiago modernizado y maquillado en su fachada de altos rascacielos, copia de los centros del primer mundo, que es muy similar al que aparece en *Las vendas* (2000), de Gloria Camiruaga.

al regresar a Chile viven el extrañamiento de volver a un espacio familiar que ha sido desfamiliarizado. Pero el documental es también más que esto, pues realiza una suerte de puente entre lo íntimo y lo público, presentando desde la subjetividad y la propia experiencia de Carmen Castillo momentos fundamentales de la historia política de Chile. Elizabeth Ramírez afirma que tanto Carmen Castillo como “la mayoría de las realizadoras nacionales se caracteriza por establecer complejos vínculos entre lo íntimo y lo público, refiriéndose a la historia reciente del país desde el ‘yo’, desde los interiores de sus familias, de sus habitaciones, de sus casas” (Ramírez, 2012). Carmen Castillo hace de la memoria su campo de batalla y en particular una lucha político-estética contra “el olvido”.

La casa de la calle Santa Fe es la casa de la memoria de Carmen Castillo, un espacio en un momento histórico del MIR, en la vida de la protagonista y del país. La museificación de dicho espacio no se condice con la manera en que la generación más joven percibe la ciudad, sus marcas y el legado del MIR. Junto a este reconocimiento generacional se da el testimonio de Manuel Díaz, el vecino que llamó a la ambulancia y que le permitió a Castillo salvarse de la muerte. Escuchar su versión de los hechos y que Miguel Enríquez volvió a la casa a auxiliarla y que en ese mismo momento fue acribillado, transforma a Castillo dramáticamente frente a la cámara. Sebastián Moreno filma esta escena que se da en el momento mismo del rodaje mientras los espectadores vemos lo que esta nueva verdad implica para Castillo, quien ha vivido creyendo otra versión de este episodio. En este preciso momento descubre que Manuel fue quien llamó a la ambulancia y se fue con ella al hospital Barros Luco, donde fue atendida. Es él también el que le revela que Miguel Enríquez volvió a la casa y que no la abandonó hasta ser ametrallado⁵. Esta verdad de los hechos emerge del pasado de forma abrupta e irrefutable, pues Manuel fue el único testigo y precisamente la única persona con quien Carmen nunca había hablado, pues pensaba que otra vecina la había salvado. El descubrimiento del regreso de Enríquez a la casa también se vuelve un hecho problemático no desde la mirada amorosa, sino desde la militancia y el combate, como Castillo misma advierte. Por esta razón, la decisión de dejar el testimonio de Manuel Díaz en el documental es un acto de gran honestidad, valor y reconocimiento a la validez de su perspectiva y su verdad contra lo que Carmen Castillo creía hasta ese momento y lo que la militancia prescribía⁶. Su trabajo de elaboración

5 Entrevista realizada por mí a Carmen Castillo en Coventry, Inglaterra, el 4 de marzo de 2012.

6 Entrevista a Carmen Castillo.

del trauma a través de la discursividad la lleva a una reconciliación con el pasado. El desmembramiento figurativo propio de los sobrevivientes de un trauma se refleja, según Brison (Brison en Medina-Sancho 2012, 54-55), en la irrupción de la memoria, la pérdida de control de la misma y su estrecha relación con la identidad. Esta fragmentación en el caso de Castillo se logra recomponer mediante la apertura al otro y su habla.

En el caso del documental subjetivo como vemos aparece la marca testimonial donde los secretos son también materiales de una memoria e historia política interpelada por la intimidad, el espacio privado y los afectos. Existe por eso un tipo de doble visión feminista amparada en la conciencia revolucionaria y el territorio de lo íntimo que muestra los efectos devastadores sobre las sujetos de la política y la ideología patriarcal, en particular, cuando se vinculan al mundo privado, la familia y la pareja. Al analizar las dificultades de las mujeres militantes y las barreras de género que debían confrontar, duplicando su esfuerzo ideológico para negar y esconder que eran “prófugas de sus propios cuerpos” en un terreno de hombres, como ha señalado la escritora Diamela Eltit 2000, 66 en un ensayo sobre dos mujeres militantes de las filas del MIR. Eltit argumenta que el travestismo y la sobreexigencia individual son los rasgos constitutivos de esta experiencia femenina en las organizaciones de la izquierda y, en particular, de aquella más militarizada, y que las militantes miristas Luz Arce y Marcia Alejandra Merino debieron enfrentar y sufrir.

Castillo, desde una postura feminista⁷ nos muestra otra memoria de la militancia, donde los afectos y la subjetividad son parte central del movimiento vital que mueve la historia. De ahí su rechazo al culto de la muerte de los héroes caídos y de su propia imagen como víctima y viuda doliente. Para Elizabeth Ramírez (2012) la desobediencia y feminismo de Castillo se expresan precisamente en la construcción de una memoria en movimiento junto a imágenes de otras mujeres militantes dentro de las relaciones intergeneracionales a través de una narradora que revela sus contradicciones y pasiones. En este documental como en *La Flaca Alejandra* (1993), Castillo presenta la visión y estructura masculinizadora que dominaba cierta militancia del MIR, donde la mujer debía olvidar su cuerpo, afectos y subjetividad para escalar posiciones de poder y mostrarse como una verdadera

7 Castillo mira el presente desde una perspectiva feminista a partir de la cual entiende su propio exilio y experiencia traumática. En una entrevista con la exiliada feminista Ximena Bredegal, Castillo afirma que “fueron mujeres las que a mí me ayudaron a encontrar una nueva manera de recordar, de vivir y pensar que no la teníamos antes” <<http://www.rebeldemule.org/foro/documentales/tema1331.html>>.

revolucionaria⁸. Las memorias de mujeres latinoamericanas sobre la represión pueden ser concebidas como ámbitos dinámicos que cuestionan la validez de los discursos hegemónicos en sus diversas inflexiones patriarcales, clasistas u homofóbicas, como afirma Ana Forcinito (2004).

Santiago, modernidad y pesadilla

La imagen de la pesadilla aparece también en *Calle Santa Fe*, sobre todo en la visión aérea y fantasmagórica de Santiago en ciertas escenas nocturnas, donde semeja un aviso comercial vaciado de humanidad e historia. Sin embargo, vemos que al final esta visión pesadillesca y fantasmal se transforma con el reconocimiento de los sujetos populares y los jóvenes militantes del MIR, dando lugar a la esperanza de futuro y a una memoria viva. Estos sujetos históricos desplazan la memoria traumática y le permiten a Carmen Castillo construir una nueva identidad al constatar la persistencia de una memoria cultural resistente y de “actos de bien”. Es decir, la existencia de aquellas acciones gratuitas que movilizan a los sujetos hacia el otro y cuyo potencial transformador y expresivo es múltiple. Todo el documental se presenta, así, desde la perspectiva subjetiva de Carmen Castillo a partir de la cual narra y organiza su experiencia. El reconocimiento de estos actos gratuitos le permite a Castillo dotar al presente y, en particular, al Santiago urbano y sus ciudadanos con un nuevo sentido. De este modo, el cerco del trauma se rompe para dar cabida a nuevas narrativas en que Castillo participa como sobreviviente, testigo y escucha de otros, dotando a la realidad de una energía transformadora y de nuevos significados que son eminentemente movilizados de los cierres y nudos provocados por la experiencia traumática.

Bibliografía

BELLO, MARÍA JOSÉ. “Documental contemporáneo y memoria chilena. Aproximaciones desde lo íntimo” <<http://www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436>> <<http://www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436>>

En línea. Consulta: 22 de agosto de 2012.

8 Su documental *La Flaca Alejandra* (1993) revela un gesto e interés político/estético semejante al hacer que quien no resistió la tortura y que delató a sus compañeros militantes, entre ellos a Carmen Castillo y Miguel Enríquez, cuente su historia y lo que la movía a colaborar con la DINA.

- BREGADEL, XIMENA. "Entrevista con Carmen Castillo". <<http://www.rebeldemule.org/foro/documentales/tema1331.html>><http://www.rebeldemule.org/foro/documentales/tema1331.html>> En línea. Consulta: 22 de agosto de 2012.
- ELTIT, DIAMELA. 2000. "Cuerpos Nómadas". *Emergencias*. En *Escritos sobre Literatura, Arte y Política*, 61-77. Santiago: Planeta/Ariel.
- BUTLER, JUDITH. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University, 2005.
- ETTINGER, BRACCHA. 2006. "From Proto-Ethical Compassion to Responsibility: Besidness and the Three Primal Mother Phantasies of Not Enoughness, Devouring, and Abandonment". *Athena*, 2: 100-135.
- FORCINITO, ANA. 2004. *Memorias y Nomadías: Géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago: Cuarto Propio.
- JELIN, ELIZABETH. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Madrid: Siglo XXI.
- LAZZARA, MICHAEL. 2012. "Militancy Then and Now: A Conversation with Carmen Castillo". *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesías* 21, 1: 1-14.
- LLANOS, BERNARDITA. 2012. "Entrevista con Carmen Castillo". Coventry: Universidad de Warwic. 4 de marzo. Inédito.
- MARTONELL, ELVIRA. 2001. "Recuerdos del presente. Memoria e identidad: una reflexión en torno a hijos". *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, 133-170. Buenos Aires/Barcelona: Grupo Editorial Norma.
- MEDINA-SANCHO, GLORIA. 2012. *A partir del trauma: narración y memoria en Traba, Peri Rossi y Eltit*. Santiago: Cuarto Propio.
- RAMÍREZ, ELIZABETH. "Memoria y Desobediencia. Una Aproximación a los documentales de Carmen Castillo," <<http://www.lafuga.cl/memoria-y-desobediencia/450>><http://www.lafuga.cl/memoria-y-desobediencia/450>> En línea. Consulta: 22 de agosto de 2012.
- RUSSELL, CATHERINE. <<http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>><http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>> En línea. Consulta: 22 de agosto de 2012.
- Valenzuela, Valeria. "Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara -puño al sujeto-cámara", <http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>><http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>> En línea. Consulta: 22 de agosto de 2012.

Cine, literatura y otras artes

Intermedialidad y memoria: Villa Grimaldi en la novela, el teatro y el cine chilenos

MILENA GRASS KLEINER¹

Resumen

El presente artículo analiza las posibilidades de relacionar la intermedialidad con una estética de la memoria en obras donde la desaparición de personas y la tortura constituyen un eje temático fundamental. En este caso, se estudian los mecanismos de textualización de la violencia por agentes del Estado ejercida en Villa Grimaldi en tres obras: el largometraje *Imagen Latente* (1988), de Pablo Perelman; la novela *El Palacio de la Risa* (1995), de Germán Marín, y la puesta en escena *Villa + Discurso* (2011), de Guillermo Calderón. Todas estas creaciones se plantean como ficcionalizaciones de la memoria que se articulan partiendo de la historia reciente de Chile y han sido consideradas, para efectos de este estudio, como parte de un proceso de duelo colectivo, donde la intermedialidad se propone como una categoría de análisis que permite leer el estado de simbolización y elaboración del duelo colectivo en que estamos inmersos.

Palabras claves: intermedialidad, memoria, desaparición de personas.

Villa Grimaldi se ha transformado en las últimas décadas en el lugar emblemático de la memoria de la violación a los derechos humanos cometida en nuestro país en dictadura. Esto no solo porque fue el primer Centro de Detención y Tortura reclamado para la memoria en Chile –y también en América Latina–, sino porque esta acción de recuperación fue liderada por agrupaciones sociales. Sin embargo, una visita al Parque por la Paz Villa Grimaldi deja en evidencia las tensiones entre el proyecto particular de memoria que se ha ido materializando en ese lugar y el imaginario que se

¹ Académica de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Doctora © en Literatura por la Pontificia Universidad Católica.

ha ido construyendo en torno a testimonios sobre lo ocurrido en el lugar, que han sido recogidos y divulgados la más de las veces por fuentes informales². En la elaboración de este imaginario, las artes han jugado un papel importante, tanto por la libertad que da el amparo de la ficción como por la capacidad expresiva que poseen para transmitir experiencias de gran complejidad emocional.

