

1. ARTÍCULOS

El cortometraje como impulsor primigenio de la modernidad cinematográfica en Brasil y en Chile. Entre la pesquisa estética y el compromiso social

THE SHORT FILM AS AN INITIAL PROMOTER OF MODERN CINEMA IN BRAZIL AND CHILE. BETWEEN AESTHETIC RESEARCH AND SOCIAL COMMITMENT

Javier Cossalter

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires,
Argentina

javiercossalter@gmail.com

RESUMEN: Este artículo aborda el cine moderno latinoamericano a través del estudio del cortometraje universitario brasileño y chileno. La renovación del cine en la región durante los años sesenta fue tradicionalmente vinculada a los “nuevos cines” nacionales y al fenómeno conocido como nuevo cine latinoamericano, plenamente constituido a finales de década. No obstante, los postulados centrales de esta modernización –la producción al margen de la industria junto con la articulación de la experimentación estética y un enfoque sociopolítico– fueron puestos en marcha por el film breve desde mediados y finales de los años cincuenta. En este sentido, se estudian comparativamente los casos de Brasil y Chile con el objetivo de desentrañar semejanzas y divergencias en el rol del cortometraje y sus componentes modernos. El trabajo se organiza en dos secciones. En la primera, se realiza

un análisis contextual focalizado en la labor universitaria del Centro Popular de Cultura y del Cine Experimental en tanto promotores de la renovación. En la segunda, se efectúa un análisis textual comparado de un corpus de cortometrajes universitarios de ambos países a partir de variables formales –la autoconciencia enunciativa– y semánticas –el compromiso social con las clases populares–. Finalmente, se confirma la posición del corto como gestor inicial de la modernidad mediante la puesta en evidencia de los caracteres innovadores asociados generalmente a los films emblemáticos de largometraje del cine moderno.

PALABRAS CLAVE: cortometraje latinoamericano, modernidad cinematográfica, universidad, experimentación estética, enfoque sociopolítico.

ABSTRACT: This article deals with modern Latin American cinema through the study of the Brazilian and Chilean university short film. The renewal of the regional cinema during the sixties was traditionally linked to the “new national cinemas” and the phenomenon known as New Latin American Cinema, fully constituted at the end of the decade. However, the central postulates of this modernization –the production on the margin of industry together with the articulation of aesthetic experimentation and a socio-political approach– were set in motion by the short film from the mid and late fifties. In this sense, the Brazilian and Chilean examples are studied comparatively in order to unravel similarities and divergences in the role of the short film and its modern components. The work is organized in two sections. In the first, a contextual analysis is carried out to focus on the university work of the Centro Popular de Cultura and Cine Experimental as promoters of the renovation. In the second one, a comparative textual analysis of a corpus of university shorts from both countries is made taking into account formal ranges –enunciative self-consciousness– and semantic ones –social commitment with the popular sectors–. Finally, the position of the short film as the initial manager of modern cinema is confirmed by highlighting the innovative characters generally associated with the feature emblematic films of modern cinema.

KEYWORDS: latin american short film, modern cinema, university, aesthetic experimentation, socio-political approach.

INTRODUCCIÓN

El cine moderno latinoamericano está estrechamente asociado al surgimiento de los nuevos cines a lo largo de la década del sesenta y al proyecto continental conocido como nuevo cine latinoamericano (Del Valle Dávila; Flores; Pick) ampliamente visibilizado a finales de la misma. La innovación estética y la reflexión sobre el lenguaje fílmico¹, junto con temáticas de corte social y perspectivas de transformación política concretas, son los rasgos más característicos del cine regional durante dicho período. A pesar de estas cualidades generales compartidas, cada cinematografía nacional supo configurar de forma particular –temporal y estructuralmente– la renovación del campo, en sintonía con las mutaciones acaecidas en el terreno cultural de los países en cuestión. En virtud de ello, concordamos con Lauro Zavala cuando afirma que “el cine moderno se define por su novedad contextual, la cual termina siendo necesariamente contingente” (7). No obstante, es posible constatar un factor común en la gran mayoría de los cines de América Latina que permite abordar al cine moderno desde un punto de vista novedoso y enriquecedor: la productividad del cortometraje como promotor inicial de la modernidad fílmica. Desde mediados de los años cincuenta puede vislumbrarse la presencia del film breve como medio de experimentación y como herramienta de comunicación y concientización en cinematografías que habían construido una fuerte tradición industrial –Argentina, México y Brasil– y también en aquellas de producción intermitente –casos como Cuba y Chile–.

En este sentido, el presente artículo tiene como propósito examinar de forma comparada el papel que tuvo el cortometraje en los cines de Brasil y Chile –en tanto representantes singulares de un entramado audiovisual regional más complejo– con el interés de observar similitudes y diferencias en la gestación y el asentamiento de la modernidad cinematográfica en estos países. El objetivo consiste entonces en realizar un estudio contextual

¹ Partiendo de un enfoque eurocentrista, tanto Domènec Font como José Enrique Monterde entienden que la explicitación de la conciencia del lenguaje es el atributo central de la modernidad cinematográfica. Monterde afirma que el punto nodal de dicho cine radica en “la autoconciencia narrativa [que] se manifestará por la presencia explícita o implícita de las marcas de enunciación de lo que ahora se asume como hecho discursivo” (42-43).

del campo cinematográfico en ambos territorios y un análisis textual de un corpus fílmico determinado², teniendo en cuenta una serie de “patrones específicos de comparación” (Lusnich 37): la participación activa de las universidades; la hibridación y los intercambios entre la ficción y el documental; la autoconciencia enunciativa a través de la autonomía de cámara, el encuadre y el montaje marcado; el compromiso sociopolítico.

Para ello, dividiremos el escrito en dos secciones. En la primera nos concentraremos en la labor del Centro Popular de Cultura (CPC) de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE) de Río de Janeiro y del Centro de Cine Experimental (Cine Experimental) dependiente –en segunda instancia– de la Universidad de Chile. Estas entidades alentaron, por medio del film de corta duración, la renovación cinematográfica y la reflexión consciente en torno a la realidad social en Brasil y en Chile. En el segundo bloque exploraremos los cortometrajes seleccionados en sus niveles expresivo y semántico atendiendo a los aspectos novedosos y anclando el análisis en la trama cinematográfica local y regional. La metodología empleada será el análisis textual, puesto que la instancia descriptiva junto con el trabajo preciso sobre la forma (Aumont y otros 212) nos permitirán develar los caracteres significantes modernizadores. Finalmente, en las conclusiones ratificaremos la premisa que sostiene al cortometraje como gestor originario de la modernidad en el cine, marcando el vínculo formal y temático del corpus con dos de los máximos exponentes del cinema novo y del nuevo cine chileno, respectivamente, los cuales han sido estudiados por el campo académico en tanto emblemas del cine moderno latinoamericano: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) y *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1968). En definitiva, la pertinencia de este escrito reside en la posibilidad de revisar los límites tradicionalmente conferidos al cine moderno latinoamericano bajo la puesta en consideración del film breve como eslabón determinante en la constitución de dicho fenómeno en dos cinematografías disímiles en cuanto al desarrollo de su tradición fílmica, pero semejantes en relación con su devenir moderno.

² Los cortos escogidos son los siguientes: *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1960) y *A Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman, 1962) –Brasil–; *Día de organillos* (Sergio Bravo, 1958) y ... *À Valparaíso* (Joris Ivens, 1963) –Chile–.

LA UNIVERSIDAD COMO REFUGIO DE NUEVOS VALORES: EL CPC DE BRASIL Y EL CENTRO DE CINE EXPERIMENTAL DE CHILE

Mientras que en el período moderno podemos hallar varios puntos en común entre las cinematografías de Brasil y Chile, las décadas previas el desarrollo de la producción fílmica difieren rotundamente en ambos países. En los años treinta y cuarenta Argentina y México dominaron la escena audiovisual de la región a través de un impulso industrial sostenido y redituable, a la manera del modelo hollywoodense. Por aquel entonces, en Brasil, dos compañías establecidas en Río de Janeiro procuraron estimular un cine destinado a las masas: Cinédia y Atlântida. “Allí el producto fílmico característico fue la *chanchada*, un género de narración simple que articulaba el componente musical y la comicidad, y que tuvo mucho éxito en términos locales aunque no a nivel internacional debido a la particularidad lingüística” (Cossalter, “Experimentación” 492). Fue, sin embargo, en San Pablo durante la década del cincuenta que, con la casa productora Vera Cruz, Brasil logró instaurar una industria fílmica de corte moderno y gran capacidad productiva. Por otra parte, la realidad cinematográfica chilena en este período presentó amplias diferencias con lo acaecido en las tres potencias mencionadas. Tal es así que Paulo Antonio Paranaguá manifiesta la presencia de una “tradicción fílmica industrial fuerte” en las cinematografías señaladas, en contraposición al cine del país andino al cual caracteriza con la etiqueta de “producción intermitente o discontinua” (23-24). Los datos corroboran esta apreciación. La cantidad de películas realizadas en Chile entre 1939 y 1943 no superaba el promedio de tres cintas anuales. En los años cuarenta, casas productoras como Andes Films, Délano, VDB y Taulis tuvieron cierta actividad. No obstante, la propuesta más firme por implantar una industria del cine fue Chile Films que, gracias al aporte crediticio del Estado, alcanzó a producir nueve largometrajes entre 1942 y 1947. Ahora bien, dicho estado de situación evidencia la distancia cuantitativa y cualitativa entre este proyecto y los megaproyectos desarrollados en los países vecinos.

