

Memorias Cinematográficas

Proyecto editorial que busca poner en valor la
memoria en torno al cine **(1954 - 1974)**

Proyecto para optar al título profesional de Diseñadora Gráfica

Stephanie Orellana Mellado

Profesor guía: Eduardo Castillo Espinoza

2021

CINE **cine foro**
AFICIONADO

LAS CALLAMPAS

SINDICATOS
TENEMOS QUE UNIRNOS

UN SOLO COLOR

EL INSTITUTO
FILMICO de CHILE

SINO HAY UNION

NO HAY
NADA

LA CULTURA
NO SERÁ
PARA UNOS POCOS.

universidad
católica

AQUI
VIVIERON... **EAC**

COMPAÑERO
PRESIDENTE

POR
LA TIERRA
AJENA

"Erase una vez"

ANDACOLLO

HAY QUE
RECOJER EL
PALO Y
LUCHAR
JUNTOS

CUP
PCR
BRP
EMIR
MAPU
FTR
PC
CUT
PS

CINE EXPERIMENTAL
Universidad de Chile

YA
NO BASTA
CON
REZAR

LA LUCHA
ES UNA SOLA

ARTE Cine Club

2º FESTIVAL de CINE
LATINOAMERICANO

LA BATALLA
DE CHILE

Dedicado a todas las personas que colaboraron de diferentes formas en la realización de este proyecto. Mis agradecimientos particulares:

A mi profesor guía en este proceso **Eduardo Castillo** por su constante orientación y apoyo.

A **Jota Ulriksen, Marcia Orell, Carlos Flores del Pino, Alicia Vega** y **Pedro Chaskel** por su disposición a aportar desde sus recuerdos a este proyecto.

Y a quienes colaboraron desde la **Cineteca Nacional** con contactos y material visual.

Memorias Cinematográficas

Proyecto editorial que busca poner en valor la
memoria en torno al cine **(1954 - 1974)**

Proyecto para optar al título profesional de Diseñadora Gráfica

Stephanie Orellana Mellado

Profesor guía: Eduardo Castillo Espinoza

2021



Contenido

PARTE I

Presentación

- 9 Abstract
- 10 Fundamentación
- 13 Oportunidad de diseño

PARTE II

Marco Teórico

15 Imaginarios

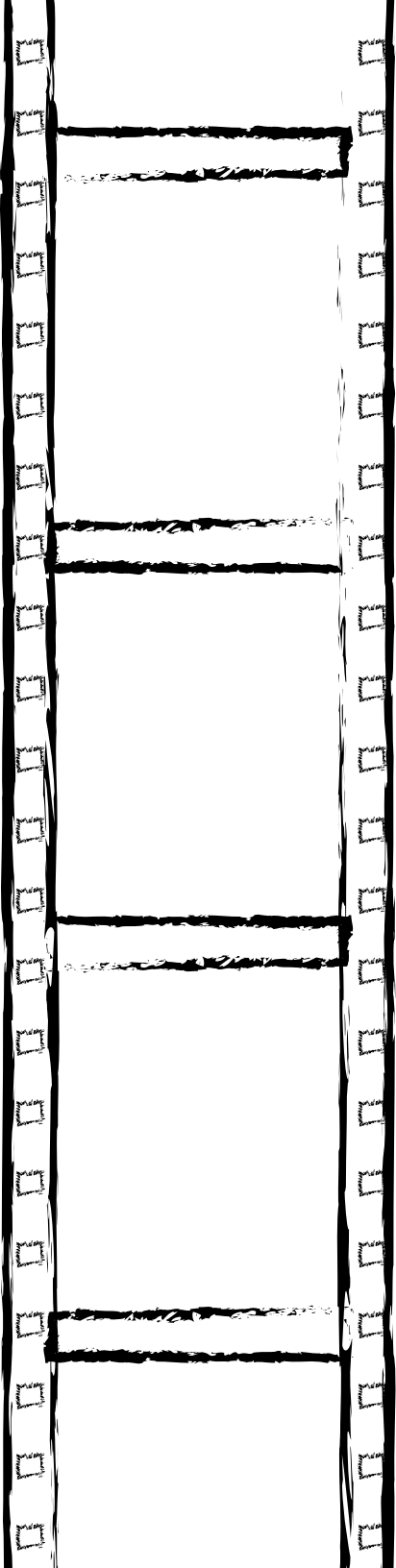
- 15 Aproximaciones a los imaginarios
- 17 Imaginario iconográfico
antiimperialista en Latinoamérica
- 19 El imaginario de revolución en la gráfica y el cine

23 Cine

- 24 De lo antropológico a lo social en el cine chileno
- 26 El Nuevo Cine Chileno
- 30 Influencias del cine latinoamericano

33 Memoria

- 33 Memoria, política e historia
- 36 Fragmentos de memoria
- 40 Resignificando el pasado



PARTE III

Proyecto

42 Levantamiento de información

42 Archivos

47 Fuentes orales

58 Análisis

60 Conclusiones preliminares

61 El proyecto

61 Descripción

62 Objetivos

63 El usuario

63 El contexto

64 Proceso productivo

68 Gestión Estratégica

69 Representación de la propuesta

82 Conclusiones

83 Comentarios finales

84 Bibliografía

84 Libros

86 Revistas

87 Películas

88 Fuentes

Es evidente que reconstruimos, pero esta reconstrucción opera según las líneas ya marcadas y dibujadas por nuestros recuerdos o los de los demás. Las imágenes nuevas asoman sobre lo que, en los demás recuerdos, seguía sin ellas, indeciso e inexplicable, pero no por ello menos real.

La memoria colectiva, Maurice Halbwachs.

PARTE I

Presentación

Abstract

Fundamentación

Oportunidad de diseño

Abstract

El presente proyecto *Memorias Cinematográficas*, propone por medio del diseño editorial dar valor a la memoria gráfica y oral en torno a la actividad cinematográfica en Chile desde 1954 hasta 1974, dos décadas que abarcan desde un principio iniciativas como los cine clubes, festivales, producciones y la formación tanto académica como práctica del séptimo arte. Hasta llegar a evidenciar los imaginarios de una época marcada por un convulsionado escenario social y político en nuestro país donde la cultura se reformulará en búsqueda de una nueva forma de entender la sociedad.

El proyecto se estructura por medio de la realización de entrevistas a los protagonistas de este periodo junto a la recopilación de archivo visual proveniente de fuentes como la fotografía, la gráfica al interior de las películas y

la prensa de la época, logrando la articulación y diálogo entre el testimonio oral de distintas fuentes que conforman una memoria colectiva y la visualidad en un mismo relato que dará cuenta de este viaje temporal por la historia del cine en Chile.

Se busca por tanto contribuir a la conservación y puesta en valor de la memoria, antes que la fragilidad del recuerdo y el deterioro o pérdida de los archivos se lleven los vestigios que quedan del pasado.

Palabras claves: Memoria, cine, gráfica, imaginarios, testimonio oral, archivo visual.

Fundamentación

*Una vez adquirida la memoria, los recuerdos aparecerán vagamente, al ocaso*¹.

La década de los sesenta fue uno de los periodos trascendentales en la historia de nuestro país, aquí es donde se desarrollan grandes iniciativas que luego darán los cimientos para la construcción de importantes referentes en el ámbito cultural. Por tanto, en el marco de una década con grandes ideales de progreso y cambio social, se fue gestando un sentir común por la exploración en la creación artística, naciendo el deseo de acercar la cultura al pueblo, de crear y aprender en conjunto y de cruzar las barreras territoriales que nos separaban.

En este contexto surgen iniciativas como el histórico Cine club de la Universidad de Chile bajo la organización de cineastas como Pedro Chaskel y el también reconocido Cine Club de Valparaíso con uno de sus principales gestores el doctor Aldo Francia, quien como acto

seguido impulsará los preparativos para los primeros festivales de cine aficionado. Además de la unión que existirá entre los cine clubes y los festivales también se entrelazará una relación con los nacientes espacios formativos de cine, que con el tiempo se transformarán en los principales centros de producción cinematográfica como el Cine Experimental de la Universidad de Chile, el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y la Escuela de Cine de Valparaíso.

Desde las primeras y tímidas iniciativas realizadas en la segunda mitad de los años cincuenta, se llegará a cerrar la década de 1960 coronando a Chile como anfitrión de uno de los eventos más importantes en la historia del cine en América Latina, con el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar al reunir por primera vez en los dos últimos certámenes realizados a cineastas de todo el continente. En torno a esta experiencia, el realizador chileno Patricio Guzmán comenta que: “fue la primera vez que

1 MURGIA, Eduardo. Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes. *Íconos*. 2011, (41), p. 4.

muchos realizadores del continente se dieron la mano y se saludaron, comprobando que unos y otros existían. Antes de Viña del Mar, algunos de nosotros no conocíamos ni los rostros, ni las películas y, en muchos casos, las tendencias artísticas de los otros cineastas de la región... Con la celebración de este Encuentro... pudimos romper el aislamiento regional que sufría nuestro cine y configurar un movimiento”².

Posteriormente a este importante encuentro de realizadores, Chile sufrirá una de las dictaduras más largas y violentas del continente, que dejarán imposibilitada la instancia de volver a reunirse producto de la censura y control por parte del régimen militar. Durante estos años no solo se destruirán valiosos materiales gráficos y audiovisuales que hoy dejan un vacío en el relato visual de nuestro patrimonio sino también la vida de muchas personas desaparecerá.

La ausencia de todo lo que la dictadura o bien el paso del tiempo se llevó, son vacíos y silencios que también hablan, porque “si consideramos que las vías por las cuales nos aproximamos o

conocemos el pasado son tres: la memoria, la historia y los objetos, asumiremos implícitamente que cada una de esas vías presenta su propia dinámica, sus propias características, sus propios recursos para la apropiación de ese tiempo pretérito. Así, cabe mencionar que esa ‘llegada al pasado’ significa una reconstrucción del mismo, una representación y reconstrucción –siempre fragmentada e incompleta–”³.

Este proyecto se fundamenta en pensar la historia de un pasado que no está muerto, por medio de las imágenes. En palabras de Miguel Rojas Mix escritor e historiador chileno: “la imagen condensa realidades sociales, lo que la convierte en un documento precioso para los estudios de época. Y no sólo eso, capta aspectos del hecho histórico que un documento escrito no revela: aspectos emotivos o cómo el hecho es apreciado por la opinión pública”⁴.

Desde esta perspectiva el rol que juega la visualidad no es complementar un documento escrito sobre algún periodo o hecho histórico, sino que aportar nuevos conocimientos desde dis-

2 FRANCIA, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC Ediciones, 1990. p. 39.

3 MURGIA, Eduardo. Op. cit., p. 22.

4 ROJAS MIX, Miguel. *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. 1ª ed. Buenos Aires: Prome-teo Libros, 2006. p. 23.

tintas disciplinas, resignificando las imágenes en la búsqueda de mantener vigente la memoria y rescatando el patrimonio cultural.

Este proyecto centra sus esfuerzos de igual forma en el registro de la memoria oral contribuyendo a conservar la voz de quienes fueron protagonistas de proyectos históricos. Al conectar la oralidad con la visualidad se puede reconstruir un periodo histórico y darle validez e identidad de forma más representativa. Un estudio sobre memoria y oralidad señala lo siguiente en cuanto a entender el pasado desde el presente: “lo interesante es observar cómo los testimonios orales nos ayudan a entender el sistema cultural de un grupo humano, y cómo mediante ellos podemos releer o resignificar los datos documentales existentes, para posteriormente levantar un sistema de interpretación y análisis que posiblemente esté más cercana a lo que denominamos historia representativa, es decir, una historia más cercana a los habitantes de la localidad, dado que se incorporarían datos más familiares, anécdotas y saberes colectivos desde su propia significancia, no desde la óptica del

observador. En definitiva se convierten en datos afectivos y tremendamente valorables por la localidad en general, ya que demuestra una identidad propia”⁵. Sin embargo el testimonio oral con el paso de las décadas va siendo cada vez más difuso y fragmentado donde “recordar y olvidar constituyen, al mismo tiempo, la fragilidad y la fuerza de la memoria”⁶.

El fundamento principal de este proyecto es poder abrir el debate y análisis por medio del rescate de la memoria gráfica en torno a la actividad cinematográfica en Chile, otorgando valor al relato oral inmaterial y la resignificación de archivos que, sin iniciativas como estas se mantendrían en gabinetes, archivados por décadas o en contraste registros percederos que al no ser conservados por organizaciones o instituciones son consumidos por el deterioro y la pérdida de ellos es inminente.

5 ROCK NUÑEZ, María Esperanza. Memoria y Oralidad: formas de entender el pasado desde el presente. *Diálogo Andino* [En línea]. 2016, (49), p. 102.

6 MURGIA, Eduardo. Op. cit., p. 22

Oportunidad de diseño

La oportunidad de diseño se basa en una nueva propuesta editorial que viene a enriquecer la literatura en torno al cine, en un proyecto que da lugar al relato oral otorgando valor por medio del diseño a la voz de sus protagonistas en conjunto con el material de archivo visual y cómo por medio de la articulación de estos dos podemos reconstruir un periodo histórico.

Se busca la oportunidad de crear un aporte en este caso particular, por medio del diseño y su cruce con otras disciplinas como la fotografía y el cine que se potencian para poder analizar el imaginario latente en la visualidad de época y así contribuir a la conservación del pasado por medio de las imágenes y lo nuevo que ellas pueden aportar al debate de una época trascendental en la historia de nuestro país.

El proyecto es pensado como un documento físico, que da cuenta de la puesta en valor de la memoria gráfica, por medio de material de

archivo y el relato oral de los protagonistas de esta época, de modo que nos permita preservar los vestigios visuales que quedan de sus inicios, conservando la memoria a través de archivos que no están bajo el cuidado de instituciones especializadas en documentación y por otra parte dando un nuevo lugar, por medio del proyecto editorial, a los archivos que si se encuentran bajo conservación institucional. De este modo se busca que el diseño sea el puente que dirija a los lectores a mantener un contacto directo con la memoria, manteniendo vivo y latente el recuerdo del pasado.

PARTE II

Marco Teórico

Imaginarios
Cine
Memoria

Imaginarios

Cada cultura se refiere a un imaginario que configura la identidad social de los individuos y permite la reproducción del grupo. A su vez, todo grupo configura, aunque no sea consciente, una cultura visual en torno a la cual se constituye la identidad colectiva⁷.

Aproximaciones a los imaginarios

La definición del término imaginario, considera que “según la línea teórica, la actividad o la disciplina en la que nos situamos, las definiciones cambian”⁸. Así lo señala Néstor García Canclini en una entrevista realizada el año 2007 para la revista *Eure*. Por tanto para efectos de esta investigación buscaremos poner énfasis en la definición de imaginario más cercana a nuestra disciplina, realizando una primera revisión de los imaginarios sociales, para acercarnos a la idea de los imaginarios visuales, materializados en soportes gráficos y fílmicos concretos. No obstante en un comienzo debemos abordar el término de imaginario en su nivel más básico, para situarnos correctamente en esta discusión.

Para abordar el tema de los imaginarios debemos entender que como sociedad cada acción que ejecutamos ya sea individualmente o como colectivo y por consiguiente las relaciones de interacción y producción presentes, están insertas en un entramado simbólico, que puede ir en una escala gradual desde el lenguaje hasta las instituciones sociales. Al considerar y reflexionar previamente en esto nos situamos como miembros de una sociedad en una red simbólica, permitiendo entender la estrecha e indisociable relación que existe entre lo simbólico y lo imaginario por cuanto los imaginarios se constituyen de los símbolos y necesitan de ellos para bajar a lo concreto, en palabras de Cornelius Castoriadis, filósofo y sociólogo

⁷ ROJAS MIX, Miguel. *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. 1ª ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006. p. 113.