En este contexto, me pregunto por las posibles relaciones entre Villa Grimaldi –el lugar concreto en su devenir histórico, tanto como imaginario en que sedimentan diversas capas de memoria y relato–, y tres obras chilenas –*Imagen latente* (1988), de Pablo Perelman; *El palacio de la risa* (1995), de Germán Marín, y *Villa+Discurso* (2011), de Guillermo Calderón. Y lo que busco, en el marco del Programa de Doctorado en Literatura UC, es analizar los recursos estéticos a través de los cuales se ha elaborado el trauma colectivo producto de la violencia de Estado ejercida en Chile durante la Dictadura militar. En consecuencia, propongo que algunos de dichos recursos serían la intermedialidad y una estética de la memoria, ambas determinadas por la temática que se aborda, de modo que la experiencia traumática de la tortura y la desaparición tendería a una textualización particular cuyo fin sería reintegrar el relato con el afecto (Díaz 2005, 1318).

En las obras antes mencionadas –y agrego además el Parque por La Paz Villa Grimaldi como cuarto objeto de estudio–, la intermedialidad constituye un problema en sí, donde lo que interesa es cómo la forma y los medios se afectan mutuamente y los intersticios que producen como resultante de la tensión y los abismos entre ellos. Esta forma de entender la intermedialidad estaría estrechamente vinculada con el funcionamiento de la memoria, al mismo tiempo que con el duelo en torno a la desaparición de personas; de tal modo, que las obras así articuladas cobrarían una función reparadora del tejido social que trascendería los aspectos puramente estéticos.

Villa Grimaldi

Punto de partida y de llegada de esta investigación, Villa Grimaldi se ha erigido en sinónimo de violencia de Estado en nuestro país. Construida a principios del siglo XX para albergar la administración del fundo de José Arrieta, la Villa pasó por diversas manos hasta ser allanada por primera vez

2 Cuando hablo de 'informalidad' estoy criticando el hecho de que buena parte de los testimonios integrales entregados a la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura solo podrán ser desclasificados 50 años después de la publicación del informe correspondiente; algo similar ocurre con algunos de los testimonios entregados en Dictadura al Comité Propaz o a la Vicaría de la Solidaridad.

el 14 de septiembre de 1973 y ser convertida, a fines de ese mismo año, en el Cuartel Terranova, uno de los centros secretos de detención y tortura de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA).

Según lo que se ha podido reconstruir, por allí pasaron unos 4.500 prisioneros de ambos sexos, de los cuales 229 fueron asesinados o se mantienen como detenidos desaparecidos. Desde 1978, el Cuartel fue desmantelado progresivamente, siendo abandonado en 1980 y vendido a una sociedad constructora integrada por familiares del último director de la Central Nacional de Informaciones (CNI). Finalmente, todas las instalaciones fueron demolidas con el pretexto de construir allí un conjunto habitacional, una mera artimaña para borrar las huellas de las violaciones a los derechos humanos. Tras diversas gestiones de la comunidad civil y una vez aprobado el proyecto de ley en la Cámara de Diputados, el Estado expropió los terrenos de la Villa y el lugar se abrió por primera vez a la comunidad el 10 de diciembre de 1994. En 1997, se inauguró allí el Parque por la Paz, el cual permanece abierto a todo público y acoge acciones de conmemoración junto a actividades de promoción de una cultura de respeto hacia los derechos humanos.

Actualmente, en el Parque por la Paz conviven construcciones de muy diversa índole: la piscina original de la Villa, reconstrucciones de los espacios de reclusión y tortura, la Maqueta del Cuartel Terranova y diversas intervenciones artísticas concebidas como monumentos. En el mismo espacio habitan también un Proyecto de Archivo Oral para la conservación de la memoria oral y material y el Proyecto de Educación Villa Grimaldi, cuya función principal es promover una cultura por la paz a través de un “modelo pedagógico”.

Así, el Parque por la Paz Villa Grimaldi se constituye en un espacio de alta complejidad, un palimpsesto (Lazzara 2007, 229), donde las ruinas del centro de detención han sido reemplazadas por un proyecto memorial constituido por elementos muy diversos que buscan reposicionar lo ausente a través de obras de arte (memoriales que comprenden esculturas, mosaicos, instalaciones), reconstrucciones de espacios de tortura e instalaciones que acogen un archivo institucional o funcionan con objetivos pedagógicos. A lo anterior se suma el hecho de que el Parque alberga actividades transitorias, como visitas guiadas por exdetenidos, exposiciones, lanzamientos de libros, recitales de poesía y obras de teatro. Sin olvidar que el Parque por la Paz es un proyecto en desarrollo que no está ajeno a la evolución de los acuerdos a que puedan llegar las fuerzas políticas de izquierda y derecha en su afán de preservar la paz social, ni de las políticas de la memoria que distintos gobiernos van implementando, ni de las agendas en pugna entre las personas que han tenido o tienen ahora a su cargo este proyecto memorial. Lo anterior

modela las condiciones mismas de posibilidad del Parque que fluctúan entre dos polos: por un lado, funcionar como un lugar para la reconciliación y la difusión de los derechos humanos (su objetivo inicial), mientras que por otra parte, funciona como un verdadero espacio de denuncia de los delitos cometidos por el Estado (hacia donde se ha movido en los últimos años).

En una gran síntesis, Taylor afirma que:

Como testimonio, Villa Grimaldi demuestra el papel predominante del lugar en la memoria individual y colectiva. Lo que le suceda a ese espacio equivale a lo que les sucede a los chilenos al entender la dictadura: ¿será que la gente reprime, recuerda, trasciende u olvida? Las opiniones divididas sobre lo que debía hacerse con este lugar replican las propuestas más notables sobre el uso público del espacio: demolerlo para sepultar la violencia; construir un parque conmemorativo para que la gente se entere de lo que sucedió allí; superar la violencia realizando eventos culturales en el pabellón; olvidar este desolado lugar, olvidar este lamentable pasado (Taylor 2011, sp).

Así, el destino de Villa Grimaldi se entrama con el destino colectivo de nuestro país. Este lugar de memoria se constituye en el nodo por excelencia donde se juega el problema de la persistencia del trauma y la posibilidad de su elaboración a través del duelo. Sin embargo, ¿qué queda del Cuartel Terranova en el Parque por la Paz?, ¿de qué manera el proyecto vivo y en permanente cambio del Parque por la Paz va plasmando, en cada momento, la elaboración que nuestra sociedad hace del trauma histórico que significó el Golpe de Estado y los crímenes que se cometieron a continuación?, ¿es Villa Grimaldi hoy algo más que un lugar del imaginario colectivo chileno, un inasible, y el Parque por la Paz el espacio que permite el *acting out* y el *working through* (La Capra 2005) de la memoria traumática?

Villa Grimaldi en el arte

Las artes en Chile han jugado un papel de mucha importancia en la creación de un espacio que dé cabida a las memorias en conflicto respecto de nuestro violento pasado reciente, propiciando situaciones reparatorias para salir del trauma y permitir un proceso de duelo, a través del cual se puedan sanar las heridas abiertas y se vaya reconstruyendo el tejido social, mediante la elaboración del duelo que permiten los diversos aparatos artísticos. Para Demaria, el cine constituiría un medio privilegiado para tal efecto, en tanto el filme sería un dispositivo complejo que permitiría a los espectadores

acceder a lo indecible del trauma. Partiendo de esta afirmación y extrapolándola al teatro y la novela, resulta interesante preguntarse por la posibilidad de analizar de qué manera estas diversas formas expresivas han tematizado Villa Grimaldi. Para abordar el desafío de reflexionar en torno a los recursos estéticos –en particular, la intermedialidad y la estética de la memoria–, mediante los cuales opera dicha tematización, he escogido tres obras que centran su discurso en torno a Villa Grimaldi como metonimia de la totalidad del horror en torno a la tortura y la desaparición de personas, a saber:

Imagen Latente (1988), de Pablo Perelman. El filme trata sobre el desasosiego del protagonista en busca de su hermano detenido desaparecido. De carácter autobiográfico, el director emplea imágenes de su archivo familiar –fotografías y metraje casero–, donde aparece su propio hermano de niño, lo que tensiona las relaciones entre ficción y realidad, entre memoria, testimonio y documental. En este caso, el muro exterior de Villa Grimaldi aparece fotografiado como el lugar donde se perdió el rastro del hermano del protagonista, como el lugar del no retorno. Sin embargo, el muro también da cuenta de la imposibilidad de ver lo que está más allá. Al momento de la filmación, todavía en Dictadura, era imposible e impensable ingresar a ese espacio vedado.

El Palacio de la Risa (1995), de Germán Marín. La novela se constituye en lo que podríamos llamar una “biografía” de la Villa Grimaldi. La visita reiterada y por razones muy diversas que el protagonista realiza a la casa antes y después de la Dictadura, junto con un capítulo de corte casi enciclopédico sobre la historia de la propiedad y la recolección de otros personajes de lo ocurrido en el Cuartel Terranova, van construyendo una narración que se transforma metonimia de la historia de Chile en el siglo XX. En este caso, la novela se instala en la Villa recuperada pero en ruinas, arrasada en el intento de los militares por hacer desaparecer el centro de detención y tortura.

Villa (2011), esta dramaturgia y puesta en escena de Guillermo Calderón, plantea la discusión de tres personajes femeninos en el momento de la decisión sobre el destino de esas ruinas. En una ficción ubicua, las tres Alejandras discuten si el lugar debe convertirse en un parque, en una reconstrucción hiperrealista del Cuartel o en un museo hipermoderno³. Hay un aspecto extratextual sumamente importante aquí: la puesta en escena se presenta en espacios no teatrales, en lugares de memoria como el mismo Parque por la Paz Villa Grimaldi, Londres 38, la Casa de José Domingo Cañas y el Museo

3 Con una clara referencia al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, inaugurado en enero del 2010 por la Presidenta Bachelet, quien justamente constituye el personaje único de *Discurso*, segunda parte de *Villa+Discurso*, en su última alocución pública al terminar su mandato.

de la Memoria y los Derechos Humanos. La elección del emplazamiento es una señal concreta de la relación que Calderón quiere establecer entre la obra de teatro y la vida social y política del país, haciendo manifiesta la voluntad del teatro de operar sobre la vida “real”.

Memoria, posmemoria y ficcionalización

En estas tres obras, la memoria y la persistencia del pasado juegan un papel fundamental, no siendo solo elementos referenciales, sino que pasando a estar tematizados en forma explícita: “*El futuro es un reflejo del pasado, por eso es que nunca es tan distinto; la gente es la misma*” (*Imagen Latente*),

Ese museo es como una visión así súper concertacionista de la historia que deja la Quinta Normal pasada a punto final. Como que el tema ya pasó, como que se están sanando las heridas, como que estamos tan unidos como país que ya podemos gastar en plata en un museo de la memoria que parece museo de arte contemporáneo (Calderón, 2010, 31).

Yo no venía del extranjero, sino del pasado, que al parecer nadie quería, pues, de acuerdo a lo que había captado, aquel tiempo representaba poco y nada en la vida actual de los chilenos. Estaba en un país que por dos motivos de su historia, antagónicos, deseaba borrar su pasado de cualquier posible mácula y hacer cuentas nuevas (Marín 2008, 13-14).

