

Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957 - 1973

Claudio Salinas Muñoz, Hans Stange Marcus
con la colaboración de Sergio Salinas Roco



**Historia del
Cine Experimental
en la Universidad de Chile
1957 - 1973**

Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957 - 1973

Claudio Salinas Muñoz, Hans Stange Marcus
con la colaboración de **Sergio Salinas Roco**



GOBIERNO DE CHILE
CONSEJO NACIONAL
DE LA CULTURA Y LAS ARTES
FONDO DE FOMENTO AUDIOVISUAL
Creando Chile

uqbar
EDITORES

HISTORIA DEL CINE EXPERIMENTAL EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE. 1957-1973

Formato 15,5 x 22,5 cms., 196 pp., ahuesado 80 grs.

Tapas papel couché opaco 270 grs. 4/0, polipropileno opaco y lacado UV con reserva por tiro

Costura hilo, hotmelt. Tipografía Adobe Caslon 11/14

500 ejemplares, Salesianos Impresores, septiembre 2008



CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES
FONDO DE FOMENTO AUDIOVISUAL

creando chile

Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile

Queda prohibida toda reproducción total o parcial de esta obra a excepción de citas y notas para trabajos y estudios de divulgación científica y cultural, mencionando la procedencia de las mismas.

© Uqbar editores, 2008

Teléfono 2247239

Av. Las Condes 7172 B, Las Condes

Santiago de Chile

www.uqbareditores.cl

© HISTORIA DEL CINE EXPERIMENTAL EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE. 1957-1973

© Claudio Salinas Muñoz, Hans Stange Marcus

RPI N° 173.822

ISBN: 978-956-8601-27-0

Dirección editorial: Isabel M. Buzeta Page

Asistente editorial: Carla Morales Ebner

Diseño portada: Caterina Di Girolamo

Diagramación: Salgó Ltda.

Procedencia fotografías utilizadas en este libro: fotogramas de las películas y archivo de la Biblioteca Nacional

Impreso en Chile / Printed in Chile

A la memoria de
SERGIO SALINAS ROCO
(1942-2007)

ÍNDICE

Introducción	13
¿Por qué estudiar el Cine Experimental?	17

I PARTE:

EL CENTRO DE CINE EXPERIMENTAL (1957-1963)

1. La renovación del cine en las universidades	25
El cine-club de la FECH	30
2. La fundación del Centro de Cine Experimental	35
Los intereses de un cine «experimental»	42
Formación, lecturas, filmes, maestros	48
3. Las primeras películas	55
Los métodos de trabajo: Sergio Bravo	59
Pedro Chaskel	66
4. Una cinta crucial: <i>A Valparaíso</i>	69

II PARTE:

EL CINE EXPERIMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE (1963-1968)

5. El Cine Experimental ingresa a la Universidad	79
La Cinoteca Universitaria	86
6. Las obras colectivas del Cine Experimental de la U. de Chile	91
Héctor Ríos, Fernando Bellet	97
7. El paso a la ficción	105
8. La culminación de un proyecto: <i>El chacal de Nahueltoro</i>	112

III PARTE:
POLÍTICA Y PROPAGANDA EN EL CINE EXPERIMENTAL (1968-1973)

9. Los festivales de cine de Viña del Mar	119
10. Política y contingencia en el Cine Experimental	125
Cine político en el Experimental	129
Militancia y compromiso político	137
 Epílogo	 141
Balance analítico	145
1. Recepción crítica de las obras	145
2. Hipótesis de este trabajo	153
 Cronología institucional del Cine Experimental	 157
Catálogo de obras del Cine Experimental	161

«De aquí en adelante el cine nacional marcha por otras aguas. Cada director mostrará algo más que imágenes: su cine será el santo y seña de un pensamiento, de una posición. Chile busca el cine de autor. Labor nada fácil entre un público acostumbrado a pensar a Chile en la manta tricolor del huaso, en la china que baila cueca, en 'el roto bueno para la talla'. El país todavía no perdona a quien le dice que existen poblaciones callampas, cinturones de miseria, problemas como el alcoholismo o la dependencia. El chileno no ha aprendido el postulado de Fellini, según el cual 'el cine es un espejo donde cada uno de nosotros debería tener la valentía de mirarse'.»

Orlando W. Muñoz,
Revista *Primer Plano*
junio 1972

INTRODUCCIÓN

En los últimos meses de 2005, Sergio Salinas nos comentaba una idea que rondaba hace tiempo en su cabeza. La idea era atractiva por sencilla y casi obvia: todos los entendidos en cine chileno estaban más o menos de acuerdo en que las películas más notables de la historia cinematográfica local se habían hecho a fines de los años sesenta —se refería a *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruíz; *El chagal de Nahueltoro*, de Miguel Littin; *Largo Viaje*, de Patricio Kaulen y *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia, principalmente— pero nadie se había preocupado de estudiar con profundidad y rigurosidad el cine que, sobre todo desde las universidades y el género documental, había cimentado el camino para esas producciones.

La conversación se producía en momentos en que los documentales chilenos comenzaban a ser objeto de estudios por parte de historiadores e investigadores como Jacqueline Mouesca, Alicia Vega y Pablo Corro. Nos sumergimos por tanto en la tarea de escribir una parte de esa historia: la que tenía por protagonista al Cine Experimental de la Universidad de Chile (CE), cuyo momento más emblemático podía ser (y creemos que el presente texto así lo evidencia) el papel que jugó en la realización de la cinta de Littin.

A poco andar nos percatamos de varias cosas que parecían sorprendentes: la treintena de títulos dedicados al cine chileno y publicados desde los años 60, es decir, casi a la par con el surgimiento del Cine Experimental, contenían sólo vagas referencias, muchas generalidades, reconstrucciones parciales y más de un dato erróneo. Muchos de los realizadores del Cine Experimental no habían sido nunca

entrevistados. La historia misma del CE aparecía diluida en esos fenómenos mayores que fueron el llamado Nuevo Cine, por un lado, y las transformaciones sociales, políticas y culturales de los años de Frei y Allende, por otro. Todos estos hallazgos nos obligaron a acometer nuestra tarea en dos partes: la primera de ellas, que aquí presentamos, es un levantamiento de los datos disponibles y una reconstrucción de la escena del CE; la segunda está por hacerse: un análisis crítico y estético que valore apropiadamente el lugar que los filmes del CE tienen en la historia del cine chileno.

Durante los años 2006 y 2007 nos dedicamos a realizar el proyecto. Cartografiamos la producción fílmica del CE, entrevistamos a sus miembros, vimos sus documentales y revisamos cada mención sobre ellos en libros y revistas desde 1957 hasta hoy. En términos generales, la investigación pretendía realizar un estudio sobre la génesis, fundación y la obra del CE que abordara los siguientes objetivos:

- a) Su desarrollo institucional y su relación con la situación y contexto social, político y universitario entre los años 1957-1973;
- b) Sus actividades tanto en el ámbito de la realización fílmica como en el de la difusión de la cultura audiovisual, el rescate del patrimonio fílmico y sus probables relaciones con instituciones y corrientes extranjeras, particularmente latinoamericanas; y
- c) El análisis particular de la obra y la contribución teórica de los principales exponentes del CE: Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Héctor Ríos, entre otros.

El 12 de noviembre de 2007 concluimos la investigación. En una extensa sesión, acordamos la manera de abordar la escritura del texto y las principales líneas temáticas y conceptuales que debían estar presentes. Decidimos qué era lo más importante y qué era secundario. Como era costumbre, los consejos críticos de Sergio Salinas oficiaban de faro en medio de oscuridades bibliográficas, filmográficas y biográficas varias. La reunión terminó pasadas las 11 de la noche. Media hora más tarde, Sergio Salinas murió de un infarto agudo al corazón,

dejándonos en la más absoluta tristeza, pero más importante aún, dejando en nuestras manos el libro que él había planeado en un café de la plaza Bulnes, a pasos del cine Normandie, a finales de 2005.

La deuda que tenemos con Sergio Salinas es impagable. Sin su concurso el presente texto no habría tenido lugar, por lo que hemos tratado de recoger en la escritura la «voz» del crítico, del cinéfilo cabal y amante que fue Sergio Salinas. No sabemos si hemos tenido éxito en este trabajo de impostación de esta persona que, ausente, está aún presente.

No es el único reconocimiento que debemos hacer en este trabajo. En primer término debemos agradecer a los realizadores del CE que accedieron a ser entrevistados, en particular a Pedro Chaskel, cuya amable colaboración excedió con creces el papel de mero informante, y también a Sergio Bravo, quien, sin embargo, no autorizó la reproducción de fotogramas de sus películas. También a los investigadores Kerry Oñate y Eliana Jara, quienes nos facilitaron valiosa documentación para la elaboración del catastro de películas del CE. Agradecemos al profesor David Vera-Meiggs, no sólo por presentarnos a Sergio Salinas, sino también por los consejos brindados, sobre todo en la etapa del diseño de este estudio. Estamos en deuda con Ignacio Aliaga y Mónica Villarroel, quienes desde la Cineteca Nacional nos permitieron visionar algunas cintas del período y acceder a una de las entrevistas. Al cine arte Normandie le debemos también la posibilidad de ver algunos documentales de difícil ubicación, además de constituirse algunas veces en nuestro lugar de reuniones. Al Goethe Institut, que nos proporcionó acceso al material de la retrospectiva de documentales que realizara en 1999. A Claudia Lagos y Carlos Ossandón, quienes leyeron y comentaron el manuscrito. Muy especialmente debemos reconocer el trabajo y aporte diligente que, como ayudante de esta investigación, realizó Ignacio Guajardo.

Por último, debemos reconocer el soporte que prestaron a nuestra labor el Fondo de Fomento Audiovisual, que proveyó los recursos económicos para su ejecución, y el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Claudio R. Salinas, Hans Stange
Enero 2008

¿POR QUÉ ESTUDIAR EL CINE EXPERIMENTAL?

Ciertamente el término Nuevo Cine Chileno no tiene dueño, pero la más prolífica historiadora del cine nacional, Jacqueline Mouesca, encuentra acertada esa fórmula, pues «lo cierto es que hacia fines de la década del 60, unos realizadores jóvenes presentan, en fechas cercanas unas de otras, un conjunto de películas que marcan un vuelco en el cine de ficción que hasta entonces se ha venido haciendo en el país» (1988: 36). Estos realizadores jóvenes provienen de las universidades, en particular la Universidad Católica y la Universidad de Chile, las que acogieron interesantes proyectos que renovarían los temas, el lenguaje y las propuestas estéticas del cine nacional. El género predilecto de esta renovación será el que, en aquella época, tiene la menor difusión y la más grande distancia de los circuitos comerciales: el documental.

Las dos afirmaciones anteriores constituyen las líneas generales de este texto. En el transcurso del estudio del CE surgió, además, una segunda hipótesis de carácter descriptiva: la periodización de la historia del CE puede analizarse siguiendo tres fases sucesivas que aglutinan diversas personalidades, formas institucionales y producciones filmicas. Estas etapas o fases permiten explicar y entender la obra del CE en el contexto de la época, además de demostrar las afirmaciones antes enunciadas.

La primera etapa comienza en 1957 con la fundación del Centro de Cine Experimental por parte de Sergio Bravo, su figura principal. Está marcada por cortometrajes documentales que buscan una innovación en los temas tradicionales y presentan un cierto grado de experimentación estética. El Centro es un organismo autónomo que

cuenta con auspicio y apoyo de la Universidad de Chile. Destacan en este período las cintas de Bravo *Mimbre*, *Trilla* y *Día de organillos*. En 1961 el Centro se incorpora a la estructura universitaria como la sección Cine Experimental, integrada al Departamento Audiovisual junto con la Cineteca universitaria y el Canal 9 de televisión, y se realizan los documentales *Láminas de Almahue* y *Parkinsonismo y cirugía* de Bravo, pero sobre todo *A Valparaíso*, cinta realizada en colaboración entre el Cine Experimental de la Universidad de Chile y el maestro holandés Joris Ivens. Hacia el año 1963, fecha de realización de este último documental, Bravo se aleja de la dirección del Centro, la cual es asumida por Pedro Chaskel. Aquí comienza la segunda etapa del CE. Esta fase estará marcada por la colaboración entre el CE y personal del canal 9: Helvio Soto, Douglas Hübner y Miguel Littin, entre otros; así como por el trabajo de difusión de la cineteca y de realizadores como Héctor Ríos y Fernando Bellet, además del propio Chaskel. *Aquí vivieron* y *Aborto* son quizás los documentales más destacados de esta etapa. Hacia 1968 los esfuerzos de los miembros del CE se volcarán a la filmación de su película más emblemática: *El chacal de Nahueltoro*, dirigida por Miguel Littin, que tiene en sus créditos de producción a Chaskel, Bellet y Ríos, entre otros. Por estos mismos años se realizan los festivales de cine de Viña del Mar, en los cuales se exhibieron las películas del CE e impulsaron la relación de sus miembros con cinematografías como la cubana y la brasileña, que terminaron de dar forma al discurso político que latía en los filmes del CE y orientaron toda la producción cinematográfica nacional a los propósitos revolucionarios de la época. En ese año, por tanto, comenzaría la tercera y última etapa de la historia del CE, caracterizada por un nuevo cambio en su estatuto institucional, a causa de la reforma universitaria, y por el compromiso militante, la incorporación de jóvenes realizadores motivados a filmar las tomas de poblaciones y las marchas callejeras —*Venceremos* de Chaskel y Ríos es de este periodo, también *Descomidos* y *chascones* de Carlos Flores y *Herminda de la Victoria* de Douglas Hübner —que concluyeron, al igual que el CE, con el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

La hipótesis de la periodización no es nueva (está esbozada ya en los trabajos de Mouesca, Jorge Ruffinelli y Cristián Sánchez), pero

creemos importante abordarla por varias razones. En primer lugar, por todos es sabido que la literatura sobre cine chileno es escasa y, a veces, imprecisa. En los últimos años un conjunto de textos han venido a poblar este páramo, ofreciendo una guía inexistente para el estudioso de hace dos décadas. Los trabajos (libros y tesis universitarias) contribuyen a un mayor conocimiento del cine producido en nuestro país en diversos ámbitos —el cine mudo, el cine político de los 60 y 70, el cine de la transición— en la mayoría de los casos de un modo general. Los objetos de estudio suelen ser períodos históricos o ejes temáticos amplios. Existen textos que contienen análisis sobre obras y realizadores específicos aunque, en varios casos, con un tratamiento más bien panorámico.

Lo mismo ocurre en el ámbito del cine documental. Por un lado, hay textos recientes que abordan la cuestión de un modo general, en un tono a veces ensayístico, a veces histórico.¹ De otro lado está el trabajo de Alicia Vega (2006), un voluminoso catastro de los documentales chilenos producidos entre 1900 y 1990, específico en la documentación sobre cada película reseñada y que aborda un período muy extenso (90 años) sin realizar una labor analítica sobre las mismas —lo que, por cierto, sería imposible considerando los límites del trabajo precisados por la autora (entre otros, que gran parte de esa producción se encuentra desaparecida). Estos textos constituyen, sin duda, un aporte valioso al estudio de nuestro cine documental, pero dan pocas luces a quien quiera detenerse en «detalles» de este amplio campo: «detalles» como el CE. La historia de la institución, el tipo de adscripción de sus miembros, su carácter «experimental», las condiciones de su producción, sus relaciones y correspondencias con otras cinematografías constituyen todavía una materia ausente —o referida sólo parcialmente— en los libros sobre cine chileno.

En primer lugar, deben mencionarse las dificultades que implica levantar un estado de la cuestión, por una serie de razones que enuncia, por ejemplo, la tesis universitaria de Verónica Essmann et al.: la escasa literatura de referencia, que consiste en apenas una decena

1. Nos referimos, principalmente, a la obra de Jacqueline Mouesca (2005) y de Pablo Corro (2007).

de títulos; los inexistentes estudios específicos sobre cintas o períodos, exceptuando, quizás, el estudio sobre *El chacal de Nahueltoro* que realiza su propio director; la falta de archivos fílmicos o copias de los documentales en ministerios, universidades y otras instituciones, cosa que recién comienza a ser subsanada con la recuperación de su patrimonio fílmico por parte de la Universidad de Chile y el trabajo —incipiente— de la Cineteca Nacional. Quizás lo más determinante en la obstaculización de las investigaciones sea la pérdida del material original de varias películas o el mal estado en que éstas o sus negativos se encuentran (Essmann, et al., 2003: 48 y ss.).

Otro problema importante se encuentra en el conjunto permanente de imprecisiones sobre fechas (el CE aparece fundado a veces en 1958, 1959, 1957 o 1961), nombres (se le llama indistintamente Cine Experimental, Centro de Cine Experimental, Departamento de Cine Experimental, cuando cada una de estas denominaciones refiere, en verdad, a realidades institucionales diferentes, no siempre simultáneas); otro tanto acontece con la datación de las obras, el número de éstas e incluso su atribución autoral. La escasa información consigna a veces la fecha de producción, otras la fecha de estreno (sin distinguir necesariamente entre ambas).

Un aspecto particularmente confuso en la literatura sobre el CE es todo lo relacionado a su estatuto institucional. La confusión tiene dos dimensiones relacionadas: la fecha de fundación del Cine Experimental y las distintas modalidades institucionales en que se encarnó, a saber: su vínculo con el cine-club universitario, su conformación como Centro de Cine Experimental, la creación posterior del Cine Experimental de la Universidad de Chile, su relación con la Cineteca universitaria y el canal de televisión de la universidad. Todos estos aspectos aparecen a menudo asimilados e igualados en buena parte de la literatura, por ejemplo, en Verdejo (1970), Mouesca (2005) o la misma Vega (1979).

La existencia del Cine Experimental de la Universidad de Chile está registrada en una decena de libros sobre cine chileno. Casi nada de este *corpus* constituye exámenes específicos o acabados sobre el CE, por lo que toda referencia es forzosamente parcial. La carencia de archivos y fondos de documentación, la carencia de catálogos y copias

de las películas del CE y la destrucción de parte del material original (esto último un problema del cine chileno en su conjunto) dificultan aún más la labor de investigación. El resultado de estos obstáculos es una frecuente imprecisión y ambigüedad en las referencias al CE, una disparidad de criterios para su definición, conceptualización y periodización. Estas carencias son particularmente sensibles en lo que respecta a la información sobre las fuentes teóricas del CE, la formación profesional de sus miembros y sus vínculos con otras cinematografías; los datos sobre su producción y su estatuto institucional.

La responsabilidad de esta carencia corresponde menos a la literatura misma sobre el cine chileno (de cuyos textos ninguno se ha planteado por propósito un estudio acerca del CE) que a otras dos variables: primero, la dispersión y eventual pérdida del material filmico y documental que se había acumulado hasta septiembre de 1973, el exilio de los miembros del CE y, con ello, de su acervo, obra y presencia; segundo, la falta de un campo de estudios con tradición fuerte en la investigación sobre el cine chileno, campo que recién empieza a configurarse.

I PARTE

EL CENTRO DE CINE EXPERIMENTAL (1957-1963)

«El cine chileno, que vive de recuerdos pasados, tiene ahora un grupo de entusiastas cultivadores que no han viajado a Hollywood ni contrata estrellas de moda».

Revista Vistazo, julio de 1959

LA RENOVACIÓN DEL CINE EN LAS UNIVERSIDADES

Jacqueline Mouesca señala que en los años previos a la fundación y desarrollo del Centro de Cine Experimental (CE), el principal desarrollo del documental en Chile se da en los formatos del noticiero, cuyos principales productores son la Dirección de Informaciones y Cultura del gobierno de Pedro Aguirre Cerda (DIC), Chile Films y Chile Sur; por un lado, y el filme institucional, mediante encargos de empresas privadas y organismos públicos, por otro. En este panorama destaca la productora Emelco, con un noticiero propio y cortometrajes para mineras y ministerios, entre otros (Mouesca, 2005: 51-54). Dice la autora:

«(...) para algunos realizadores y directores de fotografía estas labores [se refiere al trabajo en los noticieros y filmes institucionales] representan una verdadera escuela de aprendizaje, que permite una lenta, pero efectiva formación de cineastas más maduros, con más capacidad expresiva e incluso con una sensibilidad mejor preparada para comprender el entorno social y la responsabilidad del cine en relación con éste.» (2005: 62)

Quizás el caso más destacado de este proceso sea el de Patricio Kaulen, quien se forma desde los años 40 en la realización de documentales por encargo de la minera Braden Cooper, para luego verter esa experiencia en la filmación de *Largo viaje*, en la segunda mitad de los sesenta. Sin embargo, esta «escuela» en el documental «comercial» representa un campo minoritario en el cine de la época. La producción

de largometrajes está orientada principalmente a la ficción, dentro de la cual se desarrollan cintas costumbristas, estereotípicas, concentradas en un discurso obvio sobre la identidad y el carácter nacional, bajo la clave de la comedia de situaciones.² Incluso esta generalización puede ser excesiva, por cuanto la producción de largometrajes del período es bastante exigua en comparación a otras cinematografías latinoamericanas, como lo muestra la tabla de Octavio Getino (1990). Tampoco Chile Films, la productora estatal creada en 1940 por la CORFO para fomentar el cine nacional y cimentar el desarrollo de una industria cinematográfica que elevara los volúmenes y abaratase los costos de producción, había cumplido estos objetivos. Por tanto, no es desde la escena comercial ni del género de la ficción de donde provendrán los aires de renovación que el cine chileno recibe a mediados de los años cincuenta.

El espacio a partir del cual se abrirá camino el cine moderno en Chile proviene, precisamente, de un género y un ámbito de producción alejados de la escena comercial, del gran público y del modelo *hollywoodense* de producción: los cortometrajes documentales realizados en centros universitarios.

Tabla 1 PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJES, PERÍODO 1957-1973
(fuente: Getino, 1990)

Año	Argentina	Bolivia	Brasil	Chile	Cuba	México	Perú
1957	15	-	36	1	4	102	-
1958	32	1	44	-	6	136	1
1959	23	-	34	1	-	113	-
1960	31	-	34	1	2	114	-
1961	25	-	30	1	2	71	1
1962	32	-	27	2	2	81	-
1963	28	-	32	-	4	83	-

Continúa...

2. Igualmente algunos largometrajes de ficción escapan a esta generalidad y pueden ser considerados en algún grado «antecedentes» del proceso que culmina en el llamado Nuevo Cine chileno. Es el caso de Naum Kramarenko y sus cintas *Tres miradas a la calle* (1957) y *Deja que los perros ladren* (1961). Pedro Chaskel, cofundador del CE, ofició como asistente de dirección en ambas películas.

Año	Argentina	Bolivia	Brasil	Chile	Cuba	México	Perú
1964	37	-	27	1	7	108	1
1965	30	-	33	1	4	105	2
1966	33	1	28	-	2	100	5
1967	28	-	34	4	4	64	5
1968	32	1	54	5	4	80	2
1969	30	3	53	5	1	63	2
1970	28	-	83	4	2	94	2
1971	35	1	94	3	4	101	1
1972	32	1	70	3	6	84	2
1973	39	1	54	6	8	71	3

Mouesca fija el nacimiento del documental contemporáneo en Chile a partir de tres hitos ocurridos todos en la segunda mitad de los años cincuenta: la fundación del Instituto Fílmico de la Universidad Católica (1955), la exhibición del filme *Andacollo* de Nieves Yancovic y Jorge di Lauro (1958) y la fundación del Centro de Cine Experimental de la U. de Chile (1959).³ (2005: 64-65). En un trabajo anterior señala la autora:

«El trabajo verdadero, el que hará de semilla y anunciará otro tiempo será el del cine documental. (...) Este halla sus posibilidades de expresión en un organismo que ha nacido sin hacer mucho ruido, y que sin embargo, jugará un papel de cuya importancia, hasta ahora, no se ha hablado suficientemente: el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile». (Mouesca, 1988: 15)

En su diccionario *Érase una vez el cine...* (2001), Mouesca re-frenda esta idea:

«[en la voz «Chileno, cine»] ...Una tercera etapa se abre en 1959 con la inauguración del Centro de Cine Experimental de

3. Las fechas indicadas por Mouesca aquí difieren de las consignadas en la demás literatura. Este punto será tratado más adelante.

la Universidad de Chile, que abre una fructífera veta de producción de documentales, verdadero reencuentro nacional con un cine de ideas y raíces significativas, en el que Chile como país empieza a ser reconocible, y en un decoroso nivel técnico. Sus pioneros: Sergio Bravo y Pedro Chaskel, que inauguran una línea donde figuran también Rafael Sánchez, Domingo Sierra, Jorge di Lauro, Nieves Yanko, Enrique Rodríguez, y ya más avanzados los sesenta, documentalistas que acentúan la mirada política y social en sus temas: José Román, Carlos Flores, Álvaro Ramírez, Sergio y Patricio Castilla, Douglas Hübner y otros.»

La incorporación de centros de producción cinematográfica en las universidades responde a un proceso continuo que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, va abriendo las puertas de la universidad a las preocupaciones sociales, culturales y políticas contingentes. Como señalan Sofia Correa y Alfredo Jocelyn-Holt: «En parte como proyección de la Reforma Universitaria que manifiesta una voluntad de abrir los centros de estudio a la sociedad, se dio vida a actividades de experimentación y extensión, que en ocasiones derivaron en experiencias que alcanzaron entidad propia y autonomía respecto de sus orígenes» (2001: 233). El CE en la Universidad de Chile y el Instituto Fílmico en la Católica, son la manifestación de este ánimo reformista. De hecho, el crítico Joaquín Olalla, en un artículo de la revista *Tiempo de cine*, interpreta el surgimiento del interés universitario por el cine en el contexto de la fundación de diversos centros de producción e investigación cultural que incluyen el teatro, las artes visuales, la música y el folclore:

«No de otra manera existirían los teatros universitarios, las facultades de bellas artes, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, que mantiene una orquesta sinfónica, un ballet y diversos centros de investigación musicológica y folklórica. Últimamente, el gobierno de Chile ha conferido a las universidades la tuición exclusiva de la televisión, y de hecho los canales que existen en el país son universitarios.

Prueba concluyente que las universidades no se han desentendido de sus responsabilidades.» (1965: N° 18-19)⁴

En la misma revista, en otro artículo llamado «Panorama actual del cine chileno», el crítico Jorge Leiva destaca también el papel asumido por las universidades en la producción cinematográfica chilena. El artículo inicia con una síntesis de lo ocurrido en el cine nacional en los años 1961 y 1962, los que califica de excepcionales en comparación con años anteriores. Ello, por el mayor número de estrenos de largometrajes, la filmación de una cinta francesa en nuestro país y anuncios de varios proyectos nuevos. Dice Leiva:

«Más importante que esto, que después de todo no significa una innovación fundamental en la tradicional línea comercial, es el auge que en estos últimos años está tomando un nuevo tipo de cine: cortometrajes hechos por jóvenes que se acercan por primera vez al cine conquistados por sus posibilidades expresivas. Por el momento estas producciones están situadas en el plano experimental del 16 mm. y alejadas del conocimiento del gran público. Su interés principal radica en la seriedad y solvencia cultural de sus realizadores y en la posibilidad de comprobar prácticamente que son suficientes un mínimo de facilidades para que una generación de jóvenes chilenos se exprese como desea hacerlo en el lenguaje de nuestro tiempo. Esas escasas facilidades se las han brindado dos institutos universitarios de realización cinematográfica: el Instituto Fílmico de la

4. En el mismo artículo, Olalla critica por tanto el acercamiento al mundo «comercial» que progresivamente adquiere el Instituto Fílmico de la UC entre 1955 y 1965: «El Instituto Fílmico de la Universidad Católica (FILMUC), que cuenta con la instalación técnico-material para producir en 16 mm. realizó 6 cortos, todos ellos realizados por encargo». Luego señala que «este Instituto se ha enfocado en una labor interna, cumpliendo encargos semicomerciales y comerciales, y sin aportar nada valioso en el plano de la experimentación o de la cultura cinematográficas. Hace algunos años este instituto universitario organizó con muy buen éxito una serie de cursos y seminarios sobre cine, y no podríamos negar, en justicia, que tuvo apreciable influencia en la actual generación. En 1963 sólo organizó cursos de fotografía para aficionados».

Universidad Católica y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile». (1963: N° 14-15)

Al final, Leiva hace una muy sintética reseña del desarrollo del cine chileno, concluyendo con la siguiente afirmación: «Es en las universidades, pues, donde surge un nuevo planteamiento y una nueva esperanza de cine chileno» (1963: *ibid.*).

EL CINE-CLUB DE LA FECH

En paralelo a la apertura de las universidades hacia problemas contemporáneos de la sociedad, entre ellos el cine, tiene lugar otro proceso al interior del mismo campo cinematográfico: el surgimiento de las *políticas de autor*, un marco de interpretación de los trabajos cinematográficos como obras artísticas autónomas que, entre sus diversas consecuencias, modifica el estatuto del cineasta, los códigos de realización y recepción de las «obras», modifica el concepto de «industria» cinematográfica y los criterios y géneros de la crítica y, por sobre todo, crea nuevos hábitos de espectación y consumo de cine, formando públicos «cinéfilos», que no sólo ven películas: discuten con ellas, leen revistas especializadas, asisten a cine-foros y cine-clubes. Un artículo de Orlando Walter Muñoz en la revista *Primer plano* recoge muy bien este fenómeno:

«Terminan los años 50 y en el mundo del cine algo sucede. Cannes comienza a mostrar otra cara al mundo. La época significa bastante para el cine chileno. Nos acercamos al cine de autor. Bergman invade las pantallas; Antonioni desconcierta con sus películas sin anécdota; Fellini nos enfrenta a su neo-realismo del alma. Godard muestra que 'no sabe filmar' como los demás. Resnais señala que el cine es poesía que tiene mil interpretaciones. Y aparecen los libros de cine. Y llegan las revistas de cine y los críticos de cine y los cineclubes y las cinetecas y los foros y se habla ahora del lenguaje del cine. Y se analiza, a partir de esa fecha, cada filme como una pieza musical, como la última obra

de Arthur Miller o la última gracia (pictórica desde luego) de Dalí. Y todo eso con humildad. El que sabe un poco, lo enseña. Las cinetecas muestran sus tesoros. Llegan al país algunas retrospectivas. Se crean institutos fílmicos donde se comienza a experimentar con el 16 milímetros. Y empiezan a aparecer nombres desconocidos: Rafael Sánchez, Pedro Chaskel, Miguel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia, Juan Pérez, Agustín Squella, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán. Varios de ellos se quedaron en el largometraje o abandonaron definitivamente el cine. Los demás siguen (...) Algunos mostraron en las primeras realizaciones una marcada influencia de los maestros vistos en Chile. Otros optaron por un cine más cercano a nuestra condición, al subdesarrollo.» (1972: 36)

A mediados de los años 50, este proceso en Chile es incipiente y aún no muy importante. Las revistas especializadas llegan sólo ocasionalmente y textos como *¿Qué es el cine?* de André Bazin se conocerán en la década siguiente. La primera cinoteca universitaria comienza a funcionar como tal recién en 1961 y la primera generación de críticos formados en cine-clubes y que asumen la política de autor como modelo interpretativo —Olalla, José Román, Sergio Salinas, entre otros— empiezan a publicar en forma constante sólo desde el segundo lustro de los 60.

Con todo, hacia el año 1954⁵ un grupo de estudiantes de la Universidad de Chile, principalmente de la carrera de Arquitectura, inicia con patrocinio de la Federación de Estudiantes de esa universidad (FECH) el primer cine-club Universitario. Entre sus miembros destacan dos nombres que luego serán fundamentales en el trabajo del CE: Sergio Bravo Ramos y Pedro Chaskel Benko.

En la revista *The End*, Pedro Chaskel explica las motivaciones para la fundación del cine-club:

5. Juan Verdejo, en un artículo aparecido en la revista *Cinema 2002* y recogido en una compilación más tarde, fecha erróneamente el nacimiento del Cine Club Universitario en 1958 y «al poco tiempo» el del Instituto Fílmico de la U. Católica (1988: 325-327).

«Pero las películas [se refiere a los largometrajes chilenos de la época] eran requetecontra malas (...) Estoy hablando del período de Chile Films, de José Bohr, de Retes. Vistas ahora esas películas tienen otro tipo de atractivo. Era el cine de los teléfonos blancos italianos, mal hecho. Entonces ahí surgió la idea de que era posible hacer algo mejor. (...) Ahí se nos ocurrió crear el Cine Club» (2001: 9).

El cine-club ofrece proyecciones todos los sábados, luego de las cuales se organizaban foros para discutir y criticar las películas. Estas proyecciones, según informa Chaskel en su discurso de obtención de la medalla rectoral de la U. de Chile en 2006, se realizan en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, que contaba con proyector de 35 mm., cedido mediante gestiones de la FECH. Pedro Chaskel asume en un comienzo la dirección del cine-club, hasta la fundación del CE. Entonces asumirá esa tarea un estudiante del Instituto Pedagógico, Manuel Gallardo. Otros miembros del cine-club son Joaquín Olalla, Eleonora Dorfmann, Enrique Rodríguez —colaborador de Bravo en sus primeras cintas— y Daniel Urria, principal encargado de la restauración de la película muda *El húsar de la muerte* (1925), de Pedro Sienna, que apenas unos años más tarde emprendería el CE. Las exhibiciones incluyen filmes como *Los visitantes de la noche* de Marcel Carné o *La gran ilusión* de Jean Renoir.

De gran importancia para el cine-club fue Fernando Bellet, uno de los pocos en la época que poseía instrucción formal en cinematografía y que organizó los primeros foros y discusiones, que luego dejaría en manos del propio Chaskel. Dice éste último, en una carta a Jacqueline Mouesca: «Los antecedentes previos a estos cine foros, que fueron los que nos dieron la idea de hacerlos, vienen del año 1952 ó 1953, en los cuales, durante una corta temporada, un estudiante argentino de nombre Nils Bongue, organizó una agrupación llamada 'Cine Arte' que efectuaba proyecciones y cine foros en el Salón de Honor de la Universidad de Chile» (1999: 1).

Sergio Bravo, también integrante del cine-club —aunque «asistía sólo esporádicamente», según precisiones hechas por él mismo en 2007 —señala en una entrevista a la revista *Araucaria de Chile*: «Nos

interesaban mucho, por ejemplo, los documentales, género que se desarrolla en el periodo de la guerra y que tiene un cierto auge en los años 50. Nosotros mostrábamos documentales canadienses, los que producía la National Film Board, dirigidos por John Grierson, documentalista inglés que influyó en mí» (1987: 103).

Pedro Chaskel, por su parte, en una entrevista a la revista *Enfoque* dice:

«Se imaginarán lo que eran los foros moderados por personas que buscaban libros en San Diego para saber qué filmes valían la pena. Nuestra ‘biblia’ era la *Historia del cine* de Sadoul, que nos servía para seleccionar títulos antiguos que se encontraban en alguna distribuidora. Vimos muchas cintas francesas con Louis Jovet, porque Leo Films fue la distribuidora que nos recibió con más simpatía; la única que nos recibió en realidad. Tenían muchas películas fuera de circulación que nos prestaban. Recuerdo *El Cristo prohibido* de Curzio Malaparte. También vimos *Orfeo* de Jean Cocteau. Nadie entendía nada, pero la sala se llenaba» (1989: N° 11).

Curiosamente, el nacimiento del CE no se debe tanto al fomento del cine-club universitario como a su resistencia. Según el testimonio del mismo Sergio Bravo, refrendado por Mouesca (1988), fue su intención de pasar de la discusión a la filmación lo que motivó su expulsión del cine-club y, luego de esto, la conformación del Centro de Cine Experimental.⁶ Dice Bravo:

«Durante 1956, se me ocurrió hacer algunas filmaciones con mis amigos cine-clubistas Enrique Rodríguez y Daniel Urria, sobre un asunto simple: el disparo cotidiano del *Cañonazo de las doce* desde la cumbre del cerro Huelén... Invité al Cine-Club a participar en mi experimento y en respuesta, el Presidente de la

6. Chaskel cree que la salida de Bravo se debe a que pidió que el cine-club abriera la rama de producción, pero la respuesta fue negativa. No cree que hubiera realmente una «expulsión» (Chaskel, 2007a).

entidad llamó a reunión extraordinaria para proponer mi expulsión, que fue aprobada argumentando que los estatutos no permitían la práctica fílmica, permitiendo sólo ver películas, para aprender a hacer cine!... La folklórica anécdota acentuó en mí la necesidad de constituir un grupo independiente que pusiera en práctica la poética que pretendía experimentar... Obviamente continué filmando aunque cambié el sujeto; alguien me había hablado de Alfredo Manzano, 'Manzanito'; había conocido a Sonia Salgado, mi colaboradora desde entonces y hasta siempre... y comenzamos las filmaciones para el documental *Mimbre...*» (2007a: 1)

LA FUNDACIÓN DEL CENTRO DE CINE EXPERIMENTAL

En 1957, Sergio Bravo trabajaba en su primer cortometraje documental, *Mimbre*, luego de alejarse del cine-club universitario. Rondaba ya en su cabeza la idea de constituir un centro de producción fílmica de manera sistemática y autónoma, pero esta pretensión chocaba con los obvios problemas de la realidad: infraestructura, presupuesto, apoyo. Dice Bravo:

«Y sobrevino lo providencial: en junio de 1958 llegó a Chile John Grierson; fuimos a recibirlo a Los Cerrillos; le proyectamos nuestras primeras filmaciones. Su entusiasmo fue tal que ese mismo día nos recomendó al Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile... Después de una antesala de varios meses y previa intervención de Pablo Neruda en persona, fuimos recibidos por el Secretario General [Álvaro Buns-ter], quien formalizó la ayuda de la Universidad al trabajo del Centro de Cine Experimental con el préstamo de una pieza de 16 metros cuadrados, ubicada en el Departamento de Foto Cinematografía» (2007a: 1).

A pesar de que no se trata aún de una institución legalmente formalizada, con personalidad jurídica y patrimonio propio, Bravo escribe un Acta de Fundación fechada el 8 de julio de 1957. Los firmantes y, por tanto, fundadores del CE: Bravo, Pedro Chaskel, Enrique Rodríguez y René Kocher (cineasta del Instituto Fílmico de la UC y colaborador de Rafael Sánchez). De todas formas, el

trabajo del Centro está concentrado básicamente en la personalidad de Sergio Bravo. No se trata de un grupo de realizadores que emprendan proyectos paralelos o integrados, sino de un conjunto de colaboradores para los proyectos que Bravo dirige. El propio Chaskel señala sobre Bravo: «El Centro de Cine Experimental era él». (2007a).

Sergio Bravo contaba entonces treinta años (había nacido en 1927). Había egresado de Arquitectura en la Universidad de Chile y tenía ya filmado y compaginado *Mimbre*. Chaskel, también estudiante de Arquitectura y algunos años menor, colaboraba en las tareas del Centro ligadas al montaje, la producción y la musicalización. Ambos provenían del cine-club universitario.