A partir de mediados de la década del cincuenta comenzó a gestarse en la región un cine concebido al margen del circuito comercial e industrial que exploraba tópicos novedosos a partir de perspectivas sociopolíticas originales y que ponía el acento en la búsqueda de nuevos lenguajes. En

este contexto, las universidades se erigieron como pilares indiscutidos de la renovación cinematográfica dentro de América Latina³. En Brasil, la chanchada era un género que había probado su éxito en la consolidación de la industria fílmica. Sin embargo, la superficialidad y la baja calidad argumental de estas producciones desembocaron en la necesidad de repensar la propia identidad cinematográfica. Estas reflexiones tuvieron lugar en los años cincuenta en los cineclubes universitarios, principalmente en aquel que funcionó en la Facultad Nacional de Filosofía de Río de Janeiro. Fue también en esta ciudad y bajo la órbita universitaria que funcionó a comienzos de la década del sesenta uno de los principales motores del nuevo cine brasileño: el Centro Popular de Cultura. En Chile fueron estos mismos espacios los que posibilitaron la modernización del cine local. En el año 1954 un conjunto de estudiantes de la carrera de Arquitectura de la Universidad de Chile, entre los que se encontraban Sergio Bravo y Pedro Chaskel –dos de los máximos exponentes de la renovación–, pusieron en marcha el primer cineclub universitario con el objetivo de discutir sobre el cine que se estaba realizando en aquel momento. Como bien expresa Chaskel, “a los jóvenes lo que nos motivaba era una reacción frente al cine de la época, el poquísimo cine que se hacía en Chile. Este era sumamente anticuado, convencional, daba una imagen del país que no tenía nada que ver con la realidad”. En este sentido, la conclusión que afloraba en tales discusiones era la necesidad de hacer otro tipo de cine. Con este propósito, entonces, se creó primero el Instituto Fílmico de la Universidad Católica en 1955 y dos años después, impulsado por Bravo y Chaskel, el Centro de Cine Experimental con apoyo de la Universidad de Chile hasta su efectiva incorporación a la dependencia bajo la denominación de Cine Experimental en 1961.

El Centro Popular de Cultura, como su nombre lo indica, surgió como parte de un proyecto político-cultural de la Unión Nacional

³ Así como sucedió en los casos de Brasil y Chile, los cuales estudiaremos a continuación, en Argentina y en México también fue relevante el aporte de las universidades nacionales. La Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y el Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, por un lado, y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, por el otro, jugaron un papel determinante en la proyección de un cine alternativo desde mediados de los cincuenta y durante prácticamente dos décadas.

de Estudiantes de Río de Janeiro⁴, cuya actividad cesaría con el golpe de Estado de 1964. Se trataba de un espacio público que se propuso llevar adelante políticas culturales por fuera del orden del Estado y que orientaba sus reflexiones en torno a la función social del arte (García de Souza 134). El primer departamento establecido fue el de teatro y enseguida llegó el de cine. Luego aparecieron los de música, artes plásticas y arquitectura hasta completarse con el de literatura. El objetivo fundamental del Centro era llegar a las capas populares. No obstante, este fue asimismo el principal problema: cómo alcanzar a un público que trascendiera el sector de clase media estudiantil. Según Ana Carolina Caldas, “Por meio dos conceitos do *nacional e popular*, artistas, intelectuais e estudantes construíram estratégias de comunicação com o *povo*, a fim de conscientizá-lo da sua realidade. Essas estratégias podem ser verificadas nos discursos dos dirigentes da União Nacional dos Estudantes (UNE)” (18). Fue justamente Carlos Estevam Martins, uno de los fundadores del CPC y director del organismo entre 1961 y 1962⁵, quien esbozó estas nociones en el artículo titulado “Por uma arte popular revolucionária”, luego devenido manifiesto. Sin embargo, el dogmatismo en el planteo que Martins hacía de conceptos como “arte del pueblo”, “arte popular” y “arte popular revolucionario” condujo a que su propuesta o modelo de arte nacional y popular privilegiara el contenido por sobre la forma de expresión, ya que consideraba que las clases populares no estaban en condiciones de reparar en aspectos del lenguaje. Es decir que el componente estético era menospreciado en dicha concepción. Ahora bien, ni los teatristas ni los cineastas involucrados en el CPC compartían del todo la perspectiva abordada por Martins. Para ellos, concientizar a las clases populares no implicaba abandonar las posibilidades técnicas y formales que brindaban tanto el dispositivo teatral como el audiovisual. En este sentido, como bien expresa Miliandre García de Souza, estos procuraron “na busca por alternativas para a realização de uma arte política e esteticamente revolucionária, ainda que fundamentada no ‘nacional-popular’” (136). Los primeros, a través de un teatro de agitación influido por las formulaciones estético-políticas de los alemanes Edwin Piscator

⁴ Esta última había sido creada en el año 1937 durante el I Congreso Nacional de los Estudiantes, celebrado en la Casa del Estudiante de Río de Janeiro. La misma participó desde entonces en diversas iniciativas políticas y culturales.

⁵ Posteriormente Carlos Diegues y, en última instancia, Ferreira Gullar ocuparon la dirección de la entidad.

y Bertolt Brecht; los segundos, por medio de un cine que nacionalizara el mensaje y también el lenguaje: el cinema novo⁶.

Por otro lado, en el nivel pragmático –y a pesar de las discrepancias en el pensamiento general en torno a la práctica artística–, una forma consensuada para llevar el arte al pueblo fue la conformación de un proyecto complementario que incluía la intención de crear diversos CPC en las principales ciudades del país⁷ y un ala volante del CPC de la UNE encargada de difundir obras de teatro, piezas musicales y películas en universidades, sindicatos y otros espacios emplazados en sitios alejados de las grandes metrópolis. Un caso particular fue el de Salvador, puesto que en 1962, con los inicios del UNE Volante, Chico de Assis llegó a Bahía para exhibir una pieza teatral y donde había solo actividades sueltas se terminó construyendo el CPC de Salvador con departamentos fijos como los de Teatro, Cine, Educación y Arquitectura, entre otros. En el plano cinematográfico Orlando Sena, Valdemar Lima y Geraldo Sarno realizaron un cortometraje en 16 mm, blanco y negro, para la obra *Rebelião em Novo Sol* (Medeiros Moreira 54). El esfuerzo y la energía de los *cepeistas* locales por adentrarse de lleno en el quehacer fílmico fueron tan grandes como la censura y el cercenamiento total del proyecto que experimentaron poco tiempo después. En suma, este fue quizás el gran mérito del CPC originario en el corto plazo de vida: expandir a lo largo y ancho del territorio esta voluntad de reflexión política junto al pueblo mediante una multiplicidad de esferas artísticas.

Retomando el proyecto inicial del CPC de la UNE, y teniendo en cuenta el presupuesto reducido con el que este contaba para financiar las actividades de todas sus áreas, resulta necesario e imperioso destacar a los fines de este trabajo la producción del largometraje de ficción –de impronta realista y con marcas del modelo documental– *Cinco vezes*

⁶ La ruptura con los cánones estéticos del cine industrial, marcas autorales de estilo, la pretensión de realismo y la recuperación de la tradición artística como rasgo para potenciar la nacionalidad son algunas de las características principales de este movimiento renovador. Si bien se ha instalado que el cinema novo tuvo su fase de explosión a partir de mediados de la década del sesenta, autores como Silvana Flores plantean una temprana primera etapa de corte neorrealista desarrollada desde mediados de los años cincuenta hasta principios de los sesenta.