⁸ LINDÓN, Alicia. Diálogo con Néstor García Canclini: ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?. *EURE* [en línea]. 2007, vol.33, (99), p. 89.

francés: “Lo imaginario debe utilizar lo simbólico, no sólo para «expresarse», lo cual es evidente, sino para «existir», para pasar de lo virtual a cualquier otra cosa más”. Castoriadis agrega posteriormente que esta relación también se da a la inversa, ya que, lo simbólico reconoce su capacidad imaginaria, al representar o evocar algo que no es. Este es el punto de partida para entender la concepción de los imaginarios y su relación con lo simbólico, en términos concretos, “los imaginarios corresponden a elaboraciones simbólicas de lo que observamos o de lo que nos atemoriza o deseáramos que existiera”¹⁰. Por ende los imaginarios por medio de estas elaboraciones simbólicas, siempre nos remiten al campo de las imágenes.

Ahora bien, entrando más de lleno a la definición de imaginario social, clave para el análisis de épocas históricas, podríamos decir que lo caracteriza principalmente el hecho de ser construcciones sociales, es decir, está siempre asociada a lo colectivo, permitiendo de esta forma la legitimidad, no obstante para no ser reduccionista y acotar demasiado lo recién

mencionado, es que aludimos al pensamiento del filósofo canadiense Charles Taylor, quien amplía y profundiza el término, entendiendo el imaginario social más allá de la sola construcción intelectual que pueda generar una colectividad, sino “más bien en el modo en que imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el tipo de cosas que ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes e ideas normativas más profundas que subyacen a estas expectativas”¹¹. Taylor asocia los imaginarios sociales concretamente con la forma en que los miembros de un grupo social imaginan su entorno, lo cual puede verse manifestado no solo teóricamente sino por medio de lo visual.

En relación a esto último podríamos volver al pensamiento de Castoriadis quien acota la definición de lo imaginario diciendo que “es finalmente la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen”¹². Lo cual nos acerca más al estudio desde nuestra disciplina, vinculada en gran medida a la visualidad.

9 CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1975. p. 165.

10 LINDÓN, Alicia. Op. cit., p. 90.

11 TAYLOR, Charles. *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós, 2003. p. 37.

12 CASTORIADIS, Cornelius. Op. cit., p. 165.

Si bien todas las concepciones de imaginarios se pueden entrelazar y complementar, existe un destacado aporte, para asuntos de esta investigación, que aborda el escritor e historiador chileno Miguel Rojas Mix, donde alude a un primer acercamiento de los imaginarios, relacionando el discurso icónico como producción de la imagen, y una segunda acepción donde lo imaginario se asocia a un corpus o conjunto de documentos visuales, ejemplificando esto de la siguiente forma: “El imaginario nacional es un referente para el ciudadano, mientras que imaginario iconográfico americano es un corpus para el estudioso”¹³. Se puede concluir por tanto, que el corpus de documentación visual permite develar la construcción de un imaginario visual.

Imaginario iconográfico antiimperialista en Latinoamérica

El sentimiento en contra del imperialismo fue en gran medida manifestado tras el triunfo de la revolución cubana, cuando Estados Unidos ya se había erigido como una potencia hege-

mónica a nivel mundial y se fortalecía su deseo de dominación continental. Sin embargo, la resistencia ante el avance norteamericano se configuró en América Latina desde finales del siglo XIX, transformándose con el tiempo en una de las características más identitarias de la cultura en la región.

En las primeras décadas del siglo XX uno de los medios que cumplió tareas propagandistas en favor del antiimperialismo fueron las revistas culturales, principalmente de países cercanos al Caribe, ejemplo de ello es la revista hondureña *Ariel*, editada por el poeta, novelista y periodista Froylán Turcios, que plasmó su línea editorial en una publicación que buscaba la consolidación de Honduras como nación, junto con la libertad y soberanía de cada país de Centroamérica. Un estudio de las representaciones del héroe en una revista antiimperialista, analiza el rol de la revista *Ariel* en la construcción de la figura del revolucionario nicaragüense Sandino (fig. 1) para manifestar no solo la lucha y resistencia de Nicaragua frente a Estados Unidos, sino que el descontento de los habitantes

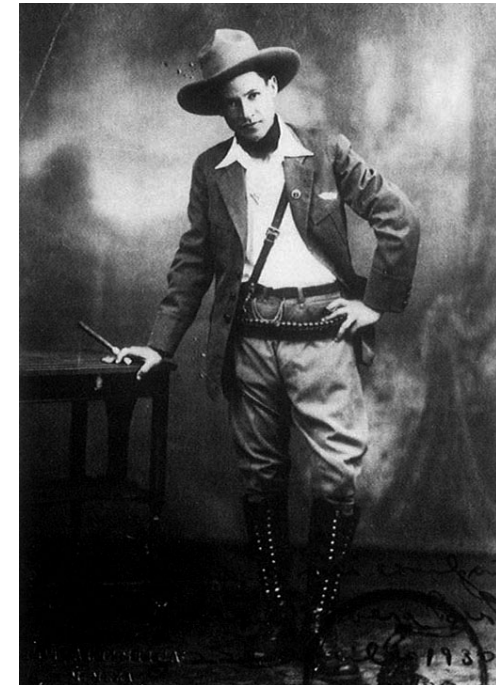


FIGURA 1

La figura de Sandino se representó por medio de su sombrero, vinculado al pueblo campesino y las botas o el fusil como la faceta militar, junto con los colores negro y rojo como símbolo revolucionario.

13 ROJAS MIX, Miguel. Op. cit., p. 19.

subyugados de todo el continente, por lo cual “el imaginario configurado en *Ariel* trascendió efectivamente las fronteras hondureñas y nicaragüenses”¹⁴. Por medio de la iconización de Sandino en la revista *Ariel* se pensaba la figura de este heroico revolucionario, no sólo como un posible libertador de su propio país sino que se lo llegó a considerar como quien daría libertad a los demás pueblos de América Latina.

Este revolucionario al encarnar los ideales de liberación de los pueblos oprimidos lo posiciona junto a otras figuras emblemáticas de las luchas nacionales en otros puntos del continente como José Martí y Simón Bolívar, al ser “objeto de un proceso de iconización, que consistió en extraer la figura del guerrillero de su contexto histórico y en simplificar su complejidad humana e histórica en el marco y al servicio de la configuración de un imaginario revolucionario y latinoamericanista”¹⁵.

Este imaginario ligado fuertemente al pensamiento antiimperialista no solo se evidenció por medio de figuras como el recién mencio-

nado Sandino, sino también particularmente cabe destacar el aporte de Colombia con la película *Garras de oro* del año 1927, (fig. 2) que según los expertos sería un ícono fílmico contra el imperialismo, considerando que el personaje que muestra el film, es dotado de garras y colmillos, el cual además posee rasgos que dejan ver claramente que se trata del “Tío Sam”, quien es la personificación de Estados Unidos como nación desde el año 1812.

Esta película que manifiesta de forma notoria el imaginario antiimperialista contra Estados Unidos, incomodó en gran manera a la potencia mundial, ya “advertida la diplomacia norteamericana de que en Colombia se filmaba esa película, desplegó toda su capacidad de influir con el objeto de impedir su distribución y exhibición, y así lo logró”¹⁶. A pesar de haber impulsado medidas para censurar esta producción, a finales de la segunda mitad del siglo XX se realizaron esfuerzos por restaurar la película luego de ser ubicada y así poder preservar la memoria de este, uno de los primeros filmes en cuestionar el imperialismo norteamericano.



FIGURA 2

Garras de oro inicia mostrando la imagen de un antiguo mapa de Colombia en el cual Panamá todavía formaba parte del país, sobre él avanza un personaje dotado de garras y colmillos, personificación directa del Tío Sam.

14 GALICIA MARTÍNEZ, Alejandra. Sandino en *Ariel*: representaciones del héroe en una revista antiimperialista. En: KOZEL, Andrés, GROSSI, Florencia, MORONI, Delfina, coord. *El imaginario antiimperialista en América Latina*. Buenos Aires : CLACSO, 2015, p. 154.

15 *Ibíd.* p. 141.

16 NIETO, Jorge. *Garras de oro*. *Credencial de Historia* [en línea]. 1999, (112).

Ya avanzadas las primeras décadas del siglo XX, en el contexto de los años 60 particularmente en Cuba, otro medio de difusión tomó protagonismo tal como lo fue la anteriormente mencionada revista cultural de los años 20, ahora los libros de texto escolares y las caricaturas por medio del humor gráfico eran un instrumento para plasmar los imaginarios de la época. Los aportes investigativos realizados por parte de Eurídice González y Katuska García muestran que “se comenzó a usar de forma consciente un sistema de símbolos, donde el cartel, la viñeta y la caricatura vinieron a instrumentar un imaginario acorde a la percepción y proyección de la situación política existente”¹⁷. Se fue consolidando la conciencia de la revolución por medio de representaciones en distintos soportes que incluían, la figura de los barbudos, los campesinos, la juventud rebelde y grandes grupos de personas uniformadas juntas para plasmar el imaginario en este caso de la revolución y el triunfo de las ideas antiimperialistas, que como pudimos notar en esta revisión se comenzó a configurar desde los inicios del siglo, destacándose como los imaginarios de América Lati-

na más característicos de nuestra cultura, por cuanto “la revolución reveló la emergencia de una nueva ciudadanía, captada como una epopeya a imitar, como aspiración y paradigma de toda una comunidad: la construcción de un imaginario compartido”¹⁸.

El imaginario de revolución en la gráfica y el cine

Cuando hablamos de cine latinoamericano particularmente desde la segunda mitad de la década de 1960, se lo destaca por transitar hacia un cine de corte revolucionario, manifestación del imaginario de la época: “se pensó que era el momento de realizar los cambios radicales que la sociedad requería, es decir, una sociedad más justa y más igualitaria; y de acuerdo al imaginario colectivo reinante de la época, esto se alcanzaba a través de la revolución. Todo se pensó a partir de la ideologización de la política y la revolución era el norte”¹⁹. Como notamos en un inicio, esto se venía configurando desde principios del siglo XX, no obstante el punto más álgido se podría considerar fue en

17 GONZÁLEZ, Eurídice, GARCÍA, Katuska. La Revolución Cubana y el imaginario antiimperialista en los libros de texto y el humor gráfico. En: KOZEL, Andrés, GROSSI, Florencia, MORONI, Delfina, coord. *El imaginario antiimperialista en América Latina*. Buenos Aires : CLACSO, 2015, p. 213.

18 *Ibíd.* p. 209.

19 TORRES DUJISIN, Isabel. La Década De Los sesenta en Chile: La utopía como proyecto. *HAOL* [en línea]. 2009,(19). p. 140.

la década de los 60, donde indudablemente, “la Revolución Cubana operó como un poderoso fermento de la voluntad de politización de artistas y letrados”²⁰.

Concretamente uno de los primeros espacios donde se reúnen artistas y escritores es en el periódico cubano *Revolución* y su semanario cultural *Lunes de revolución* “para gestar el primer hecho mediático de vanguardia con que se estrena la revolución cubana”²¹ (fig. 3). Este medio utilizará como línea gráfica la ideología-estética del eclecticismo, pudiendo ver influencias de corrientes como el surrealismo, la abstracción, el constructivismo ruso, el neoplasticismo holandés, entre otros. Estas variantes tuvieron su expresión gráfica más ilustrativa en las portadas del semanario, donde también existían símbolos constantes como la R al revés, lo que no estuvo exento de críticas al considerarse, en una doble lectura, como un acto de desideologización relacionado con la contrarrevolución, sin embargo esta R era un símbolo del proceso de cambio que estaba viviendo el país, donde crear para deshacerse de los imagi-

narios pasados era prioritario. Además de la R al revés, se utilizó sistemáticamente los colores de carga ideológica, rojo y negro, símbolos de la sangre de los mártires que se entregaron por la liberación del pueblo y el negro como símbolo del luto tras ello. En cuanto a la utilización tipográfica, fue desde la gestualidad del trazo manual hasta tipos de máquinas de escribir.

El influjo que tuvo el triunfo de la revolución cubana no sólo tomó cuerpo por medio de este tipo de publicaciones sino que de forma concreta se puede ver materializado en una de las primeras leyes culturales que fue la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) que vino a contribuir con una nueva forma de hacer cine que por consiguiente permeó en la realización de los carteles de las respectivas películas que se crearon. Los aportes que realizó Cuba por medio de la gráfica, fueron tanto conceptuales como estéticos, en la búsqueda de una nueva visualidad para un nuevo cine, logrando tal grado de admiración que en los sesenta todo el mundo quería tener un cartel del ICAIC. La exitosa re-

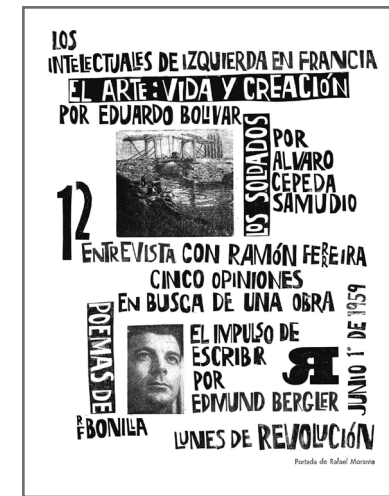


FIGURA 3

Lunes de revolución tuvo una gran responsabilidad en cuanto al trabajo gráfico, que debía estar a la altura del contexto sociopolítico y cultural de la revolución

20 LEÓN ROSABAL, Blanca Mar. El espacio de la utopía: los unamitas y la Revolución Cubana. En: KOZEL, Andrés, GROSSI, Florencia, MORONI, Delfina, coord. *El imaginario antiimperialista en América Latina*. Buenos Aires : CLACSO, 2015, p. 221.

21 BERMÚDEZ, Jorge. *Lunes revolucionó la gráfica por su audacia, por su dinamismo*. En: VILLAVERDE, Héctor. *Testimonios del Diseño Gráfico Cubano 1959-1974*. Cuba: Ediciones La Memoria, 2010, p. 58.

cepción de los carteles se puede atribuir a una de las grandes ventajas que tuvieron los artistas y diseñadores gráficos del instituto cubano que fue la libertad para crear al incorporar todo tipo de tendencias y corrientes artísticas, tales como el art nouveau o el pop art, se propusieron por tanto, ideas con una amplia gama de referentes con el propósito de promocionar con la mejor imagen cada película que se exhibiera, pero ya no dirigido a un espectador que buscará la mera entretención, sino para propiciar que cada persona que consumiera cine fuese más culta y pudiera ver el mejor cine existente, acompañado de una buena gráfica²².

El nuevo cine que se venía gestando en la isla también se estaba realizando o comenzado a concretar en otros países del continente. Ejemplos de cine revolucionario veremos en Argentina, Bolivia y Brasil, entre otros países, quienes realizaron aportes teóricos y estéticos. Cabe destacar el trabajo realizado por el boliviano Jorge Sanjinés y su teoría de un cine junto al pueblo, quien utiliza este instrumento para el combate contra la explotación y la opresión del

pueblo indígena. Sanjinés mantenía su discurso sobre la importancia de que el contenido pudiera llegar a la conciencia de los trabajadores y así incentivar un espíritu revolucionario, además incorpora a personajes que no habían sido representados anteriormente, incluye por tanto a las comunidades indígenas y produce filmes en aimara y quechua. Películas que abordan la idea de revolución y la lucha contra el imperialismo son *Revolución*, (fig. 4) que muestra una cruda realidad del pueblo boliviano por medio de la representación de niños vulnerables y personas viviendo en deplorables condiciones, dando paso al levantamiento popular y generando la revolución. El segundo film que se destaca es *Sangre de Cóndor* (fig. 5), esta última aborda una denuncia contra Estados Unidos y su iniciativa de esterilización forzada a las mujeres de América Latina, iniciativa real que se dio en esta década.