La universidad no sólo proveyó el espacio físico para instalar los talleres de trabajo del CE, sino también los fondos mínimos para la compra de película virgen y el pago de los revelados de los negativos. Este dinero financiaba la producción de las películas, pero no pagaba salarios ni permitía financiar una estructura mayor. El Centro, por lo demás, a pesar de contar con este patrocinio del Secretario General de la universidad, no era parte orgánica de la misma, ni estaba adscrito a ningún departamento o facultad. Dice Chaskel en la entrevista a *Enfoque*:

«[Bravo] Hizo un primer documental, *Mimbre*, con una Bolex [a cuerda y de 16mm] que le prestó Leopoldo Castedo. A partir de ahí consiguió el apoyo de la universidad con el respaldo del secretario general, Álvaro Bunster. Le dieron unos pocos fondos y una sede y creó el Centro de Cine Experimental, conmigo y otras cinco personas más. En la práctica seguimos él y yo. Teníamos fondos, no para salarios, pero sí para producción. Sergio filmó *Días de organillo* (1958). Yo fui ayudante de todo, a pesar de que en los créditos aparezco como iluminador». (1989: N° 11)

El mismo Bravo relató la historia de esta fundación en el Homenaje a los cincuenta años del Centro de Cine Experimental que se realizó en la Cineteca Nacional en 2007:

«A fines de 1957, pude montar una precaria instalación de trabajo en las bodegas de CINEP, una productora perteneciente a Fernando Balmaceda y Armando Parot, donde por esos días, trabajaba como fotógrafo de documentales... En ése ámbito fue naciendo el Centro: surgió un grupo de amigos y colaboradores entusiastas: la escritora Teresa Hamel, las estudiantes Rocío Rovira, Paulina Brugnoli... Emilio Vicens que llegó con varias bobinas filmadas durante su viaje a la Antártica en el Año Geofísico Internacional (1956)... el escritor Sergio Ampuero, el músico Fernando García, el poeta Fernando Pezoa... Algunos miembros del Cine-Club universitario del que yo había sido expulsado a fines de 1956 por haberme atrevido a iniciar filmaciones al margen de los estatutos... También el fotógrafo Enrique Rodríguez y Daniel Urria, que fue el principal ejecutor en los trabajos de restauración de *El Húsar de la Muerte*... Incluso Pedro Chaskel que era Director de ese Cine-Club...

(...) la Universidad nos facilitó una pieza de 16 metros cuadrados en su Departamento de Foto-Cinematografía [ubicado en calle San Isidro, en 1957]... y nos lo cambió al año siguiente por un espacio en el entretecho del edificio de su Casa Central, donde nos tocó cohabitar con la solemne maquinaria del reloj que marca la entrada principal...» (2007b: 2)

En 1959, dos años después de la fundación del Centro de Cine Experimental, el Boletín N° 2 de la Universidad de Chile da cuenta de la exhibición de los primeros trabajos del grupo:

«SE ORGANIZA CENTRO DE CINE:
4 CORTOMETRAJES DA EN JUNIO

«Después de varias reuniones que se iniciaron el año pasado, un grupo de fundadores del Cine Club de la Federación de Estudiantes y de egresados del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, se pusieron de acuerdo para la producción de películas, a base de un trabajo de equipo en torno a ideas y finalidades

precisas. Nació así el Centro de Cine Experimental, como ‘una entidad productora de películas, autónoma, formada por personas profesionales o especializadas en los diferentes aspectos de la producción cinematográfica, y que tienden al desarrollo del cine experimental e independiente’, entendiéndose por cine experimental ‘la producción profesional y colectiva de películas que signifiquen la búsqueda de un lenguaje cinematográfico propio, a través del desarrollo de temas que expresen la realidad’.

«La primera etapa de esta labor de conjunto permitió la iniciación de dos películas, con muy escaso financiamiento. De éstas, el filme *Mimbre* fue proyectado en prueba, sin sonido, al Secretario General de la Universidad, señor Álvaro Bunster, en quien el Centro expresa haber encontrado comprensión y estímulo.

«El Director del Centro de Cine Experimental, señor Sergio Bravo, nos informa que la primera película fue producida con el auspicio de la Secretaría General de la Universidad, interesada en estimular esta labor con fines universitarios y culturales. Dicha película está terminada y en enero pasado se proyectó otra, para completar la primera etapa del plan estudiado.

«El Centro cuenta ahora con un pequeño taller, que se ha equipado en el Departamento de Fotocinematografía de la Universidad.

«Hasta ahora el Centro ha producido cuatro películas de cortometraje, en blanco y negro, con película Kodak de 16 mm. Para ello se han usado dos filmadoras Paillard Bolex de 16 mm. de propiedad de la Universidad. Estas películas hacen un total de 80 minutos de proyección, y serán exhibidas en el mes de junio, en una función pública que se efectuará en la Casa Central universitaria. Los filmes son *Observaciones Antárticas*,⁷

7. Más conocida en la literatura y los demás registros como *Imágenes antárticas*.

de 17 minutos de proyección; *Mimbre*, de 10 minutos; *Trilla a yeguas*,⁸ de 30 minutos y *Día de organillos* de 21 minutos. Han colaborado en estos trabajos el Departamento de Grabaciones del Instituto de Extensión Musical, el Departamento de Radiotransmisiones y el Departamento de Fotocinematografía de la Universidad.

«En una memoria que presentará el Centro, se dejará constancia de las experiencias obtenidas en la realización de estas películas, definiéndose así los objetivos de la institución: a) uso universitario de esta forma del conocimiento, b) racionalización de la producción de películas, vale decir, creación de una base material estable y análisis de la política de producción adecuada, y c) profesionalización, o sea, trabajo con equipos adecuados que puedan mantenerse en el ejercicio práctico para asegurar buen rendimiento técnico.» (1959: 65-67)

La reseña del boletín universitario establece claramente cuál ha sido el papel de esta casa de estudios en los primeros años de existencia del Centro, si bien, como lo indica el mismo Bravo, hasta 1961 éste no se incorporará orgánicamente a la universidad. El asunto ha sido materia de controversia en la literatura sobre el tema, por cuanto existen discrepancias respecto al tipo de vinculación del Centro a la universidad en sus primeros años y también respecto a su data de origen.

Mouesca, por ejemplo, señala en su texto *Plano secuencia de la memoria en Chile* que el Centro de Cine Experimental es establecido en 1959 e inmediatamente incorporado en la estructura universitaria. Dice Mouesca que la universidad incorpora «en forma oficial a su estructura orgánica, años después, en 1959, el Centro de Cine Experimental, al frente del cual se nombra como director a uno de aquellos estudiantes pioneros: el recién egresado de la Escuela de Arquitectura, Sergio Bravo». (1988: 16) En otro texto posterior, *El documental chileno*, vuelve a sostener:

8. Conocida luego solamente como *Trilla*.

«[en 1955] Pedro Chaskel funda el Cine-club de la Federación de Estudiantes de Chile, FECH, que al cabo de un cierto tiempo, en 1959, recibe el apoyo oficial de la autoridad universitaria y da nacimiento al Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que viene a reemplazar al antiguo Departamento de Cine Educativo (...) El Centro es cofundado por Pedro Chaskel y Sergio Bravo, y la dirección la ejerce este último. Los acompañan un grupo de estudiantes universitarios aficionados al cine, ajenos a todo autobombo y a la insana tendencia de formular anuncios espectaculares a propósito de cualquier proyecto.» (Mouesca, 2005: 65-66)

También el *Informe sobre el cine chileno* presentado al V Festival de Cine de Viña del Mar, de autor anónimo, indica como fecha de fundación del Centro el año 1960, incorporado orgánicamente a la universidad (1988: 319-324). Juan Verdejo, en su artículo para *Cinema 2002*, también incurre en la confusión: «En 1960 nace Cine Experimental, perteneciente a la Universidad de Chile» (1988: 325-327).

La confusión puede prestarse por el hecho de que en 1961 la universidad incorpora el Centro como una sección de su Departamento Audiovisual, junto a las secciones recién creadas de la Cinoteca Universitaria y el Canal 9 de televisión. A partir de esa fecha Bravo recibe un nombramiento a contrata como funcionario de la universidad, y se asignan salarios para los miembros del CE. Desde este momento el Centro se incorpora formalmente a la Universidad de Chile, pero su fundación como grupo de realizadores se había realizado ya cuatro años antes, en 1957. Jorge Leiva, en su artículo para *Tiempo de cine*, es más preciso y consigna la situación del siguiente modo: «Nacido como núcleo autónomo, en 1961 el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile pasa a formar parte de la estructura universitaria» (1963: Nº 14-15).

Pedro Chaskel aclara en una entrevista reciente los dos momentos institucionales diferentes de estos primeros años del CE:

«En una primera etapa —que era el Centro de Cine Experimental— básicamente los que estábamos trabajando activa y

permanentemente éramos dos personas, Sergio [Bravo] y yo, en la práctica como ayudante. Tal vez con un mayor grado de conocimiento foto y cinematográfico que Sergio en ese momento... Un momento que empezó en 1957 y debió de durar hasta el 60, no más allá. Ese año se da la opción de que este 'organismo' de dos personas, que funcionaba en forma autónoma, independiente, y con algunos aportes de la Universidad —específicamente de parte del Secretario General, Álvaro Bunster—, trabajase en un espacio al interior de su departamento de fotografía y microfilm. (...) Se le propone a Sergio pasar a integrarse de plano a la estructura organizacional de la Universidad, y entonces pasa de llamarse 'Centro de Cine Experimental' a 'Cine Experimental de la Universidad de Chile', como entidad directamente dependiente de la Secretaría General, con presupuesto y con sueldos. Mientras duraban las conversaciones yo estuve ausente, primero de vacaciones y luego trabajando con Naum Kramarenko». (2007b)

Por último, el mismo Bravo ha dejado por escrito algunas precisiones en torno a la vinculación primera entre el Centro y la Universidad de Chile:

«Por desinformación o inercia, al núcleo de trabajo que fundé en el año 1957, se le denomina *centro de cine experimental de la Universidad de Chile*, lo cual no corresponde a la verdad... ninguna universidad participó, ni fue representada en la etapa fundadora de nuestro centro (...). Cuando teníamos filmados y compaginados los documentales *Mimbre*, *Imágenes antárticas*, *Día de orgánillos*, *Trilla*... la Universidad nos otorgó ayuda oportuna, pagando los gastos de edición en los laboratorios ALEX de Buenos Aires...⁹ (...) En 1961, la Universidad decretó el estatuto administrativo para el Departamento *Cine Experimental*

9. Chaskel puntualiza que en los laboratorios ALEX sólo se revelaron los materiales, haciéndose el resto del trabajo de edición —incluida la musicalización de Violeta Parra— en Santiago (Chaskel: 2008).

de la Universidad de Chile, sección del Departamento Audiovisual, incluyendo la TV universitaria y la Cinemateca en formación. Se me ofreció la incorporación a la planta administrativa, lo cual obviamente rechacé, prefiriendo el trabajo «a contrata» para no perder mi autonomía. (Decreto universitario N° 3308 del 09/05/61)» (2007a: 1-2)

La narración que ofrece Bravo es consistente con versiones anteriores que él ha dado en *Araucaria de Chile* (1987) y en el homenaje de la Cineteca Nacional (2007b), así como con las que dan otros protagonistas de la historia del CE en estos años: Chaskel (2006) y Emilio Vicens (2007), el realizador de las tomas de *Imágenes antárticas*.

LOS INTERESES DE UN CINE «EXPERIMENTAL»

¿De dónde proviene el nombre «Cine Experimental»? ¿Qué es lo «experimental» en el trabajo de este centro? Dice Chaskel:

«La razón era muy simple. Nosotros teníamos como referente al Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que fue de alguna manera un intento por enfrentar al teatro convencional de la época; y además el nombre ya estaba bien internalizado en la cultura universitaria. Entonces se le puso así no por un objetivo, por decirlo así, de hacer un cine ‘experimental’ propiamente tal. Había sí una intención de romper un poco con el cine tradicional chileno... y precisamente elegimos el documental para recoger la ‘realidad nacional’, la cultura, las clases sociales, etc. Eso no se hacía en absoluto, [las películas precedentes] eran sólo maquetas. Por un lado condenábamos esa forma de hacer cine, pero también, al mismo tiempo, éramos gente que amaba hacerlo». (2007b)

El académico y realizador José Román, quien trabajó en la Cineteca Universitaria en la década de 1960, se refiere también a la denominación «experimental»:

«Sergio Bravo le puso el nombre antes de que se incorporara a la Universidad de Chile, cuando hizo *Mimbre*. Nunca le oí decir por qué lo de ‘experimental’, pero claro, era un nombre tentador porque implicaba marcar inmediatamente una diferencia con el cine comercial. Y marcar una diferencia también con el documental que se hacía en aquel entonces, porque ¿quién hacía documental? Los Di Lauro, Pablo Petrovic, Balmaceda... Estaba esa intención por marcar la diferencia, y ese era el énfasis que le ponía Bravo a sus películas. Lo que pasa es que normalmente se designa como ‘cine experimental’ a estas obras que se salen de los formatos habituales del documental o de la ficción; la vanguardia francesa, el surrealismo. Pero no se piensa en otro tipo de experimentaciones, que se hacen a través del formato, de las ‘categorías’ reconocidas. Por ejemplo, el documental canadiense tiene mucho de experimental, siendo muy aterrizado, muy concreto. Ese tipo de cine en particular lo encontraba muy afín con lo que Chaskel y Ríos hicieron en un momento». (2007b)

No es el carácter «experimental», en su sentido estricto, lo que define el trabajo del CE. Debe indagarse en sus motivaciones, sus preocupaciones temáticas y sus posturas políticas y estéticas para entender la novedad de su propuesta en el contexto del cine de la época.

En su artículo para *Tiempo de cine*, Joaquín Olalla afirma que el CE:

«(...) es capaz de generar líneas de suficiente fuerza para el desarrollo de una expresión cinematográfica auténticamente nacional: el encuentro y aproximación mediante la línea experimental a la realidad nuestra (social, humana, política, geográfica, etc.); la formación de profesionales; el estímulo y apoyo a la investigación teórica; la difusión, etc.» (1965: N° 18-19).

Según esta apreciación, el elemento determinante del trabajo del CE era un intento por acercarse a la realidad nacional de manera directa, mediante procedimientos propiamente cinematográficos y por caminos lo más alejados posibles de las tipologías y temáticas del cine de ficción y documental precedente. Esto conducirá a los miembros del CE a introducirse en temáticas ligadas a la identidad nacional, a la realidad social y política; así como a la incorporación progresiva de los proyectos políticos reformistas y luego revolucionarios que, al igual que ellos, apostaban por un acercamiento a lo real que discrepaba profundamente del de la generación anterior. Los mismos realizadores del CE confirman esta apreciación. Bravo dice:

«Nosotros queríamos aportar un nuevo lenguaje, independizarnos totalmente de lo que veíamos como cine oficial chileno. Nos impresionaba mucho lo que hacía Fernando Birri, que había fundado en 1956 la primera escuela latinoamericana de documentalistas, en el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe, Argentina. Definía su trabajo como ‘realismo crítico’, una suerte de neorrealismo, aunque no era exactamente lo mismo. Muchos partieron a estudiar a esa escuela. Nosotros, entre tanto, hacíamos exposiciones de cerámica, de objetos de mimbre; estábamos bastante locos descubriendo la luz, nuestra luz del sur, que es una luz marítima de mucha riqueza cromática... Yo filmaba todo lo que podía». (1988: 18)

Del mismo modo, este interés por «volver a ver» críticamente la realidad seguirá presente en los años venideros. Refiriéndose a *Testimonio* y *Venceremos*, realizados a principios de los años setenta por Chaskel y el fotógrafo Héctor Ríos, Mouesca dice:

«[*Testimonio* y *Venceremos*] surgen como una reacción al cine chileno argumental de la época, que vive ‘de espaldas a la realidad’, y contra ‘los mal llamados documentales’, marcados por los intereses institucionales o por fines derechamente publicitarios. ‘Nuestros paisajes, nuestras gentes, nuestros problemas, nuestra cultura, nuestra idiosincrasia no existían en las pantallas. Hacer

cine era una forma de expresar nuestras inquietudes, la búsqueda de una forma y una identidad propias frente a la avalancha de cine norteamericano de la época'.» (2005: 70)

«Varios de los chilenos que concurrieron, en todo caso, habían ya comenzado a trabajar (...) con una línea en la que el repudio a las falsificaciones de la realidad nacional presentadas por el cine de ficción chileno y el rescate de las verdades más profundas de la identidad nacional». (2005: 74)

En la revista *Araucaria de Chile*, Mouesca comenta como atributo principal del cine de Bravo un acercamiento «antropológico» a la realidad, que supone una correspondencia entre lo filmado y la manera de filmarlo. «[un cine] ajustado a la realidad austera de un país como Chile». Y en seguida Bravo añade: «Sería inmoral filmar la vida cotidiana de una campesina mapuche, penetrando en su casa encaramado en una grúa» (1987: 101).

Por su parte, frente a un cuestionario remitido por el Goethe Institut en 1999, Pedro Chaskel da las siguientes respuestas acerca de las motivaciones para realizar algunas de sus películas:

«[sobre *Testimonio*, 1969] Con más o menos modestia queríamos aportar a este cambio [en la sociedad]. La denuncia de situaciones absurdas, de injusticia y de las contradicciones propias del sistema era un camino para crear conciencia de esta necesidad de cambio. El cine, y en especial el cine documental, debían jugar un papel en este proceso.

«[sobre *Venceremos*, 1970] Tal vez su mérito mas allá de lo testimonial sea el ser representativo de cómo éramos, de cómo percibíamos el clima de la época, qué sentíamos (no sé a cuantos abarcará este plural, pero en todo caso me incluyo) cuán ingenuos, cuán románticos...

«[sobre *No es hora de llorar*, 1972] Ese año había llegado un grupo de brasileños exiliados por la dictadura militar de su país.

Nuestros sentimientos de solidaridad fueron fuertemente impactados por sus testimonios. Era el primer año del gobierno de la Unidad Popular, el año de la euforia, del entusiasmo y de la confianza en el futuro. Sentíamos que el hacer un documental referido a lo que pasaba en otros países de América Latina era parte de nuestra tarea como documentalistas.» (1999: 1-2)

El mismo Chaskel en 1966, ocupando ya el cargo de director del CE en la Universidad de Chile, indica en el boletín universitario cuál es la principal línea de trabajo del grupo:

«CINE EXPERIMENTAL tiene por finalidad realizar en el campo de la producción cinematográfica, una labor similar a la que la Universidad realiza en el Teatro, la Música y el Ballet. Es decir, por una parte, aportar a la actividad artística nacional con obras libres de imposiciones extraartísticas, y por la otra, formación de profesionales. Además, la producción de películas que respondan tanto a las necesidades internas de la Universidad, como del país en general.» (1966: 50-53).

Desde este punto de vista, sean cuales fueren los temas de cada una de las películas y las motivaciones personales de los realizadores miembros del CE en sus distintas etapas, el punto común se encuentra en la realización de un cine que refleje, por un lado, la realidad social de un modo más verdadero que los «falsos» planteamientos del cine anterior y, por otro lado, que construya y registre las imágenes de un proceso de cambio social, un cine comprometido con *su* propia realidad. El CE es un cine innovador no desde el punto de vista formal puramente, sino desde un doble compromiso: con los cambios que estaban sucediendo en la sociedad y, correspondientemente, con los cambios que los realizadores del CE creían que debían suceder en el cine mismo.

Después del Festival de Cine de Viña del Mar de 1969, esta motivación respecto al compromiso social del cine adquirirá una forma específica, bajo la manera del compromiso y la militancia política y/o partidaria. Carlos Flores del Pino, uno de los realizadores del CE en ese último periodo, dice:

«Nunca nadie se preguntó hacia dónde iba esta película [se refiere a *Miguel Ángel Aguilera, presente*, de Álvaro Ramírez, otro miembro del CE], quién la iba a financiar, cuál iba a ser el estilo..., nada, era salir y hacer. (...) las películas terminaron siendo, en esa etapa, —y hablo del Departamento de Cine, no del ‘experimental’ como género—, el resultado de un entusiasmo por transformar el mundo.

«(...) Bravo tenía un criterio distinto en un comienzo, y después [lo] elimina. Yo lo capté cuando hablé con él, hace cuatro o cinco años atrás: hacer películas como *Mimbre* no es un buen currículum para un hombre de los 70. Sergio prefiere *Las banderas del pueblo* [1964], porque es una película más propiamente de ese período. Él sigue prefiriendo, de dicho período, esa película. Esa gran película, en que a diferencia de otras suyas, no es la operación formal la que le da sentido a la obra, sino al revés; es decir, que el sentido está dado por este centro productor de ideología, que es el que construye finalmente la película, y que podía ser el PC, el PS o el MIR.» (2007)

Douglas Hübner, periodista de canal 9 en los años de la Unidad Popular y realizador, junto al CE, de *Herminda de la Victoria* (1971), dice:

«El CE es el deseo de un grupo de gente joven de que exista un cine chileno que no sea producto de un guión comercial, de entender el cine como una expresión y que esté relacionada con la sociedad, con el mundo popular. (...) [Es que] como todo esto era una misma cosa, parecía ‘lo natural’ (...), una de las grandes virtudes de esa generación fue el trabajo solidario que se dio, y que hoy no existe; daba lo mismo llamarse CUT, Chile Films o CE, si lo que importaba era el proceso, el momento histórico. Había una amplitud de mirada mayor.» (2007)

Si desde la dimensión social las preocupaciones documentales del CE fueron paulatinamente convergiendo en la militancia política,

desde la dimensión cinematográfica el trabajo del CE no se limitó a la producción de sus películas, sino que abordó también tareas de difusión e investigación. A estos objetivos se abocó la Cineteca Universitaria, creada a comienzos de los años sesenta,¹⁰ que dispuso por primera vez de un fondo de cintas, libros y fotografías, además de una modesta colección de revistas y un programa regular de exhibiciones. De todas las tareas en este campo, sin embargo, quizás la más importante sea la emprendida en 1958 con la recuperación y restauración del filme mudo *El húsar de la muerte*, de Pedro Sienna, la única cinta chilena del período mudo que sobrevive hasta hoy. La recuperación de la cinta estuvo en manos de Daniel Urria, miembro del cine-club universitario y colaborador de Bravo en los primeros años del CE. A partir de una copia positiva en mal estado, adquirida por la Universidad de Chile a instancias de Bravo, se limpió y volvió a fijar la película, exhibiéndola públicamente después de más de treinta años. Tiempo después, se le añadió una banda sonora definitiva compuesta por Sergio Ortega.¹¹

FORMACIÓN, LECTURAS, FILMES, MAESTROS

Es curiosa la escasez de menciones que los miembros del CE requeridos para este trabajo hacen a los cursos impartidos por el padre Rafael Sánchez en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica. Curioso porque se trata de la única instancia formal de instrucción en cine que recibieron los principales realizadores del CE —exceptuando a Héctor Ríos y Fernando Bellet, quienes estudiaron en Italia y Francia respectivamente —y porque Sánchez es el autor de un emblemático texto sobre teorías del montaje cinematográfico. En el año 1954, antes de la constitución formal del Instituto Fílmico —ni hablar aún de la Escuela de Artes y Comunicación (EAC) de la Universidad Católica

10. Ver capítulo correspondiente.

11. Vega (2006: 191-192) señala la existencia de un segundo proyecto de este tipo: *Recordando* (1961), realizado por Sergio Bravo y Edmundo Urrutia, que consiste en un *collage* montado sobre la base de diversos fragmentos de noticieros antiguos. No se tiene hoy otra noticia sobre esta realización.

—Sánchez impartió varios cursos vespertinos sobre historia del cine, apreciación, montaje y fotocinematografía. En estos cursos participaron Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Luis Cornejo, Daniel Urria y Emilio Vicens (todos vinculados al CE) además de Luis Sotomayor, Alicia Vega, Jorge Sanjinés, entre otros. (Chaskel, 2007a; Vega, 2006: 16; Orell, 2006). Emilio Vicens señala:

«La formación de los documentalistas que conformamos el grupo inicial del Centro —Sergio Bravo, Pedro Chaskel y yo—, estuvo básicamente dada por la participación en un primer curso del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, que encabezaba Rafael Sánchez. El curso lo iniciaron sesenta alumnos y egresaron quince, entre los cuales los tres integrantes del centro; tres o cuatro realizaron filmes. En el grupo de maestros, junto a Rafael Sánchez, estaban Patricio Kaulen, Jorge di Lauro, Andrés Martorell, Óscar Andolcetti [gerente de Kodak Chile]. También Fernando Bellet. Conocían del SODRE¹² de Uruguay.» (2007)

Chaskel ha reconocido que fue en estos cursos y en una Academia de Foto y Cinematografía dirigida por el italiano Giorgio Vomiero hacia 1952, en la que hacía clases Fernando Ballet, donde decidió su vocación por el cine. «Bellet me convenció de que yo tenía talento para el Cine» (2007a). Sin embargo, reconoce como su «verdadera» escuela el trabajo que como asistente tuvo junto a Naum Kramarenko en *Tres miradas a la calle* (1958) y *Deja que los perros ladren* (1960). Dice Chaskel:

«Ahí aprendí realmente el oficio, porque Kramarenko sabía de todo, desde donde poner la luz hasta la solución de los problemas de continuidad. Como eran equipos de personal mínimo, yo partí barriendo la oficina y pasando el guión a máquina para terminar mirando el negativo y trabajando en la edición. (...)

12. Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos, dependiente del ministerio de Cultura y Educación de la República Oriental del Uruguay.

Para mí fue una gran experiencia, porque significó pasar de la conversación del Cine-club a la práctica. Para Kramarenco también era la primera película y pasó algo increíble. Una de las historias transcurría en una población marginal y se filmó en escenarios naturales. No obstante, por algún artificio de la iluminación, de la actuación, qué se yo, parece entera hecha en estudio. Eso significa que no basta llegar a la realidad para lograr un efecto de realismo. Quizás la causa de esta situación fue que no había una búsqueda detrás. Era simplemente la pobreza material. (...) Más tarde, cuando Kramarenco tuvo la posibilidad, hizo *Deja que los perros ladren* en estudio, con sonido, decorados, todo. Lo anterior no era el resultado de una búsqueda. Me imagino que también en el neorrealismo hay una buena parte de eso.» (1989: N° 11)

Es más abundante, en cambio, aunque algo imprecisa, la literatura sobre sus influencias filmicas, los directores admirados y los modelos de filmes seguidos. Bravo declara ser tributario de las ideas y el clima intelectual de la postguerra, además de la Reforma Universitaria de la década del 40, lo que le significó «incorporar a su trabajo estudiantil prácticas nuevas: las encuestas, las ‘salidas a terreno’, donde el encuentro con el obrero o el campesino potencia, de súbito, el empleo de técnicas nuevas como, por ejemplo, el cine». (Mouesca, 1988: 16). Bravo escribía también la página de cine de la revista *Gaceta*, dirigida por Pablo Neruda. «*El gabinete del doctor Caligari* —dice Mouesca de Bravo— fue una gran influencia en su gusto cinematográfico» (*Ibid.*: 17).

El cine-club universitario proveyó también de un conjunto de películas a visionar para los miembros del futuro CE, además de motivar incipientes intercambios de textos y discusiones. Nuevamente, Fernando Bellet tuvo un importante rol aquí, como motivador de los primeros foros. El cine-club pasaba en sus exhibiciones los documentales de la National Film Board de Canadá, entre los que destacan las realizaciones de John Grierson; y también películas del actor Louis Jovet; Cocteau, esp. *Orfeo*; Mac Laren, esp. *Blinkity blank*; Pierre Kast, Alan Resnais, esp. *Noche y niebla*. Casi todas eran conseguidas de segunda en distribuidoras o en institutos binacionales (Orell, 2006:

27). Dice Bravo: «En el cine-club todas las semanas se proyectaba cine europeo. Era la época del *star system* y ver *El muelle de las brumas* [de Marcel Carné] era un modo de escapar a la revista *Ecrán*». (Mouesca, 1988: 17)

Junto a las exhibiciones, el cine-club publicaba la revista *Séptimo Arte*, realizada enteramente por los aficionados, dirigida por Chaskel y que contó tres números con artículos, por ejemplo, sobre Neorrealismo italiano o una traducción de un artículo sobre el montaje de Vsevolod Pudovkin (Mouesca, 2005: 66).

Estos primeros textos sobre montaje influyeron particularmente en Pedro Chaskel. En su entrevista a la revista *Enfoque*, dice:

«En cuanto a mi interés por el montaje, en mis años de cineclubista me encontré con un texto de Pudovkin que abrió mi perspectiva sobre el montaje a nivel de lo que significa crear un espacio que no tiene nada que ver con lo real. Eso me fascinó porque era la primera vez que me topaba con algo así, pero la influencia no fue más allá, porque el cine soviético mudo no se veía en Chile. Yo he sido poco teórico a pesar de la experiencia del cine-club.» (1989: N° 11).

Efectivamente, según los testimonios de los realizadores de esa época, el cine ruso no será introducido sino hasta fines de los sesenta. «*El acorazado Potemkin* era una leyenda. Eisenstein se conoce recién en los 70», dice Chaskel (2007a). Los textos también son escasos. Agrega Chaskel: «Lo único que había era la *Historia del cine* de Georges Sadoul, en francés. En los 60 llegan los *Cahiers du Cinema* a la Librería Francesa y con ellos llega también la *Nouvelle vague*.

Chaskel reconoce asimismo la escasez de referencias a la mano, por un lado, y las deudas con el neorrealismo italiano, por otro:

«Influencias... ¡es que conocíamos tan poco! De otras influencias, en cuanto a trabajo personal..., no, no soy consciente. El neorrealismo italiano definitivamente, claro está, nos marcó a todos; fue un hito dentro de la historia del cine en términos generales, un quiebre fundamental de la relación cine-realidad,

que estaba regida hasta ese entonces por la «escuela» del cine norteamericano. Fue algo muy importante. De hecho, uno va a encontrar elementos del neorrealismo desde *El chacal de Nahueltoro* hasta *Tres tristes tigres*.» (2007b)

Durante la segunda etapa en la historia del CE (1963-68), las lecturas se enriquecerán con los textos de los formalistas rusos, Bazin y Rudolf Arnheim. De esto da cuenta José Román:

«En la cineteca había un grupo, yo incluido, que leíamos a André Bazin, pero con dificultad, puesto que éste no estaba aún traducido al español. Las lecturas que ciertamente hacían los miembros del Centro se enmarcan dentro del formalismo ruso, en el que Sergei Eisenstein ocupaba un lugar central. En el caso de Sergio Bravo esto era evidente; no nos olvidemos que éste último era arquitecto, por lo que tendría sintonía con el estructuralismo ruso de Eisenstein y Pudovkin. Leían también a Sadoul y a Arnheim». (2007a)

En esta etapa tendrá gran influencia en el trabajo del CE el director Héctor Ríos, realizador especializado en el campo de la fotografía. Ríos colaborará con varios de los realizadores del CE, además de instruirlos en aspectos técnicos del manejo de cámara. Dice Mouesca:

«(...) como director de fotografía [Ríos] 'no es admirador a ultranza del naturalismo', y agrega 'no tener apego excesivo al realismo', porque le molesta de éste que pueda parecerse demasiado 'a lo cotidiano', en circunstancias que él prefiere como fotógrafo 'alterar un poco la realidad' para huir de lo trivial. (...) en Chile el director de fotografía 'va construyendo su experiencia de forma solitaria, porque no hay maestros en quienes apoyarse'». (2005: 77-78)

Si Bravo y Chaskel reciben su formación inicial en los cursos del sacerdote Sánchez en la UC y en la cultura de los cine-clubes a

finés de los años cincuenta, ellos mismos, junto a Ríos y Bellet, se constituirán en la referencia para la generación siguiente de realizadores del CE: Douglas Hübner, Carlos Flores, Álvaro Ramírez, Miguel Littin, etc. De forma indirecta, a través del trabajo compartido, es posible que estos realizadores conocieran las obras y propuestas de cinematografías como la rusa o la neorrealista. Dice Hübner:

«Todo lo que vimos de Bravo; *Mimbre*, *Día de organillos*, fue una reafirmación de que había que hacer cine social. Si hay una imagen que define el contexto político-social del momento en Chile, esa es *Mimbre*..., eso te queda para toda la vida. Sergio es, a mi juicio, un exponente latinoamericano capital: cómo, demostrando un oficio, como el trabajo de cestería, producía una descripción casi etnográfica de la realidad. En cambio, Pedro llega con una idea más pragmática; él participa, por ejemplo, de la aventura científica de ir a desenterrar unas momias en el desierto. Quiere investigar sociológicamente el alcoholismo y otros temas. Mientras Sergio es la creación pura, la metáfora cinematográfica, que obtiene un resultado excepcional» (2007)

Sin embargo, a fines de los sesenta, todo el grupo —quizás con excepción de Bravo— recibirá fuertemente la influencia de las cinematografías cubana, argentina y brasileña, ampliamente difundidas gracias a los festivales de Viña del Mar. Como sostiene Aldo Francia: «Hasta ese momento nuestras únicas influencias habían sido los grandes maestros del cine europeo. Entonces empezamos a darnos cuenta de que existía un nuevo cine latinoamericano y de que debíamos cambiar nuestra forma de concebir el cine». (1990: 33)

Douglas Hübner agrega:

«Los cineastas cubanos empiezan a llegar recién por el 67 ó 68, con el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar; en ese momento es más bien la diáspora brasileña y la diáspora argentina. A mi juicio, el Festival de Cine de Viña del Mar puede conformarse justamente porque empieza a haber cine en Chile. En el primer festival apareció el cine cubano. En el segundo

ya vienen todos los estudiantes argentinos, los cineastas exiliados de ese país también: Diego Bonacina, Carlos Piaggio, entre otros.» (2007)

Guillermo Cahn, realizador ligado al CE durante los años de la UP, destaca que estas influencias se recibieron en medio del álgido ambiente social y político de la época:

«Una gran influencia fue el cubano Santiago Álvarez, por supuesto. (...) Pero en esto hay algo que va más allá del cine: la década del 60-70 en general. Esta cosa efervescente que venía de todas partes. (...) Después llegaron Getino y Solanas, pero el ancla era sin duda Álvarez.» (2007)

Héctor Ríos, por su parte, destaca que hay una continuidad entre las influencias europeas y latinoamericanas en cuanto a la cuestión social como preocupación principal del cine:

«[la preocupación social] viene de allá, de Europa, a propósito del neorrealismo. Por lo menos en las obras de quienes fueron a estudiar a Italia: Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, Néstor Almendros, más lo que se hacía en Argentina, en Brasil. Las grandes películas de aquellos años, todas tienen esa sensibilidad, la que en muchos casos se lograba gracias a la técnica de cámara en mano también. Los cubanos decían que el cine perfecto es más bien reaccionario: la cámara suelta indicaba que debía haber una cosa viva, un ser humano que está allí... Eso nos influyó a todos; somos descendientes de esa formación.» (2007)

LAS PRIMERAS PELÍCULAS

Mouesca, al igual que el resto de la literatura y como todos los entrevistados, resalta la precariedad de medios como uno de los aspectos más relevantes del trabajo del CE. Las filmaciones se hacían, en un comienzo, con cámaras prestadas y los realizadores financiaban la producción con dineros propios, lo que marca «el estilo de sus producciones» (Mouesca, 1988: 18). Dice Chaskel: «*Mimbre*, por ejemplo, fue filmado con la cámara de Leopoldo Castedo» (2007a). También Bravo confirma:

«Las filmaciones para el documental *Mimbre*, que hicimos con Sonia Salgado entre mayo y agosto del año 1957, constituyen el gesto fundador del Centro de Cine Experimental... Entonces no disponíamos de ninguna infraestructura: la cámara de 16 mm. que utilizamos esa vez era un préstamo del escritor Leopoldo Castedo. Nuestras mayores fuerzas siempre han sido la libertad y la pasión creativa. Filmando descubrimos el quehacer mágico de Alfredo Manzano y al proyectar las imágenes filmadas comprobamos que el hecho de asumir la mirada propia es algo esencial en la expresión audiovisual documental: ¡Asumir la propia mirada! Las revelaciones sorprendentes que nos traía la luz en las imágenes nos obligaron a continuar la experimentación... y hasta compramos una cámara Paillard Bolex de 16 mm.» (2007b)

Y agrega en la entrevista a *Araucaria de Chile*:

«Antes de tener, por ejemplo, nuestras propias cámaras, las conseguíamos en préstamo: las del Instituto de Cinematografía del Ministerio de Educación; unas viejas cámaras Mitchell, muy pesadas, que eran de propiedad de Chile Films, y hasta de 16mm, que me prestaba un amigo químico del Laboratorio Chile (...) Nosotros queríamos ser independientes, tener nuestra autonomía, de modo que incluso, cuando era inevitable, financiamos algunas películas con dinero de nuestros propios bolsillos. Esa actitud de independencia en nuestro trabajo tratamos de mantenerla siempre». (1987: 104-105)

De todas formas, este método de trabajo autónomo recibe el apoyo de la Universidad de Chile ya desde la realización de *Mimbre*, el primer cortometraje de Sergio Bravo, al cual Chaskel califica como la «prehistoria del Cine Experimental»:

«Sergio (...) entonces, le pide prestada una cámara al escritor Leopoldo Castedo y se lanza a filmar: rollo de 16 mm., blanco y negro, reversible. Se obtiene el auspicio de la Secretaría General de la Universidad de Chile para la producción, y más tarde para la posproducción. Nuestra infraestructura era mínima, todo artesanal. Se mandó lo filmado, entonces, a Buenos Aires —aquí no existía la posibilidad— para sacar un negativo, editarlo bien, ponerle música, etc.» (2007b)

En sus primeros años el CE funciona principalmente sobre la base de la autogestión. No hay un presupuesto estable ni salarios para sus integrantes, quienes incluso co-financian las producciones con dinero de sus propios bolsillos. Como dice Chaskel: «¿Quién pagaba? Al principio nadie. Los mismos integrantes sustentaban al Centro» (2007a). Recién en 1961, cuando el Centro pase a formar parte de la estructura universitaria, se le asignará un presupuesto, escaso, pero constante, que permitirá a los miembros del CE percibir honorarios y adquirir un mínimo equipamiento. Dice Bravo:

«El proyecto para adquirir equipos e instalar en la Universidad la unidad de producción en 16 mm. estuvo listo a fines del año 1961. Se importaron equipos: [dos] cámaras Arriflex, mesas de montaje, aparatos de sonido y un vehículo 4x4. Se nos entregaron varias oficinas en el centro de la ciudad, y se pudo comprar una buena cantidad de rollos de película de 16mm, permitiendo que varios realizadores potenciales como Helvio Soto, Sergio Larraín, Raúl Ruiz, Domingo Sierra, José Pérez y Enrique Rodríguez iniciaran sus proyectos. Simultáneamente comenzamos la producción de documentales institucionales: *Parkinsonismo y Cirugía, La Universidad en la Antártica.*» (2007b)

Pedro Chaskel, quien asume la dirección del CE en 1963, da más detalles respecto a las implicancias de la institucionalización del Centro y sobre la infraestructura adquirida:

«Por un lado, significó que quienes estábamos allí podíamos dedicarnos *full time* a hacer cine, profesionalmente, con un sueldo... Esa mentalidad ‘empresarial’ de encontrar espacios alternativos, con otros aportes, de moverse para financiar las películas, fue nula; en parte porque no correspondía con la ‘cultura universitaria’, quizá faltó eso. En el Departamento de Cine¹³ se compró una cámara Arriflex de 35 mm. Además, cuando vino Joris Ivens [en 1963], encontramos a un grupo de cine en el Instituto Pedagógico que estaba vendiendo también una Arriflex y la compramos. Por lo que quedamos con dos cámaras de 35 mm., pero sin presupuesto para producir en 35 mm. Y también se compró una Arriflex de 16 mm. En cámaras, entonces, estábamos relativamente bien equipados... De sonido sincrónico, nada. Y estaba también la moviola, que recién la es-

13. En estricto rigor, cuando el CE se incorpora a la estructura universitaria, se transforma en un departamento de la Universidad, empleándose esta categoría para denominarlo y abandonándose el término «Centro de...», más ligado a los años de «autonomía» respecto a la Universidad de Chile.

trenamos con *El chacal de Nahueltoro*. Era de 35 mm., pero tenía para pasar sonido en 16 mm.» (2007b)¹⁴

De todas formas, Chaskel señala que el presupuesto financiaba el funcionamiento básico del CE, pero no cubría los costos de las realizaciones. Existía, además, una «cultura» universitaria que sancionaba tanto los intentos de obtener ingresos mediante la comercialización de las cintas del CE como las actitudes «emprendedoras» dirigidas a la consecución de fondos. Dice Chaskel:

«No podíamos cobrar, pero tampoco disponíamos de un presupuesto [específico para la realización]. Por eso cuando nos llegaba un encargo, como *Aborto*, ¡estábamos felices porque al fin podíamos hacer cine!, por último porque nos pagaban el material virgen y lo demás... pero que viniese de la misma Universidad, no» (2007b)

Esta situación —la escasez de recursos, un presupuesto mínimo y la ausencia de gestión financiera— no se modificará profundamente en los años venideros del CE, siendo una de sus características más permanentes a lo largo de sus diferentes etapas. Un ejemplo de esta condicionante persistente de la producción es la anécdota que cuenta el mismo Chaskel, referida al estreno de *El chacal de Nahueltoro* en 1968:

«Lo chistoso con el *Chacal* es que el estreno en una sala de cine, con invitaciones, lo hizo la Universidad Católica. Es un botón de muestra de la incapacidad de nosotros por ‘vender una imagen’. Nosotros no teníamos un veinte, y resulta que la Universidad Católica hizo el libro con el guión; entonces, para el lanzamiento del libro arrendaron una sala y dieron la película. Nosotros no la habíamos estrenado, y yo ni siquiera pude ir al estreno por estar enfermo.» (2007c)

14. Junto a las cámaras se adquiere, obviamente, un trípode y un juego completo de lentes.

Otra anécdota de Chaskel sobre el funcionamiento precario del CE es también reveladora:

«En general, como presupuesto el CE siempre tuvo muy poquito. Tuvimos una larguísima etapa en que dependimos del Departamento Audiovisual [entre 1961 y 1968], y el director, en el fondo, era el director de Canal 9. Todas las platas que podían entrar iban al pozo negro del canal, que siempre estaba en dificultades; entonces ni siquiera teníamos el incentivo de ingresar ganancias. Después logramos independizarnos finalmente, volviéndonos un 'Departamento de Cine' [dependiente de la Facultad de Artes, desde 1968 hasta 1973], y no sé si sea bueno decir esto, pero nos financiamos con puras malversaciones de fondos: montones de organizaciones populares nos pedían copias de nuestros filmes, y entonces les vendíamos una copia de esto y de lo otro. Esa plata, en términos estrictos, había que ingresarla a la Universidad, y de ahí ¡chao! Por lo tanto, en vez de ingresarla, comprábamos materiales... Tanto así que yo tuve hasta un sumario. *Descomedidos y chascones* [1972] tuvo que haberse financiado así...» (2007c)

LOS MÉTODOS DE TRABAJO: SERGIO BRAVO

Dice el crítico José Román: «Los modos de trabajo eran bastante artesanales, pero eso no significa que fueran menos prolijos. Los equipos de trabajo y filmación eran mínimos, por lo que cada integrante del Cine Experimental debía desarrollar experticias en distintas áreas. En este sentido, los niveles de improvisación eran bajos. Era un cine muy estructurado. Se caracterizaban por ser muy rigurosos con el guión» (2007a).