En este contexto, entiendo la memoria como básicamente subjetiva y selectiva (Traverso 2007); como un relato articulado en torno al presente que constituye una representación compleja, que no se conforma como una “simple transposición o incluso de una duplicación de ‘cosas’ o ‘palabras’, sino que es el resultado de un proceso de *apropiación e integración*, que es simultáneamente *simbólico e imaginario*” (Lefebvre 1999, 480), constituyéndose como *amplificación, enriquecimiento y complejización*.

La memoria sería así la principal responsable de la identidad individual y colectiva; y, en el caso de los recuerdos traumáticos, su socialización permitiría la elaboración del duelo a través de “la capacidad de contar una historia sobre el pasado” (Avelar 2000, 34), en la que memoria y olvido se entramarían en un todo articulado. En este sentido:

El olvido como instrumento político, es de un uso y abuso particular, imprescindible para producir “memorias necesarias” y hegemónicas, especialmente en situaciones de violencia política y específicamente en

el Terrorismo de Estado. Por tanto, el recorrido del olvido es un recorrido que inevitablemente es político, colectivo, concertado, y nunca inocente (Obando 2008, 75).

Ante esta instrumentalización del olvido, se ha alzado el “deber de memoria” que se referiría principalmente a las memorias “débiles”, por oposición a las memorias “fuertes” (Traverso 2007) o “emblemáticas” (Stern 2000), que se corresponden con la Historia Oficial o de las instituciones del Estado u otras, que construyen su poder y hegemonía basándose en ellas. Este es el caso particular que se da en Chile, donde la memoria colectiva se encuentra fracturada en un enfrentamiento persistente por la hegemonía discursiva en torno a la justificación y el lugar que ocupan las memorias emblemáticas en detrimento de las memorias débiles.

En este contexto, Lazzara identifica las textualizaciones de algunos autores chilenos como una forma de narrativa del disenso –de reivindicación de las memorias débiles, por ende–, donde “el debate sobre la memoria no es solo un debate teórico y abstracto; es un debate poderoso, cuyos resultados tienen un profundo impacto político, social y moral en el presente” (Lazzara 2007, 55), dado que “cada estrategia de representación implica decisiones de orden político, ético y estético” (Lazzara 2007, 61). Partiendo de aquí, es posible afirmar que algunas de las estrategias de representación que se utilizan en las obras que analizo en torno a Villa Grimaldi corresponden a lo que podríamos llamar tentativamente ‘ficcionalización’ y que Ludmer conceptualiza como ‘realidadficción’: “Con la memoria estoy en la realidadficción. No solo porque en la memoria la realidad toma la forma de la ficción, sino la memoria tiene la misma estructura temporal y subjetiva en la realidad que en las ficciones” (Ludmer 2010, 61). No es de extrañar, por ende, que tanto *Imagen Latente* como *El Palacio de la Risa y Villa + Discurso* presenten diversas estrategias de ficcionalización en que lo factual se mezcla con lo recordado y lo ficticio con el fin de tematizar la memoria. El intento por conocer los últimos momentos de vida de un detenido desaparecido, la reconstrucción de la historia de Villa Grimaldi y sus diversos ocupantes a través del tiempo, la discusión en torno a la musealización de la Villa como lugar de memoria, cada situación se construye como un relato profundamente arraigado en la realidad. El filme, la novela y la puesta en escena caen dentro de lo que reconocemos como obras de “ficción”, donde los personajes y situaciones han sido creados por el autor; sin embargo, en todos ellos, la referencia –la cita, más bien– a circunstancias históricas y lugares fácilmente reconocibles establecen una tensión permanente con la realidad, donde lo representado se instala como un artefacto veritativo (Violi 2009). Cabe destacar, a este

respecto, el rasgo particular de *Villa + Discurso* al que aludíamos antes, en cuanto este montaje se presenta en lugares de memoria, con lo cual la “sala de teatro” es escenario al tiempo que Villa Grimaldi/Cuartel Terranova/Parque por la Paz, produciéndose una realidad ficción *in situ* que sobreimpone la situación dramática a la realidad/verdad histórica del espacio que la acoge.

Otro recurso importante utilizado en las tres obras tiene que ver con la utilización del “testimonio” como “cita”, en una función más metonímica que metafórica. Justamente porque lo que se incorpora en la obra es un fragmento del testimonio completo, se hace evidente que dicho fragmento está allí en lugar del todo. Y lo anterior en dos sentidos: el fragmento es parte de la totalidad del testimonio que no se trae en plenitud, al tiempo que es tan solo parte de la experiencia de la que se da testimonio, porque la experiencia traumática de la tortura y, especialmente, la de la desaparición de personas, por su misma condición, es imposible de recuperar en su totalidad.

La intermedialidad como problema y eje articulador

Finalmente, quiero referirme a la “intermedialidad”, entendida como la problematización de la relación entre los distintos medios que confluyen en un mismo dispositivo artístico, relación que es siempre compleja porque no se resuelve en una solución de continuidad, sino que va dejando intersticios perturbadores. En este sentido, el objeto intermedial es un ‘objeto conceptual’, cuyos creadores se sitúan en un campo que combina la práctica estética con la reflexión teórica y ética. En el caso de las tres obras analizadas aquí, la voluntad expresiva del autor se articula con una verdadera vocación política, pues el recurso a la intermedialidad está utilizado como una forma de potenciar el engaste de la obra en la realidad.

¿Cómo opera lo anterior en las obras aquí abordadas? En *Imagen Latente*, por ejemplo, hay una alternancia permanente entre imagen en movimiento e imagen fija—como detención sobre fotografías de personas o de documentos escritos a mano o a máquina—. En *Villa*, hay una tensión entre lo teatral y lo arquitectónico, tanto por el espacio que circunda la *performance*—los sitios de memoria en que se presenta la puesta en escena muchas veces están intervenidos con obras de arte—, como por la presencia de una maqueta a escala de la Villa Grimaldi como único elemento de utilería, lo que, en el Parque por la Paz, produce una especie de efecto “escheriano”—y aquí la cita a la pintura— donde la maqueta está contenida en el espacio escénico que a su vez está instalado dentro de lo que habría sido la casa que reproduce esa misma maqueta. En *El palacio de la risa*, la referencia permanente a obras pictóricas y escultóricas pueblan la narración de imágenes en una clave

ecfrática, mientras otros pasajes recurren a efectos análogos al montaje o al *traveling*.

Ahora bien, ¿por qué plantear lo expuesto hasta aquí en el contexto de los estudios cinematográficos? Hay una razón anecdótica e histórica. Hay otra metodológica. Siendo muy joven, vi *Imagen Latente*, subrepticamente; nunca la pude olvidar, creo que por la densidad intermedial evidente con que opera como por la actuación magistral de Gloria Münchmeyer, que se acoplaba perfectamente con mi horizonte de posibilidad de representación del trauma, permitiendo ver y dimensionar el profundo daño de la tortura. Y, en este sentido, el cine tiene una propiedad extraordinaria: puede poner en escena el sufrimiento individual pero su condición misma de recepción colectiva resitúa esa experiencia personal en el plano de lo público. Hay en esta investigación que desarrollo hoy, un deber de memoria con esa vivencia que me permitió el cine.

La segunda razón, la metodológica, tiene que ver con lo siguiente. Hoy en día, mi campo de estudio y de trabajo es fundamentalmente el teatro. Allí se ha producido en los últimos años una confluencia de medios que ha llevado a designar al teatro ya no como una disciplina en sí, sino como el espacio de lo propiamente multimedial. Sin embargo, esta caracterización fácil no ha ido aparejada de una reflexión teórica sólida y sostenida sobre las características propias de la intermedialidad, sus mecanismos de articulación y recepción, no han seguido el mismo curso. Para profundizar en este sentido, es preciso preguntarse por la especificidad de cada medio –cinematográfico, teatral y literario, en este caso– y por la forma en que dicha especificidad se fractura en artefactos que combinan esos mismos medios. La intermedialidad es un problema no resuelto que la producción artística actual nos interpela a abordar. En este sentido, el cine permite plantearse la pregunta y esbozar algunas hipótesis tentativas. Sin embargo, lo que en algunos filmes o puestas en escena resulta evidente, al menos como problemática, es mucho más sutil e incierto en la novela. Postulo entonces que la apuesta por escoger cuatro objetos de estudio –*Imagen Latente*, *El Palacio de la Risa*, *Villa + Discurso* y *Parque por la Paz Villa Grimaldi*– que tematizan el mismo contenido –Villa Grimaldi / la memoria traumática– a través de operaciones de ficcionalización, permite abordar el problema de la forma que adopta la intermedialidad en cada una de ellas mediante un juego de espejos en que el mecanismo de una devela el funcionamiento de la otra. Lejos de haber resuelto el problema, he hecho aquí el trabajo de un agrimensor. Queda ahora recorrer el territorio con detención para verificar si el mapa que hemos esbozado da cuenta del terreno y entrega una mejor y mayor comprensión de sus particularidades.

Bibliografía

- AVELAR, IDELBER. 2000. *Alegorías de la derrota*. Santiago: Cuarto Propio.
- CALDERÓN, GUILLERMO. 2010. *Villa*. Inédito.
- DEMARIA, CRISTINA. 2010. "Entre textos y prácticas: hacia una semiótica culturalológica". En *El cuarto bios. Estudios sobre comunicación e información* de Gonzalo Abril, 13-32. Madrid: Editorial Complutense, 2010.
- DÍAZ, MARGARITA. 2005. "Traumatic effects of political repression in Chile: A clinical experience". *International Journal of Psychoanalysis* 86: 1317-28.
- LA CAPRA, DOMINICK. 2005. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LAZZARA, MICHAEL. 2007. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Cuarto Propio.
- LEFEBVRE, MARTIN. 1999. "On Memory and Imagination in the Cinema". *New Literary History* (Cultural Inquiries) vol. 30, n°2:479-498.
- LUDMER, JOSEFINA. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MARÍN, GERMÁN. 2008. *El palacio de la risa*. Santiago: Random House Mondadori.
- MÜLLER, JÜRGEN E. 2000. "L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision". *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* vol. 10.
- OBANDO, AUGUSTO CLAUDIO. 2008. "El (ab) uso del olvido. Terrorismo de Estado y lesión a la memoria colectiva". En *Memorias en busca de historia. Más allá de los usos políticos de la memoria*, Actuel Marx / Intervenciones n°6. Santiago: LOM/ Universidad Bolivariana.
- STERN, STEVE J. 2000. "De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)". En *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, editado por Garcés et al. Santiago: LOM.
- TAYLOR, DIANA. "Trauma, memoria y performance: Un recorrido por Villa Grimaldi con Pedro Matta". <<http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-72/taylor>>. En Línea. Consulta: 1 de diciembre del 2011.
- TRAVERSO, ENZO. 2007. *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Barcelona: Marcial Pons.
- VIOLI, PATRICIA. Narrazioni del sé fra autobiografía e testimonianza. <www.ec-aiss.it>. En línea. Consulta: 11 de marzo del 2009.

Identidades en el cine

Temporalidades y masculinidades frágiles en la UP de *La batalla de Chile*

CARL FISCHER¹

Resumen

El “presente” democrático de *La batalla de Chile* (1975-9) lucha con dos futuros posibles: el que realmente ocurrió –el golpe de Estado– y otro imaginario, de un levantamiento popular que ya había quedado incumplido al editarse la película. Esta lucha temporal e ideológica también se puede observar entre los personajes del filme. Este trabajo, por lo tanto, examina cómo los sujetos del documental representan “modelos” de afiliación política al mismo tiempo que representan “modelos” de comportamientos de género, para determinar cómo se manifiestan las masculinidades en el filme, y cómo éstas corresponden con las múltiples temporalidades (utópicas y reales) que se presentaban en la época de la UP.