Ahora bien el imaginario de revolución no solo se puede ver plasmado en las producciones audiovisuales que se realizaron en ese momento histórico, sino también en el discurso asociado



FIGURA 4 y 5
Revolución y Sangre de cóndor respectivamente representan la revolución por medio del levantamiento popular y campesino en Bolivia.

22 VEGA, Sara. El cartel de cine del ICAIC (1959-1974). En: VILLAVARDE, Héctor. *Testimonios del Diseño Gráfico Cubano 1959-1974*. Cuba: Ediciones La Memoria, 2010, p. 115.

a lo que se esperaba del nuevo cine. En el marco de los Festivales de Cine de Viña del Mar se comenta lo siguiente: “por primera vez los cineastas de América Latina, los colonizados o neocolonizados, los que a brazo partido con parte de nuestro pueblo protagonizan el combate contra el subdesarrollo; hemos encontrado el modo de insertarnos, ser cultura viva, historia real de su pueblo, de sus luchas y sus triunfos, pero esa autenticidad, esa inserción en los procesos forjadores de la cultura nacional, no pueden darse si no a partir de un hecho cultural por excelencia: la liberación”²³. Se pensó el cine de esa época como el medio de liberación de los países de un continente marcado por la opresión de las potencias mundiales, países que tuvieron su primer punto de encuentro en Viña del Mar. Unas de las iniciativas que resalta el sentimiento revolucionario es el nombramiento del comandante Ernesto Che Guevara, como presidente honorable de este encuentro, a modo de homenaje a los que cayeron en la lucha por liberar al continente. Sin duda la figura más prominente de la revolución es encarnada hasta el día de hoy por el Che Guevara.

Lo recién expuesto pone en relieve que la década de 1960 termina impregnado por el imaginario de revolución, que se venía construyendo por medio de una escalada de iniciativas cinematográficas y la recepción de influencias provenientes del resto del continente, concluyendo que “en 1967 y en 1969 [los dos respectivos festivales] nuestros sueños no tenían límites, nuestra aspiración era la revolución total, nuestro espíritu estallaba de utopías; el triunfo revolucionario parecía estar al alcance de la mano”²⁴. Este espíritu se fortaleció con la llegada al poder el año 1970 de la Unidad Popular, la coalición que más encarnaba el discurso revolucionario .

23 FRANCIA, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC Ediciones, 1990. p. 30.

24 *Ibíd.* p. 31.

Cine

Sólo uniéndonos podremos avanzar los que en Chile pretendemos crear un cine nacional. Sólo unificando nuestros criterios podemos convertir al cine en el más maravilloso de los vínculos para unir a la morena familia americana²⁵.

El cine como un instrumento para captar la realidad del ser humano se ve desde la creación misma del cinematógrafo por los hermanos Lumière en el siglo XIX planteando los primeros registros de hechos cotidianos como la salida de los obreros de una fábrica o la llegada de un tren. Pero fuera de estos primeros registros experimentales, con el desarrollo de la ficción y del documental, el realismo en el cine estará dado por un autor que a través de la cámara plasmará desde su argumentación una representación que en algunos casos se acerca a lo real, donde “el realismo se erige sobre una presentación de las cosas como las perciben el ojo y el oído en la vida cotidiana. La cámara y el equipo de registro sonoro son adecuados

para una tarea semejante con iluminación, distancia, ángulo, objetivo y situación adecuados se puede hacer que una imagen (o un sonido grabado) parezca muy similar a como un observador típico podría haber percibido ese mismo incidente—. El realismo presenta la vida, tal como se vive y se observa. El realismo es también una posición ventajosa desde la que ver la vida y sumergirse en ella²⁶.

En este sentido con el paso del tiempo el género documental, es quien nos ha posicionado lo más cercanos a la realidad tanto histórica como cultural de distintas sociedades y periodos de tiempo. La ficción, sin embargo, no queda exenta ni lejana a ciertos acercamientos a lo real, por-

25 *Ibíd.* p. 108.

26 NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. España: Paidós, 1997. p. 218.

que “en la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva”²⁷.

En el caso concreto de nuestro país y la producción cinematográfica que comprende este estudio en el periodo de tiempo de dos décadas (1954-1974), podremos ver a continuación la evolución que tendrá el cine que partirá más cercano a las raíces del documental con una mirada más antropológico o etnográfico pasando a un cine de carácter social, llegando a uno de corte revolucionario y militante cercano a lo que se estaba realizando en América Latina.

De lo antropológico a lo social en el cine chileno

La década de los cincuenta no guarda un amplio catálogo de películas, ya que la industria pasaba por un periodo de baja producción, “los catorce largometrajes realizados entre 1950 y 1959 representan el número más bajo registrado hasta entonces en cualquier decenio”²⁸.

Desde el cine comercial, sin embargo, se destaca el trabajo realizado por el cineasta Naum Kramerenco con películas como *Tres miradas a la calle*, fuera de ello señala Jacqueline Mouesca “no hay otros títulos que merezcan ser recordados en el cine argumental, es decir, en el cine comercial. El trabajo verdadero, el que hará de semilla y anunciará otro tiempo será el del cine documental. Este halla sus posibilidades de expresión en un organismo que ha nacido sin hacer mucho ruido, y que sin embargo, jugará un papel de cuya importancia, hasta ahora, no se ha hablado suficientemente: el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile”²⁹.

La Universidad de Chile desde distintos flancos tuvo un rol precursor en la producción y difusión del séptimo arte con la creación del cine club universitario por parte de un grupo de estudiantes el año 1954, que se constituyó como un lugar de apreciación cinematográfica. Este modelo de exhibición que surge en Francia entre los años 1918 y 1939: “en el marco de una sociedad que pasaba por una fuerte transformación política y económica, que un grupo

27 Ibid. p. 217.

28 CAVALLO, Ascanio, DÍAZ, Carolina. *Explorados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago: UQBAR, 2007. p. 19.

29 MOUESCA, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Eds. del Litoral, 1988. p. 15.

de críticos comenzó a reunirse y organizar exhibiciones de películas que ya no se encontraban en cartelera, o bien nunca tuvieron espacio en ella, con el objetivo de conversar sobre ellas y validar así al cine como un arte³⁰. Las películas que se proyectaban en el cine club universitario eran mayormente de cine europeo, donde uno de los grandes aportes fue la reivindicación de los directores de cine. Por otra parte como anteriormente señalaba Jacqueline Mouesca, la creación del Centro de cine experimental por parte de Sergio Bravo y algunos de los participantes del cine club será una de las semillas que germinará en sucesivos proyectos cinematográficos que constituyen el corpus más importante de nuestra filmografía nacional.

La progresión en la postura como realizadores del centro de cine experimental comenzará con la realización de películas experimentales de tipo documental como *Mimbre*, *Día de organilleros*, *Imágenes Antárticas* y *Trilla*. Esta última que muestra “la tradicional faena campesina y su ceremonial está filmada de modo casi antropológico, en la localidad de Canqui-

hue, cerca de Concepción. Las escenas se van puntuando con cuecas y tonadas de la misma región cantada por Violeta Parra”³¹.

La antropología y el cine tendrán cruces durante estos años, no se puede definir como un cine propiamente antropológico, porque estas producciones tuvieron una tendencia hacia la experimentación y la búsqueda de lo poético dentro de su narración, sin embargo, a la luz de la definición del concepto podemos ver los entrecruzamientos que existieron con estas disciplinas, ya que “la antropología cultural se define como la ciencia que estudia los hechos culturales, es decir, para comprender al hombre es necesario situarlo en su medio social. Por lo tanto, mediante la interpretación de los hechos culturales es posible comprender las estructuras sociales y a través de éstas, al ser humano. Ligado a este concepto aparece la etnografía, ciencia que tiene por objeto el estudio y la descripción de los pueblos”³².

30 Red de Arte, Cultura y Patrimonio de las Universidades del Estado de Chile. *Cineclubismo y educación*. Santiago: Dirección de Creación Artística VID, Universidad de Chile, 2019. p. 28.

31 MOUESCA, Jacqueline. Op. cit., p. 18-19.

32 MARTÍNEZ, Jerónimo. Los inicios del cine documental y la antropología. *Cuadernos de documentación multimedia*. 2009. Vol. 20, p. 177.

En una búsqueda por entender al hombre desde de su propia cultura no solo el cine experimental indagará en este campo sino también cineastas como Nieves Yankovic y Jorge di Lauro con una serie de películas que ilustran la vida de distintas comunidades de nuestro país, con *Isla de Pascua* un registro sobre las costumbres y tradiciones de los habitantes de la isla, *San Pedro de Atacama* (fig.6) una muestra de la región y su comunidad junto con la labor del museo arqueológico, siendo la más destacadas de estas y una de las primeras en realizarse, *Andacollo* registra la celebración religiosa en el norte de Chile con el peregrinaje de los fieles a la virgen del Carmen. El equipo Yankovic – di Lauro no serán los únicos en interesarse por el entramado simbólico presente en esta localidad, ya que solo un par de año después Aldo Francia futuro gestor de distintas iniciativas en Viña del Mar en torno al cine, filmará un documental también llamado *Andacollo*, pero desde la afición y la experimentación.

Sumado a las anteriores películas, desde el cine experimental luego de algunos años ya de for-

mación se realizarán producciones como *Aquí vivieron* de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, sobre las excavaciones arqueológicas en el norte de Chile develando vestigios del pueblo de los indios changos. El Instituto fílmico no estará exento de esta mirada hacia las comunidades, el cura Rafael Sánchez fundador del instituto, filmará *Faro Evangelistas*, un viaje hacia el faro donde viven los habitantes de este lugar inhóspito. Estos últimos años de la primera mitad de la década de los sesenta será el periodo final de este tipo de producciones con una orientación más antropológica o etnográfica, para caminar hacia un cine social y de denuncia.

El Nuevo Cine Chileno

Durante estos años en Chile y en gran parte de América Latina se evidenció los terribles problemas del subdesarrollo, motivo por el cual la década del sesenta estuvo marcada por los movimientos populares en distintos puntos del continente, que en busca de cambios y mejoras en la condición de vida alzaron su voz, muchos de los cuales fueron silenciados por las dicta-



FIGURA 6

San Pedro de Atacama, comienza con el paisaje del norte de Chile, desde su desierto, montañas y lagos, para luego acercarnos a las culturas ancestrales por medio de los vestigios arqueológicos.

duras que se instalaron en el poder en varios países durante los años posteriores; sin embargo, el anhelo de cambio y la búsqueda de una sociedad más justa tomaba fuerza; el camino más seguro para alcanzar estos cambios sociales se pensaba que era por medio de la revolución.

El escenario cultural y artístico por su parte también se vio marcado por la ideologización imperante en un contexto mundial que comenzaba a evidenciar la pugna entre la clase dominante y la clase dominada, en que la lucha de esta última tomaba fuerza para apropiarse de los espacios culturales, dando lugar al discurso político de una nueva sociedad. Por tanto, todo el sistema se comenzaba a reformular y repensar. Desde disciplinas como la música, con la Nueva Canción Chilena parte por ejemplo, el cuestionamiento al folklore estructurado por una clase dominante, en que el sentimiento patriótico estaba representado por el huaso de la zona central. Caso concreto de este tipo de representación es la película *Ayúdeme usted compadre* (fig.7), la cual muestra un tipo de folklore tradicional, que a la vez evidencia una

tendencia a idealizar Chile como país. Dentro de las críticas más duras se la destaca como una película de populismo barato. En este sentido surge el despertar crítico de muchos artistas que utilizaran el medio artístico como un instrumento de denuncia y de resignificación de la cultura popular .

Considerando esta lucha de resistencia y dominación permanente, el cine que comienza a gestarse a final de los años 60, incorpora una nueva forma de ver la realidad de nuestro país, un poco más fidedigna, “se hacía palpable, sin embargo, que el cine chileno a partir de 1967 había decidido asumir una posición más realista, de mayor compromiso con los problemas que inquietaban a las grandes masas, a los sectores más amplios de la población”³³.

Estos nuevos movimientos cinematográficos que surgirán en América Latina y particularmente en Chile estarán influenciadas por la Nueva ola francesa y el Neorrealismo italiano, “el documental tenía que realizar una misión social. Se apartó del espectáculo y el clamor



FIGURA 7

Ayúdeme usted compadre, sin un argumento central, hace un recorrido por diferentes lugares de Chile acompañado por música folklórica, donde el grupo “Los Perlas”, tiene un rol protagónico.

33 OSSA, Carlos. *La historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú, 1971. p. 91.

de la ficción, como ya hemos visto. Pero con el movimiento neorrealista en la Italia de la posguerra, el realismo documental obtuvo un aliado en el terreno de la ficción a su llamada ética como forma de representación histórica responsable, cuando no comprometida”³⁴.

En este marco algunos realizadores con espíritu revolucionario como el argentino Fernando Birri comenzaron a cuestionar la dominación cultural en el cine, dada fuertemente por la hegemonía extranjera, por lo que se proponía impulsar el desarrollo de un “cine nacionalista, realista y crítico”³⁵.

Lo característico de este nuevo cine es que comienza a incorporar una mirada más crítica de la realidad, a reinterpretar la cultura popular, deja de transitar por el modelo clásico y conservador que utilizaba la figura del pícaro chileno que “se trata nuevamente de la imagen de lo popular subordinado, pero simpático y aunque colocado en los marcos de lo urbano y lo moderno, sin abandonar en lo fundamental la matriz identitaria conservadora tradicional”³⁶.

Este nuevo cine está comprometido con mostrar y valorar la realidad nacional tal cual es, incluyendo todas las problemáticas del momento, como la pobreza y la injusticia social, que el cine viejo omitía con la intención de mostrar un país perfecto. El cine viejo como señala Aldo Francia, precursor del nuevo movimiento de cine en Chile, se caracterizaba por la búsqueda permanente y exclusiva de entretener, de mostrar la belleza, lo perfecto, y el consumismo y así admirar las sociedades desarrolladas del extranjero, en definitiva era un cine que tenía como finalidad evadir al espectador de los problemas sociales de su contexto. Por tanto lo que comienza a hacer el nuevo cine es exponer todas estas problemáticas nacionales y potenciar la conciencia de cada individuo; se define como un cine social. Cabe mencionar sobre este cine de corte social, la labor que tuvo el cine experimental, con su preocupación sociopolítica que materializó en una larga lista de películas y cortometrajes desarrollados en la segunda mitad de la década de los sesenta, que forman parte del movimiento del Nuevo Cine Chileno no sólo proponiendo una nue-

34 NICHOLS, Bill. Op. cit., p. 219

35 CAVALLO, Ascanio, DÍAZ, Carolina. Op. cit., p. 24.

36 SANTA CRUZ, Eduardo. El cine chileno y su discurso sobre lo popular. Apuntes para un análisis histórico. *Comunicación y medios*, 2018, (18). p. 63.

va forma de plantear las problemáticas sociales sino que también innovando con una estética propia. Sin duda, una de las formas de representar más dramáticamente las problemáticas sociales del periodo fue el tema del abandono infantil y la figura del huacho, ejemplo indiscutible de ello es el largometraje, *El Chacal de Nabueltoro*, (fig.8) dirigido por Miguel Littín, que ha marcado la historia del cine chileno y que no podemos obviar al referirnos al trabajo realizado por el Centro de cine experimental en este periodo. Si bien es cierto, este film tiene una amplia variedad de aristas para analizar como: la injusticia social, la pena de muerte, el sistema carcelario, etc, esta película por lejos es la que evidencia de forma más clara el tema del abandono y desprotección infantil y la figura del huacho, no solo por medio de la representación de los primeros años del protagonista, José del Carmen Valenzuela, sino que también pone en escena por medio del asesinato cometido por él, a una madre con sus cinco huachos, “es un crimen contra la unidad madre-huacho, contra esa célula ubicada entre los fundamentos de la cultura chilena”³⁷.