La organización del trabajo del CE, así como las características técnicas y estéticas de sus producciones, están tan determinadas por la precariedad de los recursos, como orientadas según el plan de «experimentación» cinematográfico de Bravo. Esto permitirá realizar unos primeros documentales de gran calidad e interés, manufacturados con

un rigor y economía de medios encomiable, que exige a los realizadores creatividad y asertividad para obtener los mayores rendimientos expresivos posibles. Dice Bravo:

«La experimentación en el proceso de la composición documental nos permitió comprobar que la problemática social, los condicionantes económicos y las preocupaciones relativas a la expresión se conjugan con igual, mayor o menor énfasis en la síntesis documental (...). Paulatinamente el Centro llegó a desarrollar un método de trabajo compositivo, posible de esquematizar en tres etapas: Foto encuestas, Análisis kinético y Técnica del Kinegrama.» (2007b)

Los curiosos nombres con los que Bravo describe su método de trabajo aluden a una manera antropológica de acercarse a los objetos de filmación, asimilando el registro filmico a la etnografía (foto encuesta), para luego organizar el material de acuerdo a patrones formales, principalmente de iluminación (análisis cinético). La noción de «kinegrama» describe el trabajo compositivo del montaje.

El método de Bravo, inédito en la cinematografía nacional, tiene su origen en la formación del cineasta en Arquitectura. Dice el realizador:

«Mis estudios de Arquitectura con el nuevo programa de la Reforma del año 1945, facilitaron la definición a una metodología compositiva. (...) Las enseñanzas de la Escuela *Bauhaus* de Weimar, en cuanto a la evolución de las ideas y las técnicas en la génesis de las formas en el arte, las había traído a Chile el arquitecto Tibor Weiner condiscípulo de Walter Gropius, de Mies van der Rohe, de Kandinsky. Llegando, Weiner se había integrado al equipo de profesores y alumnos que preparó el nuevo programa de estudios para la Cátedra de Análisis Arquitectural, de la cual fui Profesor Ayudante hasta el año 1953». (2007b)

En su entrevista a la revista *Araucaria de Chile*, puntualiza cómo se produce su tránsito desde la arquitectura, objeto de una reforma

que pretendía volver a vincular los problemas formales con los hechos sociales, al cine:

«Se planteaban todos los problemas de la estética arquitectónica; pero, además, estaban en cuestión todos los problemas ligados a la cultura chilena. Yo participé en ese proceso, me tocó enfrentarme a una realidad en que casi todo estaba por hacerse. Había que hacer encuestas, salir a terreno, encontrarse con el pueblo, conocerlo. Y la experiencia nos mostró que el cine era un buen medio para hacer este trabajo. Te estoy hablando del 47 y los años siguientes» (1987: 103)

El impulso de un método de observación que privilegia la labor en terreno determinará luego el quehacer cinematográfico de Bravo. Su primera película, *Mimbre*, data de 1957 y registra el trabajo artesanal de «Manzanito», quien fabrica objetos de mimbre en su taller de Quinta Normal. El cortometraje de 10 minutos no sólo documenta las tareas de Manzanito, sino que crea una impresión visual mediante la composición de líneas, formas y luces según se reflejan en las hebras de mimbre, «sin tics o rebuscamientos folklorizantes» (Mouesca, 1988: 18).

Mouesca data, sin embargo, como primera realización del CE, *Imágenes Antárticas*, en 1956, pese a que se trata de una producción contemporánea a *Mimbre* en el año 1957. El documental fue montado por Bravo a partir de materiales filmados por Emilio Vicens durante un viaje a la Antártica en el marco del Año Geofísico Internacional. Dice Vicens:

«*Mimbre*, dirigida por Sergio Bravo, sería la primera producción del Centro de Cine Experimental e *Imágenes antárticas* sería el segundo trabajo. En relación a fecha de producción, está claro que el año que figura en el mismo filme, 1957, corresponde a su data. La película se filmó a bordo del transporte Angamos de la Armada, entre el 17 de enero al 1º de abril de 1957, durante el Año Geofísico. La filmación la realicé yo, incorporado a un grupo de otros tres investigadores científicos,

con el auspicio de la Secretaría Ejecutiva del Año Geofísico Internacional.» (2007)

Vicens perteneció a la Comisión de Glaciología del año Geofísico Internacional. Agrega:

«Todos [los miembros del CE] eran un poco ‘mentholatum’. Pedro Chaskel se preocupaba del sonido, de la música. Sergio Bravo lo hacía del montaje. Había otros colaboradores, como el poeta Efraín Barquero y el locutor Darío Aliaga. (...) Los elementos técnicos en la etapa inicial eran precarios. Más bien las ganas de trabajar, donde todos hacían de todo. La sincronización de la película la hizo Pedro con un metro, a ojo. Se trabajaba con equipos prestados: el grabador de sonido lo prestaba un guitarrista, Arturo González. Con el Año Geofísico Internacional se obtuvo una cámara Bell and Howell a cuerda y película, que sirvió para hacer el documental.» (2007)

Las siguientes realizaciones de Bravo siguen el camino de *Mimbre*. Éstas son *Trilla* (1958) y *Día de organillos* (1959). Dice Bravo:

«*Día de organillos*, *Trilla*, *Mimbre*, fueron hechos gracias a una ayuda especial de la Secretaría General de la Universidad de Chile. Eran películas que revelaban aspectos de la vida cotidiana, (...) procurando revelar una realidad sencilla, sin máscara. Los protagonistas: Manzanito, que tejía figuras prodigiosas en mimbre; los organilleros, que yo seguía con mi cámara por las calles de la ciudad. (...) *Trilla* está hecha de modo casi antropológico: filmada en Canquihue, cerca de Concepción, el filme tiene también música de Violeta, que canta en él cuecas y tonadas de la misma región». (1987: 105)

Otras películas de Bravo durante este periodo son *Casamiento de negros*, de la cual casi no existen referencias en la literatura —la más relevante quizás es la ficha que Alicia Vega le dedica en su catálogo

(2006) y la del propio Bravo, que lamenta la desaparición de la cinta (1987: 106) —y *La marcha del carbón* (1960). Bravo, refiriéndose a ésta y a otra película suya posterior, *Banderas del pueblo* (1964), dice: «Fueron hechas como siempre con una pobreza total de medios. Mi suegro me compró la película virgen para hacer la primera, en la cual trabajamos media docena de personas, incluida mi compañera, Sonia, que fue montajista» (1987: 105). Añade:

«De *La Marcha del Carbón* se conservan sólo planos dispersos. Un dirigente comunista lo llevó a la Unión Soviética, a donde viajó con motivo de una reunión internacional. Quería solicitar ayuda para sacar varias copias de la película, cosa que nosotros no estábamos en condiciones de hacer. No sé qué pasó exactamente después, pero lo cierto es que del filme nunca más se supo». (1987: 106)

La siguiente película de Bravo es *Láminas de Almahue*, de 1961. De ella dice Bravo: «En 1962 me dieron un premio en el Festival Internacional de Locarno por *Láminas de Almahue*. En ella el montaje tiene un papel decisivo; creo que puede calificarse de filme experimental» (1987: 105). El crítico Jorge Leiva señala: «*Láminas de Almahue* (...) aborda el problema de la relación temporal ‘proporcional’ entre el tiempo real (campo chileno en la zona central) y tiempo cinematográfico» (1963: Nº 14-15).

Durante el año 1962 Bravo realiza dos filmes: *Parkinsonismo y cirugía*, cinta que no tiene mayores referencias en la literatura, y *Amerindia*, co-realizada junto a Enrique Zorrilla. De ella dice Joaquín Olalla:

«Los aportes más importantes que en el plano de la producción tuvo el cine chileno en 1963 correspondieron a Cine Experimental de la Universidad de Chile. (...) correspondieron a proyectos gestados el año anterior que sólo se terminaron o salieron a circular en 1963. Son ellos *Amerindia* y *A Valparaíso*. El primero, *Amerindia*, de Sergio Bravo y Enrique Zorrilla es un mediometrage en colores (16 mm.) que constituye un fresco de

Latinoamérica. Sus autores lo han definido como una experiencia piloto, dentro de la línea de producción semi industrial de Cine Experimental. Este documental, alejado diametralmente de todo exotismo y de todo efectismo paisajista, entrega una visión sintética y lírica del continente y del hombre americano» (1965: N° 18-19).

Bravo realiza además otras dos cintas que no se incluyen habitualmente en los catálogos de producción del CE: *Ahora le toca al pueblo* (1958), documental político encargado por el Frente de Acción Popular para la campaña presidencial de ese año, y *La respuesta* (1961), junto al historiador Leopoldo Castedo, sobre el terremoto de Valdivia y las labores de reconstrucción de la ciudad. Intenta además realizar dos películas sobre el poeta Pablo Neruda, proyectos de los cuales no sobreviven copias.

Todo el trabajo de Bravo está cruzado por tres condicionantes ya descritas: la precariedad de recursos y, por tanto, una economía de medios cinematográficos;¹⁵ la organización de las películas de acuerdo a principios de innovación formal y, por último, el interés en temas ligados a la identidad y la realidad social. Dice Bravo:

«Yo asumo, por eso, la imperfección como una posición moral. A mi hijo, por ejemplo, que me ayuda a filmar, no le permito que haga panorámicas con un trípode. Mi posición corresponde a la de un cine antropológico. Hay un equilibrio entre forma, contenido y tecnología; de allí surge una armonía que debe ser coherente con lo que se quiere expresar. (...) Yo estoy, ya lo dije, en la posición de un cine antropológico, y estoy convencido que sería inmoral penetrar en la casa de una campesina mapuche, por ejemplo, encaramado en una grúa. (...) Yo asumo una

15. Es sintomático de esta precariedad el hecho de que, durante los primeros años, el revelado del material filmado en 16 mm. debía hacerse en Estados Unidos o Argentina, debido a la falta de laboratorios especializados en Chile. Una vez que éstos se habiliten en el Instituto Fílmico de la UC, los realizadores del CE revelarán sus materiales en ese lugar.

microtecnología, una tecnología franciscana; mis películas son baratas». (1987: 109)

Otra característica del trabajo de Bravo, que permea al CE en esta etapa, es la estrecha colaboración con artistas de disciplinas distintas al cine. La cantautora Violeta Parra musicaliza las cintas *Mimbre* y *Trilla*, además de la desaparecida *Casamiento de negros*; mientras que el compositor Gustavo Becerra hace lo propio en *Día de organillos*, *Láminas de Almahue* y *Parkinsonismo y cirugía*. El filme *Imágenes Antárticas* tiene texto escrito por Sergio Ampuero y narrado por Darío Aliaga. Ampuero hace también el relato de *Trilla*, mientras que en *Láminas de Almahue* el relato es aportado por el poeta Efraín Barquero. En *Parkinsonismo y cirugía*, colaboran en el guión el médico Luis Asenjo y el escritor Francisco Coloane. (Vega, 2006; Oñate, 1973; Mouesca, 1987, 1988, 2005; Chaskel, 2007c)

Entre 1957 y 1963, además, Bravo fomenta, mediante la entrega gratuita de película virgen, el trabajo de otros cineastas que realizan sus primeros cortometrajes en el CE: se trata de los filmes *La maleta* de Raúl Ruiz,¹⁶ *Aquí vivieron*, de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, *Artesanías de Chillán* de Domingo Sierra y *Un viaje en tren*, de Enrique Rodríguez. Lamentablemente, con la excepción de Chaskel y Ríos, ninguno de los realizadores concluye sus proyectos. (Orell, 2006: 29-31; Leiva, 1963: N° 14-15; Chaskel, 2006). Dice José Román:

«Durante esta primera etapa, Sergio Bravo asume una política extremadamente abierta, en el sentido que apoya a mucha gente que va allí: Raúl Ruiz, Enrique Rodríguez, Sergio Larraín, ¡y le pagan muy mal a Bravo! Porque ninguno termina sus películas, ni siquiera Ruiz. Eso es lo increíble». (2007c)

16. Recientemente se han descubierto dos latas con negativos filmados del cortometraje de Ruiz, quien ha procedido a positivarlos y montar el filme, incorporando sonido (el trabajo originalmente es mudo), según lo indicó a los autores el restaurador Luis Horta.

El mismo Bravo sostiene:

«Los ayudábamos, cediéndoles bobinas de película virgen, porque yo estoy convencido que la única manera verdadera de aprender cine es ‘quemando’ película, y yo quería ayudar a que en el país se desarrollara una cinematografía de envergadura». (1987: 108)

PEDRO CHASKEL

De todos los colaboradores del CE en esta primera etapa, exceptuando la figura fundante de Sergio Bravo, sin lugar a dudas el realizador más destacado es Pedro Chaskel Benko. Nacido en Alemania en 1932, emigró a Chile en 1939. Participó en los cursos del cura Rafael Sánchez y fue asistente de Naum Kamarenko en los años cincuenta. Colabora con Bravo en *Día de organillos*, y como camarógrafo en *Parkinsonismo y cirugía* —junto a Fernando Bellet— y de la musicalización de *Imágenes antárticas*. En 1961, al incorporarse el CE a la Universidad de Chile, es nombrado director de la recién creada Cineteca Universitaria y luego, en 1963, tras el alejamiento de Bravo, asume la dirección del CE. Dice Román:

«Es justamente él [Chaskel] quien hace la diferencia respecto de lo que hacía la gente que él traía [se refiere a Carlos Flores, Álvaro Ramírez, Guillermo Cahn, entre otros]. Él hace *No es hora de llorar*, que es una película muy linda. Es un hombre que trabaja muy responsablemente, muy minuciosamente, un tipo que busca la perfección técnica... Incluso en películas por encargo como *Aborto*, muy linda.» (2007c)

Por su parte, Mouesca consigna en su diccionario *Érase una vez el cine*:

«CHASKEL, Pedro (1932). Documentalista y cortometrajista chileno, fundador con Sergio Bravo del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, es nombrado en ella, en

1964, Director del Departamento de Cine. Realizará documentales de denuncia como *Aquí vivieron* (1962), *Aborto* (1965) y *Érase una vez* (1965). *Testimonio* y *Venceremos* lo consagran como uno de los cineastas nacionales más destacados del documentalismo militante (...)» (2001)

En su entrevista a la revista *Enfoque*, dice Chaskel:

«Yo no era un niño fanático del cine, entraba a escondidas a las películas. A veces veía tres filmes seguidos simplemente porque me gustaba, pero no era una pasión que venía desde el útero de mi madre, como suele suceder. La verdad es que me interesé más cuando estaba estudiando arquitectura. Creo que me metí al cine porque me dio una rabia espantosa ver las películas tan malas que se hacían acá. Entonces pensaba ‘¿cómo no voy a poder hacer algo mejor?’ A lo mejor, vistas ahora, esas películas no resultan tan malas, puede que tengan un hálito de ingenuidad; pero en ese momento no las soportábamos» (1989: N° 11).

A principios de los años sesenta Chaskel realiza su primera cinta, *Aquí vivieron* (1964), cortometraje documental que inaugura también su colaboración con el director de fotografía Héctor Ríos. Juntos conforman una de las duplas de trabajo más prolíficas e interesantes del cine chileno. Sin embargo, el grueso de su producción se localiza cronológicamente en la segunda etapa del CE, que se inicia justamente cuando Chaskel asume su dirección.

La producción filmica del CE dista de compartir, según la opinión de críticos de la época como Joaquín Olalla o José Román, las características de otras casas productoras de esos años. Olalla, por ejemplo, se refiere en duros términos a los filmes de las productoras Emelco y Cinep hacia el año 1963: luego de constatar que no se produjo ningún largometraje, pasa revista a la producción de cortometrajes: «una cuota de pseudo documentales producidos por Emelco», que también produce un «Noticiario chileno» al que caracteriza por una «mal disimulada servidumbre publicitaria». Luego se refiere a otra productora de cortos, Cinep, en la que «si bien no existe diferencia

de fondo con su congénere, en lo que aportan a nuestro cine, hay al menos en los filmes de Cinep cierta preocupación técnica y formal, un coeficiente de buen gusto, a veces notable, que los hace admisibles y aceptables» (1963: N° 14-15).

En tanto, José Román dice:

«Yo comparaba lo que hacía el CE con lo que realizaba el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, y veía que lo de estos últimos era casi ingenuo, un cine muy marcado por la calidad técnica, por la idea de la calidad técnica —que tampoco tenía mucha —, cierta idea fija de su director, que era Rafael Sánchez. Y el que salió de allí fue un rebelde, Patricio Guzmán [director de *La batalla de Chile*]; un tipo que lo enfrentó al final. En cambio en el CE yo veía una profunda exploración a nivel del lenguaje del cine, midiéndolo siempre con la realidad social y política circundante. Había mucho más rigor, mucho más seriedad, y especialmente mucha más madurez estética.» (2007b)

Douglas Hübner, quien realizó una película en el CE (1968-73), confirma que la escasa relación entre el CE y el Fílmico fue una constante a lo largo del tiempo, a pesar de que desde mediados de los 60 todo el material filmado en el CE era revelado en los laboratorios de la UC. Dice:

«Lamentablemente hubo menos contacto del que debió haber con el Instituto Fílmico de la Universidad Católica; ellos tenían mucho mejores equipos, tenían laboratorios, estaba el cura Sánchez, Patricio Guzmán, etc. (...) Te veías obligado a ver cosas de la Católica en la medida que todo lo que producía la Chile finalmente pasaba por allá.» (2007)

UNA CINTA CRUCIAL: *A VALPARAÍSO*

Uno de los aspectos más interesantes del CE es el conjunto de relaciones que establece con centros y personalidades internacionales en el ámbito de la cinematografía. Sin embargo, las referencias sobre estas relaciones suelen no sobrepasar la mera mención, una que otra descripción; tampoco las entrevistas a los realizadores logran dilucidar el tipo y profundidad de estas relaciones. Acaso la única excepción la constituye un filme importantísimo en la filmografía del CE: *A Valparaíso* (1963), dirigida por el holandés Joris Ivens durante su segunda visita al CE.

Sergio Bravo ha señalado que durante sus años como director del CE se establecieron lazos con la escuela documentalista de Santa Fe, Argentina, cuyo máximo exponente es Fernando Birri. Dice Bravo:

«Para nosotros el cine era un instrumento que utilizábamos para descubrir lo que nos rodeaba. Queríamos independizarnos de lo que veíamos como cine oficial, aportar un nuevo lenguaje. Fernando Birri, que había fundado en Santa Fe, Argentina, la Escuela de Cine del Litoral, tuvo gran influencia en nosotros. Tenía frente al cine una posición definida: un realismo crítico, cercano al neorrealismo, aunque era otra cosa». (1987: 104)

En 2007, durante el homenaje que la Cineteca Nacional rindió al CE, también se refiere al vínculo: «Y hasta establecimos cierto intercambio de experiencias con la Escuela Documental de

la Universidad del Litoral fundada por Fernando Birri en Santa Fe, Argentina» (2007b). Lamentablemente, en ninguna de las ocasiones Bravo especifica de qué trataba este intercambio, si hubo exhibiciones de las películas de un centro en otro; colaboración técnica, epistolarios u alguna otra modalidad. El asunto no está esclarecido.

Chaskel afirma que estas relaciones fueron, en principio, bastante precarias. «A través de la Cineteca se tuvo acceso a los encuentros continentales de la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) y algún intercambio de correspondencia con la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF)» (Chaskel, 2008). Emilio Vicens, por su parte, señala que en la misma época en el CE se tenía conocimiento de la labor que realizaba el SODRE, el Archivo Fílmico oficial del Uruguay (Vicens, 2007). Tampoco, empero, se explaya sobre lo que implicó —o no— este conocimiento.

La literatura corriente sobre el CE reconoce con mayor amplitud —aunque, lamentablemente, no con mayor profundidad— las relaciones que el Centro establece con personalidades e instituciones europeas. Mouesca señala que el CE establece relaciones «estables de trabajo» con otros organismos homólogos en América Latina, y también que trajo a personalidades del cine mundial como Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa, en 1958 y Joris Ivens, gran documentalista holandés en 1962 y 1963. Durante la primera visita de este último se proyectaron en Chile todas sus películas, las cuales habían permanecido inéditas (Mouesca, 1988: 22). Sobre la visita de Langlois, dice Bravo: «Henri Langlois (...) nos ayudó en nuestras discusiones del plan de trabajo del Centro» (1987: 107). Por su parte, José Román recuerda la visita de John Grierson, otro destacado maestro del documental social, quien da una conferencia en Chile en 1958, pero no filma ninguna película con los miembros del CE, a diferencia de Ivens (Román, 2007a). La visita de Grierson es una de las pocas ampliamente reseñadas en la prensa de la época, pero la nota —de la revista *Pomaire*— no da luces sobre el contenido de las conferencias o el impacto de las mismas en los jóvenes cineastas universitarios. Dice Raúl Aicardi, autor de la nota:

«JOHN GRIERSON, EL SORPRENDENTE

«Lo discutieron. Su presencia en Chile fue una sorpresa para muchos. Desconocido para casi la mayoría de los que trabajan o se mueven en torno a nuestra tambaleante cinematografía, John Grierson apareció, en el primer instante, como el apóstol de un resurgimiento en la industria nacional. Su aspecto era el de un abuelo bonachón, demasiado juvenil para sus sesenta y tantos años de edad y su lenguaje, sorprendente.

«Para unos, fue un charlatán. Para otros, un enigma. Para la mayoría, una sorpresa de la que todavía no logran reponerse. ¿Quién es en realidad este John Grierson, que las historias del cine clasifican como el padre del cine documental?

«Es, en esencia, un profesional del cine. Un enamorado de la industria, que lleva casi treinta años luchando por una aplicación vital, práctica, decidida de los valores más puros de la cinematografía. Cree en el reflejo de las masas sobre el cine y aún sobre sí mismo. La prueba fue dándola en los distintos encuentros que sostuvo con diversos grupos de personas. El John Grierson de la conferencia de prensa no es el mismo Grierson que recorrió las calles del puerto de Valparaíso, y mucho menos aquel Grierson que respondía, mordaz y rápidamente a las preguntas que siguieron a su conferencia pública en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Para cada grupo, para cada ambiente tuvo una actitud aparentemente distinta; pero, en el fondo, de una misma agresividad constructiva; de una misma violencia aleccionadora.

«Dice Grierson: ‘Odio a los cineastas’; y: ‘De este odio mío, nace la rebelión que promueve a los artistas, que enardece a los que algo llevan dentro’.» (1958: 16)

También José Román apunta las visitas de Edgar Morin en 1962 y Roberto Rossellini en 1966. Morin, destacado realizador y sociólogo

francés, filmó junto al CE un documental-encuesta, *La alameda*, que nunca fue finalizada (2007a). Dice Jorge Leiva en *Tiempo de cine*:

«Edgar Morin, el correalizador, junto a Jean Rouch, de *Crónica de un verano*, filmó *La Alameda*, un cine-encuesta hecho en la principal avenida santiaguina siguiendo la orientación de este tipo de películas de investigación de la vida real que reciben el nombre de cine-verdad. Además de dar a conocer *Crónica de un verano* dio interesantes conferencias sobre cine francés y los postulados básicos de la escuela que preconiza.» (1963: N° 14-15)

Román indica que el material de *La alameda* fue depositado en el CE: «Me parece que no logró financiarse ese proyecto, ni desde Francia, y por eso fue abandonado. Ahora, el misterio es ¿qué se hizo con ese material filmado por Morin, y que estaba almacenado en el CE? Según me contaba Kerry Oñate [director de la cineteca desde 1963], había filmado muchísimo. Y todo eso quedó inconcluso» (2007b).

Rosellini, por su parte, presentó un proyecto al entonces Departamento Audiovisual de la universidad —que incluía al CE y al Canal 9 de televisión— para realizar un filme histórico, pero la idea nunca se concretó debido a los elevados montos que solicitaba Rosellini, impensables para el magro presupuesto del departamento. Dice Román:

«Él venía con un proyecto —una película sobre los conquistadores españoles —, que quería hacer a través de la televisión chilena, y se realizaría en conjunto con el CE (...) Entonces estuvimos almorzando con él, y con el director del canal, que era Helvio Soto en esa época... Chaskel, Ríos, estaba todo el mundo allí. Y cuando Rosellini habló de presupuesto, ¡a los otros se les cayó la cara!». (2007b)

No se tiene detalles sobre el itinerario de estas visitas, sin embargo, el crítico Joaquín Olalla dice:

«(...) en la medida que valoricemos el acopio de experiencias recogidas en cinco años de labor experimental, la presencia dentro de sus marcos de hombres del prestigio de Edgar Morin y, en especial, de Joris Ivens, cuyo trabajo marcó una etapa de metodización hasta ahora injustamente despreciada.» (1965: N° 18-19)

La presencia más destacada, sin lugar a dudas, fue la del realizador Joris Ivens, quien en 1962 realiza en Chile una conferencia, presenta una retrospectiva de todas sus películas y filma en 1963, junto a los miembros del CE, *A Valparaíso*, un medimetro documental en blanco y negro y color, cuyo equipo de producción está compuesto en parte por miembros del CE y personal de la productora francesa Argos. Reseña Leiva en *Tiempo de cine*:

«Joris Ivens, el gran documentalista holandés, acaparó la atención de los cineastas chilenos durante gran parte del año. Con personal del organismo universitario, exceptuando al *cameraman* Georges Strouvé, filmó *A Valparaíso*, documental en formato normal [se refiere a 35 mm.] y parte en color, el más ambicioso proyecto cinematográfico emprendido por la Universidad de Chile. Su visita de más de cuatro meses ha sido de inestimable valor para la maduración artística de sus colaboradores chilenos. Paralelamente, la Cineteca Universitaria realizó un ciclo retrospectivo de la obra de Ivens, que comprendió 16 películas». (1963: N° 14-15)

Eduardo Briceño, en su *Historia del cine chileno* publicada por entregas en la revista *Plan*, relata el origen de esta cinta:

«En 1962 [Sergio Bravo] se jugó entero por traer a Chile al célebre Joris Ivens con el fin de que éste entregara su experiencia a los jóvenes que recién empiezan a caminar por esa senda. El famoso documentalista holandés dictó una serie de clases dentro del Seminario que estaba programado. Las clases, dictadas en francés, fueron captadas por el 1% de los privilegiados

concurrentes (entre los que había jóvenes de Valparaíso). Por tal motivo, a alguien se le ocurrió que el ‘maestro’ —como le decían en tono de complicidad— debía realizar algún documental para que aquellas experiencias se materializaran en el celuloide.» (1968: s. e.)

En la producción de Ivens, quien incorporó a Strouvé en la fotografía, Jacques Ravel en el montaje y Chris Marker a cargo del texto, participaron diversos miembros del CE. Sergio Bravo ofició como co-realizador o asistente de dirección, según distintas fuentes literarias; él mismo se ha atribuido un rol u otro en diferentes entrevistas, además del papel de productor ejecutivo. En la fotografía y la cámara estuvo, además de Strouvé, Patricio Guzmán (que no es el mismo director de *La batalla de Chile*, sino un director de fotografía homónimo); Gustavo Becerra compuso la música del filme y en la producción participaron Luis Cornejo, Sergio Ampuero, Fernando Bellet y Joaquín Olalla.

Sobre la producción, relata Bravo:

«Este documental fue el producto de un acuerdo de coproducción entre organismos franceses y la Universidad de Chile. Ésta financió una buena parte de los gastos, y no me olvido, a este propósito, del escándalo administrativo que algunos quisieron armar cuando la Universidad tuvo que pagar los honorarios correspondientes a la utilización del famoso prostíbulo porteño llamado ‘Los Siete Espejos’. Para la filmación hubo que ‘ocuparlo’ una jornada completa, desde las seis de la tarde hasta las seis de la mañana, pagando consumos, y la participación de prostitutas y marineros». (1987: 107)

Joaquín Olalla, quien participó en la producción del filme, reseña en un extenso artículo:

«En mayo de 1963 se terminó en París *A Valparaíso* de Joris Ivens, coproducción chileno-francesa. Este filme, presentado fuera de concurso en Moscú y ganador en el Festival de Leipzig, marcó un paso de definitiva madurez del organismo universita-

rio y, paralelamente, fue un aporte definitivo a nuestro cine: el filme fue realizado con un equipo chileno, que supo actuar ante el importante cometido que se le propuso.» (1965: N° 18-19)

El valor formativo de la película para el CE, sin embargo, es puesto en duda por los miembros del CE, que aprecian *A Valparaíso* como una instancia privilegiada para observar la producción de un filme foráneo y como un proyecto que involucró a la totalidad del Centro, pero no como un momento que marque un «antes» y un «después» del CE. Bravo, por ejemplo, dice:

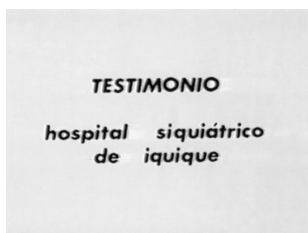
«Bueno, yo aprendí, sobre todo, de su experiencia, de su oficio, pero no de su método, que era muy personal, y que, para mí, peca de subjetivo, no corresponde a una objetividad (...). *La Marcha del Carbón*, por ejemplo, yo la filmé yendo donde la gente, haciendo encuestas con ellos, procurando conocerlos y conocer sus problemas. El método Ivens es distinto. Él es organizado (era contador antes de hacerse cineasta), pero yo creo que *A Valparaíso* es un filme falso, intemporal, pintoresquista. (...) Yo siento que la película, a pesar de que Ivens es un humanista, un hombre de izquierda, está hecha con la visión de un europeo». (1987: 107)

Chaskel, quien no participó en la realización por razones de salud, pero siguió su proceso de cerca, confirma esta idea:

«Ahí hay algo que aclarar porque siempre se habla de la influencia [de Ivens] en el cine chileno. Aún queriéndolo mucho no creo que haya sido una influencia importante en el desarrollo de nuestro cine documental. Salvo Luis Cornejo, que después siguió trabajando en producción, ninguno de los que trabajó con Ivens en *A Valparaíso* siguió haciendo cine. El verdadero momento importante de este desarrollo fue *El chacal de Nahueltoro*. Todo el departamento de cine de la universidad participó en esa película. Héctor Ríos hizo la fotografía y yo estuve en la producción y en montaje.» (1989: N° 11)



"Aquí vivieron" (1964) de Peter Chaskel y Héctor Ríos, primer corto de esta dupla que muestra las excavaciones arqueológicas en el río Loa.



Fotogramas de "Testimonio" (1969) de Peter Chaskel.



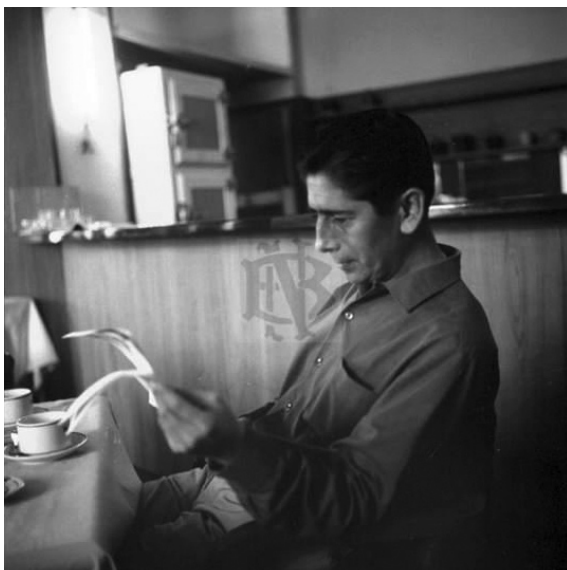
Fotogramas de "Venceremos" (1970) de Chaskel y Ríos.



Secuencia de "No nos trancarán el paso" (1971) de Guillermo Cahn, mostrando el incendio de la casa de un campesino sindicalizado.



Peter Chaskel (izq.) junto al cineasta holandés Joris Ivens durante la visita de este último en 1961.



El realizador y director de fotografía Héctor Ríos.



Roberto Rosellini dictando una conferencia durante su visita a Chile en 1966.

II PARTE

EL CINE EXPERIMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE (1963-1968)

«Sería necesaria una cámara muy libre, no comprometida con el trípode en la labor del encuadre. Una participación muy creativa en la plástica, la poética y el dramatismo de la obra. Eso supone un trabajo preponderante de cámara en mano. Así, en 'estado de gracia' la cámara puede resultar intérprete».

Héctor Ríos, octubre de 2007

EL CINE EXPERIMENTAL INGRESA A LA UNIVERSIDAD

En mayo de 1961 el CE se incorpora a la estructura universitaria mediante el decreto que crea el Departamento Audiovisual. Al interior de este departamento, se alojan tres unidades: la sección Cine Experimental, de la cual depende la Cinoteca Universitaria, y la sección Canal 9 de televisión. Como director del CE se nombra a Sergio Bravo, quien es incorporado a contrata en el plantel universitario (Bravo, 2007a). Pedro Chaskel queda a cargo de la cinoteca, mientras que Carlos Fredes, profesor de la Universidad de Chile, es puesto en la dirección del canal. Bajo esta estructura se realizan ya los documentales *Láminas de Almahue* y *Parkinsonismo y cirugía*, de Bravo, y, por supuesto, *A Valparaíso*.

El año de producción de esta última película, 1963, es crucial para el CE. El organismo instala sus talleres y oficinas en calle Huérfanos, abandonando la Casa Central de la Universidad. Tiempo más tarde el Canal 9 se trasladará a las dependencias de Inés Matte Urrejola, en Providencia, y el CE junto a la cinoteca se alojarán definitivamente en calle Amunátegui 73, en el centro de Santiago.

Bravo había hecho las gestiones para que la universidad coprodujera la cinta de Ivens, al tiempo que compró equipos y película virgen con la que iniciaron sus trabajos en el Centro el fotógrafo Sergio Larraín, el fotógrafo y reportero Domingo Sierra, y Raúl Ruiz.¹⁷ Bravo, por su parte, terminaba sus documentales *Láminas de Almahue*

17. Ver el capítulo 3.

y *Parkinsonismo y cirugía*. Este último, protagonizado por el equipo científico del neurólogo Alfonso Asenjo, tendría insospechadas consecuencias al interior de la universidad, que culminarían con la salida de Bravo de la dirección del CE.