Palabras claves: utopía, masculinidades, temporalidad.

Cuando Salvador Allende asumió la presidencia de la república, su retórica desplegó un carácter utópico en el sentido más clásico del término. Tal como Tomás Moro invocó virtudes platónicas en su *Utopía* para abogar por una “legislación que les diera a todos una parte igual de todos los bienes”, y por la abolición de toda propiedad privada y toda división de clase social (More 1965, 101-131), Allende llamó a que todos aspiraran a un momento en que los medios de producción en Chile fueran socializados y que los trabajadores se unieran. Pero una utopía es más que un (no) momento y un (no) lugar: como Beatriz Sarlo ha señalado, es difícil separar la historia de un espacio y un tiempo utópicos de su representación artística posterior; Sarlo habla de una “temporalidad doble” (Sarlo 2004, 45) que toma una distancia crítica y artística de ese *flash* de inspiración política y económica

1 Ph.D. © Princeton University, EE.UU. Fordham University.

que es la utopía, politizándolo y resignificándolo. Por eso es difícil pensar en la utopía de la Unidad Popular sin dejarse influir por sus representaciones posteriores en el cine y la literatura, como por ejemplo el documental de Patricio Guzmán, *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas*. Pero en realidad, más de una temporalidad *doble*, la utopía tiene una cantidad *infinita* de temporalidades y perspectivas. La utopía es un estado que siempre está detrás o delante nuestro, solo accesible desde una perspectiva ubicada a una distancia y en un tiempo indefinidos en relación con el lugar donde estamos parados como espectadores. La temporalidad de la representación utópica, por lo tanto, es fugaz en todo momento, y *La batalla de Chile* no es ninguna excepción –además de ser estrenado varios años después de la caída de la UP, y en varias etapas, Guzmán mismo admitió, en una entrevista con Julianne Burton, que estaba seguro, al rodar la película, de que la situación que filmaba terminaría o en una lucha armada de parte de la izquierda o en un golpe de la derecha (Burton 1977, 41).

El presente (democrático) de casi toda la acción del documental es, por lo tanto, vulnerable: las nociones preconcebidas primero, y luego el conocimiento histórico de Guzmán sobre el destino de la UP tiñen las imágenes que vemos. Se puede leer el documental, entonces, como la crónica de las temporalidades fugaces de la utopía en los años de la UP: el “presente” democrático (y, para algunos, ineficaz) representado en la pantalla lucha con dos futuros diferentes. Uno es el que realmente ocurrió –el golpe– y el otro es el levantamiento popular idealizado por el director: un movimiento donde el poder quedara fuera de las manos del Estado burgués para ser redistribuido entre los trabajadores. Estos dos futuros posibles se entrelazan en una lucha en el documental –una lucha que también se lleva a cabo entre los personajes–. Mi hipótesis, por lo tanto, es que las temporalidades “amenazadas” que el documental explora tienen su contraparte en los sujetos masculinos que aparecen en la pantalla: estos son posicionados de tal modo que encarnan las diferentes utopías que el filme examina. Una lectura de estos sujetos puede constituir un modo de leer la relación entre las *performances* de género en el filme y las múltiples temporalidades que coexistían en la época de la UP. En lo sucesivo, hablaré de cómo las masculinidades que se representan en el documental de Guzmán se constituyen en enunciaciones políticas utópicas y distópicas, las cuales pueden servir para repensar las maneras en las que se construye la historia de la UP en el cine y la literatura.

Al enfocar mi lectura del documental en las masculinidades que se manifiestan en la pantalla, mi intención no es excluir a las mujeres; esa exclusión ya está en el documental, producto, entre otras cosas, de la tradición machista de algunos sectores de la izquierda chilena, como bien han señalado

escritores como Pedro Lemebel, Diamela Eltit y Roberto Bolaño, además de realizadores de cine como Carmen Castillo. Hay mujeres que aparecen a lo largo del filme, pero las opiniones que vierten o son ridiculizadas o hacen eco de opiniones expresadas primero por hombres, o están circunscritas en los efectos de las políticas de la UP sobre su economía doméstica. Al mencionar los grandes acontecimientos de la UP en la película, a las mujeres se las relega al fondo. Los puntos de vista políticos que corresponden a las distintas temporalidades que se enfrentan en el filme son encarnados en representaciones de lo masculino. Por ejemplo, hay un momento en que entre imágenes de protestas en las que solo participan hombres, la voz en *off* de Guzmán hace su análisis:

Para un sector de la Unidad Popular, encabezado por los comunistas, la expropiación arbitraria de fábricas constituye un error, pues debilita la imagen legal del gobierno. En cambio para el otro sector, liderado por los socialistas, la ocupación de las industrias representa una forma útil de movilización, que ayuda a preparar la lucha que se avecina. Este sector de la Unidad Popular afirma que el choque armado con la derecha es completamente inevitable, y que la única forma de enterrar un golpe es con la organización de las masas y el poder popular...

La implicancia del uso de esas palabras con esta imagen tan masculinizada es que el debate que divide a la UP se ha llevado a cabo mayoritariamente entre hombres. De hecho, en la entrevista con Burton previamente citada, Guzmán se arrepiente de no haber retratado “las relaciones cambiantes entre los hombres y las mujeres... sobre todo considerando la tradición tan machista que existía en el resto de Latinoamérica” (Burton 1977, 67-68).

Muchas veces, la única información de trasfondo que se le brinda al espectador sobre los sujetos anónimos del documental es su comportamiento de género: el cuerpo, la ropa, los gestos, y las caras de ellos pueden servir como herramientas valiosas para que el espectador discierna sus motivos y sus creencias. A falta de caracterización, nos quedamos con “tipos”, sobre todo de hombres pero también de mujeres, y como espectadores nos toca suponer sus aspiraciones y razonamientos en base a la información limitada que recibimos de los planos: sus afiliaciones sindicales, de clase, políticas, militares o religiosas. Es probablemente por eso que muchos espectadores y críticos se han fijado en los planos secuencia de Guzmán, sobre todo en la primera parte, los cuales sirven para contextualizar a los sujetos, suplementando sus palabras con imágenes de sus posesiones y otros objetos. Es ahí donde, en las palabras de Judith Butler, estos gestos y objetos “materializan” la utopía y la distopía de manera estética (Butler 1993, 10-11). El ejemplo más emblemático de estos planos secuencia, citado ampliamente

por críticos tales como Jorge Ruffinelli, Camilo Trumper y Ana López, es cuando el equipo del documental, fingiendo ser del Canal 13, entra en el departamento de una familia ubicado cerca de la Plaza Italia. Esta operación aparece a lo largo del documental: el paneo sobre las estatuillas, las botellas, y los libros claramente marca a la familia como burguesa, tal como cuando en otros momentos del filme el plano secuencia contextualiza a los sujetos como proletarios o intelectuales, por ejemplo. Al admitir que votó por Jarpa, un candidato del Partido Nacional, esta señora es posicionada como representativa de un futuro que efectivamente pasó a cumplirse: “todo se tiene que arreglar”, dice, y ese arreglo resultó ser el golpe militar. El hecho de que el documental la posicione como representante del *habitus* de la derecha, con sus pronunciamientos de lugares comunes como “la democracia va a triunfar” y sus gestos un poco infantiles, marca no solo una ridiculización de su perspectiva política y el futuro al que esta aspira (con su implicancia de que todos los derechistas son superficiales y acumuladores compulsivos de bienes de consumo), sino también una feminización de la derecha y sus aspiraciones, con la implicancia de que votar por Jarpa significa el abandono de la masculinidad misma o por lo menos la masculinidad más valorada por el director. Los críticos antes mencionados se han fijado en los planos secuencia de Guzmán como una forma de señalar conciencia de clase y afiliación política, pero sin fijarse en la relación entre las *performances* de género de los sujetos de esos planos y las utopías políticas bajo discusión aquí.

La contextualización política de los sujetos es, por lo tanto, inseparable de sus *performances* de género. En varios momentos, los sujetos explícitamente apuestan su hombría en una lucha hipotética contra determinados intereses económicos y políticos, ya sean de derecha o de izquierda. Sus *performances* de género son posicionadas de modo de representar movimientos políticos y económicos mayores, con gestos y palabras construidos para evocar o rechazar las simpatías del espectador. Hay varias escenas en las cuales estas luchas se llevan a cabo, figurativamente hablando. Una notable queda en la mitad de la tercera parte, cuando un grupo de campesinos que se han tomado un terreno en Maipú se enfrenta con dos funcionarios de la CORA, quienes les han avisado de la ilegalidad de su toma, asegurándoles que no hay nada que el gobierno pueda hacer. Los campesinos responden con un juicio popular en contra de estos funcionarios. Uno de los acusados, con la cabeza agachada, es incapaz de defenderse de los campesinos, quienes lo rodean de una forma sutilmente amenazante. El funcionario representa a la UP en el filme: democrática pero incompetente ante los movimientos populares, tan “energéticos” en su base. Los campesinos que lo rodean son más numerosos y más fuertes, y lo dejan

física y políticamente anonadado frente a sus demandas. La posibilidad de un camino democrático al socialismo queda atrancada en la burocracia, dice el filme: la UP es una democracia utópica en el sentido de ser imposible de sostener frente al poder (masculino) del pueblo.

Al otro lado del espectro ideológico, se retrata a los militares, sobre todo en la segunda parte, como un grupo de hombres que también ponen en juego su masculinidad en su lucha por el futuro ideológico de Chile. Hay una escena particularmente relevante en este sentido: un plano secuencia largo que hace un paneo sobre varios grupos de oficiales en el funeral de un edecán de Allende en julio del 73, con la música de la *Marcha Fúnebre* de Chopin al fondo. Los que miran a la cámara lo hacen con lo que parece culpa en la mirada, y algunos parecen interrumpir sus conversaciones cuando llega la cámara, como si quisieran evitar que sus palabras se registren en la película. Como dice Jacqueline Mouesca, si bien Guzmán no sabía al momento de rodar la escena que muchos de los presentes ya probablemente estaban planificando el golpe, sí sabía que era cierto al editarla (Mouesca 1988, 73). Muchos de los militares filmados tenían aspiraciones para un nuevo Chile, para ellos utópico, en que la moral, el capital y la jerarquía eran valores claves. Vemos que sus cuerpos están ordenados según su rango, y el espacio demarcado para separar a los “jefes” de los demás contrasta con las manifestaciones populares caóticas y masivas de cuerpos en otras escenas. La *performance* de la masculinidad militar de la época es representada como silenciosa y conspirativa. Después de eso, en una escena tomada de la cadena nacional emitida la misma noche del golpe, los miembros de la junta muestran más explícita y abiertamente su voluntad de luchar en nombre de estas jerarquías: una distopía en la que se vio envuelto el país por los siguientes diecisiete años.

La tercera parte del filme, *Poder popular*, vuelve a la UP antes del golpe, centrándose en los movimientos populares que sobrepasaban el Estado democrático. Esta parte representa el intento de Guzmán de articular una utopía popular que no hubiera sido ensuciada por las artimañas burguesas del Estado y donde la participación de todos fuera posible. Hay varios sujetos del documental que encarnan este ideal, el cual se retrata en la película como masculino por sobre todas las cosas: primero, el trabajador, que lleva la carga física de la producción popular, y segundo, el guerrillero –en la tradición de Cuba, Vietnam y otros países– que toma las armas. Tal vez el “modelo” más visible de lo que era un guerrillero en esa época era Miguel Enríquez, el dirigente del MIR, que se ve abogando por la lucha armada. La retórica incendiaria de Enríquez muestra el vínculo entre la utopía de la lucha revolucionaria y la de la masculinidad armada, sobre todo cuando

dice que “los revolucionarios y los trabajadores, deben... impulsar el poder popular... autónomo de los poderes del estado. [...] Y en ese caso, todas las formas de lucha serán legítimas. Entonces... tendrán el derecho a construir su propio ejército: ¡el ejército del pueblo!” Aquí Enríquez propone que los que realmente se precien como revolucionarios tienen el deber de luchar físicamente por sus creencias, tanto con quienes se adhieren al Estado como con los golpistas. Pero la utopía de masculinidad que Enríquez proponía también estaba luchando con otras expresiones de la masculinidad: tal como ha señalado la historiadora Florencia Mallon, los homosexuales eran expulsados del MIR sistemáticamente (Mallon 2003, 194). La masculinidad idealizada por la izquierda armada estaba bajo amenaza en muchas más frentes de las que Enríquez dice en este clip.