En este marco contextual es donde llevados por el espíritu de reformar los espacios culturales junto con la búsqueda de participación y democratización de la cultura se popularizaron proyectos como los cine clubes, que buscaban ser un espacio alternativo de exhibición y formación en torno al cine, permitiendo y facilitando el acceso al cine que en muchos casos estaba bajo el dominio de los circuitos comerciales. No solo el cine club universitario tendrá un papel importante en este aspecto sino que “paralelamente la Universidad de Chile, al ser nacional y tener numerosas sedes regionales, realiza exhibiciones en todo el país que permiten un mayor alcance del modelo cineclubista, esta vez incorporando sectores mineros, campesinos o industriales en la formación de públicos”³⁸. Con el objetivo de potenciar la inclusión de todos los sectores sociales y formar nuevos espectadores, comienza entonces, el surgimiento de cine clubes en ciudades como Concepción, Valdivia y Viña del Mar; es así como esta iniciativa marca de manera decisiva la década de los 60, al conformarse como un espacio de apreciación cinematográfica, impri-



FIGURA 8

El Chacal de Nabueltoro, representa la infancia con los primeros años de abandono de José y posteriormente con los hijos huachos de Rosa viviendo junto con su madre en condiciones de pobreza y hacinamiento.

37 CAVALLO, Ascanio, DÍAZ, Carolina. Op. cit., p. 131.

38 Red de Arte, Cultura y Patrimonio de las Universidades del Estado de Chile. Op. cit., p. 34.

miendo la idea del cine como una práctica social y posteriormente permitiendo a este grupo de interesados incursionar en proyectos como los festivales de cine.

El año 1962 con la formación del cine club de Viña del Mar se impulsará la realización de los primeros festivales de cine aficionado, hecho que los hizo conocidos en todo el mundo. Si bien estos eventos se comenzaron a realizar casi a principios de la década, no será hasta el año 1967 que la historia del cine en Chile y América Latina marcará un antes y un después. Al organizar el primer festival de cine latinoamericano, “Viña del Mar fue el principio: por primera vez todos se encontraron, los nombres ganaron cuerpo, los filmes fueron vistos, un proyecto común comenzó a tomar cuerpo”³⁹.

El año 1967 en Viña del Mar marca el inicio del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y el Nuevo Cine Chileno, siendo el primer evento en nuestro continente que reunió a realizadores de todos los países, junto al certamen realizado posteriormente en 1969, concluyen-

do una década marcada desde un inicio por el impulso del cine aficionado hasta la realización de los festivales latinoamericanos.

Influencias del cine latinoamericano

Con el encuentro de realizadores latinoamericanos en Viña del Mar el año 1967 no solo compartirán una misma pantalla los proyectos realizados por cada país, sino que se propiciará el espacio para el intercambio de pensamientos en torno a cómo debía ser la construcción de una nueva cinematografía latinoamericana.

Algunos países que participaron ya venían desarrollando ciertos planteamientos teóricos y estéticos para este nuevo cine por tanto nuestro país será en cierta medida influenciado por las corrientes que llegaron de distintos puntos del continente. Estaba Argentina con la figura del cineasta Fernando Birri que al tener una directa cercanía con la cinematografía de Italia y cursar estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, le permitió traer parte de las influencias de esta corriente a su



FIGURA 9

La hora de los hornos, dirigida por Fernando Solanas y Octavio Getino, miembros del Grupo Cine Liberación militantes peronistas. El documental es de corte político y denuncia el imperialismo y neocolonialismo. El film fue presentado en el Festival de cine latinoamericano de Viña del Mar el año 1969 causando gran impacto.

39 FRANCIA, Aldo. Op. cit., p. 38.

país amoldándose a la realidad propia de Argentina, permitiendo la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe. La postura de Birri en la construcción de este nuevo cine será la búsqueda de un cine que, “al testimoniar cómo es esta realidad -esta subrealidad, esta infelicidad- la niega. Reniega de ella. La denuncia. La enjuicia, la crítica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran. (O como nos quieren hacer creer -de buena o mala fe- que son)”⁴⁰.

Brasil por otra parte también contribuye a complementar y sumar aportes al Nuevo Cine Latinoamericano con su Cinema Novo y figuras como el cineasta Glauber Rocha con el planteamiento de su tesis de la estética del hambre. Para Rocha la síntesis más cruda de los problemas del subdesarrollo en América Latina se simbolizaba con el hambre, “nuestra originalidad es nuestro hambre, y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no es comprendido”⁴¹. Este hambre que no era entendido por el cine extranjero ni por la socie-

dad misma de Brasil, que al ver confrontada su realidad no podía sentir más que vergüenza del hecho mismo de la pobreza.

Desde Bolivia como se mencionó en el capítulo anterior en torno a los imaginarios, llega con una serie de aportes a la conformación de este movimiento, con el grupo Ukamau que desarrolló una postura revolucionaria y de denuncia que utiliza el cine como arma de combate, potenciando el despertar la conciencia del pueblo en pro de la liberación del dominio imperialista que sufren. Como Jorge Sanjinés cineasta de esta corriente denomina un cine junto al pueblo.

Cuba también cumple un rol importante ya que al triunfar la revolución cubana su industria cinematográfica comienza a tener un apoyo y financiamiento estatal en pro de la revolución y es una de las industrias más consolidadas dentro de continente en los años previos a la conformación de este movimiento; si bien Cuba desarrolla un cine más político que otros países la mayoría comenzó a incorporar en mayor o

⁴⁰ BIRRI, Fernando. *La Escuela Documental de Santa Fe*. Argentina: Editorial Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, 1964. pp. 12-13.

⁴¹ ROCHA, Glauber. *La estética del hambre*. Ramona, 2004, (41). p. 53.

menor medida dentro de su narrativa un discurso política ya que este nuevo cine buscó confrontar las realidades de cada país con temas como la pobreza, la desigualdad y la opresión de países desarrollados. El cine se convertía en un arma para combatir de alguna forma estas problemáticas al poder visibilizarlas y exponerlas. Además se considera que la industria fílmica cubana fue uno de los referentes más consolidados y fuertes del continente, por la creación en 1959, a menos de tres meses del triunfo de la revolución, del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Durante los años de la Unidad Popular a pesar de que el escenario social y económico no era muy favorable, el cine chileno tendrá una postura más militante que años antes en las producciones que se realizaron. Existiendo una declaración en la revista *Primer Plano* el año 1972, “Chile Films y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos declaran la necesidad de defender a través del cine la autenticidad cultural de nuestros pueblos y de este modo hacer una contribución a su total y ver-

dadera liberación”⁴². Además de esta declaración, durante estos años estará el Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular, un escrito con los principales postulados de este cine inscrito dentro de un proyecto político como la vía chilena al socialismo, los cineastas declaran: “es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo [...] entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación”⁴³.

El camino que recorre el cine chileno durante este tiempo es de constante transformación en una búsqueda y preocupación por acercarse a nuestra realidad. Por tanto este proyecto pone sus esfuerzos en la conservación de la memoria, en torno a la actividad cinematográfica, ya que “es importante cualquier publicación que se haga sobre la historia de nuestro cine, antes que el olvido lo borre todo”⁴⁴.

42 Declaración de ICAIC y Chile Films. *Primer Plano*. 1972, Vol. 2, (4), p. 72.

43 Los cineastas y el gobierno popular. *Punto final*. 1970, (120), p. 33.

44 FRANCIA, Aldo. Op. cit., p. 13.

Memoria

Por ser afectiva y mágica, la memoria solo se ajusta a detalles que la reafirman; se nutre de recuerdos borrosos, empalmados, globales o flotantes, particulares o simbólicos; es sensible a todas las transferencias, pantallas, censuras o proyecciones⁴⁵.

Memoria, política e historia

Conservar o mantener latente la memoria, se ha vuelto de gran relevancia actualmente en nuestra sociedad y ha sido uno de los fenómenos culturales que ha venido dando paso, desde los últimos años, a distintas iniciativas que han tenido el fin de preservar y difundir la memoria, por ejemplo, a través de lugares patrimoniales como espacio de memoria. Se dice incluso que vivimos en una sociedad con una obsesión memorialista, “uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan caracterís-

tica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX⁴⁶. O como señala Anna Maria Guasch, dentro de este mundo post holocausto, “ya no [se] mira hacia delante, sino indirectamente hacia el pasado tomando la historia y la memoria como uno de sus temas esenciales⁴⁷. Guasch también comenta que la memoria viva está presente como un fundamento básico en el archivo, e indisociable al principio activo de recordar, que dan cuenta del interés por preservar la memoria por medio del almacenamiento de recuerdos o información, en un intento de salvaguardarlos del olvido y la destrucción.

En la actualidad este interés se da en gran medida en el contexto de sociedades de América

⁴⁵ NORA, Pierre. *Lugares de memoria*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008. p. 21.

⁴⁶ HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo De Cultura Económica De Argentina, 2001. p. 13.

⁴⁷ GUASCH, Anna Maria. Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia*. 2005, (5). p. 158.

Latina donde existieron regímenes dictatoriales con fuerte represión y violación sistemática de los derechos humanos, lo cual precisa mantener la memoria a través de conmemoraciones e instancias de preservación del recuerdo, constituyéndose como un medio de lucha y resistencia política, con el fin de reclamar por el respeto y valorización de los derechos de cada ciudadano. Esta lucha no está asociada solo a la reflexión alrededor de eventos del pasado sino que es parte de un presente que busca la mejor construcción de una sociedad en el futuro.

Al considerar que las prácticas de rememoración se dan mayormente en sociedades post dictaduras, donde como mencionamos al principio, se constituyen como un instrumento de resistencia política, podríamos preguntarnos entonces, ¿las memorias son una práctica política? Para responder esta pregunta debemos entender en su término más amplio lo que es política y en qué momentos aparece esta.

Lo que sostiene al respecto Hannah Arendt, es que “el hombre es apolítico. La política nace

en el *Entre-los-hombres*, por lo tanto completamente *fuera* del hombre. De ahí que no haya ninguna substancia propiamente política. La política surge en el *entre* y se establece como relación”⁴⁸. Por ende en el caso particular de las iniciativas que surgen en países del cono sur por recordar los sufrimientos de períodos dictatoriales y legitimar la lucha por los derechos humanos, no son luchas políticas porque se adscriben a partidos políticos o porque están bajo una ideología política, sino que son luchas políticas por cuanto participan o se involucran para impulsar decisiones en los procesos políticos y también “son políticas, en primer término, porque ellas buscan la instalación y permanencia en el tiempo de una comunidad, de esa esfera compartida de los asuntos humanos. Son políticas porque están orientadas por el desafío de generar un mundo común y de mantenerlo a través del tiempo”⁴⁹.

Al comprender el término más amplio de la política en relación con la memoria, queda de manifiesto que la memoria, históricamente sí ha sido una práctica política. En conexión con

48 ARENDT, Hannah. *¿Qué es la política?*. Barcelona: Paidós, 1997. pp. 6-7.

49 IÑIGO, Isidora. Sobre la relación entre memoria y política. Contribuciones del pensamiento de Hannah Arendt para el campo de estudios de la memoria. *Sophia Austral*. 2018, (22). p. 179.

esto se torna necesaria la conversación sobre la relación de historia y memoria, ya que al hablar de preservar la memoria es en gran medida, en torno al pasado histórico sea de un evento o acontecimiento en particular, para ello hay que hacer una distinción y así no caer en la utilización de estos conceptos como sinónimos, partiendo por lo que señala Pierre Nora sobre tomar conciencia de que todo los opone.

Lejos de lo que se podría pensar la memoria no está en el terreno del pasado sino que tiene un lazo vívido en el presente eterno⁵⁰; la historia por su parte y en contraposición con la memoria es una representación del pasado. La memoria siempre está sujeta a los grupos de personas vivas por ello está abierta constantemente a su construcción y “la historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es”⁵¹. No obstante, si bien la memoria no es el pasado como tal, sí es lo que nos garantiza que existió un pasado que ya no es, permitiendo que la historia encuentre su medio más evidente para certificarse, como señala el historiador Roger Chartier. Podemos encontrar en sus

escritos además una de las características que permite diferenciar claramente un término del otro donde “la primera [memoria] es conducida por las exigencias existenciales de las comunidades para las que la presencia del pasado en el presente es un elemento esencial de la construcción de su ser colectivo. La segunda [historia] se inscribe en el orden de un saber universalmente aceptable, «científico», en el sentido de Michel de Certeau”⁵². Este pensamiento viene a reforzar lo anteriormente mencionado sobre el interés de las personas por mantener un nexo constante con el pasado.

Historia y memoria; aún cuando estos términos pueden ser muy opuestos entre sí, que se diferencien no significa que sean antagónicos, y no debemos pensar en prescindir de uno u otro. Más bien, se torna necesario abordar toda investigación con una interacción permanente entre ambos términos “recordando que la historia no puede juzgar a la memoria sino comprenderla e integrarla en un relato más denso y plural comprendiendo que la memoria colectiva es un hecho social que no se puede

50 NORA, Pierre. Op. cit., p. 21.

51 Ibíd.

52 CHARTIER, Roger. *La Historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa, 2007, p. 39.

negar ni excluir”⁵³. Por lo tanto, incorporamos a la discusión el término de memoria colectiva para entender que la memoria es un hecho social, por cuanto es necesario como sociedad buscar la construcción de una memoria en común alejándonos de una narrativa única y abstracta de los acontecimientos vividos, como lo sería la construcción de la historia que se institucionaliza y pasa a ser la memoria oficial. Entendiendo que la memoria siempre se da dentro de la colectividad, “nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos, y objetos que hemos visto nosotros solos. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos”⁵⁴.

La memoria que se constituye como oficial, por su parte tiene el objetivo de generar cohesión social y sentido de pertenencia, siendo importante el apropiarnos de ella cuando está bajo conservación únicamente institucional, considerando que en la actualidad esta se preserva generalmente en museos, bibliotecas, archivos

nacionales o por medio de las celebraciones, aniversarios o fechas establecidas para la conmemoración. Estos lugares o fechas forman parte de nuestra cotidianidad y muchas veces nos sentimos parte de ellos, sin embargo, “es la nación sobre todo como proyecto unificado que crea decisivamente los instrumentos de reexploración y de conservación de su propia memoria, museos, sociedades científicas, École des Chartes, Comité de los trabajos históricos, Archivos y Biblioteca nacionales”⁵⁵. La memoria social toma realce en este contexto, al buscar la construcción de una memoria desde las comunidades. No obstante siempre va a existir la memoria que no se construye desde la comunidad, sino que es instalada desde los estados nación que, “busca fijar la historia nacional como un referente común atando a la memoria”⁵⁶.

Fragmentos de memoria

La memoria no debe estar fija o sujeta solo a lugares patrimoniales, museos o fechas conmemorativas. En torno a esto una investigación del año 2012 realizada por la Universidad de

53 GONZÁLEZ, M. Paula, PAGES, Joan. Historia, memoria y enseñanza de la historia: conceptos, debates y perspectivas europeas y latinoamericanas. *hist.mem.* [en línea]. 2014, (9). p. 306.