Sólo Sergio Bravo se refiere a las razones de su salida:

«Lo peor se produjo a propósito de mi documental *Parkinsonismo y Cirugía*, basado en las investigaciones del profesor y médico neurólogo Alfonso Asenjo. Mientras filmábamos, no sabía yo que un grupo de profesores postulaba al Dr. Asenjo a la Rectoría de la Universidad, mientras que otro grupo postulaba para el mismo cargo al entonces Secretario General [Álvaro Bunster] que era nuestro interlocutor administrativo directo» (2007b)

Y agrega:

«[el documental] fue agriamente criticado por el Secretario General arguyendo el no trato de asuntos prioritarios (por esos días él era candidato a la Rectoría de la U), mientras paradójicamente me acusaba de hacer cine político en la universidad. Y no se renovó mi contrato (Decreto universitario N° 2463 del 20/06/63)» (2007a)

La versión de Bravo no ha podido ser confirmada. Por su parte, Pedro Chaskel reflexiona también sobre esta crisis:

«Sergio tenía una relación más estrecha con él [se refiere a Bunster], de diálogo, de verse, de pedirle cosas. Y el conflicto, en consecuencia, debió de haber sido grande también. Tanto así que en un momento Bunster decidió no recontratarlo —porque ninguno de nosotros era funcionario de planta, o sea que estábamos contratados a honorarios, y todos los años nos recontrataban— y ahí quedó esto acéfalo (...).» (2007b)

En esos momentos, Chaskel se alejó del CE, primero por problemas de salud —que le impidieron participar en el rodaje de

A Valparaíso— y luego por el desarrollo de un proyecto como montajista en Cinep, la productora de Andrés Parot y Fernando Balmaceda (Chaskel, 2007a; Vega, 2006). En su reemplazo había llegado a la cineteca Kerry Oñate, psicólogo y crítico de cine. Desde Cinep Chaskel es llamado por la universidad para ocupar el cargo de director del Cine Experimental, en el que se mantuvo hasta 1973. Oñate fue entonces confirmado como jefe de la cineteca, mientras que Bravo se alejó del organismo. Salvo el documental *Banderas del pueblo* (1964), realizado fuera del CE, Sergio Bravo abandona toda actividad cinematográfica y se dedica al trabajo en arquitectura, empleado por la Corporación de la Vivienda (2007b).¹⁸

La remoción de Bravo del cargo de director del CE fue recibida con alarma por algunos críticos de la época, que estimaban altamente el trabajo del realizador y temían que, con su salida, el impulso del CE se perdiera o desfigurara sus propósitos renovadores. Dice, por ejemplo, Joaquín Olalla:

«No puede omitirse el analizar con alguna detención el caso de Cine Experimental de la Universidad de Chile, en función, exclusivamente, de lo que significó y aportó a nuestro cine. La disolución, a que hicimos mención, fue sólo de hecho ya que desde el punto de vista administrativo continúa como tal, aunque carece de una línea de trabajo, tanto conceptual como efectiva, y luego de la finalización de *Valparaíso* en 1963 nada ha producido. Los responsables de este atentado (digamos que es también contra la cultura nacional) han alegado falta de recursos económicos para producir. Tanto esta razón como el haber sometido a la servidumbre del canal de televisión de la universidad todas sus instalaciones y equipos demuestran claramente la falta de una orientación de concepto ante el cine, una falta de inteligencia y de imaginación y de iniciativa que concluye, necesariamente, en una actitud irresponsable ante la realidad presente.

18. Bravo retomará su trabajo detrás de la cámara sólo en 1977. Ver el epílogo de este texto.

«Valga señalar, como dato ilustrativo, que la disolución del Cine Experimental, como el alejamiento de su director, se produce justo en los momentos en que terminaba un proyecto de la importancia y envergadura de *Valparaíso*, y cuando en el plano interno se estudiaban y daban los primeros pasos para la creación del Instituto del Cine de la Universidad de Chile. Este Instituto nacería de la unión de los efectivos técnicos, materiales y humanos de Cine Experimental y Cineteca Universitaria (...), con el fin de abordar en forma orgánica e integral los problemas inherentes a la producción, a la experimentación, la formación de profesionales, la investigación crítica e histórica, la difusión, etc.

«Sin embargo, la actitud de la Universidad de Chile, que con pretextos menores suprime un importante centro de trabajo, contrasta con lo señalado: ¿por qué toma tuición sobre otras manifestaciones del arte y la cultura, y al cine se lo relega? Esta misma cuestión podría adosarse a la Universidad Católica de Santiago, respecto de su instituto fílmico, convertido en un taller de encargos». (1965: N° 18-19)

El texto de Olalla demuestra una clara admiración por el trabajo de Bravo, al punto de minimizar el quehacer de los demás miembros del CE. Sin ir más lejos, los catálogos consignan como producción de 1965 —fecha del artículo de Olalla— por lo menos tres cintas del CE: *Por la tierra ajena* de Miguel Littin, *Aborto y Érase una vez* de Chaskel y Héctor Ríos. Por otra parte, Olalla alude al plan original de Bravo de conformar un Instituto de Cine en la Universidad de Chile, idea que efectivamente no tuvo continuidad en la administración de Chaskel.¹⁹

19. En el año 2003 la Universidad de Chile creó el Instituto de la Comunicación e Imagen, formalizando así la instrucción en cine al interior de la casa de estudios. El Instituto abrió en 2005 un postítulo en cine documental y, al año siguiente, la carrera de cine y televisión. En ambos programas Chaskel es profesor. El proyecto vincula el quehacer cinematográfico con el campo de las comunicaciones —la otra carrera del instituto es periodismo— y no responde, en este sentido, al plan institucional diseñado por Bravo.

En su artículo para *Plan*, Eduardo Briceño también manifiesta extrañeza por la salida de Bravo:

«Ivens se asombró de los conocimientos e idoneidad de Bravo y lo invitó a que continuase colaborando en el montaje final [de *A Valparaíso*], que se hizo en París. A su vuelta, y por razones poco explícitas, el talentoso Bravo fue alejado de la dirección del organismo a cuya formación y prestigio tanto había contribuido (...).» (1968: s. e.)

Contra los resquemores de Olalla, el CE no dejó de producir documentales bajo la dirección de Chaskel. Si bien no hubo una línea temática muy definida y la falta de recursos siguió determinando la manera de producir las cintas, el vínculo semi-formal de muchos de sus colaboradores y las ambiciones de los proyectos, el CE exhibe, a fines de los años sesenta, una cantidad de películas bastante notables.

El mismo Chaskel, como director del CE, informa de las actividades de este departamento al Boletín Universitario N° 67, en 1966:

«PROBLEMAS Y PLANES DE LA CINETECA UNIVERSITARIA Y CINE EXPERIMENTAL: HABLA SU DIRECTOR

«En años anteriores el *Boletín* ha informado sobre las actividades de la Cinoteca Universitaria y Cine Experimental de nuestra Universidad. En esta ocasión hemos formulado diez preguntas al Director de este organismo universitario, señor Peter Chaskel, con el fin de obtener a través de sus respuestas una visión general de la fisonomía actual y de los problemas de este departamento. En aproximadamente siete años la Cinoteca y Cine Experimental han desarrollado en la medida de las disponibilidades una efectiva labor de difusión de la cultura cinematográfica y han contribuido a la creación de un cine nacional.

«Completamos esta información con la reproducción del informe anual presentado por la Cinoteca a la Fédération International

des archives du film, correspondiente al año 1965, en el que se da cuenta de las actividades realizadas durante ese año.

(...) «2. *¿Con qué medios cuenta la Sección Cine para el desarrollo de estas actividades?*

«La Sección Cine, con sus ramas Cine Experimental y Cineteca Universitaria, cuenta actualmente con los siguientes medios:

«*Personal*: 9 personas, cuatro en Cine Experimental, tres en Cineteca, una secretaria y un Director. Debido a lo reducido del personal el trabajo se reparte según las necesidades, respetando en lo posible la especialidad de cada uno.

«*Presupuesto*: la Sección Cine dispone de la cantidad de doce mil escudos²⁰ anuales para funcionamiento (sueldos aparte). La insuficiencia de esta cantidad puede apreciarse considerando que una película de 15 minutos de duración tiene un costo medio aproximado de diez mil escudos.

«*Equipos*: Cine Experimental cuenta con equipos bastante completos de cámara, limitados de compaginación, mínimos de sonido y proyección. No posee laboratorio propio.²¹ Cineteca cuenta con un proyector de 16 mm.

«*Local*: se dispone actualmente de un local apropiado, aunque algo estrecho, ubicado en Amunátegui 73. Cineteca funciona con una sala de proyecciones de cincuenta y ocho butacas recién habilitada, una secretaria, una sala biblioteca-archivo y una bóveda para películas. Cine Experimental consta de una sala de filmaciones-compaginación-bodega-taller y dos oficinas para producción-dirección.

20. El escudo (E°) fue la moneda chilena en régimen desde 1960 hasta 1974. Mil escudos equivalen a un peso en la actualidad.

21. Hasta 1965 las películas del CE fueron reveladas en los laboratorios ALEX, de Buenos Aires. Desde esa fecha y hasta 1973, el servicio de revelado fue provisto por el Instituto Fílmico de la U. Católica. Éste es el único vínculo formal que mantendrán ambas instituciones (Bravo, 2007a; Chaskel, 2008).

«3. Aparte de las dificultades relativas al presupuesto, ¿cree usted inconveniente o deficiente la actual dependencia administrativa de la Sección Cine?»

Actualmente la Sección Cine depende del Departamento Audiovisual, teóricamente con igual jerarquía que el Canal 9. Sin embargo, debido a la magnitud y complejidad que enfrenta diariamente el funcionamiento de la Televisión, no ha recibido hasta el presente, la atención conveniente a un organismo nuevo y en pleno desarrollo. La ausencia de un presupuesto y una oficina administrativa propia le resta agilidad de operación y autonomía en la disponibilidad de fondos, sobre todo en lo que a ocasionales ingresos propios se refiere. Igualmente en la utilización de elementos de trabajo que posee el Departamento y que deben ser compartidos con Televisión, está obligada a aceptar continuas postergaciones debido a la indiscutible urgencia diaria de las actividades de Canal 9.

«Finalmente una dirección copada por problemas urgentes de televisión no puede, y la práctica lo ha demostrado así, preocuparse adecuadamente del resto del departamento. Esta es una situación que existe desde la creación del Departamento Audiovisual.

«En consecuencia, me parece indispensable buscar una mayor autonomía de la Sección Cine en el aspecto presupuestario, también creo conveniente estudiar una mayor independencia administrativa de la cual no excluiría, por lo menos a priori, la separación total de cine y televisión.

«(...) 7. ¿Cómo enfocaría usted la importancia de Cineteca Universitaria y de Cine Experimental, de su mantenimiento y mejoramiento, con respecto a la cultura cinematográfica nacional?»

La ausencia de una producción nacional por una parte y la falta de organismos que promuevan el arte cinematográfico en el nivel que le corresponde, hace mayor nuestra responsabilidad. No olvidemos que el cine existe en peligro permanente

de ser ahogado por la importancia comercial que como entretenimiento ha adquirido. Es en consecuencia importante que la Universidad juegue el papel que le corresponde también en este campo, como organismo estrechamente ligado a la cultura nacional.

«8. *¿Qué ventajas tendría la existencia de una productora de cine en la Universidad?*

Una productora universitaria como Cine Experimental tiene la ventaja de permitir la realización de películas en condiciones que normalmente no existen en la producción comercial. Desde ya tenemos la absoluta libertad de creación amparada por la Autonomía Universitaria y el tradicional respeto de la Universidad por todo trabajo artístico y cultural. En segundo lugar, gracias a la ausencia de intereses comerciales, esta productora está en condiciones de apoyar la realización de un cine entendido en términos experimentales a la vez que puede y debe promover la incorporación de jóvenes cineastas al campo profesional, brindándoles la oportunidad de realizar sus primeras películas. Finalmente, estimo que Cine Experimental debe ser, en el futuro, el punto de partida de la organización de un Instituto de Cine. Este Instituto deberá incluir una Escuela de Cine a nivel universitario, cuya creación se hará indispensable ante la aparición de una producción cinematográfica nacional continua. Considero que esta situación deberá ser enfrentada en un plazo relativamente breve.» (1966: 50-53)

LA CINETECA UNIVERSITARIA

Desde los comienzos del CE, junto a la producción de documentales, se alimentó la idea de una cineteca universitaria, que cumpliera labores de archivo y difusión, y que comenzó a funcionar en 1960, recibiendo desde un poco antes donaciones varias, como consigna el Boletín N° 2 de la universidad (1959):

«La universidad se encuentra empeñada en la formación de una Cineteca Oficial, para cuyo fin ha dirigido pedidos de colaboración a los países más destacados en la creación de obras cinematográficas, y dentro del país, a aquellos particulares poseedores de filmes chilenos importantes, o material gráfico relacionado con ellos.

«Esta campaña de formación recién se ha iniciado, pero se han recibido ya varios filmes de la URSS, de Suecia, Polonia y Holanda. Mediante esta iniciativa la Universidad aspira a incorporar el cine a sus servicios de difusión cultural, exhibiendo ciclos clasificados de películas que reseñen su historia y evolución y que constituyan capítulos sobresalientes de la expresión cinematográfica. Este material, además, pasará a formar parte de un Museo de Cine de la Universidad.» (1959: 65-67)

La cineteca es la primera de su tipo en Chile, y cuenta con los mismos escasos recursos del CE. Su primer director es Hernán Valdés, a quien sucede Chaskel y, en 1963, cuándo éste asume la dirección del CE, es Kerry Oñate, quien se hará cargo definitivamente de su conducción (si bien las decisiones importantes son tomadas en conjunto o por instrucciones del director). La cineteca realiza labores de difusión, sin hacerse cargo del cuidado y conservación de las películas del CE, de las que guarda sólo copias para exhibiciones.

José Román, quien trabajó en la cineteca durante los años sesenta, explica:

«(...) Lo que hacíamos se limitaba a la exhibición de películas. Algunas se compraban —con mucha dificultad—, otras se conseguían con centros culturales. Entonces era una actividad de extensión que no era tan propia de una cineteca. Aquí muchas veces se trabajaba con material de otras instituciones. Y lo segundo eran los cursos de extensión: con Oñate organizamos algunas cosas al respecto. El más proclive a participar [de los miembros del CE] era Fernando Bellet; él tenía una actitud bien pedagógica...

«(...) [Sobre el acervo de la cineteca] Deben de haber sido unas doscientas películas, la gran mayoría cortometrajes; más no, que yo recuerde. (...) El único aporte significativo fue el de Joris Ivens. Cuando se estrenó *A Valparaíso* se trajo un ciclo suyo, bien importante, incluso con películas mudas. Y la institución que organizó este ciclo —algo relacionado con la RDA, supongo— donó todo este material a la Cineteca. Y no se exhibían nunca, porque la mayoría estaba en 35 mm. Muchas ni siquiera yo las vi.» (2007c)

El informe que Chaskel da al Boletín Universitario en 1966 contiene también algunas referencias al trabajo de la cineteca:

«Los objetivos fundamentales de Cineteca Universitaria están implícitos en sus actividades principales que pueden agruparse de la manera siguiente: a) Difusión; b) Investigación, y c) Conservación.

- a) Difusión de la cultura cinematográfica a distintos niveles, mediante proyecciones, cursos, conferencias y publicaciones.
- b) Investigación histórica centrada principalmente en la reconstitución de la historia del cine chileno, preparación de fichas filmográficas y formación de un centro de documentación y una biblioteca especializada.
- c) Conservación, recolección y clasificación de las obras cinematográficas, nacionales principalmente, junto a sus respectivos argumentos, guiones, diseños de escenografía y vestuario, fotografías fijas, afiches, partituras, etc.

«4. ¿Considera usted satisfactorio el ritmo de incrementación actual de los archivos cinematográficos y de la biblioteca cinematográfica de la Cineteca?

Estimo que no podemos quejarnos en lo que a Biblioteca se refiere, pero sí es necesario preocuparse de un mayor incremento de nuestra colección de películas. Desgraciadamente éstas

representan adquisiciones en moneda extranjera, lo que contribuye a agravar el problema.

«5. *¿De qué manera se ha realizado hasta ahora el archivo? ¿Cuenta con auspicios o ayuda ajena a las propiamente presupuestarias?*

Este archivo se fundó principalmente con donaciones extranjeras. No cuenta actualmente con ayudas especiales y los ingresos propios son mínimos debido a la pequeña capacidad de su sala de proyecciones.

«Cineteca continúa con el mismo tipo de trabajo del año pasado, ahora con sala propia, lo que permitirá intensificar las proyecciones. Además existen gestiones para traer ciclos de películas extranjeras no estrenadas en Chile, que por el momento han tenido buena acogida.

«Durante el curso del presente año, Cineteca Universitaria ha estimulado la creación de cines-clubes en el país. Ejemplos de esta iniciativa ha sido la fundación del Cine Club Universitario del Centro Universitario de Ñuble, en Chillán, y el Cine Club de Estudiantes de Comercio, cuyas actividades se desarrollan semanalmente en la sala de Cineteca.» (1966: 50-53)

Según indica el Boletín, la cineteca realiza una amplia labor de difusión. Junto con la exhibición de películas de interés no-comercial, realiza también un Festival de Documentales en los que se exhiben todos los trabajos del CE (Orell, 2006: 28). Además de habilitar la filmoteca y la biblioteca, se originó un archivo fotográfico y de afiches que conservaba imágenes de filmaciones, fotogramas, etc. (Flores, 2007). Oñate elaboró catastros de todos los filmes producidos en Chile desde 1905 hasta 1973, que constituyen un instrumento de investigación invaluable y que, lamentablemente, permanecen inéditos hasta el día de hoy. Además de Oñate, trabajaron en la cineteca, en distintos períodos, Fernando Bellet, José Román y Joaquín Olalla. Pero sin lugar a dudas la figura más importante fue la de su director. De él dice Briceño:

«(...) Al ser Chaskel nombrado director de 'Cine Experimental', le sucedió en la dirección de aquella Kerry Oñate. Personalidad de indudables méritos, se distinguió rápidamente como uno de los más adelantados miembros del 'Cine Club Universitario'. De gran cultura y con una erudición teórica poco frecuente en nuestro medio, insufló una nueva orientación a la Cineteca. Prácticamente la dotó de archivos, organizó una biblioteca especializada, dictó en diversas provincias innumerables cursos destinados a elevar la cultura cinematográfica e instauró un riguroso criterio de selección en el material filmico exhibido por Cineteca.» (1968: s. e.)

José Román describe los obstáculos con los que se enfrentó el trabajo de Oñate y los demás investigadores de la cineteca:

«Siempre fue un 'pariente pobre': nunca se le asignaron demasiados recursos; lo fue también del canal de televisión. Por ejemplo, una de las cosas que molestaba a Oñate era que toda la recaudación que la Cineteca acumulaba de sus exhibiciones no era para el beneficio de la misma, sino que pasaba al fondo general. Entonces había que ir a demostrarles —'mire, nosotros ingresamos tanto'— para pedir algo.» (2007b)

LAS OBRAS COLECTIVAS DEL CINE EXPERIMENTAL DE LA U. DE CHILE

El espíritu reformista animado desde las universidades encontró eco en una sociedad que, en medio de la guerra fría, vinculó los proyectos de innovación estética y formal con los programas de transformación social. Varios hitos consolidaron este proceso: la revolución cubana en 1959, la revuelta de París de mayo de 1968. «Llevar la imaginación al poder», «Seamos realistas, pidamos lo imposible», «Construir una revolución es también romper todas las cadenas anteriores», son las consignas de la época. Dicen Correa Sutil y Jocelyn-Holt:

«La imagen de la década de 1960 como un período abierto a la experimentación, eufórico y entusiasta ante la perspectiva de asistir y contribuir al nacimiento de un mundo nuevo, también hizo sentido en Chile, donde se advierten cambios significativos en materias culturales y, en particular, en cuanto a sensibilidades se refiere». (2001: 230)

El alcance de estos cambios es variado. Se comienza a instalar un mercado cultural en Chile, que aviva la cultura popular de las clases medias, el *rock*, la música de la «nueva ola» y el movimiento *hippie*. Aparejado a dichos fenómenos viene un ánimo de reformas en las conductas y las ideas de la burguesía tradicional. Junto con esto, otra escena reivindica las clases populares, tanto en la reafirmación de su papel en la conducción y participación políticas, como en la legitimación de su identidad y cultura. Violeta Parra, Víctor Jara, la «nueva canción» y la vindicación de todo lo latinoamericano —desde

el indigenismo hasta los cuestionamientos a las dependencias coloniales— forman parte de esta escena.

El cine producido en las universidades y, en particular, en el CE, florecen en un campo abonado como éste. Las preocupaciones por la representación de la identidad «real» de lo chileno, la crítica al cine precedente y sus «falseamientos» de la realidad, la temática social de sus cintas,²² alimentan y son alimentados en este ambiente. Como señala Mouesca, se plantea el problema de la responsabilidad política de las artes y el cine:

«Nacen así poderosos movimientos de renovación donde lo nuevo, por si hubiera alguna duda, empieza por anunciarse en el nombre que consciente o inconscientemente eligen: se habla de la ‘Nueva Canción Latinoamericana’ y del ‘Nuevo Cine Latinoamericano’. (1988: 27)

Mouesca agrega: «El drama político y social tiene una presencia hasta entonces inexistente» (1988: 30). Los cuestionamientos al sistema social y político se harán más contingentes y radicales conforme avance la década de 1960 y surjan en Latinoamérica diversos movimientos revolucionarios inspirados en el ejemplo cubano. Correspondientemente, las preocupaciones sociales e identitarias del cine adquirirán, de manera progresiva, visibilidad, pero también un carácter más militante y propagandístico.

Esta evolución es percibida claramente en las películas de la segunda etapa del CE, desde *Aquí vivieron* (1962) de Pedro Chaskel y Héctor Ríos hasta *Herminda de la Victoria* (1969) de Douglas Hübner. De la primera dice Chaskel:

«Es mi primera película (muy anterior a la UP): una excavación arqueológica en la desembocadura del río Loa. Se filmó por iniciativa de Héctor Ríos, con el apoyo de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Usamos una cámara Bolex a cuerda con no más de diez rollos de cien pies de película de 16 mm. No

22. Ver el capítulo 2.

hubo financiamiento, pero sí ayuda para la edición y sonorización. Se editó con un juego de enrolladoras y una visionadora Moviscope.» (s. d.: 1)

La precariedad de recursos para la realización del filme supuso, según Chaskel, adoptar «una clave mental, una actitud frente al asunto de mucha más concentración obligada. (...) no puedes dejar la cámara andando, ver si pasa algo...» (2007c). Agrega: «La filmé con Héctor Ríos, quien en realidad fue el motor de todo. Yo lo había conocido en el rodaje de *Deja que los perros ladren*, cuando venía recién llegando del Centro Experimental de Roma. Era uno de los pocos chilenos que poseía una formación sistemática en cine» (1989: N° 11)

En 1965 el CE estrena dos nuevos cortometrajes documentales: *Por la tierra ajena*, la primera película de Miguel Littin —con fotografía y montaje de Fernando Bellet y música de Patricio Manns— y *Aborto*, dirigida por Chaskel. Éste último es uno de los documentales más señeros de esta etapa del CE, pues anuncia el giro temático hacia los problemas sociales de contingencia, los primeros guiños hacia la ficción y es un ejemplo de la colaboración del Centro con otras instituciones, principalmente de la misma universidad. Dice Chaskel:

«*Aborto* [filmada en 35 mm.] fue nuestra película con la cual nos acercamos un poco al cine de ficción; es una especie de mitad documental y mitad ficción. Un estilo muy de documental, que era lo que nosotros manejábamos; no tenía sonido directo —no había cómo, y tampoco nos interesaba mucho que digamos tenerlo—. (...) Con Sara Astica [la actriz protagonista] nos entendimos maravillosamente bien (...) [*Aborto*], es la primera película neorrealista chilena después del intento de Kramarenco con *Tres miradas a la calle*. (...) Recuerdo que trabajamos con Lucía Sepúlveda, quien era directora de la Escuela de Servicio Social de la Universidad de Chile; y con el doctor Requena²³, quien dirigía una asociación de protección de la familia.» (2007c)

23. Se refiere al doctor Mariano Requena, reconocido por sus estudios sobre aborto en Chile, y a la Asociación Chilena de Protección de la Familia, APROFA.

Mediante la dramatización del caso de una mujer pobladora que sufre complicaciones al abortar su segundo hijo —debido a que no puede mantener económicamente una familia más extensa— el filme muestra la necesidad de fomentar las políticas de control y planificación de la natalidad. El documental, co-producido por la Facultad de Medicina de la U. de Chile, es el primero del CE orientado didácticamente. Dice Chaskel: «*Aborto*. Decirlo hoy no es nada, pero en ese tiempo poner la palabra en letras de imprenta ya era una audacia» (1989: N° 11). Y agrega:

«Tanto así que un cine de barrio que creyó que iba a hacer negocio con este título tan escandaloso, nos la pidió y la dieron allí durante cosa de una semana, y luego la devolvieron no más. (...) La posibilidad de poner en pantalla este ambiente del cité, por ejemplo... ¡Eso no existía en Chile! (...) Y en ese clima, ese ambiente de la pobreza, versus la belleza de la mujer..., yo creo que hay acierto». (2007c)

Ese mismo año Chaskel y Ríos vuelven a colaborar en un cortometraje de animación, cuya sensación de movimiento es lograda exclusivamente por los movimientos de cámara y el montaje, e inspirado en unos dibujos de Vittorio di Girolamo. Dice Chaskel:

«Se llamaba *Érase una vez...* y el problema que tuvimos fue un típico producto de la falta de experiencia. La edición se hizo en una moviola de pantalla pequeña en la que el ritmo funcionaba perfectamente. Pero al llevarla a la pantalla grande, la película pasaba como una carrera y ya no había nada que se pudiera hacer. Tal vez funcione en televisión». (1989: N° 11)

El cortometraje relata el destino de un poeta que, inspirado por la primavera, recita sus versos y entusiasmo a todos a tal grado que se crea el Partido de la Primavera. El Partido se convierte en el Ejército de la Primavera y, finalmente, el poeta es víctima del régimen militar que involuntariamente ha contribuido a crear. A pesar de las dificultades técnicas que describe Chaskel, el filme recibió premios

en festivales de Leipzig, Cali y Viña del Mar (ambos en 1966) y una mención en Montevideo (1965).

El catálogo de Alicia Vega (2006) consigna como la siguiente producción documental del CE el documental-encuesta *¿Es usted culpable?* (1967) del estudiante de Arquitectura y cineasta José Luis Villalba, con fotografía de Héctor Ríos y montaje de Chaskel.

Otros dos documentales, de corte más experimental, se realizan en 1969. El primero es *Documento de obra N° 1*, cortometraje realizado por Fernando Bellet, del cual se tienen escasas referencias. Kerry Oñate lo titula también en su catastro (1973) como «Construcción *in situ* de grandes vigas de madera laminada», título que puede dar alguna pista sobre lo que trata el filme. El segundo es *Percepción del espacio*, un cortometraje producido en colaboración con la Facultad de Arquitectura de la U. de Chile, sobre la base del seminario de grado de los estudiantes Tomás de la Barra y Marianela Quintana (Oñate, 1973).

Serán tres documentales, sin embargo, los que cierran esta etapa en la vida del CE con un giro claro hacia la denuncia: *Desnutrición infantil* del artista y publicista Álvaro Ramírez, *Herminda de la Victoria* del periodista Douglas Hübner y *Testimonio* de Chaskel y Ríos, todos datados en 1969. El último de estos documentales es un elocuente testimonio del modo en que la economía de medios habitual del CE converge expresivamente con ciertas características formales —ausencia de narración o sonido directo, uso de la cámara en mano, preeminencia del montaje— y una temática que, si bien en este caso es presentada como denuncia, tiene el propósito de mostrar las realidades «verdaderas» de un Chile excluido hasta entonces tanto de los asuntos políticos como del imaginario representado en el cine nacional. En este sentido, se aprecian claras continuidades, aunque con énfasis diferentes, entre las primeras dos etapas del CE. Dice Chaskel:

«[*Testimonio*] Es el resultado de una filmación de una mañana en una antigua prisión peruana convertida en el Hospital Siquiátrico de Iquique. El Dr. Ramos, su director, nos invitó a visitarlo y nos recomendó llevar la cámara con la esperanza de dar a conocer las condiciones en que vivían los enfermos. Creo que la filmación fue una especie de mecanismo de defensa para

poder distanciarnos de la impresión que nos produjo lo que vimos. Se filmó en 16 mm. b/n con una cámara Arriflex de 16 mm., se editó con una visionadora Moviscope.» (1999: 2)

El cortometraje exhibe las precarias e insalubres condiciones en que viven los enfermos mentales del hospital, abandonados por la sociedad a su suerte. Chaskel agrega:

«Hicimos todas esas cosas que uno recomienda a los alumnos que no deben hacer: primero hay que ir, hay que ver, hay que estudiar, profundizar, informarse, y sólo después de todo esto empezar a pensar en cómo armar la obra cinematográfica. Pero yo creo que hay excepciones..., y esa fue una excepción. Yo no echo de menos en absoluto haber tenido más tiempo... No creo que hubiera salido mejor de lo que salió» (2007c)

Uno de los aspectos más notables y prestigiados del trabajo de Pedro Chaskel en el CE —y también en su carrera posterior— es el montaje. La edición de la mayoría de las cintas del CE desde 1963 hasta 1973 es obra suya, y se ha hecho cargo del montaje de cintas tan relevantes como *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin y *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán. En una entrevista de 2001, explica algunos aspectos de este trabajo:

«(...) cuando edito material filmado por mí lo paso bastante mal, porque todos los errores de la filmación son míos. Cuando editas algo ajeno tienes otra mirada, más distanciada. (...)

«Puedo editar algo un día y cuando llego a la mañana siguiente lo veo bastante distanciado y me ocurre con mucha frecuencia que es en la mañana siguiente cuando hago el montaje definitivo, porque ahí veo todas las fallas de lo que hice el día anterior.

«Cuando editas tienes que partir del material existente, no sacas nada con ‘volarte’ con las invenciones iniciales. La estructura final surge básicamente del material existente. Por supuesto hay

una intención general, no es que no exista. Pero es el material el que me indica cómo ir armandolo y mi método es absolutamente intuitivo y carretero. Me pongo a ver material hasta que descubro cómo podría empezar. Una vez que tengo armado un comienzo, ese comienzo, si funciona, empieza a imponer su sentido. Empieza a rechazar ciertos materiales que no son importantes.

«La secuencia que terminas te señala lo que podría seguir. Más allá de una especie de plan maestro, simplemente me doy cuenta de que esto que termina aquí juega con lo que viene y entonces voy armando como con ladrillitos la película. No sé si este método es recomendable para alguien más, pero es la forma en que yo normalmente trabajo.» (2001: 9)

HÉCTOR RÍOS, FERNANDO BELLET

Una de las personalidades más destacadas de este período del CE es ciertamente Héctor Ríos. Codirector de Chaskel en los cortometrajes *Aquí vivieron*, *Érase una vez* y luego *Venceremos* (1970), se hizo cargo también de la fotografía de buena parte de la producción del CE: *Aborto, ¿Es usted culpable?*, *Testimonio*, *Desnutrición infantil*, *Herminda de la Victoria*, *Venceremos*, *No es hora de llorar* (1971, dirigida por Chaskel y Luis Alberto Sanz), *No nos trancarán el paso* (1972, de Guillermo Cahn), *Descomedidos y chascones* (1973, de Carlos Flores) y, por supuesto, *El chacal de Nahueltoro*, además de dirigir su propio cortometraje documental: *Entre ponerle y no ponerle* (1971). En su diccionario del cine, Mouesca consigna:

«RÍOS, Héctor (1927). Director de fotografía, uno de los más importantes del cine chileno; también realizador de documentales. Comenzó en los años sesenta como asistente de cámara en varios largometrajes, pero asume muy luego la dirección de fotografía en cortos de Helvio Soto y de Pedro Chaskel, con quien comparte la realización de *Aquí vivieron* (1963), *Testimonio*

(1968) y otros documentales. A partir de 1969 se hace cargo de la labor de cámara de varios largometrajes, entre ellos, *El chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littin, y *La colonia penal* (1972), de Raúl Ruiz. A partir de ese año se instala en el extranjero, y dirige la fotografía de una decena de largometrajes, entre ellos *El enemigo principal* (1972), en Perú, dirigida por el boliviano Jorge Sanjinés, y los restantes en Venezuela: filmes de Antonio Llerandi, Mauricio Wallerstein, y otros, con quienes trabaja a cargo de la cámara, además, en media docena de cortometrajes. De vuelta en Chile, realiza la notable fotografía de *La frontera* (1990), de Ricardo Larraín, más otros largometrajes y los documentales *Andacollo* (1986), de Pedro Chaskel, *Nube de lluvia* (1990), de Patricia Mora, *Hay un hombre en la luna* (1993), de Cristián Galaz, entre otros. Como realizador propiamente tal, Ríos ha hecho *Pepe Duvauchelle* (1987) y *Coloane, escritor del mar* (1993), entre otros documentales.» (2001)

Ríos estudió en el Centro Sperimentale di Roma, donde impartió clases Michelangelo Antonioni y tiene como compañeros de estudio a Néstor Almendros y Luciano Tóvoli. (Ríos, 2008). De regreso a Chile, su primer trabajo será como asistente de dirección en *Deja que los perros ladren* de Naum Kramarenko, donde conoce a Pedro Chaskel. También trabajó como director de escena en la compañía teatral de los hermanos Duvauchelle (Ríos, 2007). En 1963 Chaskel, recién nombrado director del CE, por recomendación de Helvio Soto, lo incorpora en reemplazo de Patricio Guzmán²⁴. Forma el «equipo técnico» del CE, junto a Álvaro Ramírez, Samuel Carvajal (ambos en cámara) y Leonardo Céspedes (sonido). (Orell, *ibid.*; Ríos, 2007). Los primeros trabajos de Ríos en el CE fueron la fotografía de los cortometrajes de ficción de Helvio Soto²⁵ y el proyecto en conjunto con Chaskel para filmar en el Loa el material de *Aquí vivieron*. Paralelamente, comienza a registrar material para llevar a cabo un proyecto

24. Nos referimos al asistente de fotografía de *A Valparaíso* y no al director de *La batalla de Chile*.

25. Ver el capítulo siguiente.

sobre la violencia de las diferencias sociales en Chile. Este material, junto a otros del archivo de canal 9, cobrarían forma sólo en 1970 en el documental *Venceremos*.

El papel de Ríos es relevante no sólo como realizador, sino también como formador de la generación que empieza a trabajar en el CE en esta segunda etapa y que produce buena parte de las películas del tercer período (1969-73). Dice Chaskel: «Si bien no se ejerce una docencia formal la integración al equipo de Cine Experimental del director de fotografía Héctor Ríos permite impartir talleres de fotografía y cámara» (2006: 3). Ríos realizó la fotografía de todas las producciones del CE entre 1963 y 1965, e instruyó en el manejo de cámara en mano —con equipos Arriflex— a Samuel Carvajal, Álvaro Ramírez, Carlos González, Miguel Littin y el fotógrafo Luis Poirot, con quienes compartió créditos en la dirección de cámara. Ríos describe así su trabajo:

«A ver: [se trató] de un período en que se partía de una auto-exigencia: yo sabía que debía hacer mucha cámara en mano..., por el estilo, para plantear lo que se filmaba como un reportaje, casi como una puesta en escena no ficticia, sino reconstruida, con un naturalismo absoluto. Eso significaba que no podía valerme mucho del trípode para parar la escena. Y además, cómo dijera..., una ‘incorporación’ psicológica, mental, ese era nuestro proyecto; sentíamos que era algo trascendente. Entonces, yo me preparé para eso, estudiando con un mimo para aprender a caminar correctamente, utilizando los brazos, las rodillas, los tobillos, etc.; e hice también, durante varios meses, gimnasia y ejercicios de respiración ideales para evitar la fatiga excesiva.

«Es necesario que en documentales o reportajes uno tenga el control absoluto de cómo manejar el encuadre, y tener ese registro que ya está como ‘presente’ en uno, como intuición. Puedes confiar en otra persona, pero no va a tener la misma intuición mía en el momento mismo, en el ejercicio práctico de definir la composición.» (2007)

Otro personaje esencial de la segunda etapa del CE es Fernando Bellet. Como ya se ha señalado, Bellet fue un animador relevante del cine-club universitario, profesor en los cursos organizados por Rafael Sánchez en los que se instruyeron Bravo y Chaskel primeramente y luego formador de la «segunda camada» del CE junto a Héctor Ríos. El propio Chaskel ha reconocido que debe a Bellet su vocación por el cine. El cineasta Carlos Flores da una semblanza de Bellet en la revista *The End*:

«Con el mismo entusiasmo con que el historiador del cine recoge la obra de algunas personalidades prescindibles aunque esplendorosas en la constelación de la industria cinematográfica, se olvidan los aportes de ciertos técnicos que fueron concluyentes para algunos filmes: creadores portentosos difuminados en el tráfigo de su locura, grandes conversadores que influyeron con sus consejos, su ironía y su fabulación en el desarrollo del cine. Este es el caso de Fernando Bellet.»

«Entre los años 68 y 73 era frecuente encontrarlo en el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile o en el Canal 9 o en el café Haití del paseo Ahumada. En ese tiempo usaba un sombrero australiano de anchísimas alas, pañuelo de seda al cuello y un abrigo de solapas de piel. Fumaba cigarrillos con boquilla y conversaba con un entusiasmo aterrador. Le decían el Burro Bellet porque, según él mismo explicaba, sus puños golpeaban fuerte como una patada.

«Bellet combatió en la Segunda Guerra Mundial como voluntario del ejército francés. Entró a París en el tercer tanque de la columna liderada por De Gaulle [*sic.*] y fue condecorado. En agradecimiento a sus servicios el gobierno francés le ofreció una beca que él utilizó para estudiar cine en el recién creado IDEHC²⁶ donde se formó como Director de Fotografía y se

26. L'Institut des Hautes Études Cinématographiques.

casó con la nieta de Georges Méliès. (El propio, el creador del cine contemporáneo).

«Bellet murió de una afección al páncreas el año 1975 en Lyon, Francia.» (2001: s. e.)

El papel formativo de Bellet no se traduce en una instrucción teórica, sino en la divulgación de los aspectos técnicos y prácticos del quehacer cinematográfico. Esta enseñanza suele ocurrir equipo en mano, durante los rodajes. Flores transcribe una anécdota de Miguel Littin, ilustrativa al respecto:

«(...) después de una filmación para canal 9 en la que subimos y bajamos cerros tratando de filmar unos paisajes que nunca encontramos, instaló la cámara, me llamó y me dijo:

«—Venga, venga, mire por aquí.

«Miré por la cámara y allí estaba lo que andábamos buscando.

«—Esto es lo que usted necesita, me dijo.

«Había instalado un teleobjetivo y puesto la cámara en una posición que transformaba un pequeño arbolito en lo que tú quisieras.

«—Esto es el cine, me dijo, el punto de vista. No lo que me hizo hacer durante todo este tiempo: correr de un lado para otro. Eso es gimnasia.» (2001: s. e.)