Sin embargo, la representación del poder popular en el filme también conlleva otra idea sobre la masculinidad. Como Frederic Jameson ha señalado, la imaginación es el ejercicio utópico más importante. Jameson habla de cómo la potencia máxima de las utopías reside en el *momento* anterior a que se realice una práctica, es decir, cuando “no hay agencia en el horizonte que ofrezca ni la más mínima esperanza de modificar el statu quo, y sin embargo en la mente... todo tipo de variación y recombinación institucional se ve posible” (Jameson 2004, 44). Esta falta inherente de factibilidad, este apego a lo imaginario, es una característica que todas las utopías tienen en común: por eso, para algunos, la retórica de Allende perdió su fuerza cuando fue traducida a políticas públicas concretas. Aunque Jameson está hablando de las utopías en un sentido más institucional, yo quiero proponer que este imaginario utópico sí puede existir en los cuerpos que aparecen en pantalla. De hecho, imágenes estetizadas y nostálgicas abundan en la tercera parte, evocando el poder de los trabajadores (masculinos) que aspiraban a tomar el control de su destino político. En una escena, escuchamos música andina en el fondo de un largo plano secuencia que sigue a un trabajador que lleva detrás suyo un carro cargado con varios objetos pesados, y un compañero de trabajo además. Por el contrapeso de lo que lleva, casi se eleva y termina a punto de volar: una imagen notablemente fluida y poética, de fuerza y agilidad. Mientras tanto, la cámara se mantiene al lado del carro; el paisaje es de un barrio marginal y los eslóganes de Volodia Teitelboim pintados en las paredes indican que es un lugar de la ciudad donde la UP tiene mayoría. El cuerpo de este trabajador se posiciona como metonímico de todos los “movimientos de base” de la UP, para usar la jerga del momento: muchas facciones que logran operar con dignidad, espontaneidad y fluidez, a pesar de la carga pesada de un gobierno cuyas instituciones no son capaces de canalizar sus aspiraciones.

Si bien esta fuerza nunca fue traducida en políticas públicas, se vislumbra una utopía cuyo destino trágico Guzmán ya conocía al editar el documental; es un futuro pasado, un *flash* que –como dice Sarlo– hace intercambiables la historia misma y su representación. *La batalla de Chile* se mueve entre el presente utópico de la UP –cuyo fin probó su fragilidad política y económica, además de la fragilidad temporal que lo envuelve en pantalla– y sus futuros gemelos, el de la dictadura distópica por un lado y el de la lucha popular revolucionaria utópica por otro. En vez de utilizar estas temporalidades utópicas para invocar dogmáticamente los sistemas económicos y políticos con los cuales se entrelazaban –ya fueran la destrucción del Estado burgués por el poder popular, o un golpe militar, o el marxismo allendista– el arte puede iluminar estas temporalidades al evocar los modelos de género que fueron propuestos y alzados junto con ellas. Estos modelos son, al final, todo lo que queda en pantalla, mucho después de que las temporalidades mismas desaparecen.

Bibliografía

- BURTON, JULIANNE. 1977. "Politics and the Documentary in People's Chile: An Interview with Patricio Guzmán on "The Battle of Chile"". *Socialist Revolution* n° 35: 36-68.
- BUTLER, JUDITH. 1993. *Bodies that Matter*. Nueva York: Routledge.
- JAMESON, FREDERIC. 2004. "The Politics of Utopia". *New Left Review* n° 25: 35-54.
- LOPEZ, ANA. 1990. "The Battle of Chile: Documentary, Political Process, and Representation". En *The Social Documentary in Latin America*, editado por Juliane Burton. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- MALLON, FLORENCIA. 2003. "Barbudos, Warriors, and Rotos: The MIR, Masculinity, and Power in the Chilean Agrarian Reform, 1965-74". En *Changing Men and Masculinities in Latin America*, editado por Matthew Gutman. Durham: Duke University Press.
- MORE, THOMAS (1516). 1965. *The Complete Works of St. Thomas More*. New Haven: Yale University Press.
- MOUESCA, JACQUELINE. 1988. *Plano secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- POWER, MARGARET. 1997. "La Unidad Popular y la masculinidad". *La Ventana* n°: 250-270.
- RUFFINELLI, JORGE. 2008. *El cine de Patricio Guzmán*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- SARLO, BEATRIZ. 2004. "Historia y memoria. ¿Cómo hablar de los años setenta?". En *Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, editado por Nelly

Richard. Santiago de Chile: Departamento de Extensión Académica y Cultural de la Universidad ARCIS.

TINSMAN, HEIDI. 2002. *Partners in Conflict: The Politics of Gender, Sexuality, and Labor in the Chilean Agrarian Reform, 1950-1973*. Durham: Duke University Press.

TRUMPER, CAMILO. 2010. "Social Violence, Political Conflict, and Latin American Film: The Politics of Place in the 'Cinema of Allende'". *Radical History Review* n° 106: 109-136.

El sujeto marginal en el cine chileno contemporáneo: una lectura desde la teoría *queer*. Reflexiones acerca del *Pejesapo*, *Empaná de Pino* y *Desde siempre*

NATALIA MÖLLER GONZÁLEZ¹

Resumen

En los últimos años han hecho aparición en Chile una amplia gama de películas de temática *queer* y formatos “abyectos”. A la vez, un nuevo sujeto hace aparición en el paisaje fílmico chileno, al cual acá llamaré “marginal”, para distinguirlo del “sujeto popular” que estuviese tan presente en el Nuevo Cine Chileno. Este trabajo explora, a través de tres filmes chilenos recientes, las estrategias y perspectivas desde las cuales estos sujetos marginales “hablan”, poniendo énfasis en aquellas formas de representación que se exponen como evidentemente falsas, así por ejemplo, la pose y la mascarada.

Palabras claves: cine *queer*, marginalidad, representación.

Introducción

En el centro, el poder se encuentra en casa, y por lo tanto, cómodo y quieto. Todo lo que se encuentra lejos de este hogar, en cambio, se pone en movimiento, pulula, se estremece. En la distancia las cosas pierden su contorno, se mueven hacia el centro sin alcanzarlo nunca, y acaban poniendo en duda su existencia. En los márgenes, por lo tanto, se reinventan constantemente idiomas, cariños, odios y placeres.

He escogido la marginalidad como concepto central de reflexión para esta ponencia sobre temáticas *queer* en el cine chileno contemporáneo. Parto de la idea de que un nuevo sujeto aparece en el cine chileno de los últimos años, que desciende, aunque no suplanta del todo, al sujeto popular

¹ Master en Comunicación Audiovisual y Teoría del Cine. Cursa doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.

del que sobre todo hacía uso el Nuevo Cine Chileno. Este nuevo sujeto, al que llamaré “marginal”, se encuentra desplazado de un orden inmóvil, y por lo tanto “[...] parte de una situación tan desmembrada y tan precaria, que ni siquiera tiene acceso a la definición sexual. Ocupa el masculino y el femenino indistintamente” (Zurita en Richard, 2007, 85). A partir de esto, quisiera plantear la posibilidad de una articulación política y estética *queer* del sujeto marginal.

Del sujeto popular al sujeto marginal en el cine chileno

Quisiera proponer en el siguiente segmento un seguimiento de la representación estética y política del sujeto del denominado “bajo pueblo” en los últimos 60 años de cine chileno. No se trata aquí de demarcar periodos discretos y reales, o de sugerir que las prácticas estéticas y políticas sean siempre las mismas para un determinado tiempo o para un determinado movimiento, cuando no lo son siquiera para un determinado autor. Se trata más bien de esbozar modelos que faciliten la distinción entre estrategias de representación (o antirrepresentación) que se han ido desarrollando durante el tiempo en el cine chileno, para posibilitar el posterior análisis de tres películas chilenas contemporáneas.

El sujeto popular aparece en el cine chileno desde sus comienzos. Pero podemos decir que el sujeto popular como actor político, con conciencia de clase, retóricas e ideologías relativamente bien definidas, aparece con bastante más claridad a partir de los años 60 hasta el año 73 (Raurich y Silva 2010, 69). Viene fuertemente asociado, por supuesto, al Nuevo Cine Chileno y a la vía chilena al socialismo.

Como bien sabemos, la dictadura trae la muerte y el exilio a la gran mayoría de los representantes del Nuevo Cine y marca una rotunda ruptura en el sistema de referencias sociales y culturales. La representación de este sujeto queda entonces en manos de otras formas artísticas, que adoptan el secreto como forma de acción; por ejemplo, a través de “elipsis y metáforas para burlar la censura” (Richard 2007, 25). A la vez, hay un alejamiento del repertorio ideológico de la izquierda, pero sin dejar de entender la producción estética como ámbito ligado a lo social y lo político. A esto se le suma más tarde la desolación y la falsedad de una posdictadura que exagera, por un lado, el individualismo, y por el otro, la desilusión frente a una historia sin resolver: una democracia dudosa, una constitución en la que sigue viva la dictadura, izquierdas que en realidad son derechas, un neoliberalismo salvaje. Son todos estos procesos los que van a dar paso a una estética de lo marginal que tarde o temprano encontró su camino al cine.

La representación estética y la representación política se fusionan en el sujeto popular del Nuevo Cine Chileno. El cómo se habla acerca de alguien se confunde con la expresión transparente de sus deseos políticos y sus intereses. El sujeto marginal es una manzana que no cae muy lejos del tronco del sujeto popular. Ciertamente es un residuo simbólico de éste, pero su tránsito por una “geografía del abandono” (Richard 2007, 134) lo conducen a cambiar su voz. Esto es, si es que podemos hablar de “su” voz.

El sujeto marginal ya no corresponde a una representación estética y política inscrita en el binomio burgués/proletariado y armado de un proyecto político colectivo. El sujeto marginal está marcado por el individualismo, pero aún así, es intersección de flujos económicos, sociales, culturales. Hay una tendencia entonces a enfocarse en su cuerpo, un cuerpo político, pero separado de las masas. Como se encuentra fuera del discurso tradicional, el sujeto marginal no puede hablar de manera épica. Y si esta posibilidad le es dada por medio de una figura prosopopéyica, se encontrará en el mejor de los casos convertido en una función retórica del centro (Avelar 1999, 177).

Este nuevo sujeto que hace aparición en el paisaje cinematográfico chileno ya no pretende concederle una voz al colectivo oprimido y silenciado. El sujeto marginal ya no parece capaz de afirmar cualquier principio oposicional. Se presenta en un intento fallido de búsqueda de sentido. Es un personaje que, más que portavoz o delegado, lleva en su cuerpo un indicio de experiencia.