⁷ De este modo se fundaron centros en “Fortaleza, Natal, Recife, João Pessoa, Salvador, Belo Horizonte, São Paulo, Santo André, Curitiba, Porto Alegre, Niterói” (Berlink 30).

favela, entre 1961 y 1962. El mismo se estructuró en cinco episodios acerca de la pobreza y el sometimiento de los favelados –que podrían ser considerados en tanto cortometrajes autónomos con un eje temático articulador⁸– y fue financiado con un préstamo obtenido del gobierno federal junto con contribuciones individuales de directores, actores, guionistas y técnicos que integraban el CPC. El valor de este film es múltiple. En primer lugar, alrededor del mismo se nuclearon varios de los cineastas que conformarían el cinema novo. En segunda instancia, *Cinco vezes favela* rompió con las modalidades tradicionales de producción cinematográfica. Este film de bajo presupuesto fue sustentado por una organización estudiantil que no respondía a un ente oficial y su cultura dominante. De esta forma, entonces, mantenía una independencia que le permitió no solo explorar variantes novedosas en términos de recursos y procedimientos cinematográficos sino también adoptar la perspectiva social de los trabajadores (Berlink 24). Cabe destacar que bajo esta forma de producción algunos cineastas colaboraban asimismo en otros rubros técnicos. La película se convirtió en un estandarte del CPC y fue exhibida en las diversas visitas realizadas por la UNE Volante. Sin embargo, su difusión no tuvo un gran alcance en las bases populares –objetivo medular del CPC– y esta fue una de las críticas que ha recibido la película, junto con el hecho de plantear la problemática de forma categórica generando cierta pasividad en el espectador. A su vez, el plano cinematográfico del CPC de UNE se completó con un proyecto documental titulado *Isto é Brasil*, que no pudo ser concluido, y el film *Cabra marcado para morrer* que comenzó a filmar Eduardo Coutinho por aquellos años, interrumpido luego por el golpe de Estado y retomado en los años ochenta.

En definitiva, y si bien en términos cuantitativos la producción fílmica del CPC de UNE resulta escasa, el valor cultural y político que este macroproyecto logró alcanzar en su breve pero intensa vida activa –impreso en el film mencionado, algunos de cuyos caracteres analizaremos en el próximo apartado– abrió el camino hacia la renovación productiva, temática y estética del cine brasileño en el período de la modernidad cinematográfica.

⁸ Los segmentos del film son los siguientes: *Couro de gato* de Joaquim Pedro de Andrade –realizado por el director dos años antes e incorporado luego al compendio–; *Um favelado* de Marcos Farias; *Zé da Cachorra* de Miguel Borges; *Escola de samba, alegria de viver* de Carlos Diegues; *A pedreira de São Diogo* de Leon Hirszman.

El Centro de Cine Experimental fue puesto en marcha en 1957 por Sergio Bravo, quien establecería desde un comienzo los elementos centrales de la producción fílmica chilena moderna: cortometraje, documental, experimentación estética y acercamiento a la realidad social del momento⁹. En los inicios, se conformó como un ente autónomo aunque con el apoyo y acompañamiento de la Universidad de Chile. No obstante, y de modo similar a lo sucedido en el CPC de Brasil, la forma de producción en los primeros años era básicamente la autogestión. Luego, como bien señalamos con anterioridad, en el año 1961 el Centro pasó a depender de la Universidad –concretamente del Departamento Audiovisual–, cambiando la denominación a Cine Experimental. En este tramo aumentaron las facilidades financieras y de equipamiento. En palabras de Claudio Salinas y Hans Stange: “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” (36). Es en este contexto de semiproperidad que se produjo la colaboración entre Cine Experimental y Joris Ivens a través del cortometraje ... *à Valparaiso*, cuyas cualidades novedosas analizaremos en el próximo apartado. Hacia 1963, con el cambio de conducción del CE –Pedro Chaskel reemplazaría a Sergio Bravo–, empezó una segunda etapa marcada particularmente por la intensa relación con el Canal 9 y dos figuras que se destacarían en los años subsiguientes –Helvio Soto y Miguel Littin–, así como la concreción de trabajos del propio Chaskel¹⁰. Ahora bien, el hito más notable de este período fue la culminación del proyecto –de largometraje– más ambicioso del CE en torno al cual se volcaron todos los recursos, tanto económicos como humanos: *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1968). Es justamente para fines de los sesenta que se inició la tercera etapa del CE, convirtiéndose en Departamento de Cine y adoptando una impronta abiertamente política en sintonía con la realización de los festivales de cine de Viña del Mar y la politización del campo cinematográfico a nivel regional. Esta última parada concluiría con el golpe de Estado en 1973.

⁹ Algunos de los cortos que Bravo realizó en esta primera etapa del Centro fueron *Mimbre* (1957), *Día de organillos* (1959), *Trilla* (1959) e *Imágenes antárticas* (1957/59).

¹⁰ Las obras más sobresalientes de esta segunda etapa son *Aquí vivieron* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1964), *Aborto* (Pedro Chaskel, 1965) y *Por la tierra ajena* (Miguel Littin, 1965).

Una de las propuestas más emblemáticas de esta fase fue *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970), corto estructurado por el contrapunto entre la clase trabajadora y la clase burguesa mediante una música alusiva e irónica que exhibe la lucha antiimperialista y convoca al pueblo a la participación activa.

A diferencia del Centro Popular de Cultura de la UNE, el Cine Experimental de la Universidad de Chile fue pensado como un organismo abocado exclusivamente al quehacer cinematográfico¹¹. Esto puede verse reflejado en la cantidad de producciones filmicas realizadas –alrededor de treinta–, aunque también es cierto que este último ha tenido un desarrollo más prolongado en el tiempo que el CPC. No obstante, y solo en el breve período que funcionaron simultáneamente –entre 1961 y 1964–, el CE llevó a cabo ocho cortometrajes. Ahora bien, en términos de perspectivas acerca del dispositivo cinematográfico, ambos centros compartían visiones similares. Si bien el CE no colocaba sus esfuerzos en la captación de un público popular, sí concentraba la atención en reflexionar sobre la sociedad del momento, oponiéndose a las formas expresivas y de producción del cine forjado hasta ese entonces. En otras palabras, “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 temáticas del cine de ficción y documental precedente” (Salinas y Stange 44). Por un lado, el rechazo al cine comercial local se daba en el modo de concebir los films. A pesar de que la Universidad de Chile disponía de mayores recursos –para producción– que en el caso brasileño, se trataba igualmente de un cine de bajo presupuesto no orientado hacia el gran público y cuyas limitaciones económicas se traducían en una libertad absoluta para escoger temas e innovar compositivamente aunque repercutían en las posibilidades de difusión. Según cuenta Pedro Chaskel: “No había equipos de proyección. Nosotros andábamos con proyectores de 16 mm portátiles que los llevábamos a alguna escuela universitaria, con suerte en [sic] algún centro cultural. Pero cada función era un esfuerzo importante”. Es decir, prevalecía la intención de divulgar las obras por más que no se contara con el equipamiento deseado. Del

¹¹ Sin embargo, el nombre Cine Experimental se puso por analogía al Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que renovaba, junto con sus pares de la Universidad de la Católica, el panorama del teatro en Chile. En este sentido, la modernización del cine formaba parte de un proyecto cultural más amplio.

mismo modo que en el centro brasileño, en Chile también colaboraban todos los hacedores en proyectos de sus colegas. Quizá, a diferencia del CPC, la estructura del CE estuvo volcada casi por completo a la producción y no lograron organizar, en los primeros años, un aparato contundente de visibilización de los films a nivel nacional. De cualquier modo, toda la producción del CE tuvo una amplia exhibición en los festivales de Viña del Mar de 1967 y 1969.

Por otra parte, la renovación con respecto al cine anterior no solo radicaba en la modificación de las modalidades productivas sino también en la elección de los medios expresivos. La conjunción entre bajo presupuesto, búsqueda de innovación formal y pretensión de reflexión/compromiso social daba como ecuación general la primacía casi absoluta del corto documental por sobre cualquier otra tipología cinematográfica. Fue desde el cortometraje, en tanto dispositivo de exploración y comunicación, que el cine chileno universitario plantó el germen de la modernidad cinematográfica. “La actitud experimental en cuanto a los usos del propio lenguaje cinematográfico –por ejemplo, la que vemos en las películas de Sergio Bravo– estará lógicamente alineada con la voluntad de poner en tela de juicio las estructuras precedentes, tanto fílmicas como sociales” (Corro y otros 81). El film breve se convirtió entonces en una bandera de renovación estética y de transformación política. El componente político estaba ya presente en las primeras producciones del CE, mucho antes de la efervescencia social de finales de los sesenta. Del mismo modo, la autorreflexión del lenguaje y la autoconciencia de los procedimientos fílmicos se mantendrían vigentes en la fase de radicalización política, en complemento a los objetivos de corte panfletarios. En este sentido, y si bien el modelo documental sobresalía, la pesquisa por encontrar nuevas estructuras y la apropiación de tendencias foráneas llevó a que no solo se aprovecharan las posibilidades realistas de la ficción sino que también se experimentó una hibridación de modelos cinematográficos –rasgo singular del cine moderno–.