Chaskel contrata a Bellet primero como funcionario de la cine-teca en 1963, pero la labor de Bellet se centrará en las cámaras, tanto en el CE como en canal 9. Dirige *Documento de obra N° 1* en 1969 y *Buscando la salud* en 1971 —un filme del cual no se tiene ninguna referencia. Realiza la fotografía de *Ana*, un cortometraje de ficción de Helvio Soto, y de *Por la tierra ajena* de Littin, en 1965, además del montaje de esta última. Pero sus principales créditos son como asistente, ya sea de producción, fotografía o dirección, en distintas películas del CE, sobre todo apoyando a los realizadores más jóvenes. Este es el papel que cumple asistiendo en la dirección a un joven Littin en *El chacal de Nahueltoro*. Dice Román:

«Lo que pasa es que era la única persona que tenía estudios sistemáticos sobre cine; era el que más sabía de técnica. Chaskel tenía su curso en el Fílmico, además que se había desarrollado como fotógrafo, (...) pero el que sabía de cine era Bellet. Era un tipo que participaba muchísimo. Incluso más —y esto lo dijo Héctor Ríos—: él fue una pieza fundamental en *El chacal de Nahueltoro* como asistente de dirección. Muy creativo, y sobre todo culto. Prácticamente trajo de la mano a Miguel Littin, quien sólo sabía de televisión, participando con él en *Por la tierra ajena...*» (2007b)

Además de Bellet y Ríos, es importante destacar la presencia de un conjunto de funcionarios y colaboradores del CE, sin cuyo concurso muchas de las películas no habrían visto la luz. Se trata de «técnicos» que no suelen ser reseñados salvo en las fichas técnicas de las realizaciones y que cumplieron importantes labores manejando las cámaras, capturando el sonido o a cargo de las tareas de producción. Los principales colaboradores «técnicos» de Bravo, entre 1957 y 1963, fueron Daniel Urria y Enrique Rodríguez. El primero operó la cámara en *Trilla* y el segundo realizó parte de la fotografía en *Parkinsonismo y cirugía* y *Láminas de Almahue*. Ambos fueron además miembros del cine-club de la FECH, acompañaron a Bravo en el intento de cortometraje sobre el cañonazo de las doce en el cerro Santa Lucía²⁷ y firmaron el acta de fundación del Centro de Cine Experimental. Son, por tanto, también sus co-fundadores.

Hasta el 1972 no se incorporan a la infraestructura del CE los primeros equipos para la captura de sonido directo: una grabadora Nagra 45 y luego una cámara Eclair de 16 mm., que permitía filmar sincronizadamente, por lo que todo el sonido de los filmes del CE hasta entonces —incluido *El chacal de Nahueltoro*— es postproducido. Jorge di Lauro es el primero en encargarse del sonido, en *La universidad en la Antártica*, de Luis Cornejo, y *Amerindia*, de Bravo y Enrique Zorrilla, además del sonido de *El chacal de Nahueltoro*. Por un par de años, colaborará en el CE Francisco Cares, tiempo suficiente para que

27. Ver el final del capítulo 1.

firmó la sonorización de varias cintas del Centro: *Aquí vivieron, Yo tenía un camarada* (1964, de Helvio Soto), *Aborto, Angelito* (1965, de Luis Cornejo), *Érase una vez, El analfabeto* (1965, también de Soto). Después de él, Leonardo Céspedes asumirá el trabajo de sonido de casi todas las producciones del CE: *Documento de obra N° 1, Brigada Ramona Parra* (1970, de Álvaro Ramírez), *Venceremos, Buscando la salud, No es hora de llorar, 1° de mayo* (1970, de Alberto Sanz), *La última vez* (1971, también de Ramírez), *Entre ponerle y no ponerle* y *Unos pocos caracoles* (1972, también de Sanz). Sonoriza y co-dirige junto a Ramírez *Miguel Ángel Aguilera* (1970) y realiza su propio documental: *Pintando con el pueblo*, en 1971.

Otro importante colaborador es Samuel Carvajal. Llegado al CE en los años setenta, trabaja en la fotografía y la cámara de *Brigada Ramona Parra, Miguel Ángel Aguilera* y *La última vez*, junto a Héctor Ríos. Opera además la cámara en los siguientes filmes: *Unos pocos caracoles, 1° de mayo* (junto a Toño Ríos, hermano de Héctor) y *Venceremos*. Asistió a Bellet en *Buscando la salud*, junto a Toño Ríos y Carlos González, otros fotógrafos y operarios de cámara incidentales en la historia del CE. Tampoco hay que olvidarse del director de fotografía Patricio Guzmán, que ofició en *La universidad en la Antártica* y *A Valparaíso*.

Sin duda, otro de los personajes decisivos del CE es el productor Luis Cornejo. De profesión albañil, fue también escritor²⁸ y cineasta. *A Valparaíso*, la cinta filmada por Joris Ivens junto al CE, es su primer trabajo de producción. A él le seguirían *El circo más pequeño del mundo*, del mismo Ivens; *Yo tenía un camarada, Aborto* y *El analfabeto*. Además dirigió el cortometraje documental *La universidad en la Antártica* y el corto de ficción, en 35 mm., *Angelito*. En 1971, las labores de producción las asume el estudiante de artes Luis Mora, quien alcanza a realizar estas tareas en *Entre ponerle y no ponerle* y *Unos pocos caracoles*.

Un último grupo de colaboradores lo constituye el contingente de brasileños exiliados en 1964 por el golpe militar contra Joao

28. Además de algunos guiones para cine y libretos de radioteatros, Cornejo escribió el libro *Barrio Bravo*.

Goulart que llegaron al CE a principios de los años setenta. El testimonio de la tortura y los vejámenes de los que fueron objeto impactó a Chaskel al grado de motivarlo a realizar el documental de entrevistas *No es hora de llorar*, en la que estos exiliados dan su testimonio mientras se recrean en cámara diversas técnicas de tortura. Luis Alberto Sanz co-dirigió con Chaskel este documental, y realizó además los cortometrajes *1º de mayo* y *Unos pocos caracoles*. Otro brasileño, Miguel Angelo da Costa, realiza el sonido de esta última película junto a Leonardo Céspedes, y colabora también en su montaje. Por su parte, el chileno Rodolfo Wedeles realizó el montaje de *No nos trancarán el paso* (1971, de Guillermo Cahn) y Wellington Moreira ofició como asistente de cámara en *Descomedidos y chascones* (1973, de Carlos Flores). Además de las menciones recién reseñadas, no existe en la literatura una valoración o una crítica del papel de este grupo de exiliados al interior del CE.

EL PASO A LA FICCIÓN

Uno de los aspectos más importantes de esta segunda etapa en la historia del CE es la colaboración con el personal del canal 9 de televisión, con quien compartían la dependencia universitaria, a través de la cual exploraron un género inédito durante la dirección de Sergio Bravo: la ficción. Quizás la característica más relevante de los proyectos de ficción del CE sea que en ellos se aplicaron los mismos métodos y recursos que se empleaban en el trabajo documental: el mismo personal, el mismo equipamiento, la misma economía de medios y escasez de recursos, las mismas propuestas estéticas (cámara en mano, iluminación natural, ausencia de puesta en escena, etc.).

Chaskel describe tres rasgos bien notables del Centro en este periodo: primero, el trabajo junto a personal del canal 9, debido al reducido equipo de planta del CE (Chaskel, Bellet, Ríos y Cornejo); segundo, la aceptación de proyectos externos, ya sea documental o ficción, entendidos igualmente como posibilidades de realización interesantes para el CE; tercero, el papel de los «encargos». Dice Chaskel:

«[Guillermo Cahn] era externo a la estructura organizacional, sólo colaborábamos. Lo mismo con Douglas Hübner y Miguel Littin, quienes trabajaban en el Canal 9. En el caso de Hübner, él llegó con el proyecto de hacer *Herminda de La Victoria*, y le prestamos todo el apoyo posible, en cámaras y materiales. Y en el caso de Littin, ayudamos en la realización de su primer cortometraje, *Por la tierra ajena* —fotografiada por Bellet—, y seguimos juntos hasta *El chacal de Nahueltoro*.

«[Sobre la concepción del CE como receptor o generador de proyectos, antes que como productor en sí mismo] Claro, es que productoras como Emelco, Cineam, Cinep, etc., simplemente desarrollaban el trabajo comercial; venía cualquier empresa y les encargaba un documental, y personajes como Patricio Kaulen o [Andrés] Martorell realizaban uno o dos documentales al año... Me imagino que en buena medida ellos vivían de eso. En relación a nosotros, el único documental por encargo que realizamos fue *Aborto...* y que viene un poco ‘por dentro’ puesto que se trataba de una idea proveniente de un médico de la Universidad. En ese sentido, cuando uno dice ‘acogida’, creo que podemos tenerlo como un buen término: por ejemplo con Helvio Soto y sus primeras películas [los cortos de ficción *Yo tenía un camarada* y *Ana*], ¿qué es lo que aporta él? Las intenciones, el entusiasmo, el dinero para pagar todos los gastos de producción, y nosotros poníamos la ‘infra’, el conocimiento técnico de los que participan y, bueno, tenemos la suerte de hacer cine. Ahora bien, todos estos filmes —resultasen o no— están de alguna manera dentro de una intención que corresponde a lo que nosotros pensábamos sobre el cine. Estoy seguro de que si nos hubieran presentado algo con lo que no hubiéramos estado de acuerdo, en ningún caso la hubiéramos aceptado». (2007c)

Chaskel se refiere a *Aborto* como el único encargo recibido por el CE para producir un documental. En estricto rigor, las co-producciones del CE son bastante más, muchas por iniciativa de otros departamentos de la Universidad de Chile. En este sentido, se trata no de encargos comerciales sino de «asociaciones» entre dos unidades universitarias para producir un filme. *Parkinsonismo y cirugía*, de Sergio Bravo, surgió de la cooperación con el Instituto de Neurología de la Universidad de Chile, y también *La universidad en la Antártica*, en la que participa el Departamento de Geofísica. Lo mismo *Aborto*, esta vez con la Facultad de Medicina de la universidad; *Documento de obra N° 1* fue una co-producción con la Oficina de Construcción universitaria; *Percepción del espacio*, con la Facultad de Arquitectura; *Miguel Ángel Aguilera*, fue producida por el CE junto a la CUT y la carrera

de cine inaugurada por la universidad en Valparaíso. *Brigada Ramona Parra*, en tanto, cuenta con apoyo de la Discoteca del Cantar Popular (Dicap), mientras que *No nos trancarán el paso* hace lo propio con Chile Films y *Entre ponerle y no ponerle* recibe el apoyo del Consejo de Desarrollo Social del Estado —siendo, además, la cinta más exhibida del CE, debido a sus usos didácticos en campañas públicas contra el alcoholismo. Sobre este aspecto, dice Román:

«Hacían películas por encargo: *Aborto*, *La universidad en la Antártica*, *Entre ponerle y no ponerle*, que hizo Ríos, me parece que también fue por encargo. Y el nivel siempre era muy bueno, muy alto. El documental por encargo ha sido una constante. Son pocos los documentales importantes en la historia del cine que no hayan sido de este tipo. Flaherty, Astori, la escuela inglesa, etc.... Si uno compara una película venida de la Chile con cualquiera de las que hizo Balmaceda, te das cuenta de la diferencia en el sentido de que éste asume el documental como un deber, una obligación hacia una empresa, de la cual tiene que quedar muy bien. Y él hace algo para ser celebrado por esa gente, y pensando sobre todo en lo que le va a gustar a esa gente. Siempre está pensando en eso. ¡Y sus películas eran todas iguales!» (2007b)

Lo anterior es una clara diferencia del CE respecto a otras productoras como las que menciona Chaskel e incluso con el otro centro universitario, el Instituto Fílmico de la UC, que trabajan sobre la base de los «encargos» de otras empresas como Endesa, Entel, Iansa, Codelco; u organizaciones como la CUT (sobre todo después de 1970). Si bien varias de estas empresas eran de propiedad estatal durante estos años, se trata igualmente de documentales de promoción institucional o propaganda de los pasos de la modernización en Chile. Douglas Hübner señala que «aborrecían» los encargos (2007), por lo que claramente se perciben las co-producciones como instancias de financiamiento y realización, no como un servicio prestado por el departamento. Estas colaboraciones no alteran la manera precaria de trabajar ni inciden en una modificación de los procesos. Dice Román:

«Yo creo que en buena medida eso está determinado por las condiciones de producción, porque es un departamento con escasísimos recursos; [además de que] muchas veces debe apoyarse en los trabajos de encargo. Por lo tanto, debe mantenerse con lo que venga, dentro de lo tolerable. Y claro, de repente se encuentran con que les sobran tantos metros de película de una filmación anterior, que no les sirve de nada en términos de la producción de un documental, pero sí les sirve para hacer este cortometraje de animación —*Érase una vez...*» (2007c)

Una de las instancias más fértiles para la co-producción será la televisión. En 1961 se crea, junto al Departamento Audiovisual de la universidad, el canal de televisión universitario. La similar subordinación administrativa, el hecho de que el Estado dejara en manos de las universidades el desarrollo de la televisión en Chile y la necesidad del canal 9 de contar con personal capacitado y producción constante tornarán natural la relación entre éste y el CE.

Podría decirse que desde 1963, con el escritor, realizador y libretista radial Helvio Soto a la cabeza, el canal 9 aportará realizadores al CE, a cambio del uso intensivo de su equipamiento. Se realizan en la estación televisiva noticieros, teleteatros y otros programas que se hacen con urgencia y, para variar, casi sin recursos. Dice Román:

«Lo que ocurre es lo siguiente: en un momento determinado, Cine Experimental quedó dependiendo del Canal 9.²⁹ Entonces, quienes hicieron proyectos eran personas que trabajaban allí. Ellos aportaron muchas cosas: por ejemplo Helvio Soto hizo sus películas cortas allí. ¿Y por qué? Me parece que Helvio era en ese momento director del canal de televisión, y ocupó los equipos del CE, pero él puso la cinta, la producción... Lo

29. En estricto rigor, el CE y canal 9 compartían la misma jerarquía al interior del Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile. El canal, sin embargo, consumía más recursos y tiempo, por lo que en la práctica relegaba en parte el trabajo del CE, además de ocupar su infraestructura. Ver el Boletín Universitario de 1966 citado en el capítulo 5.

mismo con Miguel Littin, que era director de los ‘Teleteatros’ del canal; a través de esa vía hizo *Por la tierra ajena* (...) [En un principio] no había vinculación mayor, pero después Littin siguió siendo parte del CE. En cambio, Helvio Soto se independizó. Más tarde llegaron otras personas: Álvaro Ramírez, Douglas Hübner, funcionario del canal, del departamento de prensa; Luis Mora. Esa fue la manera con la cual se incorporó gente nueva». (2007b)

Esta relación un tanto «forzada» entre el CE y el canal 9 es interpretada por Douglas Hübner como una instancia bastante cooperativa:

«Teníamos una relación muy divertida, una relación ‘geográfica’ por así decirlo: por ejemplo, cuando comenzó la televisión de nuevo faltaban enrolladoras, o una visionadora..., y esas las sacábamos del CE. Así se fue gestando, en la práctica, una amistad y un cierto trabajo conjunto. Ciertas películas o documentales que nos llegaban y se mostraban por la televisión las veíamos en las máquinas del CE. No había ninguna diferencia en los aportes de un lado a otro.» (2007)

Hübner produjo noticiarios para el canal y realizó en el CE *Herminda de la Victoria*, un documental sobre las tomas populares de terreno, realizado sobre la base de las filmaciones hechas para esos noticiarios. En 1971 dejará la universidad para incorporarse a Chile Films, donde el gobierno de la UP nombra como director a Miguel Littin. Éste también provenía de canal 9 y había realizado en el CE *Por la tierra ajena* en 1965 y luego *El chacal de Nahueltoro*. También Álvaro Ramírez desembarca desde la televisión a realizar dos documentales: *Desnutrición infantil* y *Miguel Ángel Aguilera*. Sin embargo, los primeros y más destacados resultados de la colaboración entre cine y televisión universitarias serán los cortometrajes de ficción de Helvio Soto: *Ana*, *Yo tenía un camarada* y *El analfabeto*. Los equipos de realización de estos filmes son los mismos que para el documental, con Bellet, Ríos y Chaskel a la cabeza. Incentiva, además, el interés de

los propios documentalistas para pasarse a la ficción: Chaskel y Ríos intentarán a fines de los sesenta realizar su propio cortometraje argumental, *La captura*, que quedará inconcluso. Dice Román:

«[Chaskel] se lanza, con los demás, a experimentar en otras áreas..., y yo veo como una ansiedad por pasar al ámbito de la ficción. Muchos cineastas ocupan el documental como una especie de ‘trampolín’ para acercarse a la ficción, como para «afinar la mano» (2007c)

Chaskel no abandonó el documental, pero reconoce la indefinición:

«Bueno, nosotros no teníamos ningún planteamiento teórico en el sentido de que quisiéramos dedicarnos a este género y no a este otro..., entonces yo creo que todos soñaban un poco con el largometraje de ficción. Lo que pasa es que nosotros pasamos un largo período en que nos daban los sueldos, pero no nos daban un veinte para trabajar. Es el caso de Helvio Soto, que llegó y dijo: ‘Yo pongo todo lo que es gasto en material virgen’..., y nosotros felices de poder filmar. Así se hicieron las tres cosas de él» (2007c).

Sobre su proyecto de ficción, *La captura*, Chaskel dice:

«Costó muchísimo que la Universidad nos diera el mínimo como para filmar *La captura*, en 35 mm. Fuimos a Pucón porque necesitábamos un ambiente en que lloviera permanente... El día que llegamos salió el sol. Tanto así que escenas diurnas tuvimos que ponerlas nocturnas, tirarle agua a las ventanas, y cosas así (...). Lo que sucede es que con todo eso ya filmado partimos a Santiago, y ahí se nos cruzó el proyecto del *Chacal*... Y ahí me bajó la autocritica: terminado el *Chacal* me retiré..., y bueno, como que me bajaron unos complejos, [ya que] la diferencia era demasiado grande. Y para terminar tuvimos una batalla campal administrativa en la Universidad. Y después del

Golpe, todo el sonido que había se perdió..., y ahí quedó. Hasta ahí llegó mi carrera de ficción». (2007c)

Insiste, además, en que el CE no tenía un planteamiento claro respecto a los géneros cinematográficos a trabajar, pues todo se reducía a las posibilidades materiales de realizar una película, cualquiera que sea:

«[Es que], por un lado, se trata de documentales, y, por lo tanto, no puedes hacer un guión detallado previo. Lo otro es que como las oportunidades para hacer películas eran tan pocas, como pasó en *Aborto*, o que de repente resultaba que había una cierta cantidad de material virgen..., de partida, el tema mismo no era un asunto de importancia, pero por lo mismo nos sentíamos muy comprometidos con él. En *Testimonio* llevamos la cámara por si acaso... Eso corresponde un poco a lo que estoy diciendo. Creo que tiene que ver con unas ganas terribles de hacer cine, y eso significaba un compromiso muy grande cuando se hacía una obra; es decir, 'echémosle para adelante'. No existía la posibilidad de decir que si no nos gustaba una cosa nos dedicábamos a otra. Aunque esto es muy personal, yo lo comparo un poco con mi juventud: yo no tenía tocadiscos; la única manera de escuchar música era encontrar algo en la radio. Entonces, cuando preparaban alguna obra que a mi me gustase especialmente, la disfrutaba más que nunca en ninguna otra ocasión. En esta precariedad, esta transitoriedad de las posibilidades de filmación, hay algo que se refleja en las obras; algo que tiene que ver con el compromiso personal hacia su obra. Y en esta sensación de 'ahora o nunca', el hecho se vuelve latente.» (2007c)

Las palabras de Chaskel no son simples explicaciones. Reconocen el tránsito desde el documental a la ficción a través de las mismas herramientas, los mismos problemas y desafíos en el CE. Y este tránsito lleva a una de las cintas más emblemáticas de la historia del cine chileno, y el trabajo síntesis de toda la producción del CE: *El chacal de Nahueltoro*.

LA CULMINACIÓN DE UN PROYECTO:
EL CHACAL DE NAHUELTORO

Dice Sergio Bravo:

«Con la ayuda del Centro de Cine Experimental, Helvio Soto hizo *Yo tenía un camarada*, Raúl Ruiz, *La maleta*, aunque no lo terminó. Más tarde, *El Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin fue coproducida junto con el Centro. (...) Todo esto creo que fue muy importante para el futuro del cine chileno, ayudó bastante a todo lo que vino más tarde». (1987: 108)

Efectivamente, *El chacal de Nahueltoro* debe ser, quizás, el aporte más importante del CE al cine nacional. Se trata de un largometraje de ficción en 35 mm., es decir, las características opuestas a la mayor parte de la filmografía del Centro —documental, cortometraje, 16 mm.— pero conserva la mirada, los medios y el método propios de esta institución.

Ya se ha referido en repetidas oportunidades el papel que jugó cada uno de los miembros del CE en la realización de este filme. Además de Littin, director y guionista de la cinta, allegado al CE en 1965, participan Héctor Ríos a cargo de la fotografía y la cámara, Pedro Chaskel en el montaje, Leonardo Céspedes en el sonido, Samuel Carvajal como asistente de cámara, Fernando Bellet como asistente de dirección, Luis Cornejo como productor y Claudio Sapiaín y Guillermo Cahn como asistentes de producción: todos miembros o colaboradores del CE. Junto a ellos trabajaron Jorge di Lauro como ingeniero de sonido, el músico Sergio Ortega en la composición y Luis

Alarcón como segundo productor. El CE figura como co-productor de la cinta, junto a Tercer Mundo Ltda., una productora independiente formada en la época (1970) por Littin y el actor Héctor Noguera, quien financió la realización mediante una herencia. Al decir de Douglas Hübner: «Si hay una película colectiva en Chile, ésta es el *Chacal...*» (2007)

La película relata la historia —tomada de la vida real— de José del Carmen Valenzuela Torres, alias «Canaca» o «El chacal de Nahueltoro», un hombre salvaje, de escasa educación, quien asesina durante una borrachera a su mujer y los hijos de ésta. El filme se centra en el proceso de culturización del Canaca mientras dura el juicio, tiempo en el cual aprende a leer, conoce a Dios y adquiere conciencia de las atrocidades que ha cometido. La sociedad igualmente lo condena a muerte y el Chacal es ejecutado. De esta forma, la crueldad original del personaje es traspasada al conjunto social y la cinta termina siendo un alegato contra la injusticia y la autoridad. En el texto que transcribe el guión del filme y una mesa redonda sobre el mismo, dice Littin que leyendo la prensa sobre el hecho (ocurrido en 1960) le interesó la diferencia de valores morales entre el personaje, un marginado del sistema y la gente que pertenece al sistema, entre las que se incluye. Dice que hay gente en Chile a las que él no conocía ni entendía y a la que juzgaba de lejos, atribuyéndole intenciones y valores (1970: 10-14). Littin reconoce como influencias importantes en la cinta, por un lado, su trabajo anterior en el teatro y, por otro, el Cinema Novo brasileño, que asume la labor cinematográfica como una ética antes que como una estética (*op. cit.*: 17-21)

Douglas Hübner explica cómo estas motivaciones se tradujeron en la realización:

«El *Chacal* parte como una obsesión —o una revelación— de Miguel a partir de su conocimiento y sus conversaciones con el periodista José Gómez López. Comienza Miguel a pensar esa historia, a armar el guión; y de a poco empieza a convencer a Pedro de la posibilidad de realizarla. Ahí también participa, y en forma muy decisiva, una persona que yo mencionaría como colateral al CE: José Luis Contreras, un productor que

conseguía los auspicios para Canal 9. Todos empiezan a entusiasmarse con el asunto, [a tal punto que] con Miguel asistimos al fusilamiento de los asesinos de la anciana aquella..., y fue una cosa horrible... Yo creo que Miguel se habrá quedado unos dos meses sin proyecto para asimilar la experiencia del impacto.» (2007)

En la película de Littin es posible apreciar todo lo que este grupo ha aprendido durante una década en el campo del documental. El montaje, la técnica de cámara en mano, la cámara subjetiva, la iluminación dura, la escenografía precaria —cuando no se emplea como locación los mismos lugares en que ocurrieron los hechos— y puestas en escena sin mucha elaboración o artificiosidad son el sello del trabajo del CE y también de *El Chacal de Nahueltoro*. Hector Ríos dice: «[Se trató de] una experiencia excepcional de equipo y convivencia más allá de lo presumible (...) cuando era necesario, todos y cada uno éramos electricistas, utileros o lo que fuera» (1970: 81-85). Al referirse más concretamente al uso de la cámara en el filme, Ríos ofrece una descripción que podría perfectamente aplicarse a, por ejemplo, *Testimonio*:

«La cámara pretendía dejar de ser testigo para convertirse en conciencia (...) No la cámara objetiva, sino subjetiva; entrando en el sentimiento del personaje (...) Es uno de los casos que me parecen producto de una preparación, de ensayo y de interiorizarse hasta el punto en que uno podía sentirse seguro para lanzarse a una labor en que la improvisación no es irresponsabilidad sino libertad conquistada. Y esa libertad era imprescindible, pues muchas veces no podíamos prever lo que sucedería. Nuestros 'extras' no eran, lo que por eso se entiende, a sueldo, en otras partes. Eran los hombres del lugar,³⁰ con una actitud

30. Utilizar como actores a los lugareños es una técnica que ya habían empleado Chaskel y Ríos en *Aborto*, en la secuencia de las vecinas del cité —que son realmente las vecinas del cité— y que tiene sus antecedentes en el Neorrealismo italiano.

fabulosa de colaboración, y a quienes había que descubrir, al vuelo, en sus riquezas auténticas.» (1970: *ibid.*)

En otra entrevista, Héctor Ríos se refiere al modo en que el trabajo se planificó sin ceñirse estrictamente al guión:

«No puede existir planificación excesiva, porque se plantea la escena, lo que se iba a hacer, pero en una escena que dura varios minutos, el memorizarla..., es decir, no había una puesta en escena rígida; al contrario, era de una libertad muy grande: [y] ahí es donde se demuestra que uno estaba concentrado en lo que se hacía, porque no puedes equivocarte cuando estás siguiendo a la gente. Todo eso fue de una exigencia muy fuerte.» (2007)

Las palabras de Ríos recuerdan las de Chaskel al referirse a la concentración que exige la filmación del documental, pues ni los recursos son infinitos ni los eventos suceden cuando el realizador quiera, bajo sus condiciones. El mismo Chaskel se refiere a los problemas técnicos durante la realización, los típicos en el trabajo del CE:

«(...) Tecnología más precaria, laboratorios por los que había que rezar un poco... En *El Chacal* tuvimos que fijar la película de nuevo: cuando veo los negativos, encuentro que tienen manchas... entonces, chao película; pero por suerte, con los conocimientos que me daba el ser hijo de fotógrafo, yo supe que esas manchas en el negativo correspondían a que el proceso de fijado no había sido suficiente. Y tuvimos que meter todo el material otra vez al laboratorio, pasarlo por el lavado y el fijador..., y por suerte las manchas salieron; de lo contrario, no hay *Chacal*. (...) Revelábamos acá, pero nosotros pudimos ver el primer material sólo después de un mes de filmación. Ahí, diría yo, se da una serie de condicionantes que de alguna manera te obligaban a concentrarte mucho más en la película: todo era, como quien dice, ‘toma uno’; no podías repetir la nota, y de hecho, estoy seguro que en el Chacal hay un alto porcentaje de tomas únicas. Repetías una toma por si acaso, nada más (...).» (2007c)

El trabajo en estas precarias condiciones parece ser el sino, pero a la vez la mayor virtud, del CE. Entre los documentales precedentes y *El Chacal de Nahueltoro*, Douglas Hübner observa claras relaciones:

«En su forma de producción [el sello del CE] está absolutamente presente: Miguel conocía las locaciones, su existencia precaria, sus condiciones, etc. Y en la obra, yo diría que hay una continuidad en la fotografía de Héctor, el uso de la cámara en mano (...). No quiero ser taxativo en esto, pero me parece que sin la técnica de Héctor, ni la cultura ni la enseñanza de Fernando [Bellet] por otro lado, muchos de nosotros no podríamos nunca habernos formado como cineastas.» (2007)

Héctor Ríos confirma tales vínculos entre la labor del CE y la cinta: «En el 68, con el proyecto de Littin, (...) ya había un consenso absoluto respecto de que el CE se la iba a jugar por enterito, porque creíamos en él». (2007)

III PARTE

POLÍTICA Y PROPAGANDA EN EL CINE EXPERIMENTAL (1968-1973)

«No elegí el tema, fue la realidad la que me lo impuso».

Peter Chaskel, agosto de 1999

LOS FESTIVALES DE CINE DE VIÑA DEL MAR

Antes de su estreno en salas, en la Universidad Católica,³¹ *El chacal de Nahueltoro* tuvo una exhibición de pre-estreno importantísima: el II Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, en 1969. Importante no sólo porque extendió el ámbito de difusión de la película, sino también porque le dio un marco definido e históricamente determinado: el llamado Nuevo Cine Chileno. Esta denominación refiere a un conjunto de películas y realizadores que contemporáneamente manifestaron iguales preocupaciones: interés por representar la realidad social tal cual aparecía frente a sus ojos, sin los velos de la ficción o la publicidad comercial; interés por incorporarse a los proyectos de transformación de la sociedad, interés por transformar el cine en un motor comprometido de estos cambios. Como se aprecia, estas motivaciones son coincidentes con las que el CE viene expresando desde fines de los años 50, al mismo tiempo que cristalizan en un contexto social favorable: la Revolución Cubana de 1959, la efervescencia reformista de los años 60 en las universidades, la agitación social y política de toda América Latina en esa década, la co-existencia de dictaduras militares y procesos revolucionarios que insuflan la urgencia del compromiso y la militancia. Otras cinematografías también expresaron, quizás con más éxito, estas preocupaciones en Argentina, Cuba, Brasil, México: es lo que se conoce por Nuevo Cine Latinoamericano.

31. Ver el capítulo 3.

La idea de un arte y una cultura comprometidos con la renovación de la sociedad —no sólo el cine era *nuevo*, también la música popular, el teatro, etc.— se realiza mediante una recuperación del pasado que diverge del que consigna la historia oficial. Frente a las tradiciones europeas, se rescata la vida popular y el indigenismo; frente a las tendencias modernizadoras, las teorías de la dependencia colonial; frente a un proyecto político identificado con las élites burguesas, otro que reivindica una identidad latinoamericana.³² Tal reflexión sobre la identidad es también uno de los problemas centrales en la filmografía del CE.

En el campo intelectual también se respiran nuevos aires. Las reformas universitarias exigen de estas instituciones mayores grados de democracia interna y una apertura a las clases medias y bajas, junto con un compromiso respecto de los problemas más contingentes de la sociedad. Este proceso en Chile comenzará, paradójicamente, en las universidades católicas de Valparaíso y Santiago, las más reticentes a las reformas (Correa Sutil y Jocelyn-Holt, 2001: 235-237). Estas exigencias tienen su antecedente en otras similares que, desde los años 40, dieron origen en las universidades a departamentos de teatro, música, orquestas; todo bajo un signo «experimental». De este movimiento surgirían también los cines universitarios.³³

Si a esto se suman los cambios políticos y sociodemográficos que vivía el país en estos años —cuestionamiento del papel económico del Estado, migración campo-ciudad, los cuestionamientos internos y externos a la Iglesia católica, y por cierto el telón de fondo de la Guerra Fría— es fácil entender la pulsión por transformarlo

32. Correa Sutil y Jocelyn-Holt explican cómo este proceso «revolucionario» se vivió al interior de distintas disciplinas artísticas: En música: «(...) se aprecia una inclinación a rescatar y reivindicar acontecimientos y personajes históricos vitales para la identidad colectiva de izquierda, y un interés por musicalizar poemas con resonancias militantes de autores como Pablo Neruda, Nicolás Guillén y Bertold Brecht» (2001: 231). En plástica: «Tal fue el caso del muralismo, que prontamente se desligó de sus inicios académicos y optó por el compromiso político y por una recreación espontánea y popular, a través de las creaciones de grupos como la Brigada Ramona Parra, integrada por militantes del Partido Comunista» (*ibid.*: 233).

33. Ver el capítulo 1.

todo. Puesto que todo está en crisis, incluso la conservadora Democracia Cristiana debe plantear su campaña como una en pro de una «Patria joven» y su gobierno, en 1964, bajo la idea de la «revolución en libertad».

Este es el caldo de cultivo para los festivales de cine de Viña del Mar. Su promotor principal, Aldo Francia, recibe según Mouesca la influencia primera del Neorrealismo italiano y filma dos de las películas más emblemáticas del periodo: *Valparaíso mi amor*, de 1969, y *Ya no basta con rezar*, de 1971 (Mouesca, 1988: 37-38). Los festivales nacen por iniciativa del cine-club de Viña del Mar, dirigido por Francia y fundado a comienzos de los años 60.

Aldo Francia menciona a los realizadores del CE Bravo y Chaskel como «precursores» del Nuevo Cine Chileno, calificando a las cintas *La marcha del carbón*, *Banderas del Pueblo* —ambos de Bravo—, *Aborto* de Chaskel y *Por la tierra ajena* de Littin como las «las primeras películas documentales chilenas del Nuevo Cine» (Francia, 1990: 45-49). También reseña la participación del CE en los cursos de cinematografía dictados por el cine-club de Viña del Mar:

«(...) en combinación con Cine Experimental, especialmente, conseguimos mejores profesores para nuestros cursos de cinematografía. En conjunto con ellos hicimos un curso sobre la Historia del Cine, ilustrado por filmes desde la época de los hermanos Lumière hasta el tiempo actual, acompañados también por paneles de fotografías de películas, expuestas en forma didáctica; exposición sobre afiches de películas y un pequeño museo del cine. Era la primera vez que se hacía algo parecido en Chile» (*Ibid.*: 55-56).

Nuevamente Fernando Bellet y Héctor Ríos, los dos miembros del CE con mayor vocación formativa, fueron quienes participaron en estos cursos. Además de ellos, Kerry Oñate, encargado de la cineteca universitaria, fue jurado en los primeros tres festivales de cine aficionado de Viña del Mar, entre 1963 y 1965 (*Ibid.*: 64-84). El cuarto festival, de 1966, es uno de los más importantes para el CE. Dice Francia:

«Después de haber realizado tres festivales de cine aficionado, (el último de los cuales contó con la participación de algunas películas de experimentalistas argentinos) había que dar un paso más: hacer un festival para el cine documental y experimental en 16 y 35 mm., pero, en esta ocasión, exclusivamente para los cineastas chilenos. Así tendríamos la participación de Cine Experimental de la Universidad de Chile y del Instituto Filmico de la Universidad Católica, que se habían mantenido al margen, pues la palabra ‘aficionado’ los espantaba» (1990: 100).

Las exhibiciones durante el festival fueron bastante exitosas para el CE. En la inauguración, uno de los filmes mostrados fue *Yo tenía un camarada*, de Helvio Soto, y el último día, junto a las películas ganadoras, se presentó *A Valparaíso*, de Joris Ivens. De las películas ganadoras, casi todas son del CE: *Aborto* se llevó el Gran Premio Paoa del certamen; Chaskel y Ríos obtuvieron además un premio en la categoría Fantasía por el cortometraje animado *Érase una vez* —que compartieron con *Electroshow*, de Patricio Guzmán— y recibieron, por la misma película, el premio de la OCIC (Oficina Católica Internacional de Cine). *Por la tierra ajena* recibió, además, una de las menciones del festival.

La quinta versión del festival, de 1967, es también el Primer Festival Internacional, en el que se dio a conocer la producción del Nuevo Cine de Cuba y Brasil, principalmente. Junto al festival se realiza el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. Esta instancia sería clave para situar la noción del cine como una actividad comprometida con su realidad, al tiempo que proveerá las principales influencias para la «segunda camada» de realizadores y colaboradores del CE: Carlos Flores, Guillermo Cahn, Álvaro Ramírez, Douglas Hübner, entre otros. En el acápite «Películas presentadas» del festival, se detalla la representación chilena, compuesta por nueve filmes, entre los cuales están las siguientes del CE: *Por la tierra ajena*, *Aborto*, *Érase una vez* —todas ganadoras el año anterior— y *Yo tenía un camarada* (Francia, 1990: 124-125).

Francia cita una extensa reseña a esta presentación, hecha por los críticos Isaac León Frías y Federico de Cárdenas en la revista peruana *Hablemos de Cine* (Nº 34, 1967):

«La actividad chilena, relativamente reciente, pero intensa, se componía de cortos de los dos grupos que, a nivel universitario, vienen trabajando en pro de un cine independiente en Chile. Son el Cine Experimental de la Universidad de Chile y el Instituto Fílmico de la Universidad Católica. En Viña del Mar se pudo apreciar casi la totalidad de sus trabajos y los de algunos cineastas independientes. El conjunto de la producción chilena todavía está por debajo de un mínimo técnico y profesional como el que poseen Argentina y Brasil. Son los primeros pasos de los que, sin lugar a dudas, serán los futuros realizadores del país del sur. El cortometraje chileno, preocupado por el testimonio social, todavía no ha podido desprenderse de ciertos esquematismos e ingenuidades. Pero sigue un camino definido que, no dudamos, dará frutos pronto (...) El ingenuo *Por la tierra ajena* de Miguel Littin que presenta, o trata de presentar los contrastes riqueza pobreza a través de los aspectos más superficiales y gastados (...) La didáctica *Aborto* de Pedro Chaskel, correctamente realizada y actuada, pero algo fuera de lugar en el Festival. *Yo tenía un camarada* de Helvio Soto es otra película correcta, pero que se recrea demasiado en la repetición de situaciones ya gastadas.» (In: Francia, 1990: 133-134)

Los frutos a los que aluden los críticos se conocerán en el siguiente certamen, en 1969. Este Segundo Festival Internacional³⁴ y Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos fue inaugurado con la cinta *Valparaíso mi amor* de Francia y clausurado con *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin. Este encuentro está ya fuertemente marcado por la politización del periodo, al punto de eliminar la competencia —como un gesto de hermandad latinoamericana— y declarar «Presidente honorario» del festival a Ernesto «Che» Guevara, quien acababa de ser asesinado en la sierra boliviana.

Los últimos dos encuentros internacionales aglutinan un discurso y una práctica cinematográficas que venían desarrollándose desde, por lo menos, quince años atrás. Es el momento de hacer juicios

34. Que corresponde al sexto festival en la cronología de Francia.

sobre el cine del pasado y conducir al nuevo movimiento en la dirección de una militancia y un compromiso explícitos y totales. El documento *Síntesis histórica y situación actual del cine chileno (1916-1967)* de autor anónimo, presentado al V Festival en 1967, es ilustrativo al respecto. Se trata de un texto de carácter marcadamente (y, quizás, exageradamente) crítico sobre la historia del cine chileno entre las fechas indicadas, en que se descalifica todo lo hecho en el pasado, incluyendo el período de auge del cine mudo y continuando con el advenimiento del cine sonoro, la producción de las décadas de los 30 y 40, la creación de Chile Films y luego los años 50 y 60, de todo lo cual no se rescata nada. El tono pesimista se extiende también a la cultura cinematográfica: el texto empieza con la afirmación «En un país que no tiene cultura cinematográfica...» para concluir, un poco paradójicamente, con cierto tono más esperanzado, orientando a que el Festival se haga cargo de estas falencias y proponga acciones para su superación, en conjunto con el aporte de experiencias extranjeras y «medidas legales recién tomadas» (1988: 319-324).