Del sujeto marginal a lo *queer*

Lo *queer*—lo raro, lo abyecto— es un término que vive de un desplazamiento constante hacia los márgenes. Los binomios hombre/mujer, heterosexual/homosexual constituyen el centro inamovible del que se distancian y que ponen en duda. Lo *queer* abre un espacio de “inclasificación constante” (Ried, 2012) que presupone un ejercicio teórico-deconstructivo de nunca acabar. Queda en el aire por esto mismo la cuestión de la articulación política, que no puede consistir en llevar a cabo un proyecto revolucionario coherente y practicable en un futuro cercano porque ello sería crear otro imperativo de regulación que necesariamente implicaría nuevas exclusiones.

“Representar es subyugar” escribe Owens (Owens 1994, 84) y yo le doy toda la razón. Pero quisiera plantear aquí la posibilidad de una praxis política cercana a la *performance* a través del cine, en la que la manipulación de la representación juega un rol central. Planteo aquí que esta consistiría en señalar en el propio cuerpo y desde la propia subjetividad las intervenciones y los intersticios de una norma heterosexual, y que el campo de batalla de

esta praxis se encuentra en el “exceso de la imagen” (Mermin 1997, 43), que es aquello que siempre escapa de la interpretación lingüística.

Desde la herida patriarcal-heterosexual “habla” lo *queer*. Es una forma particular de la voz marginal. Es parcial, pues nunca alcanza lo universal. Su modalidad es la del disparate, el fragmento, la rotura, la discontinuidad, el tartamudeo, el discurso disperso. En el ámbito de las imágenes sus formas de expresión son la pose, la alegoría, la mascarada, el travestismo, por nombrar algunas.

Estas formas de lo confesamente falso son su estrategia de acción, es decir, su forma de inscribirse en una praxis política y evadir al individuo volcado meramente en sí mismo. Lo asocio aquí especialmente a lo que Gayatri Spivak llama una “[...] ficción teórica para habilitar el proyecto de lectura” (Spivak 1988, 204)². Aquí no hay una transformación ni una sustitución de un discurso hegemónico por otro, sino un uso lúdico-estratégico de los esencialismos dados. Se puede detectar un movimiento doble: por un lado, las *performances* de género y las mascaradas humanistas de nuestras instituciones actúan como formas de alienación y dominación. Por el otro lado, lo *queer* puede hacer suya la *performance* y la mascarada para ponerla en evidencia. El travesti, por ejemplo, aparenta ser mujer, pero con énfasis en “aparenta”, no en “mujer”.

Lo marginal y lo *queer* en tres películas chilenas contemporáneas

En los últimos años han hecho aparición en Chile una amplia gama de películas de temática *queer* y formatos “abyectos”, con películas como *Empaná de pino* (Wincy, 2008), *Locas mujeres* (María Elena Wood, 2011), *El Pejesapo* (José Luis Sepúlveda, 2007), *Mi sangre plebeya también se tiñe de rojo* (Daniela Contreras, Carolina Carrasco, 2010), *Mi último Round* (Julio Jorquera, 2010), *Desde siempre* y *Joven y alocada* (ambas de Marialy Rivas, 1996 y 2012, respectivamente), solo por nombrar algunas.

Las películas que voy a discutir aquí son *Empaná de Pino*, *El Pejesapo* y *Desde siempre*. Las escogí porque cada una trata o comenta la marginalidad *queer* de forma distinta. *Empaná de pino* es una película “B” protagonizada por Hija de Perra, cuyo personaje mantiene el mismo nombre en la película. Hija de Perra y su esclava Perdida viven de la venta en mercados de empanadas de pino hechas con carne de gente asesinada. Perdida está enamorada de Hija de Perra, pero esta, profundamente desesperada por la muerte de su esposo Caballo, hace trato con un demonio que se lo devolverá a cambio

2 Traducción de la autora.

de que ella asesine y convierta en pino para empanadas a sus amigos más queridos, incluyendo a Perdida.

El Pejesapo es una película que comienza con el suicidio fallido de Daniel SS. A partir de esta brutal especie de segundo nacimiento, comienza la historia de Daniel –construida más bien con escenas desconectadas que en una sola historia– que viaja, tras algunos años de vida en el Río Maipo, a Santiago. En la ciudad no encuentra trabajo, se excede con drogas, se casa con una mujer que sufre de discapacidad y conoce a una travesti de circo, Barbarella, con la cual mantiene una aventura amorosa. El personaje no encuentra en esta travesía nada a qué aferrarse, viviendo siempre al margen de lo que podríamos llamar una vida “normal”.

Desde siempre es la película de titulación de Marialy Rivas, y es un documental que retrata, por medio de episodios, a distintas personas de la comunidad gay y lesbica en Santiago. Desde un prostituto hasta un *strip-teaser*, Marialy Rivas pone en escena a estos personajes, sin caer nunca en fórmulas documentales tradicionales. Justamente la experimentación con la voz y la teatralidad juegan un rol importante en su obra, que muestra fragmentos, sin imponer una coherencia total.

La marginalidad de *Empaná de pino* es primeramente una marginalidad urbana. Ya la primera escena nos ubica en un espacio en las afueras de la ciudad. El barrio en que vive Hija de Perra es de calles laberínticas y patios traseros abandonados, en los que se acumula la basura y en los que proliferan casas en ruinas. Los personajes viven además al margen de la pulcritud burguesa, de las leyes de la higiene médica y la armonía del buen gusto. Hija de Perra es mala, pues asesina a sus mejores amigos. Es fea; el maquillaje no le da fineza ni gracia al rostro. Al contrario, lo deforma. Y por último, Hija de Perra es cochina, come de los sesos de una evangélica recién asesinada para ver si está tierna; se rocía la cara con orina de su amiga “Bigotes”, una mujer barbuda. La “anormalidad” se pavonea en este lugar, sin necesidad de dar explicaciones, como si fuese parte natural del paisaje. En ningún momento se la trata como algo problemático.

“Hija de Perra” no es un nombre propio en el sentido habitual, sino más bien un nombre común que primeramente no designa lo individual, sino la categoría. Sugiere un mundo de madres e hijas; madres solteras, “perras”, e hijas bastardas que se buscan la vida en sectores económicos informales (ni burgués, ni proletario, ni campesino). “Hija de Perra”, parecido a lo que sucede con la palabra *queer* en países angloparlantes, es un estigma con el que se violenta a la mujer y a sus hijas, pero en este caso también un mote autoconstituido que se exhibe de manera opulenta.

La imagen de Hija de Perra actúa como una imagen doblemente expuesta (hombre y mujer a la vez) que no solamente nos permite múltiples lecturas, sino que –y esto me parece más importante– hace tambalear la propia imagen de los que la miramos. Es, de hecho, un acto de violencia contra la identidad del espectador, porque el espejo que nos ofrece el filme nos devuelve una imagen troceada, como la misma carne humana de sus empanadas.

La marginalidad es el rasgo que estructura al personaje de Daniel SS en *El Pejesapo*. Esta marginalidad se muestra en una incapacidad tenaz de entrar al circuito de lo “normal”. El Pejesapo se mueve en un mundo en que justamente todo lo “normal” es falso: el trabajo, los políticos, cualquier iniciativa filantrópica, la familia y hasta los mapuches. El personaje además no quiere y no puede estar sobrio, la familia como institución le queda chica, y siente deseo sexual por otro hombre.

Daniel SS se contradice al hablar y actuar. Nunca está del todo claro lo que quiere: desea el cariño de los ancianos en el río Maipo, pero acaba matándolos brutalmente. Quiere sanar las heridas de su matrimonio llevando a su esposa al circo, pero acaba acostándose allí con la travesti Barbarella. Quiere escapar con Barbarella, para después declarar que solamente la utilizaba para sus placeres, y que su lugar es al lado de su hija. Daniel SS no se define. Su habla es disparatada. De manera parecida lo ve Juan Murillo, que comenta acerca de la película:

No es una idea nueva, pero Santiago tiene una fractura, un río. [...] Cuando vi *El Pejesapo* me pareció ver la radiografía en movimiento de esta fractura. Pero no hay tiempo para metáforas; la ciudad no aparece dividida, no hay dos orillas, dos mundos, alto y bajo, rico y pobre. Lo único real es la fractura misma, el dolor (Murillo 2012).

El documental *Desde siempre* ofrece otra forma de experimentar la voz de sus personajes. Esta vez, a través de maquinaciones técnicas, el habla de los personajes proviene de un lugar distinto que sus cuerpos en la pantalla. A veces la voz en *off* actúa como la voz del pensamiento –en la entrevista con el joven prostituto que camina por el mercado, por ejemplo–. En otra ocasión, lo hablado se muestra en forma de subtítulo sobre la imagen de un personaje callado. Este desajuste de lo escuchado, lo mirado y lo leído le da a la película una calidad plástica que desafía convenciones realistas del documental.

Desde siempre tiene la peculiaridad de trabajar de manera bastante evidente con la pose, como forma de visualidad definitivamente *queer*. Para Craig Owens, ponerse en pose es una estrategia en la que el hecho de la vigilancia

panóptica (la demanda por lo tanto de stasis, de identidad) es transformada por el sujeto que se pone en pose en el placer de ser observado (Owens 1994, 202). Por lo tanto, la pose no es del todo pasiva, pero tampoco del todo activa; “lo que es ofrecido a la mirada del otro es siempre una imagen hurtada, un doble o falsificación” (Owens 1994, 215). En *Desde siempre* la pose funciona en dos niveles: algunos personajes posan realmente para la cámara, y en varios de los segmentos existe también una puesta en escena que, como la pose, parece poco natural, *fake*. Esta va desde la coreografía hasta escenas abiertamente actuadas. A la vez, la voz, separada del cuerpo, nos guía más bien hacia un lugar interno, privado, del personaje.

Conclusiones

Las articulaciones y desarticulaciones políticas y estéticas discutidas aquí haciendo uso de estas tres películas muestran una característica en común, que quisiera asociar aquí al párrafo con el que introduje a este texto, en el que propongo al centro como algo inmóvil y a la periferia como algo ajetreteado. Se trata justamente en estas películas de un juego de lo fijo con el movimiento, de un uso libre de las categorías invariables del lenguaje que solamente se puede llevar a cabo desde una posición periférica. Para darle movimiento a lo fijo, para alterar lo que pareciera ser inmóvil y anterior a nosotros, identifico en estas películas tres estrategias (y puede que sean más, y también puede que existan las tres a la vez en cada película): una consiste en la superposición de dos imágenes fijas, como ocurre con la imagen de Hija de Perra: hombre y mujer (por nombrar una posibilidad). Su imagen nos permite el juego con el desenfoco y la nitidez, con la alteración de los contornos, con el tartamudeo. En este caso, el movimiento se produce en una especie de oscilación o sacudida que queda en manos del espectador. Dos, el paso muchas veces arbitrario entre posiciones simbólicas –determinadas y determinantes– del Pejesapo: de esposo a homosexual, de homosexual a padre. Aquí el movimiento es un desplazamiento simbólico. El Pejesapo es expulsado de cualquier posición que adopta, como del río que no lo terminó de ahogar. Y tres, la pose de los personajes de Marialy Rivas; el juego entre acción y pasividad frente a la mirada moderna. En *Empaná de pino* y *Desde siempre* se nos aparece un sujeto que se constituye solamente de apariencias, mientras que su centro ontológico queda vacío. El Pejesapo, en cambio, ni siquiera se esfuerza en posar. Él es simplemente un vacío; literalmente un “Don Nadie”.

Bibliografía

Libros

- AVELAR, IDELBER. 1999. "Overcodification of the margins. The figures of the eternal return and the apocalypse". En *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning* de Idelber Avelar. Durham and London: Duke University Press.
- OWENS, CRAIG. 1983. "The Indignity of Speaking for Others. An Imaginary Interview". En *Beyond recognition. Representation, power and culture* de Scott Bryson et al. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- . "Posing" 1983. En *Beyond recognition. Representation, power and culture*. Scott Bryson et al. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- RICHARD, NELLY. 2007. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTI. 1988. *In other worlds. Essays in cultural politics*. New York/London: Routledge.