En conclusión, con aspectos comunes y cualidades distintivas, la universidad ocupó un rol fundamental en Brasil y en Chile en el surgimiento y desarrollo del cine moderno. Tanto el CPC como el CE concibieron el cine como un hecho cultural y social antes que como un producto comercial, lograron romper con los cánones tradicionales del cine de masas realizado hasta entonces, supieron sortear los impedimentos económicos y fortalecer los lazos entre sus miembros y, por sobre todas

las cosas, procuraron articular la conciencia estética con la conciencia política a través diferentes gradaciones en cada caso¹². Dentro de este contexto, y como ya hemos señalado, el cortometraje no solo se vislumbró como el vehículo más eficaz para llevar adelante tales propósitos sino que a su vez anticipó en el tiempo la renovación que desembocaría luego en el largometraje asociado a los llamados “nuevos cines” nacionales.

EL FILM BREVE COMO DISPOSITIVO DE EXPERIMENTACIÓN Y COMUNICACIÓN. ANÁLISIS FÍLMICO

Como bien hemos afirmado hasta el momento, la universidad ha sido un factor medular en el ingreso del cine latinoamericano a la modernidad, tanto por la innovación en las modalidades de producción como por la exploración de formas expresivas novedosas y la adopción de temáticas de corte social. Justamente la experimentación estética del lenguaje fílmico y el compromiso sociopolítico con la realidad inmediata son los dos rasgos centrales del cine moderno en América Latina. Y fue el cortometraje –por sus bajos costos, las potencialidades estructurales y la eficacia en la aprehensión del receptor– el dispositivo que impulsó de forma temprana la articulación entre estos dos componentes. Vale resaltar que el film de corta duración vivenció a partir de aquel momento un crecimiento exponencial no solo en Latinoamérica sino en el mundo entero¹³, acompañando de cerca las transformaciones culturales y políticas venideras y prolongando su papel preponderante hasta nuestros días. En la región, Brasil y Chile –al igual que Argentina y México, de forma sobresaliente– comprendieron desde entonces al film breve como un medio capaz de combinar la inventiva en términos artísticos y la capacidad para abordar la realidad social de manera eficaz. En este sentido, dos macrocualidades serán los puntos de comparación que servirán como eje vertebrador del análisis comparado en torno al corpus de cortos brasileños y chilenos propuesto: la evidencia de la enunciación y la hibridación

¹² Debido a su carácter político, los dos centros concluyeron abruptamente sus actividades con los golpes de Estado de 1964 y 1973, respectivamente.

¹³ Al respecto véase el artículo de Cossalter, “La productividad del cortometraje”, donde se examina el rol del film breve durante el período de la modernidad cinematográfica en diferentes países alrededor del globo.

de los modelos de ficción y documental, que marcarán el camino de la variable estética y también de la política.

Resulta necesario recalcar que el cine latinoamericano moderno no solo compartió elementos comunes a nivel intrarregional sino que al mismo tiempo se nutrió de tendencias foráneas pasadas y coetáneas cuyas apropiaciones permitieron conformar un cine moderno con marcas propias. Tres de las corrientes que más impactaron en la producción regional fueron las del cine histórico-materialista soviético, el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague*. De hecho, Susana Velleggia sostiene en el libro *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano* (2009) que son estas tres tendencias las que confluyeron en el cine político latinoamericano de mediados y finales de los años sesenta. De este modo, confirmamos una vez más cómo el cortometraje anticipó la conjunción de caracteres estéticos y políticos que luego tendrían un desarrollo pleno y reconocido en los films del llamado nuevo cine latinoamericano. Por un lado, el movimiento renovador francés aportaría al cine moderno latinoamericano la irrupción de la subjetividad en el relato, aunque se trata más bien de un rasgo distintivo de la época común a nivel global. Por otro, el cine italiano de posguerra introdujo principalmente la temática de lo real vinculada a lo coyuntural y la visibilidad de un sujeto social prácticamente ausente hasta el momento en la imagen fílmica. Estas orientaciones implicaban una serie de postulados como por ejemplo la participación activa del niño como sujeto determinante de la acción, la dimensión temporal de lo cotidiano, el uso de decorados reales —que devenía en la concepción del arte pobre—, la implicación sentimental a partir de la identificación con personajes prototípicos y maniqueos para alcanzar la toma de conciencia del espectador. Algunos de los cortos que abordaremos a continuación están más vinculados al neorrealismo social que surgió en Italia entre 1945 y 1947. Son films que toman elementos del modelo documental —cuando no se posicionan directamente en este—. Es decir, privilegian el efecto referencial poniendo a los personajes y las ideas en un mundo ficcional anclado en un contexto geográfico y temporal definido para finalmente reflexionar políticamente (Quintana 85). Subyace en esta propuesta la utopía de la transformación de la realidad. Se trata de una concepción materialista del realismo. En este sentido, el cine soviético clásico operó como complemento y síntesis de las corrientes mencionadas ya que brindaba el marco temático y formal de un cine comprometido y autoconsciente. Algunos de los rasgos que David Bordwell le adjudica a

esta modalidad y que podemos encontrar en los films del corpus son el impulso referencial, la concepción del personaje como supraindividual, el uso constante del montaje contrapuntístico y el esfuerzo cognitivo por parte del espectador (235-237). En definitiva, estos tres movimientos cinematográficos colaborarían en la iluminación de las tres características sobresalientes del cine de la región: la explicitación de las huellas de la enunciación, los intercambios ficción/documental y el compromiso social.

El corpus escogido de cuatro cortos es una muestra representativa del film breve moderno en términos locales –cinematografías de Brasil y Chile– y regionales. Vale aclarar que cortometrajes también pioneros como *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) y *Arraial do cabo* (Mário Carneiro y Paulo César Saraceni, 1960)¹⁴, en el caso brasileño, evidencian asimismo los caracteres estéticos y políticos señalados, aunque estos films no han sido producidos en el contexto universitario. Por el lado de Chile, prácticamente la totalidad de los cortos modernos fueron concebidos al interior de la universidad¹⁵. La mayoría de las producciones del CE mencionadas en el apartado anterior responden a los rasgos que enseguida analizaremos.

Cabe destacar que dos de los cortometrajes propuestos presentan ciertas singularidades que refuerzan esta idea de un espíritu compartido a nivel global y que fortalecen la organización del corpus, puesto que el método de análisis escogido entiende que el texto no se constituye de forma aislada sino que está antecedido y enmarcado por otros textos. Dicho carácter intertextual posibilita estudiar múltiples conexiones y vínculos heterogéneos. Por un lado, *Couro de gato* de Joaquim Pedro de

¹⁴ En relación con el primero, Jean-Claude Bernardet plantea cierta ingenuidad en torno a la perspectiva de reproducción de la realidad –crítica similar a la que recibió *Cinco vezes favela*– y algunos intentos de virtuosismo como “fotografía bonita, câmara baixa e figuras em contraluz” (38), a los cuales preferiríamos aludir en cuanto elementos de modernidad. Acerca del segundo véase el texto de Cossalter, “Experimentación e innovación”, en el cual se analiza comparativamente este cortometraje con otros cortos latinoamericanos, a partir de los aspectos formales y temáticos novedosos.

¹⁵ Nos hemos abocado por completo al Cine Experimental de la Universidad de Chile dejando de lado al Instituto Fílmico de la Universidad Católica dirigido por Rafael Sánchez, puesto que si bien está presente la línea social en los films allí producidos, la experimentación con el lenguaje cinematográfico se desarrolló de forma reducida, salvo por algunas excepciones como el caso de las primeras incursiones en el cine de Patricio Guzmán.

Andrade fue realizado previamente y luego incorporado al largometraje *Cinco vezes favela*. De hecho, sus claves estéticas y políticas fueron inspiradoras para el resto de los episodios. Por el otro, ... *à Valparíso* fue una colaboración entre el cineasta neerlandés Joris Ivens y los miembros del CE de la Universidad de Chile. Se trata de una perspectiva articulada entre la mirada local y la extranjera, aunque en perfecta sintonía con la experimentación y el compromiso social que ostentaba el Centro.