54 HALBWACHS, Maurice. *Memoria Colectiva*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004. p. 26.

55 NORA, Pierre. Op. cit., p. 96.

56 RUBIO, Graciela. *Memoria, política y pedagogía: Los caminos hacia la enseñanza del pasado reciente en Chile*. Santiago: LOM, 2013. p. 27.

Antioquia en la revista *Estudios Políticos* sobre memoria política y artefactos culturales toma el pensamiento de Hugo Vezzetti, profesor e investigador, al referirse a la existencia de “una multiplicidad de formas en que la memoria política se venía expresando, a través del arte, el ritual, íconos, símbolos o construcciones, y que denominaba *soportes materiales de la memoria* que surgían del conflicto de memorias”⁵⁷. Por tanto, hay un entramado de manifestaciones que dan lugar a los denominados artefactos de memoria, instrumentos que convocan al recuerdo, en muchos interviniendo el espacio público para plasmar allí un mensaje.

Este tema abordado por la revista *Estudio políticos*, menciona algunos ejemplos de artefactos culturales creados en Colombia para recordar a las víctimas de la violencia por el conflicto armado entre el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y la Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC). Recordando a civiles de distintas localidades asesinados por uno u otro grupo, se rinden homenajes en cementerios o en los lugares donde ocurrieron los crímenes, por medio

del rayado, pintura o instalación de mensajes contra la falta de respuesta ante estos hechos como: “Resistir en la esperanza tras una década de impunidad”.

Ejemplos de intervención en el espacio público existen también en nuestro país ligado a las agrupaciones de familiares de detenidos y ejecutados políticos o por parte de organizaciones que buscan la preservación de la memoria y que promueven el debate y reflexión en torno a los derechos humanos, siendo un caso concreto el ex centro de tortura y exterminio ubicado en Londres 38, (fig.10) en pleno centro de Santiago, que fue utilizado por la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) como lugar de operaciones en el periodo militar. Actualmente el recinto fue recuperado convirtiéndose en un espacio de memoria, organizado por un colectivo que se preocupa por la reparación y la búsqueda de la verdad y justicia, concretando uno de sus objetivos por la reparación simbólica de las personas asesinadas en el lugar, por medio de un memorial de baldosas blancas y negras en la calle del frontis del recinto.

57 LIFSCHITZ, Javier Alejandro, ARENAS GRISALES, Sandra Patricia. Memoria política y artefactos culturales. *Estudios Políticos* [En línea] 2012, (40). p. 108.

También el memorial consta de 94 placas metálicas con los nombres, edades y el partido o movimiento político a los que pertenecían las personas detenidas desaparecidas y ejecutadas. Este monumento a la memoria busca interpelar al transeúnte, impulsando la reflexión sobre los crímenes cometidos en el lugar. Ahora bien, fuera de lo realizado por familiares o agrupaciones, existen proyectos como “Paseo Memoria Herida” (fig.11) realizado el año 2008 por un grupo de artistas en un puente de la ciudad de Villarica que ahora es un espacio de memoria que recuerda la muerte de 38 víctimas en la región de La Araucanía tras el golpe cívico militar en Chile. Esta intervención fue más allá de solo la publicación de nombres o fotografías de las víctimas, ya que utiliza de forma más emotiva y personal el espacio público, al instalar luminaria especial junto a fotografías de enormes dimensiones de lugares u objetos personales de las víctimas acompañadas de mensajes que los recuerdan escritos por sus familiares, amigos y cercanos, comentando cosas que los caracterizaban como: “Eran siempre de fiesta, juegos y fútbol. Ellos tocaban tanta guitarra”.

En la construcción de la memoria los artefactos son un medio que habla por sí mismo, sin necesitar la oralidad, para conectarnos directamente con los eventos del pasado, como lo demuestra la intervención recién mencionada, dado que “son la expresión de las memorias subterráneas que no poseen una narrativa, pero que sin embargo encuentran en el silencio de los objetos una manera de expresar sus memorias, una forma de narrar sin palabras pero con un lenguaje que está presente en el objeto mismo”⁵⁸.

No obstante, no podemos desestimar la oralidad, siendo los testimonios orales un potente instrumento en esta construcción, o lo que se denomina “las memorias subterráneas”, caracterizadas por permanecer en la clandestinidad, circulando por el campo de lo micro, es decir el núcleo familiar o más próximo. Igualmente, cabe destacar la relevancia del aporte oral ya que, “la importancia del testimonio oral puede residir, no en su adherencia al hecho, sino más bien en su alejamiento del mismo, cuando surge la imaginación, el simbolismo y el deseo. Por lo tanto, no hay fuentes orales ‘falsas’.



FIGURA 10

Las baldosas blancas y negras destacan al ser uno de los elementos que más se repiten en los testimonios de sobrevivientes, que al ser llevados con los ojos vendados lograban entrever las baldosas al llegar.

58 Ibíd. p. 110.

La diversidad de la historia oral consiste en el hecho de que las declaraciones ‘equivocadas’ son psicológicamente ‘verídicas’ y que esa verdad puede ser igualmente importante como los relatos factualmente confiables”⁵⁹.

La memoria se aloja en las personas y por medio de su relato podemos llegar a conocer fragmentos de ella, pero de igual forma se hospeda en lugares y objetos. La memoria no es materia en sí misma o algo tangible sino que se registra en cosas materiales, que podemos interpretar ya que nos evocan el pasado: “cuando es registrada, la memoria se convierte en documento susceptible de ser utilizado por la Historia; por otra parte, la relación que mantiene con los objetos es proyectiva. La memoria se aloja en los objetos, en los lugares, en las personas”⁶⁰. Por ello, la valorización de las fuentes orales y su aporte en la construcción de la memoria está compuesta de igual forma por la utilización y puesta en valor del material de archivo, como objeto y lugar. Cabe mencionar, como lo hemos hecho a lo largo de este capítulo, la diferencia entre memoria y en este caso archivo, ya que “el archivo

no es igual a la memoria humana ni funciona tampoco como el inconsciente, lugar insondable, sin tiempo, del cual nada escapa. El archivo está hecho de la documentación del pasado, seleccionada y conscientemente escogida, pero también formada de fragmentos, que a menudo escapan a la intencionalidad”⁶¹. Podríamos decir que el archivo es un lugar donde se conservan muestras del pasado y no narraciones, por cuanto el archivo es un lugar de memoria y la memoria nunca narra sino que evidencia.

Para concluir este apartado destacamos que los individuos de una sociedad al relacionarse con su pasado alojado en el archivo, comienzan a desarrollar un sentido de pertenencia a una colectividad o a un territorio determinado. Al compartir una memoria en común, podemos pensar en un futuro en conjunto, y buscar los mecanismos para la mejor construcción de este.



FIGURA 11

“El proyecto ventanas”, permite acercarnos de forma tan personal a las víctimas, como si por una ventana pudiésemos verlos en su cotidianidad, por medio de la puesta en escena de elementos tan sencillos como una guitarra, un libro o una trilladora.

59 PORTELLI, Alessandro, “Lo que hace diferente a la historia oral”, en: SCHWARZSTEIN, Dora (comp.) *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991, pp. 42-43.

60 MURGUIA, Eduardo Ismael. Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes. *Íconos* [En línea] 2011, (41). p. 23.

61 *Ibíd.* p. 28.

Resignificando el pasado

La memoria hoy es un valioso instrumento, por ejemplo, de reivindicación de derechos y de potenciador de la identidad en las comunidades, sin embargo podríamos preguntarnos ¿en qué aporta a la conformación de nuestro futuro? entendiéndolo primero que todo que, la memoria no debe conducir solo a la contemplación de ella misma o meramente a reproducir recuerdos del pasado, sino más bien la memoria por medio de los recuerdos debe ser principio activo en la formación de las sociedades del futuro. Al reinterpretar el pasado podemos sacar lección para hoy, he aquí el rol trascendental de la memoria en la actualidad: “considerarla como un proceso inter-subjetivo de significación y resignificación, como una reconstrucción del pasado desde el presente y para el futuro”⁶². Por lo tanto, se trata de un proceso de reinterpretación del pasado con el fin de sacarlo de su estado estático y darle movilidad en el presente, siendo cada miembro de la sociedad un agente activo en este proceso.

El apropiarnos de ella nos permite poder crear nuevas hipótesis y reflexiones en cuanto al aporte del pasado para las problemáticas actuales; es crucial no negar el pasado y así por medio de la memoria poder resignificar, esto se condice con la naturaleza misma del archivo ya que “sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado”⁶³.

62 GONZÁLEZ, M. Paula, PAGES, Joan. Op. cit., p. 302.

63 GUASCH, Anna Maria. Op. cit., p. 158.

PARTE III

Proyecto

Levantamiento de información

Análisis

Proyecto

Conclusiones

Levantamiento de información

El levantamiento de información del presente proyecto está dado por dos importantes aristas para poder rescatar y poner en valor la memoria gráfica y el testimonio oral en torno a la actividad cinematográfica en Chile, para ello como punto de partida es relevante levantar información sobre la búsqueda de material de archivo y por consiguiente la disponibilidad de las instituciones u organizaciones para colaborar con el acceso a los archivos que tengan bajo su conservación, de igual forma es necesario levantar información del material de archivo que se ha perdido o destruido en el tiempo de la dictadura militar. Como último punto del levantamiento de información se ahonda en las fuentes orales disponibles que fueron parte del periodo de estudio, luego de la detección de la disponibilidad se procedió a indagar en la memoria que existe de estos cineastas o bien quienes eran estudiantes en estos años por medio de entrevistas presenciales y videollamadas.

Archivos

Se realizó un levantamiento de información sobre la existencia de material de archivo visual del periodo en cuestión, primeramente a centros de documentación como la Cineteca Nacional y la Cineteca de la Universidad de Chile, también se sostuvieron conversaciones con personas particulares relacionadas al medio. Cabe destacar que dentro del proyecto existen dos lugares geográficamente hablando que concentran el interés dentro de este estudio que son Santiago y Valparaíso. Desde la capital tendremos la mayor producción de películas y proyectos como el cine club, Centro de cine experimental, el Instituto fílmico, entre otros. Y desde Valparaíso se encuentra toda la labor de Aldo Francia con el cine club porteño y los sucesivos festivales de cine.

En su misión de salvaguardar el patrimonio audiovisual la Cineteca Nacional de Chile a creado una vía de acceso a la documentación que poseen con el catálogo de su acervo, “a través de esto, buscamos incentivar los estudios sobre el cine en Chile, como también el uso mismo de los archivos para fines artísticos o educativos”⁶⁴. La consulta de los archivos actualmente es de forma presencial en las instalaciones de la cineteca, sin embargo, el catálogo es virtual y se puede revisar todo el material que poseen. Dentro del material visual al cual se pudo acceder para efectos de este proyecto, fueron principalmente fotografías con el electo y equipo técnico del rodaje de la película *El chacal de Nahueltoro*. Por otra parte una selección de fotografías relacionadas al cineasta Aldo Francia pero de los hallazgos más relevantes fue un afiche del festival de cine aficionado de Viña del Mar del año 1964, que desafortunadamente no se encuentra en buenas condiciones, evidenciando el paso del tiempo en sus bordes rasgados y manchas en el papel, sin embargo, se logra apreciar bien los elementos gráficos como la tipografía, los colores y la ilustración.

Por otra parte se contactó a Luis Horta actual director de la Cineteca de la Universidad de Chile para consultar por material de archivo en torno a los inicios del cine club universitario. Horta comenta que todo el material de aquellos años se perdió en tiempos de dictadura, esto contempla fotografías y afiches. No obstante existen bajo la conservación de la Biblioteca Nacional los tres números de la revista *Séptimo Arte* desarrollada por el cine club.

En conversación vía correo electrónico con Sergio Trabucco cineasta que fue parte del movimiento del Nuevo Cine Chileno comenta sobre los inicios del festival y que la realización de piezas gráficas fue escaso ya que “los Festivales de Viña siempre han estado con bajo presupuesto y el gasto en piezas gráficas es muy poco. Salvo el afiche y el catálogo”. Sin embargo, destaca particularmente una pieza a la cual atribuye un peso conceptual y estético que marcó la gráfica de ese periodo: “Viña 67 y 69 con el concepto una idea en la cabeza y una cámara en la mano frase atribuible a Glauber Rocha derivó en esa imagen de la cámara que

64 *Acervo de la Cineteca Nacional*. Disponible en: <https://www.cclm.cl/>

se transformaba en una pieza de fusil que recorrió el mundo y fue impregnando la gráfica del continente en esa década. Ese es el único icono gráfico real rescatable”. Trabucco señala que la documentación gráfica que existe sobre los festivales en Viña del Mar es mayormente desde el retorno a la democracia, porque “lo anterior está repartido en personas de Valparaíso”. Es decir no se encuentra bajo conservación institucional sino en manos de los dueños de estos registros o bien de sus familiares o cercanos.

En conversaciones con Claudio Pereira, actual director artístico del Festival Internacional de Cine de Viña del Mar (FICViña) comenta en relación a la fuente de los archivos que poseen como actual administración: “Sobre los archivos, manejamos 2 fuentes. Primero fotografías de Marianela Astudillo que son las que hemos utilizado siempre con su autorización. La segunda fuente es cinechile.cl a cargo de Marcelo Morales y Antonella Estevez, ellos han publicado archivos, pero desconozco si las fuentes han autorizado o no sus publicaciones”. Además señala que los archivos que poseen como orga-

nizadores del festival es mayormente material gráfico, realizado desde los 90 hasta la actualidad, “Juan Esteban [director de cultura de la municipalidad de Viña del Mar] me entregó en el 2017, cuando preparamos la celebración de los 50 años una torna de cd con fotografías, los rescaté todo y los clasifiqué, material de 90 y 2000. Todo lo de 1967 y 69 es de Marianela”. Fotógrafa quien lamentablemente falleció el año 2019, por ello esperando que su trayectoria y aportes al ámbito de la fotografía puedan permanecer vigentes es que los organizadores del festival están tramitando los derechos de autor con su familia, para mantener vigente su trabajo y carrera.

Por otra parte, en comunicación con Rosario Salas gestora cultural y productora general del departamento cinematográfico de la Municipalidad de Viña del Mar se pudo tener acceso a los afiches de los festivales de 1966 y 1969, el resto de material es todo de la década de 1990 en adelante.