Revistas

- RAURICH, VALENTINA Y JUAN PABLO SILVA ESCOBAR. 2010. "Emergente, dominante y residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958-1973)". *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas* n° 47: 64-82.

Internet

- MARISTANY, JOSÉ JAVIER. 2008. "¿Una teoría *queer* latinoamericana? Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel". En: *Lectures du genre* nr. 4: *Lecturas queer* desde el Cono Sur. Versión pdf en línea: <http://www.lecturesdugener.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany.html>. Consulta: 12 de abril de 2012.
- MURILLO, JUAN E. 2007. "El Pejesapo. Monos ateridos de frío". En: LaFuga.cl. Dossier Festivales. <<http://www.lafuga.cl/el-pejesapo/311>>. En línea. Consulta: 4 abril de 2012.
- RIED SOTO, NICOLÁS. 2012. "Academia *queer*. Reflexiones en torno a la relación entre la teoría *queer* y la academia". <<http://www.elarbol.cl/006/a=07.html>>. Consulta: 22 de mayo de 2012.

La herencia de *Los olvidados*: infancia y subdesarrollo

CATALINA DONOSO PINTO¹

Resumen

El presente trabajo pretende revisar la influencia de un filme fundamental para el cine realizado en Latinoamérica, que aborda el tema de la infancia en los márgenes: *Los olvidados* de Luis Buñuel, contrastando su aproximación a este asunto con cintas posteriores, específicamente, la obra del realizador colombiano Víctor Gaviria.

La clave de lectura propuesta se basa en un paralelo teórico entre la idea de desarrollo de las sociedades y la del individuo, donde las zonas marginales representan una noción de niño vinculada al *niño inconsciente*, aquel que opera como *sumidero* de los conflictos no resueltos del adulto. Este trabajo se centra en la entrada del protagonista a la ciudad moderna y contrasta el estilo desarrollado por Buñuel con las opciones cinematográficas tomadas por Gaviria para representar este espacio de conflicto.

Palabras claves: infancia marginal, Luis Buñuel, Víctor Gaviria.

Los olvidados de Luis Buñuel es un antecedente fundamental para el cine latinoamericano y sus intentos por representar a la infancia marginal. En un artículo publicado por revista *El resplandor* de la carrera de Cine de la Universidad de Valparaíso realicé un análisis del filme, que entre otras claves de lectura enfatizaba la analogía entre las figuras del niño *versus* el adulto y de la ciudad moderna *versus* el espacio del subdesarrollo, que en este caso estaba escenificado como la barriada periférica donde ocurren los hechos más relevantes de la película.

¹ Académica del ICEI, Universidad de Chile. Ph.D. en Literatura Hispánica (Boston University).

El punto de partida conceptual se anclaba en la noción de infancia como el *niño-inconsciente* descrito por James, Jenks y Prout, aquella que la entiende como una instancia que permanece siempre desafiando a la estabilidad de la psiquis adulta. La reflexión no se centraba únicamente en la presentación de un entorno de marginalidad y pobreza perturbadoras, sino que enfatizaba la opción estilística que Buñuel utilizaba para ilustrar este choque de la carencia con una supuesta modernidad. Estilo que “conjuga elementos de distintos movimientos cinematográficos y tradiciones artísticas, para, en esta mezcla, desafiar al mismo tiempo los cánones preestablecidos por cada uno” (Donoso 2011, 55).

En este trabajo pretendo detenerme en una de las pocas ocasiones en las que se nos concede el derecho a mirar a la ciudad moderna, gracias a la entrada de Pedro, quien, huyendo, se aventura en este espacio desconocido para él, que es en particular una escena que representa esta integración de estilos diversos en la representación de una realidad social compleja.

En su *Guía para ver y analizar Los olvidados*, Fernando Ros y Rebeca Crespo destacan la importancia del silencio en la cinta y la manera cómo Buñuel desplaza los diálogos para poner en su lugar la música y los ruidos del ambiente.

En el modelo cinematográfico hegemónico, los diálogos constituyen el elemento sonoro protagonista; no solo son el medio privilegiado a través del cual se aporta información, sino que además recogen las funciones dramática y afectiva de forma prioritaria. En *Los olvidados*, los diálogos pierden centralidad al ser asumidas parte de estas funciones por otros elementos sonoros (Ros Galiana y Crespo 2002, 64).

Junto a esta opción por subrayar otras sonoridades distintas de los diálogos, aparecen también aquellas escenas absolutamente carentes de diálogo, no porque no exista, sino porque se le niega al espectador la facultad de acceder a él. Me parece relevante que una de ellas sea la única (a excepción de una breve presentación del personaje del Jaibo al inicio del filme) en la que el protagonista —Pedro— se aventura en la ciudad moderna, en los espacios de la modernidad, y abandona el territorio de la barriada marginal. En esta escena, tras ser acusado de robar el cuchillo en su lugar de trabajo (su primer intento frustrado por redimirse) y de encontrarse en la calle con el padre de Julián (quien le reclama el nombre del asesino de su hijo), Pedro se escapa para evitar ser arrestado o para huir del peso de su conciencia, si hacemos una lectura de sus miedos internos.

La escena se inicia con la vista nocturna de la ciudad, lo que hace destacar las luminarias urbanas y el tráfico automovilístico. Este es un primer contraste con la visión de la zona marginal, donde el alumbrado público es

apenas básico y suele por lo tanto dominar una atmósfera lúgubre y aciaga. Luego de la presentación de este tránsito escenográfico a través de tres planos generales de corta duración: el letrero luminoso, la gran avenida, la calle, se desarrollan los hechos. Es interesante que esta escena no solo transcurre sin diálogos (como señalé, no porque no existan, si no porque se nos ocultan), sino que además la observamos desde el otro lado de la vitrina de una tienda comercial, es decir, desde el interior. Por inscripción doble los hechos ocurren velados: enmudecidos y aislados (aunque visibles). La acción que se desarrolla en esta parte es la del intento, por parte de un pederasta, de ofrecer y obtener de parte de Pedro servicio sexual a cambio de dinero. No es ir muy lejos pensar que una posible interpretación del escenario escogido por Buñuel nos conmina a entender que la vitrina vuelta al otro lado (estamos dentro de la tienda observando una transacción que ocurre afuera) habla del intercambio comercial no oficial que ocurre no oculto en los recodos de la marginalidad, si no que solo cubierto por una superficie totalmente transparente, pero que lo separa del resto que no participa de ella.

Pero mi interés por esta escena tiene que ver con otros aspectos, aunque la ilegalidad del hecho conocido por todos ciertamente alimenta el análisis que llevo a cabo. El primero de ellos es el rechazo que esta sección provocó en los grupos de izquierda europeos. Buñuel relata en sus memorias que al día siguiente de haberla exhibido para sus amigos surrealistas en el Studio 28 en París, Sadoul lo llamó para anunciarle que el Partido Comunista le había prohibido hablar del filme por considerarlo una “película burguesa”². Esto debido a que en la parte final de la escena un policía aparece para impedir que el acto ilegal se lleve a cabo, y de alguna manera “salva” a Pedro de ejercer la prostitución. La lectura ideológica que este grupo político hizo de la cinta en un primer momento es completamente literal y lo que me propongo explorar aquí es de qué manera el tratamiento que Buñuel da a la narración vulnera ese sentido aparente.

Ya he dicho que una de las características del filme que más me interesa es la mezcla de estilos que Buñuel se atreve a poner en escena, combinando elementos del neorrealismo con otros del surrealismo, por ejemplo, derribando así los límites sintácticos que cada estilo se impone o al menos sugiere y generando una tensión significativa que puse en analogía con la rebeldía intrínseca del niño, que se niega a ser catalogado y circunscrito, quien, a pesar de ser nombrado, educado y transformado en adulto, conserva los conflictos no resueltos que ese tránsito significó. En esta parte en particular,

2 La prohibición duró poco gracias a que Pudovkin alabó ampliamente la película en la revista *Pravda* algunos meses después y así fue como el veto partidista fue retirado.

el tratamiento de la escena recuerda a la estética del cine mudo, no solo por la ausencia de diálogos, sino que también por la gestualidad esquemática de los actores, detalle más que destacable en una película a la que se le ha asociado tantas veces con el movimiento neorrealista, que acudió a “actores de la calle” y a la búsqueda de la naturalidad en la actuación. Ya que se nos niegan los diálogos, esta gestualidad de maqueta intenta dar señales claras e inequívocas acerca de los hechos que se nos presentan, utilizando también para ello la música como fondo, la que curiosamente opone su tono gracioso, por momentos casi circense, a la gravedad de la situación que ahí se muestra. La cámara, por lo demás, se detiene en un solo plano que apenas se desplaza para seguir mínimamente la acción de los personajes, utilizando su recurso más básico de registro en el que todos los elementos se presentan simultáneamente al espectador—del mismo modo que lo hacen los objetos en una vitrina— sin hacer uso del montaje como herramienta narrativa. En esta escena-vitrina, la entrada del policía funciona como sorpresa esperada que rompe el sistema de intercambio entre el pederasta y el niño y que rememora ciertos juegos cómicos del cine mudo, en el que el pícaro es sorprendido y escapa de la escena tras la aparición del policía³.

Quiero hacer otro alcance en cuanto a la utilización de este recurso dentro de una película que, por cierto, no es muda. Si por un lado el estilo nos remite a una, por decirlo así, segunda infancia del cine, la clausura de los diálogos se dirige a su vez a la etimología de la palabra infante, el que no puede hablar, y en este sentido sí apela a la primera infancia del recién nacido y su primer año de vida, en el que todavía no tiene acceso al lenguaje y por lo tanto se halla fuera de la cultura y la sociedad. Pero no solo en este sentido concreto de la carencia de lenguaje es que me interesa establecer un vínculo, sino sobre todo en las implicaciones simbólicas de aludir al que no tiene voz porque se le ha negado su derecho a hablar. Veo en esta escena, entonces, una manera de mostrar la trabazón de una lengua cuyo derecho a usarla ha sido cancelado y por ende ya no le pertenece a quien la ostenta. No hay voces para decir el delito que se comete, ni canales para encauzarlas si las hubiera. Se pueden desglosar aquí un par de asuntos: el primero de ellos es de índole socio-política y es el que define el sexo con niños como un crimen que ocurre a diario, pero se oculta. El segundo lo llamaría de índole *psico-política*, ya que evidencia el tabú del sexo con niños, del que nadie quiere hablar porque no hay palabras para describir el trauma del que lo

3 También se ha sugerido la intertextualidad con una de las escenas de *M*, de Fritz Lang, que trata por cierto de un pederasta asesino.

vive como “víctima” ni el goce del que lo perpetra. Y este silencio basado en la represión inconsciente es también un silencio de carácter político.

¿Qué hace Buñuel con estos silencios y estos lugares comunes que condenan diariamente un crimen que sin embargo se niega? Lo caricaturiza. Y en su opción caricaturesca, el director aborda uno de los problemas fundamentales de este asunto, cómo hablar de esto sin banalizarlo, cómo exponer un conflicto que ya todos conocen pero que niegan a causa de su potencial perturbador, y aquellos discursos que se refieren a este tópico suelen condenarlo desde una tribuna que parece previamente modelada. La conducta aberrante para la sociedad moderna, la de tener sexo con un niño, goza a la vez de una coartada de silencio o una leyenda de frases hechas que asegura la distancia con el hecho. Al caricaturizar “lo horrible”, Buñuel pone en evidencia la dificultad para abordar el asunto, y a diferencia de lo que pensó en aquella ocasión el Partido Comunista Francés, el policía no es el “salvador” de Pedro, si no que es la parodia de sí mismo, el remedo de una institución que no enfrenta el asunto más que desde la banalidad.