Con respecto al primer rango de contraste, la explicitación de las huellas enunciativas, *Couro de gato* se estructura a partir de dos procedimientos centrales: el montaje alaterno y el movimiento autónomo de cámara. Dicho cortometraje versa en torno a un grupo de niños que, provenientes de la favela, roban gatos a familias ricas y los venden a los fabricantes de tambores que utilizan el cuero para elaborar los instrumentos. Lo interesante reside en la construcción narrativa del relato puesto que los niños no forman parte de una misma banda aunque en definitiva se los quiera representar como un personaje colectivo. En este sentido, será el montaje el eje articulador de las diversas peripecias. Justamente el film comienza con diferentes situaciones de niños de bajos recursos intentando conseguir dinero mediante todo tipo de *changas* hasta que, a través de una secuencia particular que analizaremos luego, se introduce la pertinencia del cuero de gato en el carnaval. Acto seguido, a partir de una combinación de *travelling* ascendente y descendente, desembocamos en la mostración intercalada de cuatro circunstancias que involucran a los niños y el robo de gatos, cuya presentación se desarrolla por medio de un montaje directo y alaterno que se vuelve rítmico y se resuelve con la huida de todos los gatos menos uno que resulta atrapado. La autoconciencia enunciativa no remite únicamente al montaje sino también al encuadre y a la posición de cámara. Por ejemplo, al mejor estilo neorrealista, una cámara baja toma al niño por debajo de la mesa en el restaurante en el instante previo al arrebato (imagen 1). Luego, planos picados y contrapicados extremos se suceden una y otra vez para exhibir el desamparo y la sensibilidad de los niños de las favelas (imagen 2). Por último, primeros y primerísimos planos de los rostros de niños y adultos reemplazan a la palabra –ausencia total de diálogos– como vehículo de transmisión de pensamientos y emociones y ponen al descubierto el propio dispositivo fílmico. Asimismo, insertos cuasiextradiagéticos, como la imagen de un gallo, se incorporan al montaje alaterno como elemento de choque; procedimiento extraído del montaje soviético.



Imagen 1



Imagen 2

Precisamente es el cine de Eisenstein la principal influencia que puede apreciarse en el cortometraje de Leon Hirszman *A Pedreira de São Diogo*, gestado como homenaje al cineasta soviético¹⁶. Concentrémonos exclusivamente en los recursos del lenguaje ya que el componente político será examinado después. Este film está centrado en el accionar colectivo de los obreros de São Diogo frente a las órdenes del dueño de una compañía minera que los obliga a dinamitar la cantera sobre la cual está emplazada una comunidad de bajos recursos. Uno de los trabajadores que también vive allí advierte al pueblo, el cual termina movilizándose y de esta forma se interrumpe la explosión. Con similitudes y variantes respecto del corto anterior, los recursos fílmicos que sobresalen en este son los mismos: el montaje, el encuadre y el movimiento autónomo de cámara. En este sentido, y en relación con los cinemanovistas, Glauber Rocha señalaba que: “Nós éramos eisensteinianos e não admitíamos que se pudesse fazer um filme a não ser com montagem curta, primeiros planos, etc.” (ctd. en Donato 154). En *A Pedreira de São Diogo*, la escasez —una vez más— de la palabra hablada delega en la articulación de los planos la potencialidad expresiva del relato. Es la yuxtaposición de dos planos la que determina el significado, como por ejemplo la mirada del obrero que apunta hacia lo alto del morro y la imagen del asentamiento que devuelve su visión, previo a que se establezca el conflicto. El mecanismo que sostiene al montaje asociativo queda evidenciado en la secuencia final del cortometraje:

Em *Pedreira de São Diogo*, Hirszman recorre à montagem de associação para intensificar a caracterização do conflito entre patrão, operários e a comunidade. Quando o patrão percebe a presença dos moradores no topo do morro, é mostrado em primeiro plano seguido por um plano detalhe da máquina de triturar rochas. Através da montagem de associação, é possível perceber a construção de uma metáfora em que a máquina representa a classe burguesa, opressora, tentando destruir o proletariado, as pedras. Vemos então uma sucessão de planos entre o patrão, a comunidade, os trabalhadores e a máquina, até que esta finalmente para de funcionar, representando o fim da opressão do proletariado pela burguesia (Donato 165).

¹⁶ Eduardo Donato analiza con detalle la apropiación que realiza Hirszman del montaje intelectual de Eisenstein a partir de la construcción de los planos y la utilización de las escalas y volúmenes en el corto señalado.

Asimismo, la confrontación entre los obreros y el patrón se establecerá a partir de encuadres singulares, reservando el plano picado para los primeros y el contrapicado para el segundo. Otro procedimiento tomado del cine soviético, que también se observa en el neorrealismo social y que aparece con claridad en el corpus a trabajar, es la predominancia de los primeros planos y los planos detalle. *Más de la mitad de los planos del corto* adoptan esta escala. Junto con el montaje el primer plano permite exponer los sentimientos y sensaciones de los personajes: el *travelling* que recorre los rostros de los obreros previo a la explosión (imagen 3), los rostros transpirados y fatigados, la inmutabilidad facial del patrón ante las circunstancias (imagen 4), los primerísimos planos de las reacciones positivas de los lugareños y los obreros al solucionarse el conflicto en el final del film. Por último, la repetición de los planos es también un recurso utilizado por Einsestein que colabora en la concientización del espectador y que denota, nuevamente, esta autoconciencia enunciativa y evidencia del dispositivo¹⁷. Además de la reiteración de los mismos tipos de emplazamientos de cámara, en este film se explicita la repetición exacta de la secuencia preparatoria anterior a la explosión: el plano de la trompeta, la antorcha y el *travelling* sobre los rostros de los obreros. No obstante, narrativamente, esta segunda secuencia tendrá un valor diferente: la resolución del conflicto y la clausura del relato.



Imagen 3

¹⁷ El montaje rítmico en derredor al proceso de trabajo con la piedra y el movimiento rápido de cámara alrededor de los obreros durante la toma de decisión son, al mismo tiempo, formas expresivas que revelan el artificio.



Imagen 4

En *Día de organillos* de Sergio Bravo se recorren diversos barrios de Santiago de la mano de cuatro organilleros que tocan su instrumento. El trabajo artesanal de estos permite contrastar y poner en perspectiva la pobreza y la opulencia de la ciudad. El montaje y el encuadre, junto con otros recursos que renuevan y explicitan el lenguaje filmico, se complementan con el enfoque sociopolítico que adopta el film. De este modo, Pablo Corro refuerza nuestra hipótesis de una modernidad temprana, en este caso, en referencia a la filmografía de Bravo: “El realismo de este documentalista, por razones históricas, cronológicas, por el tiempo en que desarrolla su estilo, descubre sus objetos y despliega su experticia en el montaje y la fotografía, antes de 1965, es decir, antes de la hegemonización de lo político de todos los sentidos en Chile” (98). El relato se desenvuelve, por un lado, a partir de un montaje dinámico y marcado. Allí se intercalan diversas situaciones cotidianas tales como un hombre limpiando los vidrios, otros trabajando en la construcción, niños durmiendo en la calle, una mujer llevándole la vianda a su marido obrero y una pareja de enamorados paseando, las cuales conforman una suerte de sinfonía de ciudad. Por el otro, el film

se organiza a través de la observación de la cámara en torno al trabajo del organillero. Si bien ambas *líneas se entrecruzan* –por ejemplo, mediante una superposición del primerísimo plano del ojo del viejo organillero y un asentamiento de fondo (imagen 5), la subjetiva del organillero que nos devuelve una mirada sobre estas zonas pobres o la efectiva interacción entre los artesanos y los individuos–, las imágenes dedicadas a los organilleros están caracterizadas principalmente por primeros planos de los rostros y las manos (imagen 6) junto con planos detalle y encuadres cerrados sobre los instrumentos. Al igual que en los cortos anteriores, la ausencia casi total de la palabra –ya sea en forma de diálogo o de voz narradora– delega en las capacidades del encuadre la función expresiva y comunicativa del film que denota, en esta ocasión, el sacrificio, la sencillez y la soledad del organillero. En la última secuencia del corto procedimientos innovadores hacen su aparición para realizar la transición hacia la noche en la ciudad. Citamos el inserto de un plano fugaz del ojo de un búho y los juegos lumínicos, casi experimentales –líneas y puntos desenfocados–, que desembocan en la última participación musical del organillero y su vagabundo final en solitario.