Fuentes de archivos

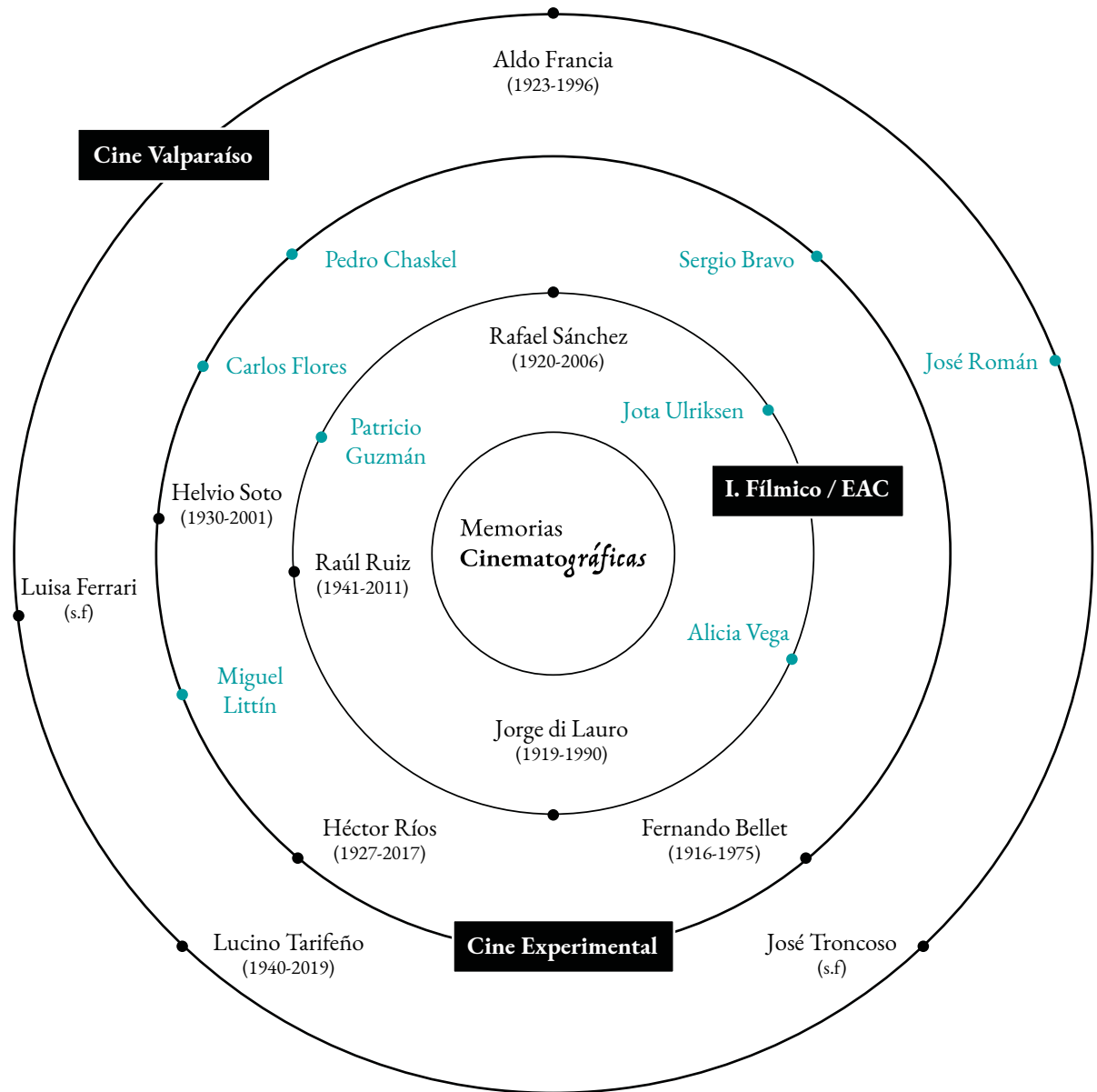
	Archivo audiovisual	Archivo fotográfico	Documentos, prensa y gráfica
Cineteca Nacional	●	●	●
Cineteca Universidad de Chile	●		
Biblioteca Nacional		●	●
Archivo fílmico UC	●	●	●
Revista Ecran		●	●
Libros de cine		●	
Personas particulares	●	●	●

En esta representación del levantamiento de información se incorporan fuentes como la Revista *Ecran* que posee todos sus volúmenes disponibles en línea los cuales constan de un amplio número de publicaciones donde está toda la documentación de cada año del cine chileno hasta 1969. También se mencionan fuentes como el Archivo fílmico UC que posee un catálogo de películas con acceso abierto, sin embargo la investigación realizada revela que la Universidad católica posee archivo fotográfico y documentación de la época pero su acceso más rápido es para los miembros de dicha casa de estudio, no se descarta el seguimiento de esta fuente para la obtención de material.

Fuentes orales

Sociograma

Se presenta un sociograma de las personas que se vincularon a la actividad cinematográfica durante el periodo que comprende este estudio, para graficar la disponibilidad o ausencia de estas fuentes orales. La visualización se divide en los tres grupos a estudiar, de los que se desprenden una serie de proyectos distintos.



Fuentes orales

Para el levantamiento de información en torno a la actividad cinematográfica en Chile se presentan a continuación extractos de cuatro entrevistas que son parte del corpus de testimonios orales que contempla el proyecto realizadas a personas que protagonizaron esta época en diversos lugares y con funciones distintas, desde la participación en equipos técnicos hasta la docencia, tanto de profesores como estudiantes.

La conversación se dio a partir de imágenes que les mostré sobre la prensa de la época, títulos de las películas y afiches, esto generó una conversación sobre sus recuerdos y experiencias durante esos años al igual que comentarios del contexto sociopolítico y cultural.

Casi la totalidad del contenido de estas conversaciones se encuentran presente en el proyecto y otra parte está en los anexos.

Entrevista 1

Pedro Chaskel

Director de cine y montajista

La particularidad del relato que presenta Pedro Chaskel nos revela el detrás de escena noble y sacrificado de producciones o proyectos que desde la mirada actual son hitos importantes de nuestra historia pero que a la luz del recuerdo nos conectan con lo más íntimo donde la precariedad y los pocos recursos no fueron un impedimento para que estos realizadores experimentaran en su búsqueda y pasión por crear.

Dentro de una extensa conversación que forma gran parte del proyecto, Pedro Chaskel comenta sus recuerdos sobre la creación de la emblemática revista *Séptimo arte* (fig.12) desarrollada por el cine club universitario y el difícil acceso a material literario sobre cine: “mira en ese tiempo no había revistas, no había libros,

Temáticas de la entrevista



PEDRO CHASKEL

Revista *Séptimo Arte*
 Cine club universitario
 Visita de Joris Ivens
 Centro de cine experimental
 Película *El Chacal de Nabueltoro*
 La nueva canción y el cine
 Manifiesto cineastas UP
 I Festival de cine documental
 Aldo Francia y los festivales de cine
 Historias del 11 de septiembre
 La batalla de Chile y Cuba

no había nada en cine, hasta que yo descubrí en una librería francesa una 'Historia del cine'... ¿de quién era?... uno de los críticos importantes franceses, en francés, yo no era ningún campeón en francés, entonces ese tenía al final del libro unas listas por año de las películas que consideraban más importantes y eso nos servía de guía para conseguir películas de calidad y entonces en la revista no teníamos mayores inspiraciones que este libro francés... Georges Sadoul era el escritor”.

En cuanto al acercamiento a temas gráficos en esta conversación fueron pocos pero valiosos, desde la simplicidad con que Chaskel cuenta que diseñó la revista séptimo arte expresando de alguna manera lo aprendido en sus años de estudio en la carrera de arquitectura, señala que el dibujo nunca fue su fuerte, tal vez por este motivo la inclinación estética que tuvo la revista no fue hacia la ilustración sino a hacia la utilización de fotografía y cajas de texto situadas en ángulo recto. Por otra parte la ausencia por la pérdida de ciertos materiales gráficos como los afiches que realizaba para promocio-

nar las películas que el cine club exponía semana a semana son contrarrestados con su recuerdo que nos permite crear una imagen mental de cómo fueron, comentando lo siguiente: “yo inventé una letra, que era de un solo trazo medias guatoncitas que la única gracia que tenían es que eran siempre, yo todos los sábados todos los que se yo, viernes o miércoles o lunes ya no me acuerdo, ponía este afiche que era tamaño carta americana, cartulina blanca en que yo hacía estos dibujos del título de la película y todo el mundo sabía de lejos este es el afiche del cine club y si estaban interesados se acercaban a ver qué película se iba a dar, o sea estaba la información esencial y era permanente todas las semanas, todo el mundo sabía o todos los interesados que en ese afiche que cambiaba de color, no sé si hacia mayor cambio, estaba la información de la película que se iba a dar el sábado a las seis y media... y funcionaba.... justamente porque era religiosamente todos los lunes suponte entonces bueno esto yo lo dibujaba rápidamente”.

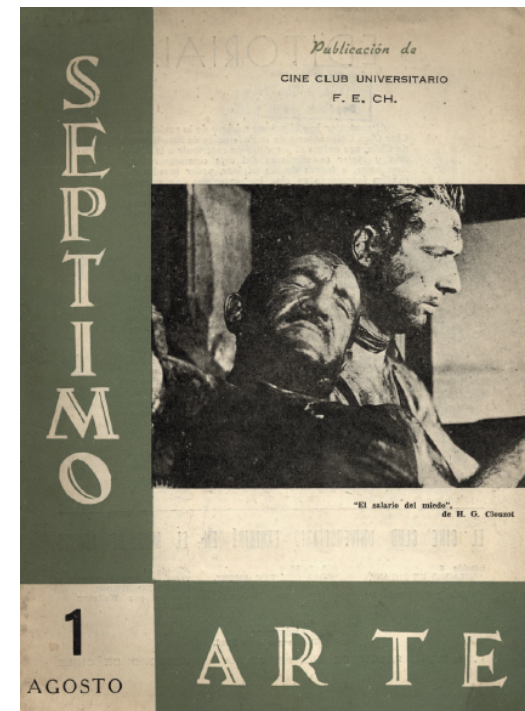


FIGURA 12

Primer número de la Revista Séptimo Arte desarrollada por el cine club el año 1954.

Hay películas que en el imaginario colectivo se mantienen vigentes y son tema de conversación constante debido a la fuerza de su relato o a la deslumbrante puesta en escena, sin embargo el resultado de ello en este periodo de estudio estará marcado por el escaso financiamiento en una industria poco desarrollada. No obstante, el complejo escenario para la creación audiovisual dará mayor valor a los resultados obtenidos. Chaskel nos acerca al detrás de esas históricas producciones como *El chacal de Nahueltoro* (fig.13) donde se desempeñó como montajista, “estuve en toda la filmación, la producción se hizo con dos citronetas una que era de Héctor Noguera y la otra era la mía y con esos dos produjimos... eran recuerdos... es que el chacal en términos de rodaje lo hicimos entre diez personas, es decir tu ves los créditos de cualquier otra película profesional hoy día y tiene de cincuenta para arriba... y los diez que además estaban metidos bueno Nelson Villagra, la Shenda Román, Lucho Alarcón, en fin... este... y entonces bueno tiene este carácter casi de documental además... en fin”.

El viaje temporal que parte con la creación de proyectos como el cine club, publicaciones y películas nos llevan a los últimos años de este periodo de estudio llegando a la Unidad Popular donde el imaginario de la revolución tomará mayor forma tanto en las producciones como en el discurso de la época, materializándose en un escrito que actualmente desprende muchos análisis, el Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular, no tiene mayor misterio que la reunión de un grupo de personas en búsqueda de una postura general, “bueno nos habíamos juntado algunos, es decir la mayoría de los que estábamos a favor de la Unidad Popular que eran casi todos... este.. no sé qué estaban haciendo por el lado del fílmico en ese momento... bueno el hecho es que, ahora mi recuerdo tómallo con beneficio de inventar... pero yo recuerdo que nos juntamos en la oficina nuestra estaban los Castilla, estaba bueno Miguel con sus admiradores que eran varios y colaboradores a la vez [...] pero bueno nos habremos juntado unas diez personas máximo y nos leyeron lo que habían escrito y dijimos: si



FIGURA 13

Fotografías del rodaje facilitadas por la Cineteca Nacional. En la primera imagen Nelson Villagra en escena y en cámara Héctor Ríos. Segunda imagen de izquierda a derecha Héctor Ríos, Miguel Littín y Pedro Chaskel.

estamos de acuerdo...eh ya po... pero no de que eso haya influido terriblemente en la forma en el cine posterior...”

A pesar de que existen datos ya sea nombres, fechas o ciertos eventos de los que Pedro no tiene tanta claridad, la gran mayoría de su relato deslumbra por guardar los detalles más pequeños dentro de sus recuerdos. El detenimiento con que expresa estos recuerdos muestran la nostalgia que conserva de aquel entonces.

Entrevista 2

Carlos Flores del Pino

Director de cine y académico

Como trabajo de campo también se realizó una entrevista por medio de una videollamada a Carlos Flores del Pino cineasta del Centro de cine experimental de la Universidad de Chile a finales de los años 60 y durante el periodo de la Unidad Popular.

La proyección de los títulos de las películas presentadas en el festival del año 1967, generó una conversación en torno al imaginario de revolución que existía en esa época, imaginario que para algunos no se condice con las películas presentadas ya que no muestras claras evidencias de ser un cine de corte revolucionario, “este periodo, a pesar que estamos en el año 67, todavía no esta construido de manera fuerte ese imaginario porque por ejemplo yo te puedo hablar de la película *Aborto* de Pedro Chaskel del cine experimental. Pedro nunca quedó muy satisfecho con la película porque todavía no se había encontrado el modo de utilizar el cine como un instrumento de transformación social, entonces si bien *Aborto* visto hoy es una película interesante a Pedro no le parecía que estuviera efectivamente respondiendo a ese imaginario que todavía no se había consolidado”. A pesar del agitado contexto sociopolítico en Chile durante la segunda mitad de la década de 1960, el imaginario de la revolución aún no estaba lo suficientemente consolidado para tener una bajada por medio del cine “son películas que todavía no están en el ímpetu sensorial y

Temáticas de la entrevista



CARLOS FLORES

La revolución y el cine
 Zonas de producción
 El hombre nuevo
 Gráfica revolucionaria
 Neorrealismo e influencias
 Manifiesto de los cineastas UP
 Golpe de estado y clandestinidad

visual que empieza después o que está en esta época pero una generación más joven”. Sin embargo esta generación de jóvenes que estaba comenzando sus estudios en la carrera de cine o bien recién incursionando en la realización de películas fueron fortaleciendo su espíritu revolucionario, comenta posteriormente Carlos Flores de discusiones que tenían como estudiantes en torno a esto: “Yo me acuerdo mucho de *Faro Evangelistas* porque yo fui alumno de Rafael en la Escuela de Artes de la Comunicación y Rafael nos pasó estas películas *Faro Evangelistas*, *Paralelo 45* y nosotros se las hicimos pedazos como estudiantes, porque los estudiantes estábamos ya con una visión de la revolución, nosotros veníamos con ese amor por la revolución cubana por la imagen del Che y ni *Aborto*, ni la película de Patricio [*Electroshow*], ni *Faro Evangelistas* daban cuenta de eso”.

A pesar de que las realizaciones cinematográficas hechas hasta ese entonces y las películas presentadas en el primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano del año 1967 por parte de Chile no dieron cuenta de una cinematografía

revolucionaria en términos formales y temáticos, si contribuyó al descubrimiento de nuevas formas de hacer cine, “Argentina en esta época y antes de esta época tenía ya *La hora de los hornos*, el año 67 creo que estuvo en el festival, yo no estuve pero me decían que arrasó, todo el mundo quedó tiritando con esa película. Yo me acuerdo que la vi por ahí por el 69 y dije no puedo seguirme planteando hacer películas que no tengan esta dinámica, yo creo que hubo una gran influencia por lo menos la generación más chica de el cine de Santiago Álvarez de Cuba y el cine Argentino a partir de Solanas, Getino y toda esa generación”.

Este primer encuentro de realizadores latinoamericanos dio cuenta del interés común por la realidad de cada país, que enfrentaban problemas similares como la pobreza y la injusticia social en el continente. Por tanto este primer encuentro marcó decisivamente los años siguientes tanto en Chile como en los demás países participantes, llegando a la década del 70 con una tendencia revolucionario más consolidado en el cine, ya que “el 70 hay varias



FIGURA 14
Escena del cortometraje documental *Venceremos* de Pedro Chaskel y Héctor Ríos del año 1970.

zonas de producción, una de ellas es el Cine experimental de la Chile, donde no teníamos un discurso muy evidente pero hacíamos un montón de películas que tenían un componente radicalmente distinto a esta, eran películas muy para darlas en las poblaciones, eran documentales, nosotros mismos las dábamos, porque en el 70 se empieza a incorporar el concepto de revolución o sea se empieza a configurar la palabra BASTA”. Por tanto el cine realizado en la segunda mitad de la década de 1960 tiene una tendencia más social, y se enmarca en una búsqueda e indagación de las realidades de nuestro país “todas eran películas con una tendencia progresista llamémosles mejor, pero que todavía no tenían esa tendencia que se configura después, que es ser muy claro en la proposición. Ahí aparece el BASTA, Vencéremos que inaugura de alguna manera esta nueva tendencia en Chile” (fig.14).

