

Prolegómenos del Nuevo Cine chileno: El Centro de Cine Experimental 1957-1963

CLAUDIO SALINAS MUÑOZ
HANS STANGE MARCUS
Centro de Estudios de la Comunicación
Universidad de Chile
cecom@uchile.cl

Resumen

El Centro de Cine Experimental, fundado en 1957 con auspicios de la Universidad de Chile, desarrolló una cinematografía que desde el cortometraje documental renovó del cine chileno. Sus obras se caracterizan por una economía de medios técnicos y estéticos, una sobria puesta en escena y una preponderancia del montaje como recurso expresivo y una mirada crítica a las representaciones dominantes de la identidad y realidad nacionales. Estos aspectos constituyen una ruptura con el cine precedente y abren la senda para el llamado Nuevo Cine chileno desarrollado desde mediados de la década de 1960.

Palabras clave: Centro de Cine Experimental – cine chileno – documental – Sergio Bravo.

“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.”

Orlando W. Muñoz, junio 1972

1. La renovación del cine en las universidades

Jacqueline Mouesca señala 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). Se refiere principalmente a los filmes *Largo viaje* de Patricio Kaulen, *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz y *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin. 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.

Jacqueline Mouesca señala que hasta 1957, 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, Chile Films y Chile Sur; por un lado, y el film institucional, mediante encargos de empresas privadas y organismos públicos, por otro. 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 conservador-folclórico sobre la identidad y el carácter nacional, bajo la clave de la comedia de situaciones.¹ Tampoco Chile Films, la productora estatal creada en 1940 para 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.

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 Sofía Correa y Alfredo Jocelyn-Holt: “En parte como

¹ 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, co-fundador del CE, ofició como asistente de dirección en ambas películas.

proyección de la Reforma Universitaria [de 1940-45] 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). Surgen así escuelas de teatro, cuerpos de danza, conjuntos sinfónicos y centros de estudio musicológico y folclórico al interior de las universidades. El Centro de Cine Experimental, fundado en 1957 bajo el auspicio de la Universidad de Chile, será la manifestación de este ánimo reformista.

2. 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.

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. Con todo, hacia el año 1954 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:

“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 organiza proyecciones todos los sábados, luego de las cuales se organizaban foros para discutir y criticar las películas. Estas proyecciones, según informa Chaskel, 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.

Sergio Bravo, también integrante del cine-club –aunque “asistía sólo esporádicamente”, según precisiones hechas por él –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, dirigido por John Grierson” (1987: 103).

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. Dice Bravo:

“Durante 1956, se me ocurrió hacer algunas filmaciones con mis amigos cine-clubistas Enrique Rodríguez y Daniel Urría, 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 entidad llamó a reunión extraordinaria para proponer mi expulsión, que fue aprobada argumentando que los estatutos no permitían la práctica fílmica, permitiendo solo 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)

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” (2007a).

3. 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; 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 Bunster], 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. 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.

Sergio Bravo contaba entonces 30 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.

4. 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 (...) 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 aterrizados, muy concretos. 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. 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. (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)

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. Douglas Hübner, periodista de televisión 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” (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 Cinoteca Universitaria, creada a comienzos de los años sesenta, 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 film mudo *El húsar de la muerte*, de Pedro Sienna, la única cinta chilena del período mudo que sobrevive hasta hoy.

5. 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 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 de la Universidad Católica, 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).

Es más abundante, en cambio, aunque algo imprecisa, la literatura sobre sus influencias fílmicas, 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 de 1940, “lo que le significó –cuenta- 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 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. El cine-club pasaba en sus exhibiciones los documentales de la National Film Board de Canadá, y también películas del actor Louis Jouvet; 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).

Según los testimonios de los realizadores de esa época, el cine ruso no será introducido en Chile 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. 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)

A fines de los ’60, 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)

6. Las primeras películas

La precariedad de medios será 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 era un préstamo del escritor Leopoldo Castedo. 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...” (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. Una anécdota de Chaskel sobre el funcionamiento precario del CE es 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)

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 fílmico 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 composicional. (...) 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 discípulo 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).

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. (...) *Trilla* está hecha de modo casi antropológico: filmada en Canquihue, cerca de Concepción, el film 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 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 film 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 film 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: N° 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 medimetraje 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 americanos” (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 Salvador Allende 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.

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 film *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)

7. Conclusiones

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).

La evolución en el tiempo supone cambios 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.

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* –una de las películas más importantes del Nuevo Cine chileno, realizada casi íntegramente por miembros del CE –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)

Fuentes consultadas

- 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.
- LITTIN, Miguel (1970): *El chacal de Nahueltoro. Vivisección y guión de una película chilena*. Santiago de Chile. Editorial Zig-Zag-Universidad Católica.
- WALTER MUÑOZ, Orlando (1972): "Un largo comienzo". *Primer Plano* N° 1. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- MOUESCA, Jacqueline (1987). "Variaciones sobre el cine". *Araucaria de Chile* N° 37. Caracas.
- _____ (1988): *Plano secuencia de la memoria en Chile*. Santiago de Chile. Ed. del Litoral.
- _____ (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.
- CORREA, Sofía y JOCELYN-HOLT, Alfredo (2001). *Historia del Siglo XX chileno*. Ed. Sudamericana, Santiago de Chile, 2005
- VEGA, Alicia (2006): *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago de Chile. Centro de Estudios y Artes de la Comunicación EAC, Universidad Alberto Hurtado.
- ORELL, Marcia (2006): *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso. Ediciones Universitarias.
- 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.

Filmes visionados

- "Mimbre" (1957), S. Bravo. Documental de cortometraje.
- "Día de organillos" (1959), S. Bravo. Documental de cortometraje.
- "Láminas de Almahue" (1961), S. Bravo. Documental de cortometraje.
- "Aquí vivieron" (1962), P. Chaskel. Documental de cortometraje.
- "Testimonio" (1969), P. Chaskel. Documental de cortometraje.
- "Venceremos" (1970), P. Chaskel y H. Ríos. Documental de cortometraje.
- "El chacal de Nahueltoro" (1970), M. Littin. Largometraje de ficción.
- "Descomedidos y chascones" (1972), C. Flores. Documental de largometraje.

Entrevistas

- José Román (enero 2007a, agosto 2007b).
- Peter Chaskel (enero 2007a, agosto 2007b).
- Douglas Hübner (agosto 2007).