El crítico y académico José Román también cree que los festivales de Viña del Mar fueron la instancia de convergencia entre el trabajo del CE y el Nuevo Cine: «El Cine experimental siempre tuvo un compromiso con los temas sociales, pero esto fue más evidente después del Festival de Viña del Mar en 1967. No nos olvidemos que el pulso político y social también se exacerbaba conforme avanzaba la década» (2007a)

POLÍTICA Y CONTINGENCIA EN EL CINE EXPERIMENTAL

Los años de los festivales de cine de Viña del Mar son también años de cambio institucional para el CE. Su larga dependencia del Departamento Audiovisual, que en la práctica supuso su sometimiento a las prioridades del naciente Canal 9 de televisión,³⁵ fue interrumpida al desmembrarse este departamento. La sección Cine Experimental se transformó, por fin, en 1968, en el Departamento de Cine, dependiente de la Facultad de Artes de la Representación de la Universidad de Chile —que aglutinaba las carreras de Música, Danza y Teatro. Dos años más tarde, el CE enfrentaba cambios de personal, cuando varios de sus colaboradores, ligados formalmente al canal 9 —Ramírez, Hübner, Littin, Soto— emigraron a Chile Films y, consecuentemente, Bellet se trasladó al canal universitario. La situación fue en parte compensada por la contratación del joven Carlos Flores en 1968 y la creciente colaboración con «externos» como Guillermo Cahn, entonces estudiante de teatro y luego de cine en la Universidad Católica —quien en 1970 emigra también a Chile Films—, el estudiante de artes Leonardo Céspedes, Samuel Carvajal y el conjunto de exiliados brasileños llegados al CE.³⁶ Estos cambios institucionales, de personal y, como se verá, temáticos también, permiten plantear que desde estos años y hasta el golpe militar de 1973 se desarrolla una tercera etapa en la historia del Cine Experimental.

35. Ver el capítulo 5.

36. Ver el final del capítulo 6.

Se trata, en su mayoría, de jóvenes con más inquietudes políticas que estéticas, sin formación previa en cine y ligados, como será la tónica de esta etapa, a partidos o movimientos políticos de izquierda. Dice Guillermo Cahn:

«Había llegado un grupo de brasileños —Sanz y otros más cuyos nombres no recuerdo ahora—, quienes eran amigos de Carlos [Flores] y de la gente que permanecía estable allí. Yo no estaba de planta. La gente contratada nos acogía a nosotros como invitados; tanto es así que antes de que saliera elegido Allende, yo ya había hecho mi primer documental junto con Carlos, *Casa o mierda*, para el cual yo le había pedido algo de plata a mi papá, y compré un par de latas de un material que era muy frágil y muy malo (...). Con Samuel Carvajal y Carlos Flores, más otros compañeros, hicimos una toma en el paradero treinta de Santa Rosa y filmamos, hicimos un par de puestas en escena, y realizamos el documental. ¡Pero sin saber cómo hacer una película ni nada! (...) Del mundo del CE, de la cosa más 'formal', quien más cerca estuvo fue Carlos Flores.» (2007)

Cahn describe también su relación con los miembros más estables del CE:

«[Trabajábamos allí] por la disponibilidad de los equipos, básicamente. Pedíamos la cámara para un día a las diez de la mañana, y allí estaba. Pedro y Héctor no estaban allí sólo desde el punto de vista burocrático; no, ellos nos enseñaban. Algo absolutamente insólito, desde mi experiencia que no es mucha tampoco.» (2007)

Desde el punto de vista técnico, la gran innovación fue la adaptación de algunos aparatos para poder postsincronizar el sonido. Dice Flores:

«Había una moviola vertical, muy ruidosa; y muchas enrolladoras, de un sistema primitivísimo, muy artesanal. Allí se editaba y

se hacían los montajes. Además, Pedro logró adaptar un sistema con el cual uno podía ‘leer’ sonido: se ponían dos enrolladoras con una sincronizadora; en una colocabas la película y en la otra el material perforado, entonces ibas escuchando un sonido bastante sincrónico, gracias a una cabecita conectada a un parlante pequeño... Leonardo Céspedes, el sonidista, lo armó. Todo era mecánico.» (2007)

Esta nueva formación institucional coincide con un aceleramiento y concentración de los cambios en el campo cinematográfico y en el conjunto de la sociedad. Como indican Correa Sutil y Jocelyn-Holt, se produce una polarización partidaria que precede la elección de Salvador Allende, poniendo hincapié en el freno del crecimiento económico en la última etapa del gobierno de Frei (2001: 253-255), polarización que tiene, como telón de fondo:

«(...) la incorporación de vastos sectores de la población a la actividad política [que] superó las modalidades del accionar partidista, otrora sustentado en la negociación y el acuerdo entre elites parlamentarias, lo que se tradujo en un cada vez más frecuente enfrentamiento directo —sea de palabra, sea de acción— entre los diversos actores involucrados». (*Ibid.*: 256)

Este escenario de acción de masas, unido al clima cultural, político y económico producido por el inicio de la reforma agraria, la sindicalización del campo y el surgimiento de organizaciones comunitarias que trabajaron para la campaña de Allende, condujeron a una correspondiente polarización en el campo cultural.³⁷ Tras el triunfo

37. Los autores describen, a modo de ejemplo, el trabajo efectuado por distintos músicos e intérpretes para la campaña de Allende en 1970: «(...) realizaron un intenso trabajo de apoyo al candidato de la Unidad Popular participando en los actos de sus giras (...) Bajo el lema ‘no hay revolución sin canciones’, Allende fue proclamado por artistas como Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón entre otros (...) Justamente, fue en esta campaña que surgió una de las más emblemáticas

de Allende en septiembre de 1970, estas polarizaciones —conflicto entre los grupos más radicales y moderados dentro de la UP y de la izquierda revolucionaria, las divisiones al interior de la derecha, el papel conspirativo del empresariado, apoyado por el gobierno de Estados Unidos— adquirirían un sesgo cada vez más trágico, hasta el día mismo del golpe de Estado.

En el ámbito del cine, según explica Mouesca, se verán reforzadas las temáticas que ya venían trabajando los documentales desde la década precedente, a causa, por un lado, de los pobres medios económicos de que se disponía y, por otro, de las necesidades del régimen «de fortalecer su frente propagandístico en una batalla, la de los medios de comunicación, que estaba lejos de ser favorable a la Unidad Popular» (Mouesca, 1988: 64). Y añade: «Esta línea que podríamos llamar de ‘politización’ de la temática se va haciendo más y más patente conforme avanza la década». Incluso Aldo Francia dirá, en 1972: «El cine debe estar profundamente comprometido con los problemas de transformación social» (*Ibid.*: 30).

Mouesca critica, sin embargo, el creciente desorden operacional y financiero del mercado cinematográfico y, en particular, de Chile Films (*Ibid.*: 64), junto al hecho de que «no hubo una verdadera *política cultural*» (*Ibid.*: 50), más bien sólo un conjunto de intenciones que quedaron plasmadas en un *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*, «que procuraba no sólo ser un cuerpo de principios sino también una suerte de guía programática del trabajo cinematográfico concreto». Se llamaba a construir una cultura «auténticamente nacional» y «revolucionaria». Establecía el carácter, tareas y deberes del cine chileno con un imperativo categórico: «El cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario» (*ibid.*: 53). Fue firmado por casi todos los cineastas chilenos y lo suscribieron organismos como el

canciones de la izquierda chilena, el *Venceremos* de Sergio Ortega y Claudio Iturra. Con una carga simbólica y emotiva de proporciones, prometía el triunfo para la Unidad Popular, y al igual que la *Canción del Poder Popular*, de Julio Rojas y Luis Advis, asignaba a las masas y a los trabajadores un lugar protagónico en la historia». (2001: 232)

Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica.

Indica Mouesca que el programa cinematográfico de la UP tuvo como eje la actividad de Chile Films, que se orientó a filmes de propaganda de los logros y planes de la coalición y no alcanzó, en los tres años de gobierno de Allende, a desarrollar una cinematografía madura, una estética política que fuera más allá de los fines propagandísticos inmediatos. Al contrario, hubo una desastrosa gestión financiera, problemas de exhibición (los documentales reemplazaron películas de ficción importadas desde EE.UU., y la gente no iba a verlas), y una competencia progresiva de la televisión, etc. (Mouesca, 2005: 75-79). Agrega la historiadora:

«En este panorama, el género cinematográfico que salió más dañado fue el documental, que se asoció durante un largo período al cine militante ‘puro y duro’, al cine propagandístico y de consignas, que en rigor es un cine ajeno al verdadero ‘documental político’, que tardó algún tiempo en aparecer con sus legítimos pergaminos.» (*Ibid.*: 79)

CINE POLÍTICO EN EL EXPERIMENTAL

La producción filmica de esta tercera etapa de la existencia del CE estará marcada por películas de clara vocación política y de propaganda. Sin embargo, tal tipo de realizaciones no es, en estricto rigor, nueva en el CE. Ya en 1958 Sergio Bravo había realizado *Ahora le toca al pueblo* y, en 1964, *Las banderas del pueblo*, cinta reconocida por Jacqueline Mouesca y Pedro Chaskel como el primer documental propiamente político de la historia cinematográfica chilena. Dice Chaskel:

«Él [Bravo] era una especie de formalista e incluso sus películas a menudo iban a contrapelo con el cine politizado de los 60. Lo que quizás no se sabe es que Sergio fue el primero en hacer cine político; fue el primero en tomar la cámara y filmar ese tipo de temas. Por ejemplo, para la campaña de Salvador Allende en

1964 realizó *Banderas del pueblo*, que después no se usó a causa de que aparecían unos y no otros. La cinta tenía un final abierto, con bastante presencia de Pablo Neruda y terminaba con una suerte de discurso que suponía la continuidad del acto político. Acá no se dio nunca» (1989: N° 11)

El mismo Bravo reconoce en su entrevista en *Araucaria de Chile* su militancia política:

«Militaba en las juventudes comunistas, así que estaba familiarizado con este tipo de manifestaciones. Había adquirido una técnica casi profesional, aunque la falta de recursos nos obligaba a emplear métodos artesanales, como ése, por ejemplo, de tener que trepar a los postes telefónicos para poder filmar panorámicas». (1987: 106)

Según el crítico José Román, el carácter militante de estas cintas no les resta valor cinematográfico:

«Hace poco vi *Las banderas del pueblo*, con un texto que había escrito Volodia Telteibóim. Yo le decía ‘sácale el texto, la película habla sola, no lo necesita’. Porque el texto la disminuye, era un texto absolutamente de acuerdo a la grandilocuencia política de la época, muy coyuntural y muy lleno de *slogans*. Él no lo quiere hacer porque la película es también un documento, pero podría perfectamente —y tiene pleno derecho— a hacer una versión propia, más aún que la película no se exhibió, fue censurada, por el propio Allende, porque se hablaba contra los militares... ¡tremenda paradoja! Y *La marcha del carbón*,³⁸ yo la vi en ese tiempo —antes de que se perdiera—, cuando estábamos haciendo *Reportaje a Lota* con Diego Bonacina. Nos conseguimos una copia, me parece que prestada del mismo CE, e incluso transcribimos

38. Se trata de un filme de Bravo realizado en 1960, producida por el sindicato de Lota Schwager según el catálogo de Alicia Vega (2006), o por el Partido Comunista según el catálogo de Kerry Oñate (1973).

un fragmento de allí. Y según me dice Bravo es el único fragmento que persiste de la obra. Y era una obra deslumbrante; ahí demostraba la calidad de cineasta que tiene Bravo» (2007b).

Mouesca, si bien reconoce también en *Banderas del pueblo* al primer documental político chileno, considera que este subgénero alcanzará su modelo y obra más insigne en otra producción del CE: *Venceremos*, de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, realizada en 1970 (2005: 71). Chaskel describe su película como un *collage* audiovisual basado en algunas contradicciones y la violencia implícita en la vida cotidiana en el Chile de los años 70. Culmina con la celebración popular, en las calles de Santiago, del triunfo de la candidatura de Salvador Allende el 4 de septiembre de 1970. Mouesca destaca la capacidad de análisis de la coyuntura de Chaskel y la fotografía de Héctor Ríos (*ibid.*: 71).

Sobre esta cinta dice el estudioso uruguayo Jorge Ruffinelli, en un *dossier* presentado en el XI Festival Internacional de Cine de Valparaíso, en agosto 2007:

«El documental se basa fundamentalmente en la técnica del contraste de sus imágenes para significar la disparidad social y económica de los chilenos. (...) Automovilistas, carretoneros, amplias autovías, calles enlodadas: el contrapunto con que comienza el documental sigue como estructura dominante, exhibiendo, por una lado, fotos de barrios de extrema pobreza y escenas de tiendas de moda y productos de consumo ocioso, confiterías, perfumerías; niños desnutridos y jóvenes de derecha difundiendo la publicación *Fiducia*, de un grupo conservador integrista (...) *Venceremos* ha exhibido con tanta claridad la desigualdad social de Chile. (...) Sin embargo, *Venceremos* no fue sólo un documento social, sino político. De ahí que hacia la mitad de su metraje aparezcan secuencias callejeras de represión policial. Los carabineros agresivamente atacando, golpeando y deteniendo a manifestantes (y selectivamente, a los jóvenes), llena varios momentos en que el documental quiere mostrar lo que fue la reacción de los gobiernos derechistas ante los reclamos populares, en este caso de estudiantes. (...) *Venceremos* se

acerca en esas secuencias a su presente, que ante la perspectiva de un gran cambio ideológico y de régimen (Allende y la Unidad Popular), modificaba totalmente el ánimo histórico. Los rostros de los manifestantes ya no son temerosos, sino sonrientes y esperanzados. Lo mismo, la canción de fondo de Ángel Parra³⁹ con que el documental refuerza su significación política. (...) Por eso, la película se cierra sobre dos o tres mensajes ‘colectivos’ y anónimos escritos en los muros. Y en especial sobre el que dice, intentando augurar: ‘Hacia el nacimiento del hombre nuevo.’» (Ruffinelli, 2007)

El documental fue premio Palma de Oro, Premio de la Crítica Internacional en el XIII Festival de Leipzig RDA 1970, y Premio Festival Latinoamericano de Televisión de Chile 1979. Dice Chaskel:

«La iniciativa en este documental partió de Héctor: él quería hacer una obra que de alguna manera mostrara la violencia implícita en la vida cotidiana de los santiaguinos: estar colgando de las micros era violento; los niños en los basurales era violento. Yo lo incentivé incluso, y él empezó a juntar estos materiales, acompañado de Samuel Carvajal —que también hacía cámara de vez en cuando—, hasta que llegó septiembre de 1970 y ganó Allende. Ese 4 de septiembre en la noche salimos a filmar juntos..., ‘¿Pero ahora qué?’, y ahí él no sabía cómo hacer de esto una película, ni yo sabía. Entonces me puse a editarlo, y salió. (...) La idea de Héctor no incluía mayormente a Allende, pero a mí personalmente eso me pareció fabuloso. No me hubiera costado nada filmar algo [relacionado con su figura], pero lo que se estaba planteando no necesitaba la presencia de Allende... Si no, se convertía en una especie de publicidad directa de la persona. (...) Y yo tengo un grado de rechazo terrible al culto a la personalidad» (2007c).

39. Pedro Chaskel señala (2008) que la canción de Ángel Parra se encuentra al comienzo del documental y que la canción reseñada por Ruffinelli, *Un gallo de amanecida*, pertenece al compositor Alejandro Reyes.

Otra de las realizaciones más destacadas de Chaskel por estos años es la que realizó en co-dirección con el brasileño Luis Alberto Sanz: *No es hora de llorar* de 1971. Como se ha mencionado anteriormente, se trata de un documental-encuesta en el que los exiliados brasileños llegados a Chile, que tomaron contacto con el CE, dan testimonio de las torturas a las que fueron sometidos por la dictadura de su país. Dice Ruffinelli:

«(...) el documental recoge las versiones de tres guerrilleros torturados, dos hombres y una mujer, y en varios momentos 'ilustra' con una escenografía realista (un hombre amarrado para una sesión de tortura), lo que era ésta en la práctica. Dicha 'dramatización' parece necesaria, aunque brutal, porque las descripciones nunca pueden sustituir a la imagen del acto analizado en sus componentes y en sus instrumentos.

«La opción emocional en dichas escenas de dramatización se hace más impresionante debido al dispositivo de vaciarlas de sonido. Pautando una separación narrativa evidente con el resto del relato, que consistirá especialmente en cabezas hablantes (las de los tres protagonistas), este 'silencio' recupera a la vez la naturaleza artificial de la mostración visual, y el respeto ante las escenas reales, no mostradas, tal vez nunca filmadas, de los apremios físicos, del tratamiento degradante y humillante de la persona.» (*Ibid.*)

Dice Chaskel:

«El documental es producto de la indignación y es una forma de denuncia y protesta y también de admiración ante quienes habían logrado resistir la tortura. Podría pensarse que hay algo de profético en el tema, sin embargo, recuerdo nuestro total convencimiento de que situaciones como las relatadas serían imposibles en un país como el nuestro. (...) Se filmó con nuestra Arriflex en 16 mm. y fue editada en moviola. Fue un documental de costo mínimo (nuestras estrecheces económicas no habían cambiado mucho)» (*s. d.: 2*).

Otros documentales de este período son *Brigada Ramona Parra* de Álvaro Ramírez (1970), *Entre ponerle y no ponerle* de Héctor Ríos (1972), *No nos trancarán el paso* de Guillermo Cahn (1971), *Pintando con el pueblo* de Leonardo Céspedes (1972) y el único largometraje documental íntegramente producido en el CE: *Descomedidos y chascones* de 1973. La cinta pretende ser un retrato de la juventud de principios de los 70, apelando a ciertos recursos formales tomados del cine de Santiago Álvarez. Sobre esta película dice su director, Carlos Flores:

«Esa fue la película sobre jóvenes que me pidió Pedro Chaskel. Me fui para allá, a preparar *Descomedidos y chascones*, con Samuel Carvajal de fotógrafo, Luis Mora como productor contratado y Wellington Moreira como asistente de cámara. (...) El presupuesto no era mucho, pero era mucho también: habían dos cámaras Arriflex, una de 35 y otra de 16 mm.; después, ya en los últimos días —más exactamente el 29 de julio; lo recuerdo bien porque ese día salimos a filmar, y la inauguramos con Samuel—, llegó la Eclair, la cual esperábamos muchísimo porque era la primera cámara capaz de incorporar sonido directo» (2007).

José Román describe los modos de trabajo del CE durante esta etapa, que no distan mucho de los presentados en periodos anteriores: el trabajo mantiene un carácter colectivo, la precariedad de medios es todavía la pauta y, contrario al ánimo expresado en el Manifiesto de los cineastas de la UP, el crítico y académico señala que el CE colaboró poco con otras unidades de producción fílmica. Dice Román:

«Ellos, por una parte, trabajaban muy privadamente —el grupo de Chaskel con Ríos—, prácticamente secreto. La metodología de ellos nunca la entendí muy bien. Pero eran abiertos en otros aspectos: por ejemplo, en transmitir el conocimiento. Hacíamos unas sesiones en el CE en que todo el personal participaba en cursos, cursillos que dictaba Bellet; un día llevaron a Osvaldo Campos, que enseñó laboratorio. Pero la metodología de ellos no era muy ‘colectivista’, trabajaban más bien como grupo. Lo que veíamos eran unos copiones de repente» (2007b)

Héctor Ríos, por su parte, reitera lo determinante que es la economía de medios materiales para las características estéticas de las películas:

«Esta carencia nos obligaba a no malgastar película en demasiados elementos ‘retóricos’, como para desarrollar más el tema; era sólo lo esencial lo que se filmaba. Pasó con la película por encargo que hicimos con Pedro, *Aborto*, una película de una sobriedad tremenda, también porque era nuestro estilo de trabajo. Estas carencias le dieron un sello, una impronta a esa sobriedad, a ese manejar los elementos: sin adornos, sin elementos secundarios; sólo lo esencial, buscando un naturalismo que cuadraba con nuestra ‘manera de hacer’.» (2007)

Chaskel se refiere a otra de las características esenciales de las cintas del CE en esta etapa: la incidencia de las temáticas políticas en las películas y en los modos de producción mismos: «Antes del año 70, era claro que el hablar del ‘Chile real’ implicaba denuncia, protesta y rebeldía. Pero después —yo lo recuerdo con cierto desconcierto—, ¿contra qué íbamos a protestar si el Gobierno era nuestro?» (2007b). Y agrega, sobre los posibles conflictos entre elecciones políticas y propiamente cinematográficas:

«No, eso no se dio. Y no habría sido tan terrible. Pensando para atrás, lo más probable es que yo haya dicho: ‘Ya, hagamos las dos cosas’ en la medida de lo posible. El Departamento como tal no tenía por qué estar necesariamente comprometido con una tendencia. (...) Además que coincidió con una etapa en que nuevamente estábamos sin trabajo; ahí Héctor estuvo haciéndole clases de cámara y de gimnasia a alguna gente» (2007c)

Carlos Flores concuerda en lo beneficioso de la dirección políticamente «neutra» de Chaskel:

«Pedro nunca impuso criterios políticos. Esa era otra gracia del CE: yo era mirista, y filmaba corridas de cercos, etc., no

financiadas por CE, pero apoyadas sí por CE. Y de hecho, recuerdo que con Samuel Carvajal, cuando fui a filmar mi segunda película [*Nütuayin Mapu* (1971)], le pedí a Jaime Reyes —comunista— que me hiciera la cámara, e íbamos a partir ya, cuando Jaime me dice que no podrá ir con nosotros ‘porque el Partido me prohíbe filmar a los mapuches con ustedes’. ‘Está bien’, le respondí. Nunca me peleé con él. (...) Entonces había ese tipo de asuntos desde el Partido, había conflictos pequeños —aunque se conversaban— como, por ejemplo, que yo colocaba el afiche del MIR, me lo sacaban y yo lo ponía de nuevo. No era más que eso. (...) Pero, por ejemplo, con Lucho Mora —que también era comunista— éramos íntimos amigos, y filmábamos juntos, y también discutíamos, pero ya más de problemas artísticos propiamente tales. El resto eran discusiones de contenido, es decir, nunca hubo problemas del tipo ‘no vamos a hacer esta película’.» (2007)

Flores señala que una de las consecuencias más importantes de la politización del CE fue la pérdida del carácter «experimental» de sus producciones, al punto que terminó siendo un mero epíteto conservado sólo en el nombre institucional:

«Es que ‘Cine Experimental’ no significaba nada; se llamaba Experimental porque así se le puso al comienzo..., pero no era un lugar donde se planteara la idea de experimentar ni nada por el estilo. Estábamos muy lejos de eso: era un departamento de cine y ya. (...) Los proyectos se generaban de varias maneras: por ejemplo, alguien hablaba y le decía a Pedro que tenía ganas de hacer tal o cual idea, tal día pasa esto, etc. ‘¿Y quién hace cámara? ¿Y tenemos película? Sí, yo me consigo’...» (2007)

En contraposición a esta idea, que desconoce los planteamientos originales de Sergio Bravo y del propio Chaskel, Douglas Hübner defiende el trabajo de experimentación en el CE:

«La experimentación en cine en Chile se produce de una forma más bien picaresca. Por ejemplo, Fernando Bellet tenía una película —muy poco conocida— que se llamó *La viga*, ¡y el material era simplemente una viga de madera! O algo que nunca va a aparecer en ningún catálogo, porque se proyectó una sola vez, que eran unos materiales sobre la OLAS,⁴⁰ filmados por el ‘Salvaje’ Hugo Araya [camarógrafo de Canal 9], eso era experimentación pura. Con materiales que llegaban de los noticiarios nos dedicábamos a hacer montajes, cuestiones ficticias, uniendo noticias de aquí y allá... ¡No tenías película, pero, por lo menos, podías montar! Experimentabas montando (...) Mi impresión era que había que experimentar ‘dentro’ del documental; esa era nuestra concepción» (2007).

MILITANCIA Y COMPROMISO POLÍTICO

Con la llegada del gobierno de la UP y el recrudecimiento de la polarización política, se volvió imperativo para artistas, escritores y, por supuesto, cineastas, tomar posiciones claras al respecto. El CE no fue una excepción, y la tercera etapa de su historia se tiñó de los colores políticos en pugna. Dice Chaskel:

«Recuerdo un párrafo en específico [del Manifiesto de cineastas de la UP], algo así como ‘antes de ser cineastas somos revolucionarios’. Eso me pareció correcto y por eso firmé el documento. Y sigo pensando lo mismo, que antes de ser artistas somos seres comprometidos con la realidad social (...) Me parece que consciente o inconscientemente, con o sin Manifiesto, con o sin Festival de Viña del Mar, antecedentes e influencias como éstas te incentivaban en una dirección, que por lo demás era la que nos interesaba» (2007b).

40. Organización Latinoamericana de Solidaridad, cuya sede se radicó en La Habana.

Douglas Hübner, militante del PC que trabajó en Chile Films durante estos años, también se refiere a esta etapa como una de radicalización política, aunque mantiene preocupaciones de los periodos anteriores:

«Se aprecia una continuidad en cuanto a un cine ligado a la realidad, a un cine —bien dicho— ‘militante’ con la causa popular. Y es un cine que comienza a luchar contra sí mismo, intentando separar en algunos casos, lamentablemente, no siempre con buenos resultados, un cine militante de un cine no-estatal. Y a mi juicio, la novedad más dramática se produce después del triunfo de Allende (...) Sergio Castilla y otros se declaraban independientes, pero pertenecían al MIR (...) Luis Cornejo, Álvaro Ramírez, Luis Mora, ahí había una misma línea [simpatizantes del PC]. (...) Chaskel se declaraba independiente, pero para nosotros era del MIR.

«De todos modos, la visión de la política en el cine era cuestión independiente de cada autor, había libertad absoluta en ello. Cuando yo hice *Herminda de la Victoria*, por ejemplo, Héctor fascinado, y a Pedro como que nunca pareció gustarle del todo. O cuando Álvaro Ramírez hizo *Miguel Ángel Aguilera* se notaba el acento comunista» (2007).

Carlos Flores, militante del MIR en esos años y quien participó en los aparatos de propaganda del partido, relata una anécdota ilustrativa respecto a los vínculos entre cine y publicidad política durante la UP: «Cuando le mostré *Descomedidos y chascones* en la moviola del CE a la Comisión Política del MIR, Bautista von Schouwen nos ve proyectar esto, y nos dice: ‘Lo que no encuentro aquí es el poder popular’.» (2007). Y agrega:

«Lo que pasa es que ya a esas alturas no se hacía una discusión artística y a nadie se le ocurría hacerlo tampoco. En términos políticos sí, pero se discutía, por ejemplo, el que yo fuera a hacer un documental sobre los mapuche, y de los mapuche corriendo

cercos. Eso no era adecuado, decían, porque eso era hacerle el juego a la derecha; se opinaba que yo ponía muchas banderas en las imágenes y que podía filmar un poco más abajo y sacar las banderas. (...) Era una discusión de contenidos, porque en el fondo comunistas, miristas, socialistas... todos nos considerábamos hombres políticos» (2007).

Flores indica, como uno de los referentes principales del trabajo fílmico de esta época, la influencia del cine cubano que se conoció tras los festivales de cine de Viña del Mar, en particular los trabajos de Santiago Álvarez. Estos referentes vienen a reemplazar, en cierto modo, la influencia del Neorrealismo y del documentalismo más clásico⁴¹, pues ofrecen una solución al problema urgente del cine de aquellos años: la conciliación entre los contenidos revolucionarios y las exigencias estéticas de las películas documentales. Dice Flores:

«(...) Y ahí aparece Santiago Álvarez, que es un autor fundamental, con una cinematografía que no claudica en nada, y al mismo tiempo es entretenida. E incluso con elementos experimentales notables. Álvarez hace una gracia, que no he vuelto a ver —en Solanas quizá; Birri me parece que no la hace—, de conectar vanguardia experimental y política. Eso me cautivó. Me asombré de ver cómo las películas de Álvarez, que eran bastante sofisticadas, tenían resultados en las poblaciones: nosotros íbamos mucho con esas películas allá, y tenían un éxito brutal (...)

«Álvarez era la conexión que uno andaba buscando. Pero nosotros decíamos: 'No somos artistas, somos revolucionarios'. Pero cuando lo decíamos, nos entraba la duda, teníamos ganas de ser artistas también. Entonces, ¿cómo ser artista y revolucionario a la vez? Álvarez resuelve ese problema (...)» (2007).

Los compromisos de la militancia llegaron al punto de que, en el contexto de la reforma universitaria, para la elección democrática

41. Ver el capítulo 2.

de los directores de departamentos de la Universidad, Chaskel debió enfrentar «coaliciones» en competencia al interior del CE. Dice:

«Hubo un momento en que en toda la Universidad cuestionaron a los directores de todas las reparticiones, y hubo elecciones internas para ratificar a los responsables. (...) En CE también hubo elecciones, y ahí se armó la pelota... pero gané. Es la parte fea de todo este asunto. Yo era muy ingenuo: había contratado —porque se había dado la oportunidad y cada vez que era posible lo hacíamos— a un brasileño, Luis Alberto Sanz [quien fue su contrincante en las elecciones] (...). Se trataba de contradicciones rascas, porque si hubiéramos tenido peleas por razones estéticas, cuestiones cinematográficas... Ahí empezó todo un movimiento, de comunistas y socialistas por un lado, los miristas por el otro. Para las elecciones de los cargos directivos se hicieron las alianzas más extrañas; a un lado el MIR, y al otro extremo los ‘apolíticos’, o sea Kerry Oñate. Éste me apoyaba no porque estuviera en el MIR, sino que estaba contra los comunistas.

«En términos de las películas prácticamente no hay polaridad: no hay películas comunistas ni miristas ni de ningún grupo. (...) El MIR, por su lado, tenía sus ideas propias; nosotros ayudábamos con las cámaras, etcétera. Una instrumentalización se habría quizá materializado si hubiéramos tenido una actividad más constante, pero a veces pasaban semanas enteras en que nos mirábamos las caras no más. Entonces no había ‘torta por repartir’. Eso evitó en buena medida un conflicto mayor.

«Yo me acuerdo que justo antes del Golpe estábamos comenzando a planificar una serie de reuniones internas, una especie de ‘seminario’ interno, como para revisar lo que estábamos haciendo, y pensar seriamente en que había que ‘dar otro paso’, que el cine puramente testimonial no era suficiente según donde queríamos profundizar: ya no hacer películas tan relacionadas con el ‘instante’ sino que de una visión mucho más larga en el tiempo...» (2007c).

EPÍLOGO

Los planes de Chaskel para el CE se vieron frustrados bruscamente por el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Dice Chaskel:

«El resto es historia conocida, después del 11 de septiembre de 1973 y la intervención militar la línea de trabajo de Cine Experimental es clausurada y la mayoría de su personal pasamos a formar parte de una muy honrosa lista de expulsados de la Facultad de Arte. La infraestructura reunida con tanto esfuerzo es trasladada a la Televisión Nacional [fundada en 1969] o vendida al mejor postor. La Cineteca se mantiene abierta aún unos meses antes de ser cerrada también. Por suerte la mayoría del fondo de películas sobrevive hasta ahora, después de haber pasado por distintos depósitos de la Universidad. Una etapa de importante aporte al desarrollo del cine nacional, por parte de Universidad de Chile, se cierra abruptamente» (2006: 3).

El golpe sorprendió a los distintos miembros del CE en plenas faenas de filmación. Dice Héctor Ríos:

«En esos días, al mismo tiempo que Allende llamaba a plebiscito, nosotros estábamos haciendo unas cuantas tomas de ambientación para un proyecto de largometraje de ficción. (...) El día 10 [de septiembre], en la mañana, estábamos en la salitrera Chacabuco —el que después se volvió un campo de concentración—; y el 11 nos pilló allá, y partimos desde Chañaral hacia

Santiago. Llegamos al día siguiente, contra el consejo de Carabineros, quienes nos dijeron que allá la cosa estaba muy mala. Recién llegando a la altura de Mapocho nos hicieron bajar y que mostráramos todo lo que teníamos en el auto (...); y no nos requisaron nada del equipo, porque lo que habíamos intentado no resultó» (2007)

Chaskel, por su parte, relata:

«Mecánicamente, porque no se nos ocurrió ninguna otra cosa, repetimos lo que hicimos durante el ‘tanquetazo’:⁴² Nos fuimos a la oficina, que estaba a media cuadra de La Moneda. Íbamos escuchando radio, y en eso supimos que iban a bombardear el palacio; y como no teníamos ninguna confianza en la puntería de la Fuerza Aérea, dijimos que había que salir de allí, y lo único que se me ocurrió fue agarrar la cámara, el fotómetro, algo de película, y salir con eso. De alguna manera, no lo sé, pero uno se sentía como un poco protegido por el hecho de ser camarógrafo... Entonces salimos con Luis Mora, que estaba con nosotros en ese momento, donde su suegra, que tenía un departamento en calle San Martín, en un último piso, y ahí nos fuimos a cobijar. Y cuando empezaron a salir los aviones, yo me asomé a mirar desde una ventana alta, y desde allí, como tenía la cámara, los filmé. La otra toma que hay es la del bombardeo a La Moneda (...) El resto quedó todo ahí. Nosotros quedamos encerrados por el toque de queda, dentro de eso tuvimos una suerte increíble» (2007c).

Más dramático y absurdo es el relato de Ruffinelli sobre Douglas Hübner, en esa época director creativo de Chile Films:

«La noche del 12 de septiembre fueron liberados [los trabajadores] en Chile Films. Allí encontraron una radio y se enteraron de la muerte de Allende. ‘Fue un momento brutal, algo realmente terrible’, dice Hübner. Les dio hambre y sacaron

42. Se refiere a la asonada militar del 29 de junio de 1973.

unos pollos del casino. ‘Una de las grandes denuncias contra los funcionarios de Chile Films fue por el robo de esos pollos y, para más remate, el fiscal fue Jorge Hübner, mi primo, que nos encontró culpables’.

«[Hübner] fue detenido el 21 de septiembre y más tarde se convirtió en relegado político en Caldera, hasta que en 1975, gracias a una gestión del cineasta Raúl Ruiz con el gobierno alemán, pudo salir del país hacia Berlín.

«A un mes de su detención, su señora, Celsa Gómez, (...) le informó que al lunes siguiente del 11, los funcionarios tuvieron que presentarse a su lugar de trabajo. Pero estuvieron todo el día en patio, mientras los militares realizaban un inventario. (...) hicieron una pira y quemaron todo el archivo fílmico, ni siquiera se percataron que había material antiguo que también les interesaba a los militares. ‘Para ellos, todo el material era mierda de la UP’, cuenta Hübner. En esto, casi cuatrocientas cintas se hicieron humo: ‘mínimo cien noticieros de la época de Frei, algunas cosas de Alessandri, un montón de negativos de períodos anteriores que todavía no estaban clasificados y todo el material de la época de Allende, que eran más de sesenta noticieros y unos cincuenta cortometrajes, más un sinfín de documentales y muchas películas. Materiales hermosísimos y de una gran importancia histórica, como los cambios de mando presidencial, la nacionalización del carbón, del salitre, del cobre, la visita de Fidel Castro a Chile, las tomas de terrenos, etc.’» (Ruffinelli, 2007)

La producción del CE, exhibida en varios festivales, se conservó en fondos de cinematecas cubanas, españolas y de otros países. Los negativos existentes en el país, según testimonio de Chaskel y Carlos Flores, deambularon por varios lugares hasta quedar en las manos de Abdulah Omidvar, director de la fundación Imágenes en Movimiento. Recientemente la Universidad de Chile ha recuperado parte de este fondo, correspondiente al archivo de la Cineteca Universitaria, que hoy está siendo revisado e inventariado por el mismo Pedro Chaskel.

Otro de los personajes que conservó las películas fue Heiner Ross, un distribuidor alemán que compró varias copias de los filmes del CE y de otros realizadores latinoamericanos, exhibiéndolas en diversos cine-clubes e institutos culturales de Berlín desde 1969 (Goethe Institut, 1999: 14). Al saber del golpe en Chile, duplicó los negativos de los filmes del CE a su costo, los archivó y luego traspasó las cintas a formato Betacam.

Tras el golpe y expulsado de la universidad, Chaskel emigró a Cuba, donde trabajó como realizador y montajista en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. Allí realiza el montaje de *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán y dirige los documentales *Los ojos como mi papá* (1979) y *Una foto recorre el mundo* (1981). Volverá a Chile en 1983 para dedicarse a la producción audiovisual como montajista independiente y, ya entrados los años 90, como docente en distintas casas de estudios superiores.

Sergio Bravo, quien había dejado de filmar tras su salida de la universidad en 1963, intentará refundar en 1977 su proyecto original de un Centro de Cine Experimental, incursionando ahora en el formato del video y realizando dos documentales sobre el escultor Samuel Román (1978) y la cinta *No eran nadie*, una metáfora de los detenidos desaparecidos narrada mediante una historia ficticia ambientada en Chiloé. Bravo concluyó esta película en Francia, país donde filmó el largometraje *La glane* (1983).

BALANCE ANALÍTICO

1. RECEPCIÓN CRÍTICA DE LAS OBRAS

Desde comienzos de los años 60, el CE ha sido objeto de atención del pequeño círculo de críticos y estudiosos del cine chileno. Las referencias no son abundantes, tienden a la parcialidad y, al menos durante los primeros años, están más motivadas por la reseña de las obras que van siendo estrenadas y terminadas. Varios de estos textos críticos han sido presentados aquí para apoyar la narración de la existencia del CE, pero a continuación serán puestos en la perspectiva de mirar cómo ha sido contada hasta el día de hoy esta historia.

Si bien las primeras menciones al CE en la literatura corresponden al texto publicado en el Boletín Universitario de 1959 y a la reseña que la revista *Pomaire* entrega sobre la visita de Grierson en 1958, el primer texto que aborda las obras del CE y emite un juicio sobre ellas es el artículo «Panorama actual del cine chileno», publicado por Jorge Leiva en la revista argentina *Tiempo de cine*, en 1963. Dice el artículo:

«*Mimbre*, *Imágenes antárticas*, *Trilla* y *Día de organillos* son los títulos que completan un primer ciclo de trabajos prácticos. Todos ellos son obra de Sergio Bravo, director de Cine Experimental y el más positivo valor dentro de la nueva generación, y han sido exhibidas en Argentina en la Primera Semana Universitaria de Cine Documental Internacional en la Universidad del Litoral, en el Cineclub Núcleo y en el ICUBA. Además son

conocidas en algunos países de la costa del Pacífico y fueron presentadas al Primer Festival Cinematográfico de Moscú y a la Reseña de Cine Latinoamericano de Santa Margherita de Ligure» (1963: N° 14-15)

Otro artículo aparecido en la misma revista el año 1965, esta vez firmado por el crítico Joaquín Olalla, ilumina sobre la valoración del trabajo del CE en sus primeros años:

«El Círculo de Críticos de Arte desde hace algún tiempo confiere anualmente un premio a quienes se destacaron en Chile en sus respectivas actividades. El premio de cine en general es declarado desierto, premiándose sólo al mejor filme extranjero. Este año, con no poca sorpresa, se le confirió a Sergio Bravo por su filme *Día de organillos*, realizado en 1958 y presentado al público en dicho año. Y decimos con no poca sorpresa pues este año —negativo para el cine nacional— se presentó al público el filme de Sergio Bravo *Láminas de Almahue*, ganador de un diploma de honor en el Festival de Locarno de 1962 y formalmente muy superior al premiado (...)».