El imaginario de la revolución con el proyecto político de la Unidad Popular se manifestará y tomará más fuerza durante los tres años siguientes, hasta el 11 de septiembre.

Entrevista 3

Alicia Vega

Investigadora en cine y docente

Para el levantamiento de información sobre el trabajo realizado desde el Instituto fílmico en este proyecto, está ligado al relato de la investigadora y docente en cine, Alicia Vega que tuvo una participación importante en los primeros años del instituto.

Alicia comenta que ingresó al instituto al poco tiempo de que este fuera creado, tempranamente colaboró trabajando con el cura Rafael Sánchez fundador del instituto, “yo ya estaba trabajando con Sánchez, claro porque el 57 él me nombró su ayudante, sí, yo fui cuatro años ayudante de él y ahí hizo *Las callampas*”. Este documental filmado a orillas del Zanjón de la Aguada en Santiago evidenció la crudeza de los problemas de pobreza y marginación de los grupos más vulnerables de la capital, que en busca de soluciones habitacionales se unen

Temáticas de la entrevista



ALICIA VEGA

Inicios del Instituto fílmico
 Trabajo con Rafael Sánchez
 Documental *Las callampas*
 I Festival de cine aficionado Uch
 Cine clubes y cine foros
 Semanario *La voz*
 Departamento fílmico de Caritas Chile
 Oficina católica internacional de cine
 Clases de cine canal 9
 Historias golpe de estado

y organizan para la toma de un terreno. Alicia Vega fue parte de la realización de este documental como ayudante del director, “él filmó con la gente real, con todos los que se tomaron el terreno e hicieron sus casas y todo eso es absolutamente real lo único que se reprodujo fue la llegada al terreno cuando viene toda la gente en la noche porque fue sorpresivo, entonces eso se repitió pero todo lo demás es real y es bien impresionante porque yo ahora en los talleres de cine que he hecho, hice uno allá en La victoria, porque cuando se tomó el terreno era la feria, entonces yo le conté a los niños que yo había estado ahí en una película que se había hecho en la época en que se tomaron esos terrenos y ellos no sabían de una película entonces se las dimos y los niños se impresionaron mucho y contaron en sus casas y vinieron los abuelos porque querían ver la película”. El impacto que genera actualmente la revisión de películas tan antiguas como esta, queda al descubierto en la reacción de los habitantes de este lugar que regresaron al pasado por medio de las imágenes que recordaban aquella época en que emprendieron la búsqueda de un lugar para vivir.

El cine clubismo no sólo fue un modelo que se desarrolló desde la Universidad de Chile, si no también tuvo una participación en este ámbito Alicia Vega y Rafael Sánchez, quien se interesó por “la formación del espectador, para él fue eso una función muy específica y por eso hacía unos cursos de cine foro y esos eran cercanos a la religión católica, en eso él era totalmente dentro de los fundamentos del cristianismo eso de reconocer la solidaridad, los principios cristianos eso él lo desarrolló mucho y por eso hizo trabajos para formación de educadores y formación de líderes de comunidades en torno a la cultura cinematográfica eso fue un tema que a él le interesó mucho”.

La iglesia católica en estos primeros años de creación de iniciativas en torno a la difusión y desarrollo del cine en Chile, jugó un papel importante con proyectos que acercaron el séptimo arte a las personas, particularmente a sus feligreses. Uno de estos proyectos fue la creación de la revista *La voz* que si bien no era una publicación específicamente sobre cine, sino que contenía diversos temas culturales y de actua-

lidad, sí poseía un espacio de crítica cinematográfica donde Alicia Vega se desempeñó algún tiempo, la revista “era del arquidiócesis de Santiago, claro yo hacía ahí la crítica de cine y ese diario aparecía todos los domingos y se repartía en la puerta de las iglesias se vendía en la puerta de las iglesias todos los domingos después de la misa, era muy leído en todo Chile, todas las iglesias de Chile tenían *La voz* los domingos en la mañana y el director era Alejandro Magnet, el escritor [...] fue un semanario muy vivo y muy apreciado por la gente, muy leído... yo iba a cualquier universidad o cualquier parte de Chile y todos me conocían por *La voz* que habían leído”.

Esta publicación ligada a la fe católica no fue la única en difundir temas relacionados al cine, durante estos años también se desarrolla el departamento fílmico de Caritas Chile, una organización que iba en ayuda a la miseria y pobreza, arrendando películas a las parroquias. También la Oficina Católica Internacional de Cine, la OCIC bajo el alero de la conferencia episcopal, desarrollará cursos de formación ci-

nematográfica en el Instituto fílmico, en todas estas iniciativas Alicia Vega tuvo participación y evidencia cómo la iglesia católica tuvo participación en acercar el cine a las personas.

Entrevista 4

Juan José Ulriksen

Cineasta y ex coordinador general del festival de cine de Viña del Mar desde 1990.

El último extracto de entrevista que se presenta a continuación fue realizado a Juan José Ulriksen o más conocido como Jota, ex estudiante de la Escuela de Artes de la Comunicación, ingresó a la EAC el año 1970, previo a ello se desempeñó trabajando en temas gráficos para la vicerrectoría de comunicación de la Universidad católica. Posee una larga trayectoria como gestor y productor del festival de cine de Viña del Mar desde el retorno a la democracia. Jota además de su formación cinematográfica aportó con un estilo personal al desarrollo gráfico.

Temáticas de la entrevista



JUAN JOSÉ ULRIKSEN

Formación en la EAC

Trabajo gráfico

Producciones universitarias

Proceso creativo y técnico

Historias del golpe de estado

La escuela después del golpe

El Instituto fílmico fue uno de los primeros espacios formativos desde la teoría a la práctica en cine y que además entregó un título profesional en esta disciplina, sin embargo luego de los movimientos estudiantiles y la búsqueda de una reforma universitaria, el instituto pasó a formar parte de la recién creada Escuela de Arte de la Comunicación que fue el lugar de formación de cineastas como Patricio Guzmán, Cristian Sánchez, entre otros. Aquel proceso de inicio de esta nueva escuela lo describe Jota: “cuando se anuncia el tema de la escuela, se plantean los siguientes términos, la Escuela de Artes de la Comunicación se integró, el instituto fílmico pasó a ser el departamento de cine. La escuela de teatro pasó a ser el departamento de teatro y televisión lo conformaban dos o tres personas y tiene una cierta pata hacia el canal 13, que en ese tiempo si era de la universidad, ya, entonces eso permitió que tuviéramos las tres disciplinas corriendo [...] porque la escuela de artes de la comunicación tuvo una característica muy interesante desde el punto de vista académico, docente o formativo. Durante los primeros tres años nosotros nos formaban

en las tres disciplinas, teatro, cine y televisión, por ejemplo nos decían elijan un texto y yo me acuerdo *En este pueblo no hay ladrones* (fig.15) que es un cuento corto de García Márquez, el desafío era el siguiente, había que generar una película, una pieza teatral y un pequeño programa de televisión”.

El trabajo gráfico de Jota Ulriksen vino tempranamente en las producciones universitarias durante esos años en la EAC, donde la libertad de creación mostraba la autoría, “mira salvo que alguien me pidiera algo distinto, la tipografía era la tipografía mía. Ahora claro yo tenía mis variantes, si tu ves *Caperucita* (fig.16), ves *Kyrie eleison* y ves la del libro, tienen una cierta cercanía, sobre todo en el libro donde dice ‘presenta’ y la comparas con *Kyrie eleison* tiene algo [...] Yo era muy bueno para la letra chica, todo esto que tu estas viendo yo lo hacía en tamaño que eran más o menos, de un tamaño carta acostado, ese era más o menos el tamaño que yo manejaba, a lo más llegaba a una hoja de 40 de ancho, a lo más”.



FIGURA 15

Producción universitaria dirigida por Carlos Wittig, donde Jota Ulriksen hizo el trabajo de cámara.

Los cruces que tiene el cine con el trabajo gráfico a pulso de estos años podemos ver que no solo se manifiesta en los afiches realizados para dar a conocer las películas sino que dentro de las mismas piezas audiovisuales se encuentra una gran riqueza de elementos gráficos como los rayados en las paredes o carteles en las protestas, sin embargo la gestualidad también se puede ver en la prolijidad con la que Jota Ulriksen hizo los títulos con pincel o con la utilización de letra set para los créditos de distintas producciones ligadas a la Universidad. “Yo a esas alturas en los años 70, hacía muchos títulos de películas, con mi mano y con pincel, porque no había ni una cuestión, ni computador. Hay una película que se llama *El primer año* de Patricio Guzmán, él vino a filmar acá y en forma inédita la Universidad Católica de Chile, en la época de la rectoría de don Fernando Castillo Velasco. La Escuela de Artes de la Comunicación es la productora responsable de esa película, en que Pato Guzmán estuvo registrando durante 5 o 6 meses todo lo que había sido el primer año de gobierno de Salvador Allende, fue muy interesante y Pato Guzmán

muy muy exigente, me acuerdo que le pidieron que alguien le hiciera los títulos a la película y en esa época se trabajaba con letra set y me los pidió todos justificados a la derecha, tú ahora aprietas el botón no más, pero pegar la letra set al revés era un chiste [...] y el Pato Guzmán siempre me molestaba, proyectaba la cuestión y se ponía a recorrer la proyección... te pasaste – me decía– ni una línea, ni una goma”.

Esta generación de estudiantes que fue parte de la Escuela de Artes de la comunicación el año 73 cursaba su cuarto año de formación académica, estaban escogiendo su especialidad y desarrollando proyectos de gran valor, hasta que llegó el 11 de septiembre y los sueños de aquellos jóvenes se vieron truncados por largos años, donde incluso sufrieron persecución por parte de autoridades que delataron a quienes tuvieron alguna militancia política con la UP.

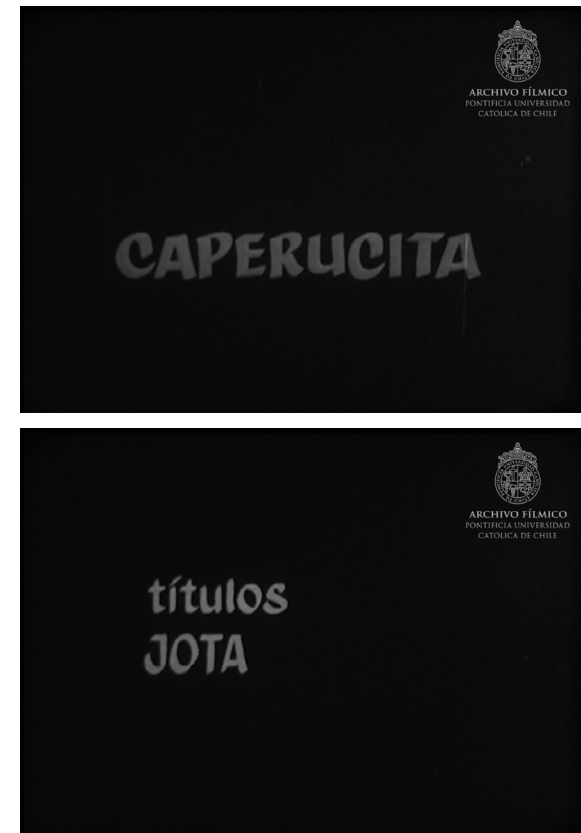
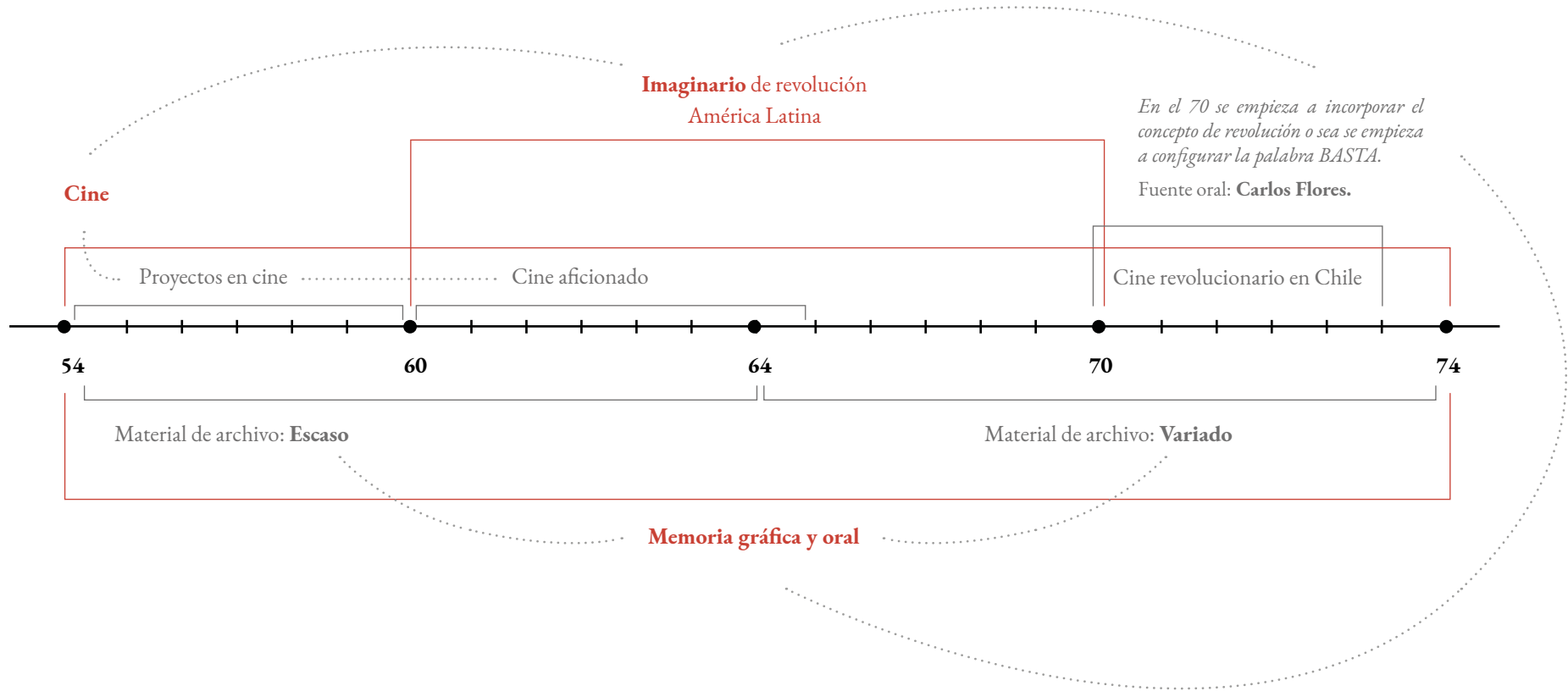


FIGURA 16

Caperucita, muestra como una joven escolar es seducida por un acosador sexual. Este cortometraje de ficción fue ganador del primer premio en el concurso de guión cinematográfico el año 1971.



Imaginario de revolución
América Latina

En el 70 se empieza a incorporar el concepto de revolución o sea se empieza a configurar la palabra BASTA.