En el universo filmico de *Los olvidados*, la infancia no aparece como un lugar de descanso, neutralidad o supremacía moral. Por el contrario, su representación alberga una idea compleja en la que los personajes no conmueven desde la pura lástima o la caridad. Una de las escenas paradigmáticas en este sentido es la de la pandilla de niños apedreando al ciego o maltratando a un discapacitado, acción que podría leerse como una cita directa a la cinta de Buñuel en *Pizza, birra, faso* de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, cuando el grupo de amigos le roba a un mendigo paralítico.

Esta mirada no condescendiente con la infancia marginal ha marcado otros intentos por retratarla, como es el caso de los filmes de Víctor Gaviria *Rodrigo D. No Futuro* (1988) y *La vendedora de rosas* (1998), que es el trabajo al que me quiero referir ahora.

Tanto Jorge Ruffinelli como Carlos Jáuregui y Juana Suárez han establecido relaciones evidentes entre los filmes de Gaviria que tratan con niños y *Los olvidados* de Luis Buñuel. Tal como ocurrió con *Los olvidados* en un inicio, gran parte de la filmografía de Gaviria ha sido rechazada por un público que la considera una imagen tergiversada y sórdida de la sociedad colombiana. El *niño inconsciente* antes mencionado, aquí extrapolado a un modo de ser social, aparece como un desborde molesto y peligroso que la misma sociedad que lo genera prefiere no hacer visible. Existe también otro punto coincidente con el director español, que tiene que ver con la postura ética que ambos asumen al disponerse a trabajar el material filmico. En los dos casos no existe una propuesta pedagógica o redentora desde la que se posicione la enunciación del filme: ni ellos son capaces de resolver o

comprender cabalmente la complejidad de ese real al que se enfrentan; ni siquiera suponen que el discurso cinematográfico sea capaz de transformar las acciones de quienes son representados o de quienes son sus espectadores.

La propuesta de Gaviria puede considerarse incluso más radical en ese sentido, al incorporar lo que Jáuregui y Suárez llaman “observación mutua”, y leerse como una suerte de perspectiva utópica inserta en las posibilidades dadas por el aparato cinematográfico. Y aquí veo yo una oposición entre la propuesta del director colombiano y la del español, quien mediante su clásica escena del huevo arrojado a la cámara, cuestiona incluso el cine como institución. En Gaviria parece haber todavía una suerte de confianza, no en la realidad, como ocurre en el “realismo revelador” denominado así por Ismael Xavier, y en el que podríamos inscribir en parte la obra de Gaviria, sino en el aparato cinematográfico mismo.

Ahora, el cine de Gaviria, tal como el de Buñuel, realizan un giro estilístico que los separa de esta propuesta y sus postulados. En *Rodrigo D.* la realidad “reveladora” permanece en un estado de ambigüedad que el trabajo fílmico no es –ni será, ni lo pretende– capaz de resolver, en una estructura hecha de retazos, que si bien posee un hilo narrativo conductor que nos llevará hasta el desenlace predestinado, se sostiene mucho más en el ritmo caótico de la música *punk* que en las relaciones de coherencia entre las acciones del relato: “las escenas son brevísimas, la agilidad de la cámara constante” (Ruffinelli 2004, 136). En el caso de *La vendedora de rosas*, este distanciamiento es aún más extremo, dialogando otra vez con *Los olvidados* al incorporar otros estilos y romper así la relación estricta con una corriente en particular. Es sabido que Buñuel quería incorporar elementos irracionales e inesperados en algunas escenas, como la banda de músicos tocando sobre las ruinas de un edificio a medio construir, pero su productor se lo prohibió; sin embargo, pudo insertar un par de escenas más enmarcadas en la tradición surrealista, y fundamentadas en el guión, como la inclusión del sueño de Pedro y la visión del Jaibo durante su agonía de muerte. En el caso de *La vendedora*, la constante alucinación de niños que pasan gran parte de su tiempo deambulando por las calles y aspirando pegamento (cosa que por lo demás efectivamente hacen durante la filmación de las escenas), permite que la cámara se instale también desde una suerte de estado intermedio entre la lucidez y las visiones, dotando a toda la realidad intrafílmica de una característica de ensoñación y pesadilla.

Para terminar, solo quiero volver a destacar la distancia ya establecida anteriormente entre la posición profundamente iconoclasta de Buñuel, que barre incluso con las convenciones del discurso fílmico y la de Gaviria. Es en la sección de la Escuela Granja donde encontramos el famoso plano *meta-*

cinemático del huevo arrojado a la cámara. La acción rebelde del chiquillo internado allí para su aleccionamiento pone en cuestión los mecanismos de su misma representación (la cámara es agredida), y en el nivel de la misma anécdota del filme, los alcances de la instrucción y la corrección de conductas. El niño que arroja el huevo a la cámara es el alumno sublevado, cuya rebelión cruza los límites de su realidad mediata y alcanza los de la *metarrealidad* de la cinta. La secuencia final de *Crónica de un niño solo*, de Leonardo Favio, contiene un claro guiño al gesto metacinemático de *Los olvidados*. Ya no es un proyectil, sino la mirada a cámara la que quiebra el continuo de la ficción y así desnuda violentamente el aparato filmico. Oubiña y Aguilar entienden este elemento “como una interpelación a la cámara misma, a su materialidad púdica de artefacto entrometido. Esa cámara, instrumento de la visión, es ahora mirada, descubierta, puesta en evidencia” (Oubiña y Aguilar 2007, 63).

No encontramos esto en Gaviria, sino por el contrario un esfuerzo por reconstruir las posibilidades narrativas de sus filmes desde la experiencia de los propios protagonistas. Ni la explosión del relato en *Rodrigo D.* ni la inclusión de la mirada alucinada en *La vendedora*, como intenciones por cortar con un formato realista clásico, desafían de manera tan radical al aparato cinematográfico. Pero su propuesta sigue vinculada a la de Buñuel en la renuncia a cualquier intención pedagógica –hacia su público o hacia sus personajes– en unas películas que permiten que sus actores se sigan drogando incluso en cámara, porque no es labor del cine redimir a nadie, así como tantos *Rodrigos D.* siguieron muriendo después de que la película estuvo terminada.

Bibliografía

- ACEVEDO MÚÑOZ, ERNESTO. 2003. *Buñuel and Mexico: the Crisis of National Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- BAZIN, ANDRÉ. 1982. “Luis Buñuel”. *The cinema of cruelty*, 49-99. New York: Searer Books.
- BUÑUEL, LUIS. 1982. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- DONOSO, CATALINA. 2011. “El retorno de *Los olvidados*: la infancia como sumidero”. *El Resplandor* (Revista Carrera de Cine de la Universidad de Valparaíso) n°1: 53-61.
- HERRERA-NAVARRO, JAVIER. 2003. “El punto de vista documental en Buñuel: influencia en su imaginario transcultural”. *Buñuel: el imaginario transcultural*, editado por Gastón Lillo Ottawa: University of Ottawa.
- JAMES, ALISON, CHRIS JENKS Y ALAN PROUT. 1998. *Theorizing Childhood*. Oxford: Polity Press.

- JÁUREGUI, CARLOS A. Y JUANA SUÁREZ. 2002. "Profilaxis, traducción y ética: la humanidad "desechable". En *Rodrigo D. No Futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*. Revista *Iberoamericana* n° 199: 367-392.
- OUBIÑA, DAVID Y GONZALO AGUILAR. 2007. "La educación sentimental". *Favio: Sinfonía de un sentimiento*, editado por Eduardo F. Costantini y Adrián Cangi. Buenos Aires: Malba.
- PEÑA ARDID, CARMEN Y VÍCTOR M. LAHUERTA GUILLÉN (editores). 2007. *Buñuel 1950. Los olvidados: guión y documentos*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- ROS GALIANA, FERNANDO Y REBECA CRESPO. 2002. *Guía para ver y analizar Los Olvidados*. Barcelona: Octaedro.
- RUFFINELLI, JORGE. 2004. *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro*. Madrid: Casa de América, Turner.
- XAVIER, ISMAEL. 2008. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

**CENTRO CULTURAL LA MONEDA
CINETECA NACIONAL DE CHILE**

info@cinetecanacional.cl

DIRECTORA EJECUTIVA

CENTRO CULTURAL LA MONEDA

Alejandra Serrano Madrid

GERENTA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Micaela Thais

CINETECA NACIONAL DE CHILE

DIRECTOR

Ignacio Aliaga R.

COOPERACIÓN Y DESARROLLO

Mónica Villarroel M.

PROGRAMACIÓN Y DIFUSIÓN

María Isabel Jara

ARCHIVO

Gabriel Cea

DOCUMENTACIÓN Y PLATAFORMA DIGITAL

Francisco Venegas, Álvaro de la Peña

PRODUCCIÓN

Danilo Petrovich

ARCHIVO DIFUSIÓN

Leonardo Mihovilovic

COMUNICACIONES

Viviana Salas

PRENSA

Rosario Mena

Enfoques al cine chileno en dos siglos.

I y II Encuentro de Investigación sobre Cine Chileno

Edición general: Mónica Villarroel M.

Comité editorial

Jorge Ruffinelli, Universidad de Stanford, Estados Unidos

José Román, Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética

Jacqueline Mouesca, Investigadora

Eduardo Russo, Universidad de La Plata, Argentina

Darcie Doll, Universidad de Chile, Centro de Estudios Latinoamericanos, CECLA.

Valeria de los Ríos, Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.

ESTE LIBRO HA SIDO POSIBLE POR EL TRABAJO DE

COMITÉ EDITORIAL Silvia Aguilera, Mario Garcés, Luis Alberto Mansilla, Tomás Moulían, Naín Nómez, Jorge Guzmán, Julio Pinto, Paulo Slachevsky, Hernán Soto, José Leandro Urbina, Verónica Zondek, Ximena Valdés, Santiago Santa Cruz
PRODUCCIÓN EDITORIAL Guillermo Bustamante **PROYECTOS** Ignacio Aguilera **ÁREA EDUCACIÓN** Mauricio Ahumada **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN EDITORIAL** Leonardo Flores
CORRECCIÓN DE PRUEBAS Raúl Cáceres **COMUNIDAD DE LECTORES** Francisco Miranda, Marcelo Reyes **VENTAS** Elba Blamey, Luis Fre, Marcelo Melo, Olga Herrera **BODEGA** Francisco Cerda, Pedro Morales, Carlos Villarroel **LIBRERÍAS** Nora Carreño, Ernesto Córdova **COMERCIAL GRÁFICA LOM** Juan Aguilera, Danilo Ramírez, Inés Altamirano, Eduardo Yáñez **SERVICIO AL CLIENTE** Elizardo Aguilera, José Lizana, Ingrid Rivas
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN COMPUTACIONAL Nacor Quiñones, Luis Ugalde, Jessica Ibaceta
SECRETARÍA COMERCIAL Elioska Molina **PRODUCCIÓN IMPRENTA** Carlos Aguilera, Gabriel Muñoz **SECRETARÍA IMPRENTA** Jasmín Alfaro **IMPRESIÓN DIGITAL** William Tobar **IMPRESIÓN OFFSET** Rodrigo Véliz **ENCUADERNACIÓN** Ana Escudero, Andrés Rivera, Edith Zapata, Pedro Villagra, Eduardo Tobar **DESPACHO** Matías Sepúlveda **MANTENCIÓN** Jaime Arel **ADMINISTRACIÓN** Mirtha Ávila, Alejandra Bustos, Andrea Veas, César Delgado.

L O M E D I C I O N E S