Imagen 5



Imagen 6

Por su parte, ... *à Valparaiso*, coproducción de la Universidad de Chile y Argos Films, presenta una impronta similar a *Día de organillos* en cuanto al acercamiento general a la ciudad aunque también exhibe singularidades con respecto al corto mencionado y al resto del corpus. Tiziana Panizza comenta sobre esta película de Joris Ivens que “más que en ninguna otra de su filmografía hasta ese momento, existe equidistancia entre la interpretación poética de una ciudad y al mismo tiempo una mirada política que se instala en la desigualdad para emplazar una vigorosa crítica social” (74). Una vez más la experimentación con el lenguaje se combina con el compromiso social. Al igual que el otro corto chileno, es posible catalogar a este film como una sinfonía de ciudad, en esta ocasión, con una tendencia más ensayística. La novedad aquí reside en la voz *over* narradora y poética que acompaña las vistas de la ciudad. Lo poético no se instala de manera estática en la voz y en la forma expresiva sino que subyace en la conjunción de la banda de imagen y la banda sonora gracias a la articulación rítmica que ofrecen el montaje y el movimiento marcado de la cámara. De este modo, se

evidencia la instancia enunciativa y se revela el dispositivo fílmico. La cadencia de esas frases descriptivas pero críticas, informativas pero subjetivas, está regida por cortes precisos en la imagen, constituyendo postales en movimiento sobre los cerros y sus habitantes: los niños jugando (imagen 7), los hombres y mujeres trabajando, la ciudad y su pobreza. Asimismo, esa sensación de dinamismo se enlaza con una perspectiva subjetiva por medio de la autonomía de una cámara que se convierte en un personaje protagonista. A través de barridos, reiterados *travelling* verticales y horizontales, y emplazada en los ascensores característicos de Valparaíso, la cámara observa y descubre de forma activa y sin pausas los detalles más mínimos de la cotidianeidad del lugar (imagen 8). Por último, estas formas expresivas del montaje y el movimiento de cámara también se reunirán de manera experimental sobre pinturas y dibujos en torno a la historia de esta ciudad, casi al final del relato.



Imagen 7



Imagen 8

Otro macroprocedimiento modernizador que podemos vislumbrar en el corpus, y que colabora asimismo con la intencionalidad sociopolítica, es la hibridación de modelos cinematográficos, más precisamente, la imbricación entre ficción y documental. En este punto cobran relevancia las apropiaciones del neorrealismo italiano y del cine soviético clásico puesto que los cortos evidencian un impulso referencial, decorados reales, personajes arquetípicos y una implicación sentimental. Ahora bien, algunos de estos films toman como modelo primario el modelo ficcional y otros el modelo documental. No obstante, todos ostentan elementos cruzados. En referencia a los diversos “nuevos cines” latinoamericanos, Silvana Flores plantea la aparición de “una nueva postura de la cinematografía de la región: el objetivo de emprender un testimonio sobre una realidad hasta entonces no revelada. Esta propuesta establecería a los films como construcciones de documentos sociales, aun cuando se realicen dentro de la estructura del cine argumental” (114). Los dos cortometrajes brasileños fueron concebidos como ficciones. Empero, la pretensión de concientización sociopolítica

trasciende la ficción¹⁸. La escasez o ausencia de diálogos le otorga a la imagen el gesto revelador. En este sentido, la cámara observadora se posa sobre los más pobres, quienes son retratados en su cotidianidad y cuyo aspecto central es la lucha por la subsistencia. En *Couro de gato* son los niños de las favelas aquellos sujetos sobre los que se focaliza el relato. Los mismos son registrados en el intento de conseguir dinero de formas muy variadas, desde el lustrado de botas hasta el accionar que da origen al corto: el robo de gatos para vender su cuero. Se trata de una temática real directamente vinculada a una coyuntura particular¹⁹ que exhibe a un sujeto social anteriormente ausente de la imagen cinematográfica. Esta referencialidad remite a las bases del documental. En efecto, con el objeto de enfatizar la veracidad de los hechos narrados se incluye una breve secuencia puramente documental donde presenciamos imágenes con apariencia de espontaneidad de un carnaval mientras que una voz en *over* narradora explica sintéticamente la relación entre el cuero de gato, el tambor y el carnaval. Sin embargo, el sentimentalismo propio del neorealismo –y que deviene de la estructura melodramática del mismo– en el niño que captura el gato, se encariña pero lo vende al no poder darle de comer termina por anclar el relato en el modelo ficcional. En *A Pedreira de São Diogo*, la sensibilidad exacerbada –en los rostros y gestos de los obreros– y el esquematismo entre buenos –obrerros y favelados– y malos –el patrón– muestran la sintonía con estas dos corrientes cinematográficas de ficción aunque evidenciando un fuerte anclaje geográfico al igual que el corto anterior. En este caso, el enfoque documental reside en el modo de registro del proceso de trabajo de los obreros y de las condiciones de vida de los favelados en el asentamiento al borde del morro. Una vez más, el fuerte impulso referencial que testimonia la realidad social de dicha comunidad²⁰ es el elemento principal para la toma de conciencia del pueblo, objetivo primordial de esta producción fílmica. En contraposición, los dos cortometrajes chilenos fueron gestados, en principio, como

¹⁸ En ambos cortometrajes se incluyó la participación de actores no profesionales y habitantes de las comunidades.

¹⁹ El hambre, la miseria y la explotación de los sectores populares son tópicos medulares abordados por el cinema novo en sus primeras etapas –la fase neorrealista (1955-1961) y el ciclo del Nordeste (1961-1964)–, los cuales se convertirían también en pilares del nuevo cine latinoamericano.

²⁰ El cine brasileño de la época intentó desmontar la idea de modernidad en la sociedad, es decir, cuestionar “la imagen de Brasil como país satisfecho y moderno cristalizada con la inauguración de Brasilia en 1960” (González García 131).

documentales, aunque bien podemos hallar en estos ciertos componentes ficcionalizantes. En *Día de organillos*, más allá del sentimentalismo que emanan los primeros planos –que podemos asociar a esta influencia del neorrealismo pero que, en definitiva, no es algo exclusivo del modelo ficcional– hay algunas escenas que se manifiestan en el borde de ambos modelos cinematográficos, puesto que parecieran añadir un plus a la documentación de la realidad. Nos referimos, por ejemplo, a las imágenes de los niños lanzando monedas del balcón, la pareja de enamorados que interactúa con el organillero y el hombre limpiavidrios que cae al suelo. Luego, como ya analizamos, se desenvuelven otras escenas con un mayor grado de espontaneidad, como el trabajo del artesano y su deambular. Por otro lado, y en palabras de Tiziana Panizza, “... à Valparaíso es, en muchos sentidos, cercana a gestos contemporáneos como el cine de ensayo y otros híbridos que transitan en el borde del género documental para intentar expandir sus fronteras” (10). En este cortometraje, la tendencia documental que se erige como eje rector a lo largo del relato no solo se cruza con elementos de ficción sino también, como expresa la autora, con un carácter ensayístico y poético de corte experimental. Recursos como la voz en *over* poética y el montaje también se posicionan en el límite entre los modelos cinematográficos. Ahora bien, en relación con los otros films analizados, lo interesante surge aquí del vínculo entre el documental y la ficción, ya que esta sinfonía de la ciudad de Valparaíso –donde se describen sus costumbres y sus problemáticas– cuenta con la participación de actores del teatro chileno y personajes reales del puerto, tamizada por un registro que homogeniza el discurso generando esta suerte de híbrido que combina el ensayo con la crítica social. Para finalizar el análisis de este patrón de contraste, y como puente hacia el último aspecto a considerar, cabe señalar que en los cuatro cortos –ya sea que predomine la ficción o el documental– se produce un claro contraste entre el asentamiento y la ciudad. En la totalidad del corpus se repite una imagen similar: un plano general que divide el cuadro en dos y que exhibe la contigüidad entre estas dos realidades (imágenes 9, 10, 11 y 12). Es justamente esta dialéctica conceptual una de las piezas centrales del factor social que manifiestan estos cortometrajes.



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12

Resta entonces completar el comentario en torno al componente sociopolítico del corpus analizado. Los cuatro cortometrajes examinados no solo tematizan sobre la realidad social coyuntural de sujetos segregados en el marco del contexto de producción de los films –habitantes de las favelas y asentamientos, obreros, trabajadores artesanales– sino que asimismo se proponen objetivos que trascienden el mero registro de un estado de situación. Desde la crítica hasta la concientización estas producciones *filmicas* convocan al espectador a la reflexión y a la participación activa, y es a través del montaje, el encuadre, la apelación al sentimentalismo y la hibridación de modelos cinematográficos que pretenden alcanzar su cometido²¹. Respecto de los cortos que componen el film *Cinco vezes favela*, Guilherme Balza Corrêa Netto señala que

... a obra não perde nunca a perspectiva de tentar refletir sobre os aspectos políticos e sociais que determinam os problemas da favela. O morro sempre aparece em choque com o asfalto. Os conflitos não se resolvem, e os finais das tramas definitivamente não são confortáveis – com exceção do episódio dirigido por Hirszman, que fecha o filme (5).