«Son hechos éstos que aparte de reconocer la capacidad de su director comprueban paralelamente la orientación adecuada de las premisas de trabajo de este centro universitario, basadas en una posición conceptual clara y definida y en una línea de experimentación que reflejaba en todo momento una preocupación por los problemas del cine, en un auténtico nivel universitario» (1965: N° 18-19).

Las críticas ofrecen información sobre la creciente relevancia que adquiere Sergio Bravo dentro del cine nacional, así como sobre la circulación y recepción que las obras del CE tuvieron en diversos festivales cinematográficos. Se trata, en general, de alusiones parciales dentro de artículos que comentan panorámicamente el cine producido en los años respectivos.

En 1966, Mario Godoy Quezada intenta esbozar una temprana historia del cine chileno que, en sus últimas páginas, se refiere al trabajo del CE. Es notable que se trate del primer texto que pone el trabajo del Centro en la perspectiva de la renovación cultural por parte de las universidades. Dice Godoy:

«La falange de nuevos cineastas, entre los que saldrán sin duda valores para dar vida al nuevo cine chileno, se ha formado, en su mayor parte, en los cines experimentales creados en los medios universitarios. Muchos de ellos trabajan ya para la televisión en sus respectivos planteles educacionales. Esto puede ser una especie de antesala para llegar al cine, al revés de lo que ocurre en otras partes. (...) la lista de esta nueva hornada de cineastas es larga. De ella ya han salido indiscutibles valores como el R. P. Rafael Sánchez y Pedro Chaskel. Ellos ya están en la categoría de profesionales» (1966: 131)

Godoy, a diferencia de Olalla y Leiva, menciona ya a los miembros del CE más destacados durante su segunda etapa de existencia, reconociendo en particular la película *Aborto*, a la que califica de «neorrealista» (1966: 158). Del mismo modo, presenta dos ideas que serán recuperadas por la literatura sólo más tarde: la vinculación del CE a la televisión universitaria y, en segundo lugar, la importancia creciente que van adquiriendo en estos años los festivales de cine de Viña del Mar.

El mismo año 1966, la revista *PEC* publica una reseña de los dos primeros cortometrajes de ficción producidos por el CE: *El anal-fábito* y *Yo tenía un camarada*, ambos dirigidos por Helvio Soto. La nota, anónima y no muy elogiosa, dice:

«*Yo tenía un camarada* se desmantela con el más leve soplo ya no de una crítica metódica, conceptualmente rigurosa, sino hasta con una egoísta dosis de sentido común, o una actitud despojada de prejuicios. Soto (ex libretista radial, autor de algunos libros, actualmente director del Canal 9 de Televisión de la Universidad de Chile), escribió también el guión, vale decir,

es responsable total de la obra. (...) Y he aquí el 'quid' de *Yo tenía un camarada*: NO ES CINE. Es la 'ilustración' de una idea literaria, que no es lo mismo que 'versión' o 'traducción' a otro lenguaje, en este caso, el cinematográfico.

«(...) Soto requirió de un equipo técnico que lo secundara. En este punto nada puede decirse y, tan sólo, dejar en claro el caso de su fotógrafo Héctor Ríos que actuó como tal en los dos cortos. (...) Lamentamos que elementos como Ríos, de sólida formación profesional, se malgasten en aventuras innecesarias como las que hemos comentado.» (1966: 19)

En 1968 la revista *Plan* publica, por entregas, una nueva historia del cine chileno, escrita por Eduardo Briceño. Los capítulos IX y X son consagrados al CE. El primero de ellos se refiere al quehacer cinematográfico propiamente tal, centrándose en la figura de Sergio Bravo, mientras que el X coloca su atención en el trabajo de la Cinemateca Universitaria. Dice Briceño:

«La primera etapa de Cine Experimental es la más confusa: la información al respecto es muy incompleta y ni siquiera sus protagonistas han podido reconstruirla satisfactoriamente. Las personas que desde el primer momento forman el organismo no tienen conciencia de lo que allí se está gestando. Entre las principales razones de ello están los sucesivos cambios efectuados y la desertión de los menos idóneos, que no tardan en caer en el desaliento. Pero hablar de 'Cine Experimental' es referirse necesariamente a su gran gestor, que señaló con sus obras una ruta única y de considerable valía: SERGIO BRAVO (1927)» (1968: IX)

El autor se lamenta ya en estas fechas de la escasez y confusión de datos respecto del CE, aspecto que será una constante para los trabajos posteriores.⁴³ Tres años más tarde, Carlos Ossa Coo publica

43. Ver nuestro trabajo «Aproximaciones a la historia del Cine Experimental de la Universidad de Chile. Producción y presencia en la literatura». En: *Documentos del*

una nueva *Historia del cine chileno*. Este texto, difundido después de los festivales de cine de Viña del Mar de 1967 y 1969, establece lo que será la pauta dominante de interpretación sobre la obra del CE: su comprensión en el contexto del *Nuevo cine chileno*. En su último capítulo, «La novísima ola (un choque con la realidad)», destaca el trabajo de Bravo, consigna las visitas de Ivens y Morin. Dice Ossa:

«Cine Experimental, a diferencia de Chile Films, empezaba a hacer las cosas al revés, con modestia, pero junto a reales y valiosos cineastas (...) el centro de atención se desplazaba hacia el sector más joven del cine chileno, el único, por lo demás, que podía iniciar la ansiada renovación que muchos buscaban, pero sin saber concretarla». (1971: 72-73)

En seguida, Ossa se refiere en términos elogiosos al filme *El chacal de Nahueltoro*, sin consignar la participación del CE en su realización. Un año antes, la Universidad Católica ha publicado un libro con el guión de *El chacal...* y una mesa redonda en la que participan Littin, Chaskel y Ríos, entre otros. Se trata de la primera vez que se registran sus propias opiniones respecto a su método de trabajo y sus apreciaciones cinematográficas (Littin, 1970). Por otra parte, el artículo de Orlando Walter Muñoz «Un largo comienzo», publicado en el N° 1 de *Primer plano* —la mítica revista editada en Valparaíso en 1972— repite la tesis de Ossa al vincular el filme de Littin con la más reciente realización de Aldo Francia, *Valparaíso mi amor*, en el contexto del *Nuevo cine*.

Con varios años de posterioridad, la académica Alicia Vega plantea el primer intento de un análisis sistemático y metódico del cine nacional. Se trata del célebre *Re-visión del cine chileno*, con el cual Vega se propone «revisar» el «cine chileno desde su estructura» y a través del análisis de algunas películas concretas y, por cierto, claves (1979: 11). Vega revisa un universo de ochenta películas chilenas, del cual obtiene una muestra que analiza según las siguientes categorías:

CECOM, N° 4, 2007. Centro de Estudios de la Comunicación, Universidad de Chile (www.comunicacion.uchile.cl).

argumento, puesta en cámara, montaje y sonido. De las películas recogidas en su muestra, tres son del CE: *Láminas de Almahue*, *Entre ponerle y no ponerle* y *El chacal de Nahueltoro*. Algunos pasajes de Vega sobre estas cintas:

«[*Láminas de Almahue*] puede considerársele como uno de los testimonios más penetrantes y conmovedores realizados en Chile en cuanto al develamiento de una realidad íntima del modesto campesino chileno y del mundo que lo rodea (...) Sergio Bravo no se acerca a la realidad para comprobar ciertos postulados, sino para descubrir una explicación puramente cinematográfica de la realidad que está siendo registrada por la cámara» (1979: 254-255).

«El extraordinario valor de este filme reside en el uso, único en la historia del cine chileno, de la imagen como fuente poética de relación entre la realidad y la interpretación propuesta por Bravo (...) El montaje es el medio por el cual las imágenes dejan de constituir mero relato o información, superando el propio significado mediante su yuxtaposición (en el sentido einsentiano) y pasan a constituir un tiempo y un espacio (por lo tanto un significado) específicamente cinematográfico». (*Ibid.*: 363-364)

«[*Entre ponerle y no ponerle* plantea] que es posible vencer solidariamente a los explotadores que usan el alcohol como un arma para someter al pueblo en su propio beneficio (...) Héctor Ríos usa como principal recurso expresivo una cámara indagatoria, rápida, que busca con excepcional sensibilidad y eficacia los elementos más significativos del submundo investigado» (*Ibid.*: 255-290)

Será necesario esperar hasta fines de la década de 1980 para volver a escuchar la voz de los principales realizadores del CE. En 1987 Jacqueline Mouesca entrevista a Sergio Bravo en la revista *Araucaria de Chile*, en tanto que la revista *Enfoque* publica, en 1989, una

entrevista a Pedro Chaskel realizada en conjunto por Víctor Briceño, José Román, Gregoria Larraín y René Naranjo. En ambas publicaciones, los cineastas dan cuenta de sus motivaciones, métodos de trabajo y revisan sus filmes y trayectorias. Por las mismas fechas, el libro *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* antologó un texto de Juan Verdejo titulado «1958-1970. Nacimiento de un cine propio». Se trata de un artículo muy esquemático que incurre en errores y, sobre todo, en omisiones pues en el Cine Experimental no menciona a nadie más que a Sergio Bravo y tampoco hace referencia a los trabajos suyos anteriores a 1963.

Sin lugar a dudas, es Jacqueline Mouesca la autora más fructífera en cuanto a las referencias más contemporáneas al CE —y también sobre cine chileno en general. En 1988 publica su ya clásico *Plano secuencia de la memoria en Chile*. La tesis de la autora: lo que se ha llamado «Nuevo Cine Chileno» de los 60 se ha preocupado sin interrupciones de «mostrarse fiel a una memoria nacional» al representar su entorno inmediato. La metáfora del título (plano secuencia) implica que durante esos años no hubo cortes ni rupturas en las preocupaciones de los cineastas en sus películas: representar el universo de la realidad chilena. Además se sentarían las bases para el cine posterior. En este sentido, el libro instala la tesis ya planteada por Ossa y que recoge también el presente estudio, en el sentido de que el trabajo documental desarrollado desde fines de los años 50 prepara el camino para el gran capítulo que es el *Nuevo cine chileno*. La publicación de *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*, de Aldo Francia (1990) vendrá a reafirmar esta idea, calificando explícitamente las obras de Bravo y Chaskel como «precursoras» del *Nuevo cine* e incluso como «los primeros documentales» del mismo movimiento en el país.

Después de esto, volverá a pasar más de una década antes de tener noticias de nuevas referencias al trabajo del CE. Salvo el diccionario de Mouesca «Érase una vez el cine» (2001), que contiene algunas voces dedicadas a los realizadores del CE; un par de breves notas escritas por Carlos Flores sobre Fernando Bellet y Pedro Chaskel para la revista *The End* (2001) y las escuetas referencias de Cristián Sánchez en su artículo «Cuando el cine chileno empezó a hablar» (*Revista de cine*, N° 2, 2002. U. de Chile), no hay casi literatura sobre el CE.

Recién entre 2005 y 2006 se completa una revisión del trabajo del CE mediante dos volúmenes —los primeros— dedicados íntegramente al documental chileno. El primero de ellos es, precisamente, *El documental chileno*, de Jacqueline Mouesca (2005), que revisa el derrotero del género en nuestro país e insiste en las tesis ya planteadas en *Plano secuencia...* Mouesca afirma que el fenómeno del Nuevo Cine Chileno no es sólo la expresión local correspondiente del Nuevo Cine Latinoamericano, pero por toda característica específica menciona «el camino a una cinematografía que descubra las raíces verdaderas de nuestra identidad» (2005: 73) El texto coloca el trabajo del CE dentro del marco de documentales y argumentales del *Nuevo cine*, principalmente entre 1964 y 1973. No distingue su producción de la de otros organismos (EAC, Chile Films, etc.) ni discrimina entre proyectos o estéticas personales o institucionales respecto del «programa» cultural de la UP.

El segundo es el catálogo de Alicia Vega *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990* consigna 259 documentales realizados en Chile durante el pasado siglo, cada uno con su ficha técnica, una sinopsis y breves referencias críticas o de prensa. Veintiocho de estos documentales son catalogados como obra del CE, lo que se constituye en el único catastro público conocido sobre este centro.

Ninguno de estos trabajos está dedicado específicamente al estudio del CE ni difiere de las líneas de interpretación básicas de su obra, planteadas ya desde los años 60: a) el contexto de renovación universitario; b) una nueva mirada crítica hacia la realidad social desde el cine; c) el vínculo, como precursor y luego participante, con la corriente del *Nuevo cine chileno*. Recientemente otros dos trabajos vienen a abundar estas líneas: *Las fuentes del nuevo cine chileno* (2006) de Marcia Orell, que repite en lo esencial al texto de Francia; y *Chile: denuncia, resistencia, exilio* (2007) de Jorge Ruffinelli, presentado en el XI Festival de Cine Documental de Valparaíso, que otorga especial relevancia al carácter político de las películas producidas entre 1963 y 1973 en Chile.⁴⁴

44. Otros dos libros debieran agregarse a esta enumeración: *Teorías del documental chileno* (2007) de Pablo Corro et al. y *Explotados y benditos* (2007) de Ascanio Cavallo y Carolina Díaz, los cuales lamentablemente fueron publicados cuando esta investigación estaba ya concluida. Entregamos, de todas formas, noticia de los textos.

2. HIPÓTESIS DE ESTE TRABAJO

Las hipótesis de base de este trabajo han sido suficientemente sustentadas. El papel de las universidades en la renovación del cine chileno, mediante el apoyo que la UC da al cura Rafael Sánchez y el que la U. de Chile otorga a Sergio Bravo, es determinante para el desarrollo del documental universitario, género en el que se gestará la mirada crítica hacia la realidad social y política chilena que caracteriza a estos filmes y que cimentará el camino hacia el Nuevo Cine Chileno. Ya en 1965 lo plantea claramente Joaquín Olalla:

«Si la tuición universitaria ha significado un aporte definitivo en nuestro país para el desarrollo de expresiones artísticas, como es el caso del teatro, la música, el taller, ¿qué impide una política similar ante al cine? Podrían citarse ejemplos de universidades extranjeras para corroborar lo dicho, aunque es bien gráfico lo que en cinco años logrose dentro de Cine Experimental, pese a que siempre —en especial al principio— las condiciones materiales fueran no sólo favorables, sino que mínimas. Estas son pruebas concluyentes de que el camino no es errado» (1965: N° 18-19).

Del mismo modo, la hipótesis sobre la periodización del trabajo del CE es también suficientemente clara. La noción está presente ya en Mouesca (1988, 2005) quien la emplea para referirse de manera genérica al cine de la época, distinguiendo tres momentos: a) el nacimiento del documental contemporáneo, a fines de los años 50; b) el cine de la década de 1960 y los festivales de Viña del Mar; y c) el cine de la Unidad Popular.

Correspondientemente, hemos podido constatar que los tres períodos planteados en este trabajo correlacionan de manera apropiada la producción filmica del CE con sus transformaciones institucionales y los cambios en el contexto social y político. De esta forma, se pueden colegir las siguientes relaciones:

Tabla 2 PERIODIZACIÓN DEL CINE EXPERIMENTAL
(elaboración propia)

Periodo 1957-1963	Centro de Cine Experimental.	Autónomo con auspicio de la U. de Chile.	Figura principal: S. Bravo.	Énfasis en la experimentación y el problema de la identidad.	Contexto: reforma universitaria, revolución cubana, neorrealismo.
Periodo 1963-1968	Cine Experimental de la U. de Chile	Dependiente del Departamento Audiovisual de la U.	Figura principal: P. Chaskel.	Énfasis en la experimentación e incursión en la ficción.	Contexto: relaciones con Canal 9, gobierno de Frei M., festivales de cine de Viña del Mar.
Periodo 1968-1973	Departamento de Cine de la U. de Chile	Dependiente de la Facultad de Artes de la Representación.	Figuras principales: P. Chaskel, H. Ríos	Énfasis en la denuncia y la promoción política.	Contexto: politización del medio cinematográfico, gobierno de Allende, Nuevo Cine Latinoamericano.

Como la tabla anterior sugiere, la evolución en el tiempo supone también una evolución en los énfasis del trabajo del CE. Si bien éste es preeminentemente documental, de cortometraje y en formato de 16 mm., con el transcurso del tiempo los realizadores incursionarán también en la ficción, en el formato de 35 mm., en el largometraje. Además, cada una de las etapas supondrá un carácter diferente dependiendo de las influencias ejercidas con más fuerzas o de la relevancia específica de realizadores como Sergio Bravo o Pedro Chaskel. El académico José Román comparte esta idea:

«En esa época no mirábamos con buenos ojos el documental ‘tradicional’, por ejemplo lo que hacía Rafael Sánchez, que eran didácticos, solemnes, muy objetivos, muy desde fuera..., o lo que hacían Parot, o Balmaceda [de las productoras Emelco y Cinep]. En cambio estos documentales nuevos estaban llenos de una gran vitalidad, algo que, yo creo, se perdió y no se ha recuperado; no se le muestra a la gente joven estos trabajos. (...) Luego, cuando el cine decide politizarse, también la ansiedad de entregar el mensaje político se hace muy fuerte, aparece como predominante.

Sin embargo, la estética de esos documentales preserva todavía esa intencionalidad que yo llamaría ‘poética’, por no encontrar otra palabra. Hay una búsqueda en eso, a pesar de ser manifiestamente político. El cuidado en la imagen, en la expresividad, en cierta emocionalidad que se transmite en estas películas.

«Primero viene el momento de la exploración, fundamentalmente a nivel de la imagen, con Bravo, sin que por eso sean obras ‘neutras’ ni ideológica ni políticamente, sino que por el contrario, hay una ‘exaltación’ —como la que sostiene Sigfried Kracauer en su libro—, una ‘revelación’ de algo más profundo. (...) Y luego, cuando aparece este énfasis político, hay un desplazamiento hacia lo conceptual, hacia la idea, hacia el propósito de movilizar a la gente... hacia una palabra que se usaba mucho en ese tiempo: concientizar a la gente. Creo que eso por la enorme influencia —casi presión, diría yo— de ese otro movimiento latinoamericano, el de un Getino y un Solanas, que eran insistentes en eso; o los cubanos que tenían un mensaje enfático. Los cineastas del Cine Experimental asumieron esa responsabilidad con mucho entusiasmo» (2007b).

Es claro que estas diferencias se entienden como cuestiones de énfasis, pues existe una unidad de fondo en toda la filmografía del CE. Así como el problema político está presente ya en las primeras producciones, las últimas no pierden de vista aspectos estéticos que pudieran someterse a las exigencias propagandísticas. De igual manera, hay una continuidad entre las preocupaciones temáticas. Entre la búsqueda de una nueva mirada a lo chileno y a una identidad auténtica, vista sin velos ni falsedades, es congruente con la posterior preocupación por denunciar las «verdaderas» condiciones de existencia del pueblo y de representar la novedad de los proyectos de transformación política que afectan a Chile. Como señala Chaskel:

«Una vez me preguntaron qué buscaba con el cine documental y yo, como por reflejo condicionado, contesté ‘la verdad’. Luego me dio una vergüenza enorme, pero me quedé pensando y

creo que hay algo de eso. Hay situaciones de la realidad que me impresionan y que trato de reflejar en mis películas. El documental, en la medida que es honesto, apunta hacia allá. Si la mirada del cineasta logra profundizar en lo real y hacer una reflexión artística, política o sociológica, cumple una función de conocimiento del universo humano. Creo que, en esa medida, el documento se transforma en una necesidad» (1989: N° 11).

Otro elemento de continuidad a lo largo de todas las etapas del CE es la precariedad de recursos y, consecuentemente, la economía de medios de sus realizaciones. Los documentales comparten características firmes en este sentido: fotografía directa y certera, poco dada a las alegorías; ausencia de pasajes introductorias o de transición en los documentales —por la falta constante de película—, montaje como elemento principal del lenguaje fílmico, ausencia de sonido directo y postsincronizado. Pero, por sobre otra cosa, comparten el carácter documental, en tanto recuperación de lo que compone la realidad misma. Esto es así incluso para las producciones de ficción, y las palabras de Pedro Chaskel sobre *El chacal de Nahueltoro* no pueden ser más elocuentes: «Existe un cine documental en el buen sentido de la palabra y otro, en el malo. Esta película [*El chacal...*] yo diría que es documental en el buen sentido». (Littin, 1970: 49-50)

CRONOLOGÍA INSTITUCIONAL DEL CINE EXPERIMENTAL

- 1927** Nacen Sergio Bravo y Héctor Ríos.
- 1932** Nace Pedro Chaskel.
- 1952-1954** Bravo y Chaskel, entre otros, participan en los cursos de cinematografía que dictan Giorgio Vomiero en la Academia de Foto Cinematografía y Rafael Sánchez en la Universidad Católica.
- 1954** Se funda el cine-club Universitario de la FECH. En él participan Bravo y Chaskel, quien edita la revista *Séptimo arte*.
- 1957** Bravo, Chaskel, Enrique Rodríguez y René Kocher suscriben el acta de fundación del Centro de Cine Experimental. El organismo es autónomo aunque cuenta con auspicios del secretario general de la Universidad de Chile, Álvaro Bunster.
- 1958** El Centro recibe las visitas del director de la Cinoteca Francesa, Henri Langlois, y del documentalista John Grierson.
- 1959** Se inicia el proyecto de una cinoteca universitaria. Su primer director es Hernán Valdés.
- 1961** El Centro de Cine Experimental se incorpora a la estructura universitaria bajo el recién creado Departamento Audiovisual,

dependiente de la Secretaría General de la U. de Chile. Se crean asimismo el Canal 9 de televisión y la Cinoteca Universitaria, en el mismo departamento. Bravo es nombrado director del CE y Chaskel jefe de la cinoteca. A cargo del canal 9 se nombra a Carlos Fredes.

- 1962** El Centro recibe las visitas de los documentalistas Edgar Morin y Joris Ivens, quien en una segunda visita, al año siguiente, realiza una película junto al CE.
- 1963** Bravo es alejado de sus funciones y abandona el CE. Chaskel asume como su director. En la cinoteca es contratado Kerry Oñate y en el canal 9 toma la dirección Helvio Soto. Se incorporan al CE Fernando Bellet y Héctor Ríos. Desde este año y hasta 1965, Oñate participa como jurado en los primeros festivales de cine de Viña del Mar.
- 1964** Comienza la colaboración entre personal del CE y de canal 9 para la realización de cortometrajes documentales y de ficción. Helvio Soto, Miguel Littin, Álvaro Ramírez y Douglas Hübner, todos de canal 9, filman en el CE.
- 1966** El Centro recibe la visita de Roberto Rossellini. Los documentales *Aborto*, *Érase una vez* y *Por la tierra ajena* son premiados en el IV Festival de Cine de Viña del Mar.
- 1967** V Festival de Cine de Viña del Mar (I Internacional) y I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos.
- 1968** El Departamento Audiovisual se desmembra y el CE junto a la Cinoteca son reformulados como Departamento de Cine, dependiente de la Facultad de Artes de la Representación de la Universidad de Chile. Chaskel es confirmado como director del Departamento y Oñate como jefe de la Cinoteca. El CE participa con todo su personal como co-productor en la película *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin.

Llegan al CE nuevos realizadores como Guillermo Cahn y Carlos Flores.

- 1969** II Festival Internacional de Cine de Viña del Mar y II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. Se exhibe por primera vez *El chacal de Nahueltoro*.
- 1971** Miguel Littin, Douglas Hübner, Álvaro Ramírez y otros colaboradores del CE pasan a trabajar en Chile Films. A su vez, Fernando Bellet emigra a Canal 9. En el CE es contratado como productor Luis Mora.
- 1973** Golpe de Estado en Chile.
La Universidad de Chile es intervenida por los militares y el personal del CE es expulsado. Su patrimonio es transferido a la Televisión Nacional de Chile. Sólo la cineteca continúa en sus funciones.
- 1976** La cineteca es definitivamente cerrada.
- 1977** Sergio Bravo refunda su proyecto «Centro de Cine Experimental», junto a su mujer Sonia Salgado y sin ninguno de los demás miembros originales.
- 2005** Sergio Bravo recibe el premio «Pedro Sienna», que otorga el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. Pedro Chaskel recibe la Orden al Mérito Artístico y Cultural «Pablo Neruda», que otorga el mismo consejo.
- 2006** Pedro Chaskel recibe la Medalla Rectoral de la Universidad de Chile. Héctor Ríos, por su parte, recibe también el premio Pedro Sienna.

CATÁLOGO DE OBRAS DEL CINE EXPERIMENTAL

Uno de los aspectos más lamentables de nuestro actual conocimiento del CE es la ausencia de un catálogo acabado e informado sobre su producción entre los años 1957 y 1973. Es esta una herramienta indispensable para establecer comparaciones, correspondencias, interpretaciones y valoraciones; de la cual hoy carecemos. Menos aún tenemos información sobre el paradero físico de buena parte de estas producciones, del estado de su conservación o de las posibilidades de un acceso público a ellas. Este último problema ha comenzado a subsanarse con la recuperación, por parte de la Universidad de Chile, del patrimonio de su antigua cineteca, un fragmento del cual corresponde a las producciones del CE. Este patrimonio está siendo actualmente inventariado por Pedro Chaskel, antiguo miembro del CE y ex director de la Cineteca, quien en la actualidad es profesor de la carrera de Cine y Televisión que la misma universidad acaba de inaugurar en 2006.

El problema del catálogo ha sido en parte enmendado con la publicación de *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990* de Alicia Vega (2006). Junto a un catálogo elaborado por Kerry Oñate a mediados de los 70, que se encuentra inédito, son las únicas fuentes documentales disponibles para quien quiera emprender la tarea de levantar un índice de las obras del CE.

El libro de Vega es un informado registro de casi 260 documentales realizados en nuestro país durante el siglo XX. Para el período 1957-1973, Vega cataloga 125 documentales, 28 de los cuales aparecen como producción del Cine Experimental. Además de estos

documentales, Vega apunta otros cinco filmes de los cuales es ambiguo el papel que el CE jugó en la producción: *La respuesta* (L. Castedo, 1961), *Casa o Mierda* (G. Cahn, 1969), *Nütuayin Mapu* (C. Flores del P., 1969), *Mijita* (S. Castilla, 1970), *Miguel Ángel Aguilera, presente* (A. Ramírez, 1970). Cada documental presenta una ficha que contiene: título, año y formato (16 o 35 mm, color o BN), duración (en su defecto, extensión de los rollos), equipo de realización, año y lugar de estreno (cuando se conocen), un breve resumen, información relevante y notas de prensa de cada documental. Al explicar sus criterios, Vega señala que consideró sólo trabajos filmados en nitrato o acetato de celuloide, con el objeto de «acercarse con iguales parámetros a creadores que debieron expresarse en condiciones diversas, pero relativamente similares». Y agrega: «Si se considera que en el cine existen dos géneros: ficción y documental, y que éste está conformado por noticiarios y documentales, es comprensible que esta investigación se concentre sólo en documentales chilenos, ya sea de corto, medio o largometraje, debido a la imposibilidad de asumir el volumen de los noticiarios, que desbordaría este trabajo» (2006: 14).

Algunas generalidades pueden inferirse al comparar la producción del CE con la producción total de documentales del período consignada por Vega. La realización es efervescente en los años 1962-63 y 1969-70, tendencia común para todas las producciones, coincidente además con el desarrollo de las campañas presidenciales de 1964 y 1970.

Tabla 3 CATÁLOGO DE DOCUMENTALES DEL CE SEGÚN EL CATASTRO DE ALICIA VEGA (2006)

Nº	Año	Título	Director
1	1957	Mimbre	S. Bravo
2	1958	Trilla	S. Bravo
3	1959	Imágenes antárticas	S. Bravo
4	1959	Casamiento de negros	S. Bravo
5	1959	Día de organillos	S. Bravo
6	1960	Marcha de los obreros del carbón	S. Bravo
7	1961	Recordando	E. Urrutia

Continúa...

Nº	Año	Título	Director
8	1961	Láminas de Almahue	S. Bravo
9	1962	Parkinsonismo y cirugía	S. Bravo
10	1962	La universidad en la Antártica	L. Cornejo
11	1962	Amerindia	E. Zorrilla/ S. Bravo
12	1964	A Valparaíso	J. Ivens/ S. Bravo
13	1964	Aquí vivieron	P. Chaskel/ H. Ríos
14	1965	Por la tierra ajena	M. Littin
15	1965	Aborto	P. Chaskel
16	1967	¿Es usted culpable?	J.L. Villalba
17	1969	Documento de obra N° 1	F. Bellet
18	1969	Percepción del espacio	CE UCH
19	1969	Testimonio	P. Chaskel
20	1969	Desnutrición infantil	A. Ramírez
21	1969	Herminda de la Victoria	D. Hübner
22	1970	Venceremos	P. Chaskel/ H. Ríos
23	1970	Brigada Ramona Parra	A. Ramírez
24	1970	La última vez	A. Ramírez
25	1971	No es hora de llorar	P. Chaskel/ L.A. Sanz
26	1971	Entre ponerle y no ponerle	H. Ríos
27	1972	No nos trancarán el paso	G. Cahn
28	1973	Descomedidos y chascones	C. Flores del P.

El CE aparece como el mayor centro realizador de documentales en celuloide, con un 23% de la producción nacional del período. Le siguen las productoras privadas Cinep (14%) y Emelco (10%). Las cifras probablemente estén distorsionadas por el hecho de que Vega excluye de su catálogo los noticieros, cuyo elevado volumen seguramente alteraría los valores estadísticos.

En cuanto a la cantidad de documentales según director, Sergio Bravo es claramente el productor más prolífico del CE, con nueve filmes a su haber, todos correspondientes al período 1957-1963. Destacan también Pedro Chaskel con cinco documentales (dos en co-realización con Héctor Ríos) y Álvaro Ramírez con tres. Ninguno de ellos, sin embargo, llega a los volúmenes de realización de Fernando Balmaceda, director de 16 documentales en el período, casi todos de divulgación y realizados por encargo.

Las diferencias en los volúmenes de producción entre directores del CE y otros del período como Balmaceda (y también Boris Hardy, Patricio Kaulen o Nieves Yanko-Jorge di Lauro) pueden explicarse por razones económicas: apenas un 18% de los documentales del CE fueron realizados por comisión de terceros —lo que supone una fuente adicional a los recursos propios para la realización— contra un 48% del total; además los colaboradores del CE suelen ser otras unidades académicas de la universidad (la facultad de Medicina o Geofísica, por ejemplo) en lugar de empresas como Braden Cooper, que financiaba los filmes de Kaulen, o reparticiones del gobierno. El dato permite inferir posibles mayores libertades de trabajo en el CE, pero también menor solvencia económica para la producción.

El segundo catastro de producciones del período 1957-1973 con que se cuenta es el elaborado a mediados de la década de 1970 por Kerry Oñate, ex director de la Cineteca de la Universidad de Chile. El catastro se encuentra inédito y fue proporcionado a los autores por el mismo Oñate y por Eliana Jara. Su catálogo pretende reseñar la producción total de largometrajes y cortometrajes (documentales y argumentales) desde 1910 hasta 1973. Los criterios de selección, por tanto, son bastante diferentes a los de Vega: no sólo se reseñan documentales (clasificados según metraje) sino también cintas argumentales en las que el CE pudo tener algún grado de participación. Oñate no se pronuncia sobre distinciones como la de Vega respecto a los noticieros, pero incluye varios cortometrajes argumentales, por lo que extiende el ámbito de acción del CE fuera del género documental, así como consigna una serie de documentales que no aparecen catalogados en el índice de Vega. Oñate no ofrece sinopsis ni referencias críticas de las obras, sino solamente sus fichas técnicas y, en el caso de los largometrajes, la fecha y el lugar de estreno. Registra, eso sí, los premios obtenidos por las películas, según cada caso. De este catastro se desprenden 37 producciones realizadas por el CE hasta el año 1973.

La lista de Oñate considera también tres registros en los cuales la participación del CE es confusa: *La respuesta* (L. Castedo, 1961), *Recordando* (1961) de Edmundo Urrutia y *Compañero Presidente* (M. Littin, 1971). Oñate consigna además de los documentales, los filmes argumentales y de animación del CE (o en los que tiene alguna

participación) *Ana*, *Érase una vez*, *Angelito*, *El analfabeto*, *Yo tenía un camarada* y los largometrajes *Érase un niño*, *un guerrillero y un caballo* y *El chacal de Nahueltoro*.

Al margen de estas diferencias, en la porción del *corpus* de ambos catastros que sí se puede comparar, aparecen algunas discrepancias relevantes: el listado de Oñate menciona una segunda realización del documentalista J. Ivens en conjunto al CE, además de *A Valparaíso*: se trata del documental *El circo más pequeño del mundo* (1963). Este segundo trabajo no tiene otro registro que el de Oñate: ni Vega (2006), Mouesca (2005, 1988) ni ningún otro autor refiere su realización.⁴⁵ Del mismo modo, considera a *Miguel Ángel Aguilera* una producción del CE, opinión distinta a la de Vega. Registra varios documentales que no están en el catálogo de Vega: *Buscando la salud* de Fernando Bellet, *Pintando con el pueblo* de Leonardo Céspedes, *1º de mayo* y *Unos pocos caracoles*, ambas de Luis Alberto Sanz. Otra discrepancia relevante es a propósito de la cinta de Sergio Bravo *La marcha de los obreros del carbón* (1960), consignada en el catálogo de Vega pero no en el de Oñate, quien, en cambio, consigna la cinta *Ahora le toca al pueblo* (1959), dirigida por Sergio Bravo y de productor «no identificado».

Tabla 4 CATÁLOGO DE PRODUCCIONES DEL CE SEGÚN EL CATASTRO DE KERRY OÑATE (1973)

Nº	Año	Título	Director
1	1957	Imágenes antárticas	S. Bravo/E. Vicens
2	1957	Mimbre	S. Bravo
3	1959	Día de organillos	S. Bravo
4	1959	Trilla	S. Bravo
5	1961	Láminas de Almahue	S. Bravo
6	1962	Amerindia	E. Zorrilla/S. Bravo
7	1962	Parkinsonismo y cirugía	S. Bravo

Continúa...

45. Esta segunda película sí aparece reseñada en la biografía de Joris Ivens *10-Cine-ma. Autobiografía de un cineasta*, que consiga además una tercera realización de Ivens en Chile, de la que no se tiene otra noticia: se trata de *El tren de la victoria* (1964) realizada en conjunto con el Frente de Acción Popular para la campaña presidencial de Allende (Ivens, 1979: 220).

Nº	Año	Título	Director
8	1962	La universidad en la Antártica	L. Cornejo
9	1963	A Valparaíso	J. Ivens
10	1963	El circo más pequeño del mundo	J. Ivens
11	1964	Aquí vivieron	P.Chaskel/H. Ríos
12	1964	Yo tenía un camarada	H. Soto
13	1965	Aborto	P. Chaskel
14	1965	Ana	H. Soto
15	1965	Érase una vez	P. Chaskel/H. Ríos
16	1965	Angelito	L. Cornejo
17	1965	Por la tierra ajena	M. Littin
18	1965	El analfabeto	H. Soto
19	1967	Érase un niño, un guerrillero y un caballo	H. Soto
20	1969	Desnutrición infantil	A. Ramírez
21	1969	Documento de obra N° 1	F. Bellet
22	1969	Percepción del espacio	T. de la Barra/ M. Quintana
23	1969	Herminda de la Victoria	D. Hübner
24	1969	Testimonio	P. Chaskel
25	1970	El chacal de Nahueltoro	M. Littin
26	1970	Brigada Ramona Parra	A. Ramírez
27	1970	Miguel Ángel Aguilera	A. Ramírez/S. Carvajal/ L. Céspedes
28	1970	Venceremos	P. Chaskel/H. Ríos
29	1971	Buscando la salud	F. Bellet
30	1971	No es hora de llorar	P. Chaskel/A. Sanz
31	1971	Pintando con el pueblo	L. Céspedes
32	1971	1º de mayo	A. Sanz
33	1971	No nos trancarán el paso	G. Cahn
34	1971	La última vez	A. Ramírez
35	1972	Entre ponerle y no ponerle	H. Ríos
36	1972	Unos pocos caracoles	A. Sanz
37	1973	Descomedidos y chacones	C. Flores

Alicia Vega constata, a su vez, los documentales *Casamiento de negros* (1959) de Bravo y *¿Es usted culpable?* (1967) de José Miguel Villalba, sin mención en el catastro de Oñate. En otro lugar, el documental *Percepción del espacio* está reseñado como obra colectiva en

Vega, mientras que Oñate anota dos realizadores: Tomás de la Barra y Marianela Quintana. Las demás discrepancias dicen relación sólo con fechas divergentes respecto a algunas producciones: *Imágenes antárticas* (realizada en 1957 según Oñate, quien además consigna como co-autor a Emilio Vicens; 1959 según Vega), *A Valparaíso* (1963 según Oñate, 1964 según Vega), *Trilla* (1958 según Vega, 1959 según Oñate), *La última vez* (1970 según Vega, 1971 según Oñate), *Entre ponerle y no ponerle* (1971 según Vega, 1972 según Oñate) y *No nos trancarán el paso* (1971 según Oñate, 1972 según Vega).

Oñate registra cortometrajes y largometrajes documentales y argumentales en un total de 291 para el periodo 1957-1973, de los cuales el 12,7% corresponde a la producción del CE. Los años álgidos de este Centro son los mismos consignados por Vega: en torno a 1965 y entre 1969-1970; mientras que para la producción general se aprecia un núcleo entre 1963-1965 y luego una curva ascendente desde 1967, a razón de veinte filmes por año, que se explica por la producción de los talleres de estudiantes de la EAC, que empiezan a filmar en este periodo. El volumen de producción del CE es similar al de otras productoras como Chilefilms (36 producciones) y Emelco (34 producciones, sin considerar el noticiero), pero es ampliamente superada por la producción de la U. Católica (76 trabajos), que reúne tanto cortometrajes por encargo como filmes realizados por sus estudiantes. Según Oñate, el 18,9% de las obras del CE corresponden al género ficción contra un 23,6% del resto de la producción del periodo, así como un 10,8% corresponde a largometrajes (cuatro en total) contra un 18,8% de la demás producción. Por último, en el catálogo de Oñate es menos radical la diferencia entre la producción por encargo del CE y de otras productoras, posiblemente a causa de la incorporación de obras de ficción: 21% contra 31,5%, respectivamente.