Tanto *Couro de gato* como *A Pedreira de São Diogo* piensan la favela en términos sociopolíticos y ponen en tensión las problemáticas que afectan a las clases populares. En el primero, son los niños favelados que roban gatos para obtener dinero a cambio de su cuero el eje de discusión. Estos son mostrados como personas desamparadas, sin contención, explotadas por los adultos y en un rígido contraste con las clases pudientes a partir de su vestimenta y gestualidad corporal. De las situaciones exhibidas solo un niño logra capturar al gato e intercambiarlo por dinero. No obstante, podemos apreciar como este, previa entrega, se encariña con el gato y procura entablar una relación impedida por la falta de alimento para el animal. Al final, el niño se dispone a retornar a la ciudad para continuar con su cotidianidad, dando a entender que el problema excede la temática del cuero de gato para instalar la cuestión de la miseria y la ausencia del Estado y las instituciones. En el segundo, a diferencia del anterior, la resolución del conflicto es exitosa y vislumbra una perspectiva optimista en cuanto a

²¹ Si bien en los cortometrajes brasileños el esquematismo se hace presente, no concordamos con las críticas aludidas anteriormente sobre la supuesta pasividad que dichos episodios generarían en el espectador.

las posibilidades efectivas de transformación de la realidad social. Es decir, este corto intenta concientizar al pueblo para que se movilice de forma activa. En esta oportunidad los obreros y la comunidad de habitantes de la favela lindante a la cantera se erigen como un personaje colectivo que, a partir de los esfuerzos en conjunto, logra vencer al “enemigo” que es el patrón y representa al capitalismo salvaje. La caracterización maniquea y esquemática entre buenos y malos —a través de la actitud rígida y desalmada del patrón, por un lado, y el brío y la solidaridad de los obreros, por el otro— está en función de provocar la identificación del pueblo-audiencia con el acto de rebelión acaecido e incitar una actitud análoga. Por otra parte, los films de corta duración chilenos también exponen las vicisitudes de los sectores más desfavorecidos y plantean una crítica —entre sesgada y explícita— a las condiciones de vida y de trabajo de dichos actores sociales. Este enfoque está a su vez en sintonía con la renovación del cine en el nivel expresivo. En palabras de Claudio Salinas y Hans Stange, “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” (46). Es decir que el cine del CE se presentó en tanto reflejo y agente de la historia local en el contexto de producción de la modernidad cinematográfica. En *Día de organillos* el trabajador artesanal es mostrado en su andar cotidiano como un sujeto ensimismado que debe esforzarse considerablemente para reparar, mantener y cargar el instrumento. La focalización en este sujeto social permite vislumbrar las condiciones concretas de subsistencia del trabajador —vive en un asentamiento precario— así como el contexto que lo rodea. De este modo, y en relación con la mayoría de las producciones del CE, “el perfil del poblador propuesto por los documentales hacía referencia a la marginalidad o la pobreza generada por el proceso de modernización” (Corro y otros 97). Hacia los años cincuenta, la pobreza en Chile había aumentado y los cambios en los procesos productivos determinaron la carencia de viviendas para los sectores populares así como la concentración urbana. Este corto da cuenta de dicho estado de situación a través de una crítica diseminada en la construcción poética. En ... *à Valparaíso* lo poético no impide que la denuncia sea explícita. El recorrido de la cámara sobre la ciudad es acompañado por una voz en *over* que describe a Valparaíso en su completitud pero haciendo hincapié en la miseria, la segregación y la falta de atención hacia este sector. “Mientras más arriba en el cerro, más

pobre es la gente”, dice el narrador al tiempo que la cámara nos devuelve una imagen en ascenso del asentamiento. “Hay necesidad de agua, de gas, de una escuela, una clínica, una canalización”, continúa el relato en *over*. Acto seguido presenciamos una asamblea de los habitantes del lugar en la que se discute sobre la problemática de la falta de agua. Al lugareño se le otorga voz e imagen, y así sus dificultades cobran mayor sustento. En resumen, este cortometraje va un paso más allá en la mostración y difusión de los problemas sociales, el señalamiento de los responsables y la necesidad de una inmediata solución.

CONCLUSIONES

A lo largo de los años sesenta, y con mayor énfasis a partir de mediados de la década, se afianzaron en América Latina los llamados “nuevos cines”. Estos fueron ponderados por renovar las estructuras de producción tanto como las formas expresivas y las temáticas elaboradas. Aquellos films focalizados en denunciar la miseria y el subdesarrollo, y luchar frente a la dependencia imperialista, formaron parte del proyecto regional dado a conocer como nuevo cine latinoamericano. No obstante, y a pesar de este espíritu compartido, cada cinematografía acuñó de manera singular las transformaciones en el campo del cine. En los casos de Brasil y Chile, algunos de los largometrajes más emblemáticos de la renovación fueron *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), en relación con cinema novo; *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968), *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1968), *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969), en cuanto al nuevo cine chileno. Ahora bien, de acuerdo con las premisas sostenidas y exploradas en este artículo, el cortometraje antecedió a la modernización en los tres niveles señalados: productivo, expresivo y semántico. El film breve no solo se erigió como gestor y propulsor inicial de la renovación sino que a su vez acompañó luego al largometraje en este proceso modernizador²². En este sentido, los

²² De los países aquí examinados podemos mencionar, entre otros, los siguientes cortometrajes pertenecientes a esta fase de consolidación de la modernidad

cortometrajes de Brasil y Chile debieran ser considerados no solo como *precursores* (Corro y otros; Flores; Mouesca) sino como parte integral de la modernidad cinematográfica. Por tal motivo, es posible encontrar vinculaciones estrechas entre el film breve y el largometraje.

Por ejemplo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* y *El Chacal de Nahueltoro* exhiben varios de los caracteres estéticos y políticos innovadores que analizamos en el corpus de corta duración. En principio, ambos parten del modelo ficcional pero incorporan el registro documental. El film de Rocha privilegia el efecto referencial para abordar una temática real asociada a lo coyuntural: las problemáticas del *sertão*. Manuel, harto del maltrato de su patrón, lo mata y escapa con su esposa Rosa. Perseguida por la justicia, la pareja recorre las tierras del nordeste brasileño donde se topa con las figuras del beato y el *cangaceiro*, las cuales sintetizan simbólicamente la complejidad de la región caracterizada por el hambre, la miseria y la violencia –tópicos que aparecen esbozados en los cortos brasileños estudiados–. En el film de Littin se produce una efectiva hibridación entre documental y ficción. La historia está basada en un hecho real acaecido a comienzos de los años sesenta y el relato está sustentado con documentación auténtica. La película narra la historia de José del Carmen Valenzuela, un campesino analfabeto y alcohólico que asesina a su familia entera y luego de ir preso comienza un proceso de concientización que, paradójicamente, es interrumpido por la pena de muerte. El testimonio del protagonista a lo largo del film, las escenas al estilo de la recreación de los hechos, la figura del reportero y el registro de tipo noticiero son los elementos del documental que se intercalan en este relato argumental que expone “un punto de vista crítico al sistema capitalista y a las instituciones” (Horta Canales 3) –perspectiva que acogen los cortometrajes chilenos revisados–. En cuanto a la autoconciencia enunciativa, los dos largometrajes también ostentan procedimientos similares a los contemplados en el corpus de cortometrajes. *Deus e o Diabo...* utiliza los encuadres cercanos y el *travelling* que recorre los rostros de los personajes como forma de expresión y comunicación de las emociones puesto que, al igual que los films breves, dicho largometraje presenta grandes pasajes sin diálogos. En *El Chacal...* es el montaje el

cinematográfica: *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *O circo* (Arnaldo Jabor, 1965), *Maranhão '66* (Glauber Rocha, 1966) –Brasil–; *Desnutrición infantil* (Álvaro Ramírez, 1969), *Testimonio* (Pedro Chaskel, 1969), *No nos trancarán el paso* (Guillermo Cahn, 1972) –Chile–.

principio rector del relato, ya que el mismo se organiza por medio de un ida y vuelta entre el tiempo pasado y el presente. El movimiento autónomo de la cámara, el acercamiento hacia los rostros y las tomas subjetivas del personaje principal –donde se emplaza el punto de vista de gran parte del film como mecanismo para suscitar la identificación en el espectador– completan la serie de recursos innovadores. Finalmente, el compromiso social de ambos films con los sectores segregados es asimismo evidente. En el primero, la forma alegórica contiene una fuerte crítica a la marginalización del *sertão* (Gomes Pereira 12) representada en la frase final de la canción que concluye el relato: “Espero que hayan aprendido esta lección, que estando mal repartido este mundo anda mal. Que la tierra es del hombre, ni de Dios ni del Diablo”. En el segundo, se trata de una “crítica social a la dominación de clase” (Horta Canales 5). El sistema exige el castigo de un actor social que forma parte del pueblo oprimido. Este film invita al espectador a reflexionar sobre la conciencia de clase.

En resumen, hemos intentado demostrar en este trabajo el papel preponderante del cortometraje en la conformación y el desarrollo de la modernidad cinematográfica latinoamericana a partir del análisis contextual y textual de las cinematografías brasileña y chilena. A pesar de haber vivido experiencias disímiles en cuanto a la configuración de una tradición filmica industrial, ambos países compartieron rasgos comunes en el ingreso del cine a la modernidad: la universidad como espacio alternativo de producción y promotor inicial de la renovación, y la primacía del cortometraje como medio de experimentación estética y dispositivo de transformación social. Si bien hemos encontrado tópicos similares –la miseria, el hambre, la explotación– y procedimientos análogos –el montaje, el encuadre, el movimiento autónomo de cámara– en los cortos de las dos naciones, también pudimos vislumbrar algunas particularidades como la predominancia del modelo ficcional en Brasil y del documental en Chile o una apropiación más fértil del cine soviético en el primero y del neorrealismo italiano en el segundo, aunque los intercambios e interrelaciones no pasaron desapercibidos. La elaboración de dichas conclusiones deja entrever la pertinencia de la metodología de análisis utilizada ya que los textos filmicos fueron abordados en función de examinar “el ordenamiento interno de sus significantes” (González Requena 60), colocando el centro de atención en el nivel de la narración, la enunciación, la puesta en escena, el sistema de

personajes y, finalmente, el campo semántico. Por último, y en relación con los largometrajes mencionados, es posible señalar que los cortos de la etapa de constitución de la modernidad cinematográfica manifiestan los mismos temas y procedimientos formales que estos, aunque quizás sin la radicalidad –estética y política– que invadió el campo cinematográfico regional hacia mediados y finales de los años sesenta.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, JACQUES Y OTROS. *Estética del cine*. París, Paidós, 1983.
- BERLINK, MANOEL. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas, Papirus Livraria Editora, 1984.
- BERNARDET, JEAN-CLAUDE. *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- BORDWELL, DAVID. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.
- CALDAS, ANA CAROLINA. “Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964). Encontros e desencontros entre arte, educação e política”. Tesis de maestría, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2003.
- CHASKEL, PEDRO. “Entrevista personal”. 13 de junio (grabada), 2017.
- CORRÊA NETTO, GUILHERME BALZA. “Em busca de um cinema popular: Cinco vezes favela do CPC e das ONGS”. *Revista Alterjor*, Nº 5, vol. 1, 2012, pp. 1-17.
- CORRO, PABLO Y OTROS. *Teorías del documental chileno. 1957-1973*. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, 2007.
- CORRO, PABLO. “Sergio Bravo y tendencias del montaje”. *Aisthesis*, Nº 47, 2010, pp. 83-89.
- COSSALTER, JAVIER. “Experimentación e innovación en el cortometraje documental latinoamericano moderno: las experiencias de Brasil, Cuba y México”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, Nº 10, 2017, pp. 489-511.

- _____ “La productividad del cortometraje en la modernidad cinematográfica. El caso argentino”. *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, Nº 68, vol. 18, 2018, pp. 141-166.
- DA CUNHA, PABLO. “Leon Hirszman e o registro da memória da criação: análise do processo de gênese à recepção crítica em *Pedreira de São Diogo* (1962)”. Tesis de maestría, Campinas, Universidad Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2014.
- DEL VALLE DÁVILA, IGNACIO. *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2014.
- DONATO, EDUARDO. “O dia em que o encouraçado atracou em São Diogo: a influência de Eisenstein no cinema de Leon Hirszman”. *Trama: Indústria Criativa em Revista*, Nº 1, vol. 5, 2017, pp. 145-169.
- FLORES, SILVANA. *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2013.
- FONT, DOMÈNEC. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona, Paidós, 2002.
- GARCIA DE SOUZA, MILIANDRE. “Cinema novo: a cultura popular revisitada”. *História: Questões & Debates*, Nº 38, 2003, pp. 133-159.
- GOMES PEREIRA, PEDRO PAULO. “O sertão dilacerado: outras histórias de *Deus e o diabo na terra do sol*”. *Lua Nova*, Nº 74, 2008, pp. 11-34.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS. “Film, texto, semiótica”. *Contracampo*, Nº 13, 1980, pp. 51-61.
- HORTA CANALES, LUIS. “Verdad y realidad: apuntes sobre la película *El Chacal de Nahueltoro*”. *(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel, Andrea Chignoli y Catalina Donoso*, editoras, Santiago, Uqbar, 2013.
- LUSNICH, ANA LAURA. “Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano”. *Comunicación y Medios*, Nº 24, 2011, pp. 25-42.
- MEDEIROS MOREIRA, VÂNIA. “O CPC da UNE na Bahia. Caminhos e Descaminhos para Mudar o Brasil”. Tesis de grado, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2007.

- MONTERDE, JOSÉ ENRIQUE. "La modernidad cinematográfica". *Historia general del cine. Vol. IX* Madrid, Cátedra, 1996, pp. 15-45.
- MOUESCA, JACQUELINE. *Plano secuencia de la memoria en Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid, Ediciones del Litoral, 1988.
- PANIZZA, TIZIANA. *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2011.
- PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PICK, ZUZANA. *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin, University of Texas Press, 1993.
- QUINTANA, ÁNGEL. *El cine italiano 1924-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona, Paidós, 1997.
- SALINAS, CLAUDIO Y HANS STANGE. *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago, Uqbar, 2008.
- VEGA, ALICIA. *Itinerario del cine documental chileno. 1900-1990*. Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2006.
- VELLEGGIA, SUSANA. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires, Editorial Altamira, 2009.
- ZAVALA, LAURO. "Cine clásico, moderno y posmoderno". *Razón y Palabra*, N° 46, 2005, pp. 1-12.

FICHAS TÉCNICAS DE LOS CORTOMETRAJES ANALIZADOS

... à *Valparaiso*. Joris Ivens, Cine Experimental de la Universidad de Chile y Argos Films, Chile, 1963.

Documental
Formato: 35 mm
Duración: 27 minutos
Asistencia de dirección: Carlos Böker y Sergio Bravo
Productor: Luis Cornejo
Montaje: Jean Ravel
Cámara: George Strouvé
Asistencia de cámara: Patricio Guzmán Campos
Música: Gustavo Becerra
Texto-comentario: Chris Marker

A Pedreira de São Diogo. Leon Hirszman, Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes de Río de Janeiro, Brasil, 1962.

Forma parte del largometraje colectivo *Cinco vezes favela*
Ficción
Formato: 35 mm
Duración: 18 minutos
Guión: Leon Hirszman y Flávio Migliáccio
Asistencia de dirección: Celso Luiz Nunes Amorim y Flávio Migliáccio
Productores: Marcos Farias, Leon Hirszman y Paulo César Saraceni
Montaje: Nelson Pereira dos Santos
Cámara: Fernando Duarte
Música: Hélcio Milito
Sonido: Sérgio Montagna
Elenco: Sadi Cabral, Francisco de Assis, Glauce Rocha, Joel Barcellos, Cecil Thiré, Haroldo de Oliveira, Jair Bernardo, Zózimo Bulbul

Couro de gato. Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias y Saga Filmes, Brasil, 1960.

Forma parte del largometraje colectivo *Cinco vezes favela*

Ficción

Formato: 35 mm

Duración: 12 minutos

Guión: Joaquim Pedro de Andrade

Asistencia de dirección: Domingos de Oliveira

Montaje: Jacqueline Aubrey

Dirección de fotografía: Mário Carneiro

Asistencia de fotografía: David Neves

Música: Carlos Lira

Elenco: Aylton, Cláudio Correia e Castro, Damião, Domingos de Oliveira, Francisco de Assis, Henrique César, Milton Gonçalves, Napoleão Muniz Freire, Paulinho, Riva Nimitz, Sebastião

Día de organillos. Sergio Bravo, Cine Experimental de la Universidad de Chile, Chile, 1958.

Documental

Formato: 16 mm

Duración: 20 minutos

Productor: Pedro Chaskel

Montaje: Sergio Bravo

Dirección de fotografía: Pedro Chaskel, Daniel Urría y Sergio Bravo

Música: Gustavo Becerra

Sonido: Santiago Pacheco

Recepción: 15.10.2018

Aceptación: 10.12.2018