Por último, el inventario que Chaskel está realizando del fondo de la cineteca universitaria, recientemente recuperado y administrado hoy por la fundación Imágenes en Movimiento (que dirige Abdulah Omidvar), presenta sólo resultados parciales. Hasta agosto de 2007, registra 27 realizaciones del CE, incluyendo *La respuesta* de Leopoldo Castedo y un filme sin existencia en la literatura: *Un solo color* de

realizador anónimo. Este fondo se conserva en la fundación Imágenes en Movimiento y consta de negativos, copias positivas, copiones y descartes.

Se presenta a continuación un Catálogo completo y razonado según las referencias existentes en los mencionados catastros, además del resto de la literatura. Se han considerado como filmes del CE aquellos en los que éste figura como productor o co-productor, no obstante se registran también, en lista aparte, filmes de miembros del CE realizadas al alero de otras productoras. La ficha consigna año, duración, formato, director, dirección de fotografía (y camarógrafo, cuando se indique), sonidista, musicalización, productor y montajista. También se registra información respecto a los premios obtenidos, la existencia de copias o variedad de formatos, así como la noticia de algunas exhibiciones. En los casos en que ha sido posible, se completa la ficha con una sinopsis de la película.

Se han utilizado las siglas (V) y (O), Vega y Oñate respectivamente, para referirse a las fuentes correspondientes cada vez que se presenta información discrepante. Cuando estas siglas aparezcan en el título, indican que la película está consignada sólo en ese catálogo.

CATÁLOGO DE OBRAS DEL CINE EXPERIMENTAL EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE

1.

Título	Mimbre
Año	1957
Duración	10 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Sergio Bravo
Fotografía/cámara	Sergio Bravo
Montaje	Sergio Bravo
Sonido	—
Música	Violeta Parra
Productor	—
Producción	Centro de Cine Experimental (O) Cine Experimental de la U. de Chile (V)
Sinopsis	Registro poético del trabajo de Manzanito, artesano en mimbre de la Quinta Normal.
Exhibiciones	Cineteca de la U. de Chile, 1958. Cineteca Nacional, 2007.
Premios y distinciones	Diploma de Honor en el Festival Films sur l'Art, Ottawa, s.d
Estado actual	El autor conserva copia del negativo y existen versiones digitales restauradas.

2.

Título	Imágenes Antárticas
Año	1957 (O) / 1959 (V)
Duración	17 min.
Formato	16 mm., blanco y negro
Realización	Emilio Vicens y Sergio Bravo
Fotografía/cámara	Emilio Vicens
Montaje	Sergio Bravo
Sonido	—
Música	Peter Chaskel (sobre obras de J. S. Bach)
Productor	Comité Ejecutivo para el Año Geofísico Internacional
Producción	Centro de Cine Experimental (O) Cine Experimental de la U. de Chile (V)
Otros créditos	Texto: Sergio Ampuero. Narración: Darío Aliaga.
Sinopsis	Registro de los paisajes del continente Antártico y de las actividades científicas que allí se realizan.
Exhibiciones	Cineteca de la U. de Chile, 1958.
Estado actual	Se conserva copia positiva.

3.

Título	Día de Organillos
Año	1959
Duración	20 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Sergio Bravo
Fotografía/cámara	Sergio Bravo Cámara: Daniel Urria (O)
Montaje	Sergio Bravo
Sonido	Santiago Pacheco
Música	Gustavo Becerra
Productor	—
Producción	Centro de Cine Experimental
Sinopsis	Documental sobre el trabajo de los organilleros de Santiago y su perspectiva de la ciudad.
Exhibiciones	Festival de Santa Margherita, Italia, 1961. Festival de Mannheim, Alemania, 1961. Estreno en la sala Bulnes, 1963. Cineteca Nacional, 2007.
Premios y distinciones	Mejor película, Círculo de críticos de arte de Santiago, 1963.
Estado actual	Se conserva copia positiva y existen versiones digitales restauradas.

4.

Título	Trilla
Año	1958 (V) / 1959 (O)
Duración	30 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Sergio Bravo
Fotografía/cámara	Sergio Bravo. Cámara: Daniel Urria (O)
Montaje	Sergio Bravo
Sonido	—
Música	Violeta Parra
Productor	—
Producción	Centro de Cine Experimental (O) Cine Experimental de la U. de Chile (V)
Otros créditos	Relato: Sergio Ampuero
Sinopsis	Registra la tradición de la trilla a yeguas que se realiza anualmente en Canquihue, en la zona central de Chile.
Exhibiciones	Cineteca de la U. de Chile, 1958. Cine Club FECH, 1959. Semana del Cine Documental en Santa Fe, Argentina, 1959. Cineteca Nacional, 2007.
Estado actual	El autor conserva copias del negativo y existen copias digitales.

5.

Título	Láminas de Almahue
Año	1961
Duración	23 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Sergio Bravo
Fotografía/cámara	Sergio Bravo, Enrique Rodríguez
Montaje	Sergio Bravo
Sonido	—
Música	Gustavo Becerra
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile
Otros créditos	Relato: Efraín Barquero. Asistente: Leonardo Martínez
Sinopsis	Diversos pasajes evocan el trabajo diario en el campo, cuyo desarrollo está marco por el paso y la puesta del sol.
Exhibiciones	Cineteca de la U. de Chile, 1962. Cineteca Nacional, 2007.
Premios y distinciones	Diploma de Honor en el Festival de Locarno, Suiza, 1962.
Estado actual	El autor conserva copia del negativo y existen versiones digitales restauradas.

6.

Título	Parkinsonismo y Cirugía
Año	1962
Duración	40 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Sergio Bravo
Fotografía/cámara	Sergio Bravo (V) Fernando Bellet, Peter Chaskel, Enrique Rodríguez, Mario Guillard (O)
Montaje	Sergio Bravo
Sonido	—
Música	Gustavo Becerra
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile / Instituto de Neurología de la U. de Chile
Otros créditos	Guión: Francisco Coloane y Alfonso Asenjo.
Sinopsis	Entrevista a enfermos del mal de Parkinson y registro de la operación que realiza el Dr. Asenjo para curar esta enfermedad.
Exhibiciones	Cineteca de la U. de Chile, 1962.
Estado actual	Desconocido.

7.

Título	La Universidad en la Antártica
Año	1962
Duración	37 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Luis Cornejo
Fotografía/cámara	Patricio Guzmán. Cámara: Hugo Fritz (V)
Montaje	Luis Cornejo (O) Hugo Fritz (V)
Sonido	Jorge di Lauro
Música	Gustavo Becerra
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile (V-O) Departamento de Geofísica de la U. de Chile (V)
Otros créditos	Texto: Sergio Ampuero. Narración: Luis Alarcón
Sinopsis	Registro de los trabajos científicos en la base antártica Gabriel González Videla.
Exhibiciones	Cineteca de la U. de Chile, 1962.
Estado actual	Desconocido.

8.

Título	Amerindia
Año	1962
Duración	60 min.
Formato	16 mm., color.
Realización	Enrique Zorrilla, Sergio Bravo
Fotografía/cámara	Enrique Zorrilla, Roberto Montandón, Leopoldo Castedo
Montaje	Sergio Bravo
Sonido	Jorge di Lauro
Música	Gustavo Becerra
Productor	Enrique Zorrilla
Producción	Enrique Zorrilla, Cine Experimental de la U. de Chile
Otros créditos	Texto: Sergio Ampuero y Efraín Barquero. Narración: Sergio Ampuero y Nieves Yanko.
Sinopsis	Registro de un largo viaje por América Latina, sus pobladores, paisaje e historia.
Exhibiciones	Festival de Sestri Levante, Italia, 1963. Televisión Soviética, 1964.
Estado actual	En propiedad de Zorrilla.

9.

Título	A Valparaíso
Año	1963 (O) / 1964 (V)
Duración	27 min.
Formato	35 mm., blanco y negro, color.
Realización	Joris Ivens
Fotografía/cámara	Georges Strouvé
Montaje	Jean Ravel
Sonido	—
Música	Gustavo Becerra, Violeta Parra, Germaine Montero, Germán Casas
Productor	Sergio Ampuero, Luis Cornejo, Joaquín Olalla
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile, Argos Films
Otros créditos	Asist. dirección: Sergio Bravo. Asist. cámara: Patricio Guzmán, Leonardo Martínez. Asist. producción: Fernando Bellet. Texto: Chris Marker.
Sinopsis	Retrato e historia de la vida en los cerros de Valparaíso.
Exhibiciones	Sala Bulnes, 1964. Televisión Universitaria, s. d.
Premios y distinciones	Primer premio en el Festival de Leipzig, Alemania, 1964. Premio Fipresci en el Festival de Oberhausen, Alemania, 1964. Primer premio en el Festival de Prades, Francia, 1964.
Estado actual	Se conserva una copia en la Cinemateca Francesa. Existen versiones digitales de calidad regular.

10.

Título	El circo más pequeño del mundo (O)
Año	1963
Duración	Desconocida.
Formato	35 mm., blanco y negro.
Realización	Joris Ivens
Fotografía/cámara	Georges Strouvé, Patricio Guzmán
Montaje	Jean Ravel
Sonido	—
Música	—
Productor	Luis Cornejo
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile, Argos Films
Otros créditos	Relato: Jacques Prévert
Sinopsis	Rodaje paralelo a «A Valparaíso».
Estado actual	Se conserva una copia en la Cinemateca Francesa.

11.

Título	Aquí Vivieron
Año	1964
Duración	18 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Peter Chaskel y Héctor Ríos
Fotografía/cámara	Peter Chaskel (O) Héctor Ríos (V)
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	Francisco Cares
Música	Gustavo Becerra
Productor	Peter Chaskel Héctor Ríos (O)
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile
Otros créditos	Texto de Enrique Fontecilla. Narración de Héctor Duvau-chelle
Sinopsis	Registro de las excavaciones arqueológicas en la desembocadura del río Loa, en el norte de Chile.
Exhibiciones	Festival de Venecia, 1964.
Estado actual	Copia en poder del autor, existen versiones digitales y en Betacam.

12.

Título	Yo Tenía un Camarada (O)
Año	1964
Duración	Desconocida
Formato	35 mm., blanco y negro.
Realización	Helvio Soto
Fotografía/cámara	Héctor Ríos
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	Francisco Cares
Música	Gustavo Becerra
Productor	Luis Cornejo
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile, Helvio Soto
Otros créditos	Guión: Helvio Soto. Asistentes: Miguel Littin, Douglas Hübner, P. Valenzuela. Intérpretes: Antonio Castro, Mario Lorca.
Sinopsis	Un niño recorre la ciudad en busca de flores para su amigo muerto.
Exhibiciones	Muestra de Venecia, 1964. Teatro Bandera, 1967.
Premios y distinciones	Mejor película, Círculo de críticos de arte de Santiago, 1964. Primer premio en el Festival de La Plata, Argentina, 1965. Mención honrosa en el Festival de Viña del Mar, 1966.
Estado actual	Desconocido.

13.

Título	Aborto
Año	1965
Duración	27 min.
Formato	35 mm., blanco y negro.
Realización	Peter Chaskel
Fotografía/cámara	Héctor Ríos
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	Francisco Cares
Música	Gustavo Becerra
Productor	Luis Cornejo
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile, Facultad de Medicina de la U. de Chile, Comisión Nacional de Protección de la Familia.
Otros créditos	Guión: Luis Cornejo, Pedro Chaskel, Héctor Ríos, Ernesto Fontecilla. Asist. cámara: Luis Poirot. Consultores: Mariano Requena y Lucía Sepúlveda. Intérpretes: Sara Astica, Rubén Ubeira.
Sinopsis	Documental dramatizado sobre las nuevas políticas de planificación familiar para la población de escasos recursos. Censura: mayores de 14 años.
Exhibiciones	Cine Dante, 1966. Cine Tívoli, 1966.
Premios y distinciones	Mejor película, Círculo de críticos de arte de Santiago, 1965. Mejor película, Festival de Viña del Mar, 1966.
Estado actual	Se conserva copia positiva y existen versiones digitales.

14.

Título	Ana (O)
Año	1965
Duración	Desconocida
Formato	35 mm., blanco y negro.
Realización	Helvio Soto
Fotografía/cámara	Fernando Bellet
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	—
Música	Gustavo Becerra
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile
Otros créditos	Intérpretes: Miguel Littin, Mireya Kulczewski
Sinopsis	Cortometraje experimental de ficción.
Estado actual	Desconocido

15.

Título	Angelito (O)
Año	1965
Duración	Desconocida
Formato	35 mm., blanco y negro.
Realización	Luis Cornejo
Fotografía/cámara	Héctor Ríos. Cámara: Ramón Sepúlveda
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	Francisco Cares
Música	Gustavo Becerra
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile
Otros créditos	Asistentes: Jose Luis Ramírez, María Luisa Morales, Jaime Morán, Álvaro Ramírez. Intérpretes: Sara Astica, Elena Moreno, Violeta Vidaurre, Tennyson Ferrada, Yoya Martínez, Nelly Meruane.
Sinopsis	Una doméstica pierde todos sus empleos debido a que su niño llora por las noches, molestando a los patrones.
Estado actual	Desconocido

16.

Título	Érase una Vez
Año	1965
Duración	5 min.
Formato	35 mm., blanco y negro.
Realización	Peter Chaskel y Héctor Ríos
Fotografía/cámara	Héctor Ríos
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	Francisco Cares
Música	Gustavo Becerra
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile
Otros créditos	Narración: Nelson Villagra.
Sinopsis	Corto de animación sobre unos dibujos de Vittorio di Girolamo.
Exhibiciones	Biblioteca Nacional, 1991.
Premios y distinciones	Mención especial en el Festival de Montevideo, Uruguay, 1965. Premio de los Estudiantes en el Festival de Leipzig, 1965. Mejor película de animación y Premio OCIC en el Festival de Viña del Mar, 1966.
Estado actual	Desconocido.

17.

Título	El Analfabeto (O)
Año	1965
Duración	Desconocida
Formato	35 mm., blanco y negro.
Realización	Helvio Soto
Fotografía/cámara	Héctor Ríos
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	Francisco Cares
Productor	Peter Chaskel
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile, Helvio Soto
Otros créditos	Asist. cámara: Luis Poirot. Asist. producción: Luis Cornejo. Intérpretes: Miguel Littin, Jorge Guerra, Francisco Soto.
Sinopsis	Cortometraje de ficción.
Exhibiciones	Festival de Río de Janeiro, 1965.
Estado actual	Desconocido

18.

Título	Por la Tierra Ajena
Año	1965
Duración	5 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Miguel Littin
Fotografía/cámara	Fernando Bellet
Montaje	Fernando Bellet
Sonido	—
Música	Patricio Manns
Productor	Iván Soto
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile
Sinopsis	Un grupo de niños descalzos y marginados vaga por la ciudad.
Exhibiciones	Festival de Cine de Uruguay, 1965.
Premios y distinciones	Mención especial en el Festival de Viña del Mar, 1966.
Estado actual	Se conserva copia del negativo.

19.

Título	¿Es Usted Culpable? (V)
Año	1967
Duración	35 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	José Luis Villalba
Fotografía/cámara	Héctor Ríos
Montaje	Peter Chaskel
Productor	José Luis Villalba
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile
Otros créditos	Entrevistador/narrador: Fernando Reyes Matta.
Sinopsis	Documental-encuesta que inquiere a transeúntes de Santiago sobre sus responsabilidades en el subdesarrollo nacional.
Exhibiciones	Canal 9 de televisión, 1967. Festival de Viña del Mar, 1967.
Estado actual	Copia única en la Cinemateca de Cuba.

20.

Título	Érase un Niño, un Guerrillero y un Caballo (O)
Año	1967
Formato	35 mm., blanco y negro.
Realización	Helvio Soto
Sinopsis	Largometraje de ficción construido sobre la base de los cortometrajes «Yo tenía un camarada», «El analfabeto» y «La muerte de un caballo»

21.

Título	Desnutrición infantil
Año	1969
Duración	11 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Álvaro Ramírez
Fotografía/cámara	Héctor Ríos
Montaje	Álvaro Ramírez
Sonido	Álvaro Ramírez, Instituto Fílmico UC
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile
Otros créditos	Narración: Héctor Noguera
Sinopsis	Registro de las condiciones de los niños desnutridos: el funeral de uno de ellos, entrevistas a sus madres, la atención hospitalaria.
Exhibiciones	Estreno en sala La Reforma, 1969.
Premios y distinciones	Premio Fipresci en el Festival de Leipzig, 1970.
Estado actual	Se conservan copias positivas en Chile y Alemania, además de versiones en Betacam.

22.

Título	Documento de Obra N° 1 / Construcción In Situ de Grandes Vigas de Madera Laminada
Año	1969
Duración	10 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Fernando Bellet
Fotografía/cámara	Fernando Bellet Héctor Ríos (O)
Montaje	Fernando Bellet
Sonido	Leonardo Céspedes
Música	Sergio Ortega
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile (O-V) Oficina de Construcción de la U. de Chile (O)
Otros créditos	Narración: José Sánchez
Sinopsis	Registro del proceso de elaboración de vigas de madera para la construcción.
Exhibiciones	Estreno en sala La Reforma, 1969. Biblioteca Nacional, 1991.
Estado actual	Se conserva copia del positivo.

23.

Título	Herminda de la Victoria
Año	1969
Duración	22 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Douglas Hübner
Fotografía/cámara	Héctor Ríos
Montaje	Antonio Puchi
Sonido	—
Música	Sergio Ortega
Productor	Douglas Hübner
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile
Sinopsis	Testimonio de la violencia policial contra los pobladores de la toma de terrenos Herminda de la Victoria, y sus duras condiciones de vida.
Exhibiciones	Estreno en sala La Reforma, 1969.
Estado actual	Existe una copia restaurada y versión en Betacam.

24.

Título	Percepción del Espacio
Año	1969
Duración	Desconocida
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Tomás de la Barra, Marianela Quintana (O) Colectiva (V)
Fotografía/cámara	Héctor Ríos, color (O) Colectiva (V)
Montaje	Peter Chaskel (O) Colectivo (V)
Sonido	—
Música	Obras de Ravel y Debussy
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile, Facultad de Arquitectura de la U. de Chile
Sinopsis	El trabajo es el seminario de grado en Arquitectura «Sede para la Universidad de Valparaíso» de Quintana y De la Barra.
Exhibiciones	Estreno en sala La Reforma, 1969.
Estado actual	Desconocido.

25.

Título	Testimonio
Año	1969
Duración	10 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Peter Chaskel
Fotografía/cámara	Héctor Ríos
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	Peter Chaskel
Música	Obras de Zoltan Kodaly y Leo Schidlowsky
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile
Otros créditos	Narración: Héctor Noguera
Sinopsis	Dramático registro de las condiciones insalubres de los pacientes del hospital psiquiátrico de Iquique.
Exhibiciones	Estreno en sala La Reforma, 1969.
Estado actual	Copia en poder del autor, existen versiones digitales y en Betacam.

26.

Título	Brigada Ramona Parra
Año	1970
Duración	12 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Álvaro Ramírez
Fotografía/cámara	Samuel Carvajal
Montaje	Álvaro Ramírez
Sonido	Leonardo Céspedes
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile, Discoteca del Cantar Popular.
Sinopsis	Registro del trabajo propagandístico del grupo muralista para la campaña presidencial de Allende en 1970.
Exhibiciones	Distintas muestras en poblaciones y barrios.
Premios y distinciones	Premio Fipresci en el Festival de Leipzig, 1970.
Estado actual	Se conserva una copia en el cine Arsenal, Berlín, Alemania. Existe versión en Betacam.

27.

Título	El Chacal de Nahueltoro (O)
Año	1970
Duración	94 min.
Formato	35 mm., blanco y negro.
Realización	Miguel Littin
Fotografía/cámara	Héctor Ríos
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	Jorge di Lauro
Música	Sergio Ortega
Productor	Luis Cornejo, Luis Alarcón, Héctor Noguera
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile, Tercer Mundo
Otros créditos	Asistentes: Samuel Carvajal, Fernando Bellet, José Sánchez. Intérpretes: Nelson Villagra, Shenda Román, Luis Alarcón, Marcelo Romo, Héctor Noguera.
Sinopsis	Filme de ficción sobre la historia real de José Valenzuela Torres, quien asesinó a cuatro personas, es rehabilitado en la cárcel pero igualmente condenado a muerte.
Exhibiciones	Estreno en la U. Católica, 1970. Teatros Astor, Bandera, Santiago, Pedro de Valdivia, Gran Avenida, Normandie, 1970. Festival de Melbourne, 1971.
Premios y distinciones	Mejor película, APES, 1970.
Estado actual	Existen copias en VHS y versiones digitales disponibles en el mercado.

28.

Título	Miguel Ángel Aguilera
Año	1970
Duración	10 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Álvaro Ramírez, Samuel Carvajal, Leonardo Céspedes
Fotografía/cámara	Samuel Carvajal
Montaje	Álvaro Ramírez, Samuel Carvajal
Sonido	Leonardo Céspedes
Música	Violeta Parra
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile, Central Única de Trabajadores, U. de Chile sede Valparaíso.
Sinopsis	Registro del funeral de Miguel Ángel Aguilera, militante comunista muerto durante una huelga.
Exhibiciones	Distintas muestras en poblaciones y barrios.
Premios y distinciones	Mención en el Festival de Karlovy Vary, Polonia, 1971. Mención en el Festival de Moscú, 1971.
Estado actual	Se conservan copias en Chile y Alemania. Existe versión en Betacam.

29.

Título	Venceremos
Año	1970
Duración	16 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Peter Chaskel y Héctor Ríos
Fotografía/cámara	Héctor Ríos. Cámara: Samuel Carvajal.
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	Leonardo Céspedes
Música	Obras de Ángel Parra, Alejandro Reyes y Eduardo Carrasco
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile
Sinopsis	Composición sobre la creciente violencia política en Santiago, con una secuencia final sobre el triunfo de Allende en la elección presidencial de 1970.
Exhibiciones	Distintas muestras en poblaciones y barrios. Festival de Cannes, 1971. Festival de Oberhausen, 1971. Festival de Melbourne, 1972.
Premios y distinciones	Premio Fipresci en el Festival de Leipzig, 1970. Paloma de Oro en el Festival de Documentales de Leipzig, 1970. Primer premio en el Festival de cine para televisión, U. Católica, 1970. Mención en el Festival de Karlovy Vary, 1970. Mención en el Festival de Moscú, 1970.
Estado actual	Copia en poder del autor, existen versiones digitales y en Betacam.

30.

Título	Buscando la Salud (O)
Año	1971
Duración	Desconocida
Formato	16 mm., blanco y negro
Realización	Fernando Bellet
Fotografía/cámara	Fernando Bellet
Montaje	—
Sonido	Leonardo Céspedes
Productor	—
Producción	Departamento de Cine de la U. de Chile, Departamento de Salubridad Pública de la U. de Chile
Sinopsis	No disponible
Estado actual	Desconocido

31.

Título	No es Hora de Llorar
Año	1971
Duración	37 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Peter Chaskel, Luis Alberto Sanz
Fotografía/cámara	Héctor Ríos
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	Leonardo Céspedes
Música	Geraldo Vandré
Productor	—
Producción	Departamento de Cine de la U. de Chile
Sinopsis	Testimonios de detenidos políticos brasileños torturados por la policía de ese país, junto a dramatizaciones de las prácticas de tortura.
Premios y distinciones	Premio Egon Edwin Kisch y Paloma de Oro en el Festival de Leipzig, 1971.
Estado actual	Copia en poder del autor, existen versiones digitales y en Betacam.

32.

Título	Pintando con el Pueblo (O)
Año	1971
Duración	12 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Leonardo Céspedes
Fotografía/cámara	Carlos González, Toño Ríos
Montaje	Leonardo Céspedes
Sonido	Leonardo Céspedes
Música	Obras de Inti Illimani
Productor	—
Producción	Departamento de Cine de la U. de Chile
Sinopsis	Registro de las actividades de distintos artistas plásticos para la propaganda del gobierno de la Unidad Popular.
Premios y distinciones	Paloma de Oro en el Festival de Leipzig, 1971.
Estado actual	Se conserva copia en VHS y Betacam.

33.

Título	1º de Mayo (O)
Año	1971
Duración	Desconocida
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Luis Alberto Sanz
Fotografía/cámara	Carlos González. Cámara: Toño Ríos.
Montaje	Luis Alberto Sanz, Sergio Sanz
Sonido	Leonardo Céspedes
Productor	Luis Mora
Producción	Departamento de Cine de la U. de Chile
Sinopsis	No disponible
Estado actual	Desconocido

34.

Título	No nos Trancarán el Paso
Año	1971 (O) / 1972 (V)
Duración	10 min.
Formato	16 mm., traspasado a 35 mm., blanco y negro.
Realización	Guillermo Cahn
Fotografía/cámara	Héctor Ríos
Montaje	Rodolfo Wedeles
Sonido	Jorge Müller
Música	Ángel Parra
Productor	Carlos Flores
Producción	Departamento de Cine de la U. de Chile, Latinoamericana Films, Chile Films
Sinopsis	Registro de los trabajos forestales en madereras de Valdivia y Panguipulli, junto a los conflictos entre propietarios y trabajadores.
Estado actual	Copia en VHS en poder del autor, existe versión digital y en Betacam.

35.

Título	La Última Vez
Año	1971 (O) / 1970 (V)
Duración	27 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Álvaro Ramírez
Fotografía/cámara	Samuel Carvajal
Montaje	Álvaro Ramírez
Sonido	Leonardo Céspedes
Productor	—
Producción	Departamento de Cine de la U. de Chile
Otros créditos	Narración: Gloria Canales
Sinopsis	Registro de las últimas huelgas en las salitreras María Elena, Victoria y Pedro de Valdivia.
Estado actual	Se conserva una copia en el cine Arsenal, Berlín, Alemania. Existe versión en Betacam.

36.

Título	Entre Ponerle y no Ponerle
Año	1971 (V) / 1972 (O)
Duración	12 min.
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Héctor Ríos
Fotografía/cámara	Héctor Ríos
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	Leonardo Céspedes
Música	Ángel Parra
Productor	Luis Mora
Producción	Departamento de Cine de la U. de Chile, Consejo de Desarrollo Social
Otros créditos	Texto: Alfonso Alcalde. Doblajes: Shenda Román y Nelson Villagra.
Sinopsis	Documental que exhibe los estragos del alcohol en las clases trabajadoras y sugiere cómo este flagelo coopera con su propia explotación.
Exhibiciones	Distintas muestras en poblaciones, barrios, organizaciones comunitarias y centros de asistencia pública.
Estado actual	Se conserva copia positiva y existen versiones digitales y en Betacam.

37.

Título	Unos Pocos Caracoles (O)
Año	1972
Duración	Desconocida
Formato	16 mm., blanco y negro.
Realización	Luis Alberto Sanz
Fotografía/cámara	Carlos González. Cámara: Samuel Carvajal
Montaje	Miguel Angelo da Costa
Sonido	Leonardo Céspedes, Miguel Costa, Ricardo Moraga
Música	Jorge Hermosilla, Marcelo Muñoz, Dióscoro Rojas
Productor	Luis Mora
Producción	Departamento de Cine de la U. de Chile
Sinopsis	No disponible
Estado actual	Existe versión en Betacam.

38.

Título	Descomedidos y Chascones
Año	1973
Duración	75 min.
Formato	16 mm., traspasado a 35 mm.
Realización	Carlos Flores
Fotografía/cámara	Héctor Ríos, Samuel Carvajal, Jorge Müller
Montaje	Peter Chaskel
Sonido	—
Música	Obras de Los Jaivas
Productor	—
Producción	Cine Experimental de la U. de Chile
Sinopsis	Registros y entrevistas de jóvenes y adolescentes de distintas clases sociales, edades y ocupaciones.
Exhibiciones	Salas de Santiago, Caracas, La Habana y Madrid.
Estado actual	Se conserva copia del positivo y existen versiones en VHS, Betacam y digital.

OTRAS OBRAS DE REALIZADORES DEL CE PRODUCIDAS
DURANTE EL PERIODO 1957-1973

1. *Ahora le Toca al Pueblo*. 1959. Director: Sergio Bravo. Producción: No identificada.
2. *La Marcha del Carbón*. 1960. Director: Sergio Bravo. Producción: Partido Comunista de Chile, sindicatos de la compañía Lota-Schwager. Documental sobre la huelga de los obreros carboníferos. Perdida.

3. *Las Banderas del Pueblo*. 1964. Director: Sergio Bravo. Producción: Frente de Acción Popular. Documental de propaganda para la campaña presidencial de Salvador Allende.
4. *Imágenes de Nuestra Lucha*. 1965. Director: Sergio Bravo. Producción: No identificada.
5. *Casa o Mierda*. 1969. Director: Guillermo Cahn y Carlos Flores. Producción: Tercer Mundo. Documental sobre las ocupaciones de terreno por parte de los pobladores.
6. *Nütuayin Mapu*. 1969. Director: Guillermo Cahn y Carlos Flores. Producción: Tercer Mundo. Documental sobre las organizaciones populares de los trabajadores de empresas forestales.
7. *El Fin del Juego*. 1970. Director: Luis Cornejo. Fotografía: Héctor Ríos. Asistente: Samuel Carvajal. Producción: Taurus Films. Largometraje de ficción.
8. *Compañero Presidente*. 1971. Director: Miguel Littin. Producción: Chile Films.
9. *Bellavista Tomé*. 1971. Director: Álvaro Ramírez. Producción: Chile Films.
10. *Cesantía*. 1971. Director: Álvaro Ramírez. Producción: Chile Films.
11. *Colchagua*. 1971. Director: Carlos Flores. Producción: Chile Films.
12. *Lota*. 1971. Director: Álvaro Ramírez. Producción: Chile Films.
13. *Cuba, Cuba, Chile te Saluda*. 1972. Director: Fernando Bellet y Douglas Hübner. Producción: Chile Films.
14. *¿Crees tú que yo Pueda?* 1972. Director: Luis Cornejo. Producción: Chile Films. Cortometraje argumental.
15. *Endesa*. 1972. Director: Álvaro Ramírez. Producción: Chile Films.
16. *Iquique*. 1972. Director: Álvaro Ramírez. Texto: Douglas Hübner. Producción: Chile Films.
17. *Nuestro Acero*. 1972. Director: Fernando Bellet. Producción: Chile Films.

18. *65 Efectivos*. 1972. Director: Leonardo Céspedes. Producción: Central Única de Trabajadores, INDAP, Comisión de Reforma Agraria.
19. *Cancionero Popular*. 1973. Director: Douglas Hübner y J. Ianiszewski. Producción: Chile Films.

PROYECTOS INACABADOS O NO EJECUTADOS DE REALIZADORES
DEL CE EN EL PERIODO 1957-1973

1. *Casamiento de negros*. 1959. Director: Sergio Bravo. Producción: Centro de Cine Experimental. Se narra la historia de la canción «Casamiento de Negros» de V. Parra, usando personajes de cerámicas de Quinchamalí.
2. *Loceras de Chillán*. 1961 (?). Director: Domingo Sierra. Producción: Centro de Cine Experimental.
3. *Viña del Mar*. 1961 (?). Director: Sergio Larraín. Producción: Centro de Cine Experimental.
4. *La maleta*. 1961 (?) 1967 (?). Director: Raúl Ruiz. Producción: Centro de Cine Experimental (?). Cine Experimental de la Universidad de Chile (?).
5. *La alameda*. 1962. Director: Edgar Morin. Fotografía: Fernando Bellet. Producción: Cine Experimental de la U. de Chile. Documental encuesta.
6. *La captura*. 1969. Director: Pedro Chaskel. Fotografía: Héctor Ríos. Producción: Departamento de Cine de la U. de Chile. Cortometraje de ficción.

FUENTES

LITERATURA

- GODOY, Mario (1966): Historia del cine chileno. Santiago de Chile. Imprenta Fantasía.
- LITTIN, Miguel (1970): El chacal de Nahueltoro. Vivisección y guión de una película chilena. Santiago de Chile. Editorial Zig-Zag-Universidad Católica.
- OSSA, Carlos (1971): Historia del cine chileno. Santiago de Chile. Editorial Quimantú. Colección Nosotros los Chilenos.
- VEGA, Alicia (1979): Re-visión del cine chileno. Santiago de Chile. CENECA-Editorial Aconcagua.
- ——— (2006): Itinerario del cine documental chileno 1900-1990. Santiago de Chile. Centro de Estudios y Artes de la Comunicación EAC, Universidad Alberto Hurtado.
- IVENS, Joris (1979): 10-Cinema. Autobiografía di un cineasta. Milano. Longanesi & Co.
- ROMAGUERA, Joaquín; ALSINA, Homero (1980): Fuentes y documentos del cine. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- VV.AA. (1988): Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. I. Ciudad de México. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública / Fundación Mexicana de Cineastas, A. C. / Universidad Autónoma Metropolitana.
- MOUESCA, Jacqueline (1988): Plano secuencia de la memoria en Chile. Madrid. Ed. del Litoral.
- ——— (2001): Érase una vez el cine. Diccionario. Santiago de Chile. LOM Ediciones.

- ——— (2005): El documental chileno. Santiago de Chile. LOM Ediciones.
- FRANCIA, Aldo (1990): Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar. Santiago de Chile. Editorial ChileAmérica-CESOC.
- GETINO, Octavio (1990): Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales. Ciudad de México. Ed. Trillas-Felafacs.
- CORREA, Sofía y JOCELYN-HOLT, Alfredo (2001). Historia del Siglo XX chileno. Santiago de Chile. Ed. Sudamericana.
- BRESCHAND, Jean (2004): El documental. Historia y estilo. Barcelona. Editorial Paidós. Colección Cahiers du Cinéma.
- COLOMBRES, Adolfo; ed (2005): Cine, antropología y colonialismo. Buenos Aires. Ediciones del Sol. (segunda edición ampliada)
- ORELL, Marcia (2006): Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano. Valparaíso. Ediciones Universitarias.

TESIS Y REVISTAS ACADÉMICAS

- MEDEL, Ingrid (2002): Cine Documental Político en Chile. Reflexiones e Hitos (1970-2001). Universidad de Chile. Memoria para obtener el título de Periodista.
- ESSMANN, Verónica; et al (2003): El documental político: en rodaje. Universidad de Chile. Tesis para optar al grado de licenciatura en Comunicación Social.
- SÁNCHEZ, Cristián (2002): «Cuando el cine chileno empezó a hablar (Tres décadas del cine en Chile – 1960/1990)». Revista de Cine N° 2. Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

PRENSA PERIÓDICA Y REVISTAS

- AICARDI, Raúl (1958): «John Grierson, el sorprendente». Po-maire N° 13. Santiago.

- Boletín Académico N°2. (1959). Universidad de Chile.
- LEIVA, Jorge (1963): «Panorama actual del cine chileno». Tiempo de Cine N° 14-15. Buenos Aires
- OLALLA, Joaquín (1965): «Cine chileno de 1963». Tiempo de cine N° 18-19. Buenos Aires.
- ——— (1966): «Dos cortometrajes ‘revolucionarios’ financiados por la Universidad resultan mediocre muestra de Cine Experimental». PEC, s. n.
- ——— (1966): «IV Festival nacional de cine de Viña del Mar». PEC. s. n.
- Boletín Académico N°67 (1966). Universidad de Chile.
- BRICEÑO, Eduardo (1968) «Historia del cine chileno. Capítulos IX-X». Plan (ediciones del 22 y 29 de marzo). Santiago.
- WALTER MUÑOZ, Orlando (1972): «Un largo comienzo». Primer Plano N° 1. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- FLORES, Carlos (1972): «16 mm: La pantalla nómada». La Quinta Rueda N° 1. Ediciones Quimantú.
- ——— (1973): «Festival en Panamá». La Quinta Rueda N° 5. Ediciones Quimantú.
- ——— (1973): «Descomidos y chascones». La Quinta Rueda N° 6. Ediciones Quimantú.
- MOUESCA, Jacqueline (1987). «Variaciones sobre el cine». Araucaria de Chile N° 37. Caracas.
- BRICEÑO, Víctor; LARRAÍN, Gregoria; NARANJO, René; ROMÁN, José (1989): «Pedro Chaskel». Enfoque N° 11. Santiago.

DOCUMENTOS

- OÑATE, Kerry (1973): «Catastro de la filmografía nacional hasta julio de 1973». Cineteca Universitaria. Universidad de Chile.
- «Joris Ivens». 1983. Catálogo de la retrospectiva en la Cinemateca Francesa. París.

- ENGELBERT, Manfred (2006): «Una nación desconocida: Chile en las películas de Pedro Chaskel (1960-1970)». Manuscrito.
- BRAVO, Sergio (2007a): «Precisiones en torno al origen del Centro de Cine Experimental». Correspondencia con los autores.
- — (2007b): «50 años ya...». Discurso en la Cineteca Nacional. Santiago de Chile.
- Goethe Institut (1999): «Ciclo de cine de la Unidad Popular. Entrega oficial de los documentales chilenos filmados entre 1968 y 1973 a la División de Cultura del Ministerio de Educación por el director de la Kinemathek Hamburg, Heiner Ross». Santiago de Chile.
- CHASKEL, Pedro (1999): «Respuestas a un cuestionario para el programa sobre cine de la Unidad Popular». Goethe Institut de Santiago.
- — (1999): «Rostros del Che. Notas para la presentación de los tres documentales sobre Ernesto Che Guevara». Goethe Institut de Santiago.
- — (1999): Correspondencia del realizador con la investigadora Jacqueline Mouesca.
- — (2007): «Discurso de Aceptación de la Medalla Rectoral de la Universidad de Chile».
- RUFFINELLI, Jorge (2007): «Chile: Denuncia, Resistencia, Exilio». Dossier. XI Festival Internacional de Valparaíso.

FILMES VISIONADOS

Producidos en el CE *Venceremos*, P. Chaskel y H. Ríos.
Testimonio, P. Chaskel.
Pintando junto al pueblo, L. Céspedes.
A Valparaíso, J. Ivens.
Mimbre, S. Bravo.
Día de organillos, S. Bravo.
Aquí vivieron, P. Chaskel.

No es hora de llorar, P. Chaskel y A. Sanz
Láminas de Almahue, S. Bravo.
Aborto, P. Chaskel.
Descomedidos y chascones, C. Flores.
Casa o mierda, G. Cahn.
No nos trancarán el paso, G. Cahn y C. Flores.

Otros del período *Mijita*, S. Castilla.
 El sueldo de Chile, F. Balmaceda.
 Largo viaje, P. Kaulen.
 Manuela, H. Solás.
 Cerro Pelado, S. Álvarez.
 Hanoi, S. Álvarez.
 Banderas del pueblo, S. Bravo.

ENTREVISTAS

José Román (enero 2007a, agosto 2007b, septiembre 2007c, abril 2008).
Peter Chaskel (enero 2007a, agosto 2007b, octubre 2007c, marzo 2008).*
Emilio Vicens (junio 2007).
Sergio Bravo (agosto 2007c).
Douglas Hübner (agosto 2007).*
Carlos Flores del P. (septiembre 2007).*
Guillermo Cahn (septiembre 2007).
Héctor Ríos (octubre 2007, abril 2008).*
Kerry Oñate (enero, noviembre 2007).

*Tienen registro audiovisual.