Fuente oral: **Carlos Flores.**

Cine

Proyectos en cine

Cine aficionado

Cine revolucionario en Chile

54

60

64

70

74

Material de archivo: **Escaso**

Material de archivo: **Variado**

Memoria gráfica y oral

● Marco teórico

● Levantamiento de información

Análisis

De acuerdo a los planteamientos realizados en el marco teórico y el posterior levantamiento de información, se puede realizar un cruce que desprende el siguiente análisis:

En un principio el marco teórico plantea que el pensamiento en torno a que la revolución configuró un imaginario visual representado en algunos países por el guerrillero, el obrero o trabajador y el levantamiento de las masas populares armadas que daban cuenta de esta búsqueda de libertad ante la opresión de las potencias mundiales, donde algunas figuras como el guerrillero Sandino en un proceso de iconización por parte de una revista cultural simplificó su condición humana encarnando el imaginario revolucionario y latinoamericanista de liberación. Todo este proceso de construcción iconográfica que se desarrolló en el continente durante la década de los 60, aún cuando existieron similitudes y puntos de cruce, el imagina-

rio de revolución fue representado de maneras distintas y en directa relación con la realidad de cada país. Desde Chile una de las mayores contribuciones a este proyecto continental fue ser el anfitrión del lugar donde se formaliza y concreta estos postulados con el Nuevo Cine Latinoamericano el año 1967 en Viña del Mar. Sin embargo el levantamiento de información de las fuentes orales nos señala que a pesar de ser la cuna de este movimiento intelectual y artístico, nuestro país no tuvo un cine propiamente revolucionario durante estos años si no que transitó en una búsqueda teórica y estética hacía un cine con una postura política y militante, por ello el presente proyecto plantea este viaje temporal por dos décadas donde podremos ver este tránsito hacía un nuevo cine, que manifestará el imaginario de la época no solo con la representación de figuras protagónicas como el obrero sindicalista, el campesino o el subversivo estudiante, sino también por medio

de la gráfica presente en las películas, como los rayados en las murallas, el collage con noticias de denuncia o escritos muy gestuales alusivos al contexto político como: “la lucha es una sola”, “sindicatos tenemos que unirnos” o “la cultura no será para unos pocos”.

El cine podría considerarse como un objeto donde la memoria habla por sí solo, al conectarnos con épocas pasadas, mostrando el pensamiento y discurso de ese momento o aspectos identitarios como la forma de hablar, de expresarnos o vestir. Este pensamiento se podría respaldar con ciertos planteamientos dentro del marco teórico que señalaban que en el silencio de los objetos se encuentra una manera de expresar la memoria, “con una forma de narrar sin palabras pero con un lenguaje que está presente en el objeto mismo”⁶⁵. No obstante, a partir de las conversaciones recopiladas que se presentan en el levantamiento de información, se evidencia el valor de la memoria oral que re-

fuerza la memoria que se encuentra propia en el objeto o imagen, al comprender los eventos que la rodean, las anécdotas presentes y las historias detrás de cámara. Por tanto la oralidad tiene una función importante y necesaria para la puesta en valor de la memoria en torno a la actividad cinematográfica en Chile, sin roles secundarios si no la visualidad y la oralidad como protagonistas de este relato.

65 LIFSCHITZ, Javier Alejandro, ARENAS GRISALES, Sandra Patricia. Memoria política y artefactos culturales. *Estudios Políticos* [En línea] 2012, (40). p. 110.

Conclusiones preliminares

La necesidad del rescate y puesta en valor de la memoria no solo en torno a iniciativas o producciones audiovisuales específicas sino que abarcando todos los aspectos posibles del contexto de ciertas épocas nos podrán dar una visión general y más completa para entender el por qué y cómo surgen nuevas inquietudes, búsquedas y experimentaciones para llegar a conformar nuevos movimientos y como estos son únicos en cada país porque van entrelazados con los aspectos sociales y políticos donde se conciben. Por ende para realizar un viaje temporal por la historia de nuestro cine es indispensable la participación de personas que fortalezcan nuestra visión de ciertos acontecimientos desde sus recuerdos como protagonistas de la historia, comprendiendo que los recuerdos también vienen de la subjetividad y por ello se diferencian entre uno y otro, a la vez que se complementan desde la fragilidad y fragmentación propia de la memoria. Dichos

relatos deberán ser el eje estructurador de la narración que se entrelazan por medio de las referencias y menciones a las imágenes que tienen un correlato con el texto y el momento donde se inscriben siendo claves para transportarnos visualmente al pasado. Estos cruces permiten la reconstrucción de época, logrando preservarla y darle valor en el tiempo.

El proyecto

Descripción

El proyecto se basa en una propuesta de libro impreso, sobre la actividad cinematográfica en Chile desde 1954 hasta 1974, rescatando el material de archivo visual proveniente de la fotografía y la gráfica, así por medio de la puesta en valor de la visualidad poder preservar la memoria de este periodo. En conjunto con el relato oral de sus protagonistas se buscará complementar y potenciar el material visual, dando un espacio para las vivencias y recuerdos de la época, articulando el conjunto de visualidad y oralidad al punto de lograr que la voz testimonial y las imágenes sean los protagonistas del relato de este libro.

El registro visual que formará parte del documento impreso buscará mostrar que la gráfica no solo está unida al cine a través de los afiches sino que hay una variedad mayor de cruces,

incluyendo dentro del contenido gráfico, revistas, títulos y elementos gráficos de las películas. Por otra parte el testimonio oral se pretende articular de una forma donde se pueda apreciar la polifonía de voces, existiendo temas que albergan más de un recuerdo u opinión.

El contenido del libro se estructurará desde el año 1954 que es la fecha de inicio del cine club universitario uno de los primeros espacio de difusión cinematográfica que desarrollará distintas iniciativas posteriormente como la creación de una publicación, un programa radial y de los integrantes de este grupo nacerá la idea de crear el Centro de cine experimental el cual tiene un protagonismo mayor los años siguientes. A la par casi de los inicios de la actividad cinematográfica en la Universidad de Chile, la labor que tiene el cura Rafael Sánchez

con la creación del Instituto fílmico de la Universidad católica será de gran importancia para la formación académica. Durante estos años de la década de los cincuenta también tendrá una presencia notoria la iglesia católica en la difusión cinematográfica. El viaje temporal que comienza durante estos años atravesará todo el contexto social, político y cultural de los años 60 dando voz a artistas del periodo que fueron parte de las múltiples instancias de creación colectiva donde permeó el anhelo de progreso cultural que fue gestando iniciativas desde los cine clubes hasta la creación de festivales de cine. El libro termina con los últimos años del gobierno popular de Salvador Allende, periodo en el que se encuentra una mayor muestra de trabajo gráfico relacionado al imaginario de la época. El cierre temático se efectúa con el 11 de septiembre, día en que la vida y proyectos de muchos artistas quedarán truncados y la entonces escena cultural de Chile quedará bajo censura y represión. Las últimas páginas son los sucesos post golpe militar, sobre qué ocurrió los meses siguientes en torno al cine, con la clandestinidad y exilio.

Objetivos

Objetivos general:

Poner en valor la memoria gráfica en torno a la actividad cinematográfica en Chile entre 1954 y 1964, por medio del archivo visual de la época y el testimonio oral de sus protagonistas.

Objetivos específicos:

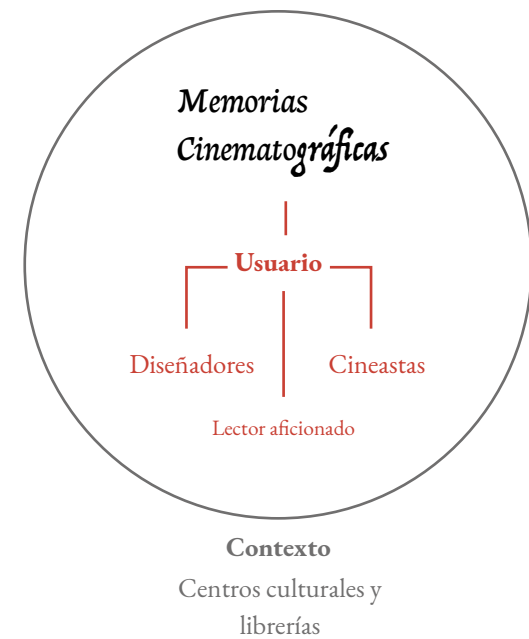
- Realizar un catastro del material de archivo visual y testimonios orales sobre el cine desde 1954 a 1974.
- Analizar con una perspectiva crítica la visualidad, proveniente de las fuentes de archivo.
- Desarrollar una propuesta editorial destinada a difundir la investigación.
- Validar la propuesta editorial por medio de su presentación ante cineastas y diseñadores.

El usuario

El usuario objetivo son grupos de personas vinculadas a la disciplina del cine y diseño, entregando al primer grupo una mirada gráfica en torno a la actividad cinematográfica y al segundo grupo, además del registro documental abordado desde nuestra disciplina también se pretende poder acercarlos al valor, aportes y trayectorias emblemáticas del cine chileno, entendiendo el tránsito histórico que tienen ciertos acontecimientos. También se pretende que el libro vaya dirigido a todo tipo de lector aficionado a estas dos disciplinas, con el fin de facilitar y potenciar el acceso al patrimonio cultural de nuestro país.

El contexto

El contexto en el cual este proyecto busca tener visibilidad es principalmente en los Festivales de cine actuales, entregando un aporte desde nuestra disciplina a la conservación y rescate de la memoria cinematográfica que en algunos casos se ha perdido con el paso de los años. También se espera que este proyecto esté en librerías y pueda circular en lugares como centros culturales u otros espacios que reúnan a investigadores de cine y diseño, de nuestro país y del extranjero.



Proceso productivo

Como muestreo de todo el trabajo realizado se contempla una etapa previa a la formal del proyecto en cuestión, con un proceso que abarca reorientaciones y nuevas búsquedas, producto de la complejidad del trabajo en un contexto de pandemia dado por la imposibilidad de visitas en terreno y la falta de material de archivo, fuentes orales y acceso a bibliografía.

El proyecto se pensó en un inicio como un estudio sobre la memoria gráfica y oral de los festivales de cine de Viña del Mar de 1967 y 1969, sin embargo, la recopilación de material visual y fuentes orales fue muy escasa para desarrollar una propuesta editorial, por tanto el proyecto se amplió en su corte temporal abarcando los festivales de cine realizados entre las décadas de 1960-1990, periodo que incluía en un inicio los festivales de cine realizados por la Universidad de Chile y posteriormente Viña del Mar para luego abordar los festivales que comienzan o se retoman con el retorno a la democracia, sin

embargo, con el levantamiento y recopilación de información se evidenció que el periodo de tiempo era muy amplio y complejo de analizar ya que existe un etapa de dictadura extenso y la sociedad chilena de los años 90 es muy diferente previo al golpe de estado. Por ello el proyecto pasó por una etapa de reorientación constante, de lectura y conversaciones con especialista, (todo lo recopilado y estudiado se encuentra en anexos 1 y 2) finalizando en la idea actual que pone su atención no solo en los festivales sino que también en toda la actividad cinematográfica, el periodo de tiempo se mantuvo principalmente en los años 60 pero ahora incluyendo los años previos y posteriores para entender esta época de forma más completa.

Luego de esta etapa 0 se detalla el plan de trabajo para el proyecto **Memorias Cinematográficas**, que está dado por cuatro etapas, con su respectivo desglose de actividades y tareas. Por el contexto actual de pandemia la mayoría de las actividades se realizaron vía internet exceptuando algunas que fueron de forma presencial.



Etapa	Actividad	Tarea	Lugar	Recursos
0. Investigación	0.1 Búsqueda bibliográfica	0.1.1 Lecturas y estudio bibliográfico	- Internet	- Computador
	0.2 Búsqueda de material visual y oral	0.2.1 Primeros contactos a instituciones y personas 0.2.2 Primeras conversaciones y entrevistas con fuentes orales	- Internet	- Computador - Celular
	0.3 Reorientación tema	0.3.1 Delimitación corte temporal y definición temática	- Santiago	- Computador
1. Catastro	1.1 Recopilación información y datos del periodo de estudio	1.1.1 Búsqueda bibliográfica 1.1.2 Lecturas y estudio bibliográfico 1.1.3 Consultas teóricas con especialistas	- Internet - Librerías - Bibliotecas	- Computador - Internet - Libros
	1.2 Recopilación de material visual	1.2.1 Contactar fundaciones e instituciones 1.2.2 Contactar a familiares y grupos cercanos	- Cineteca Nacional - Internet	- Computador - Celular
	1.3 Recopilación de testimonios orales	1.3.1 Búsqueda de participantes disponibles para contactar 1.3.2 Realización de entrevistas y diálogos	- Santiago - Internet	- Grabadora - Computador
	1.4 Estado del arte sobre libros de cine chileno	1.4.1 Visita a sitios web de venta y distribución de libros 1.4.2 Consulta a bases de datos académicas y culturales	- Internet	- Computador

2. Análisis	2.1 Revisión del material	2.1.1 Separación de archivos en categorías 2.1.2 Transcripción entrevistas	- Santiago	- Afiches - Fotografías - Audios - Videos
	2.2 Procesamiento del material	2.2.1 Edición y retoque archivos 2.2.2 Organización de información y creación de índices temáticos por cada entrevista.	- Santiago - Internet	- Photoshop - Google drive
	2.3 Estudio de lo recopilado	2.3.1 Analizar relación entre lo oral y lo visual	- Santiago	- Archivo visual - Transcripciones de las entrevistas
3. Desarrollo	3.1 Contenido libro	3.1.1 Jerarquización y separación de información 3.1.2 Creación de capítulos 3.1.3 Escribir contenido	- Santiago	- Google docs - Google drive
	3.2 Diseño libro	3.2.1 Creación línea gráfica 3.2.2 Diagramación de contenido y archivos 3.2.3 Diseño de portada	- Santiago	- Adobe InDesign - Adobe Illustrator - Adobe Photoshop
4. Evaluación	4.1 Evaluación de especialistas	4.1.1 Presentación y envío maqueta del libro 4.1.2 Corrección diseño/ contenido	- Santiago	- Computador
	4.2 Materialización proyecto	4.2.1 Envío a Fondos de cultura	- Santiago	- Computador

2020

2021

Planificación

		1 Oct.	2 Nov.	3 Dic.	4 Ene.	5 Mar.	6 Abr.	7 May.	8 Jun.	9 Jul.	10 Ago.	11 Sept.	12 Oct.
0. Investigación	0.1 Búsqueda bibliográfica	////											
	0.2 Búsqueda de material visual y oral		////	////									
	0.3 Reorientación tema			////									
1. Catastro	1.1 Recopilación información y datos del periodo de estudio			////	////								
	1.2 Recopilación de material visual				////	////					////		
	1.3 Recopilación de testimonios orales				////	////					////		
	1.4 Estado del arte sobre libros de cine chileno			////									
2. Análisis	2.1 Revisión del material				////	////					////		
	2.2 Procesamiento del material					////					////		
	2.3 Estudio de lo recopilado					////	////						
3. Desarrollo	3.1 Contenido libro						////	////					
	3.2 Diseño libro								////	////	////	////	

Gestión Estratégica

El presente proyecto al no contar con un fondo propio para su gestión y realización, buscará principalmente el financiamiento estatal por medio de los fondos de cultura, considerando dos posibles salidas.

La primera de ellas es la presentación del proyecto al **Fondo del libro y la lectura** fomentando iniciativas como estas que promuevan la lectura y el fortalecimiento de las bibliotecas, entre otros puntos, según lo señala el objetivo de este fondo. Sin embargo, la segunda salida que se considera es la que permitirá una mejor proyección y gestión de todo lo desarrollado en este proyecto, que es la postulación a un fondo de investigación para continuar ampliando lo ya realizado, al contar con un respaldo financiero permitirá una mayor profundización y acceso a más fuentes que lo complementen. Se considera por tanto en una primera gestión la presentación al **Fondart Nacional de Diseño**, instancia que también da apoyo financiero a

proyectos de investigación, creación y producción. O bien la postulación al **Fondo del Patrimonio Cultural** que tiene como finalidad el apoyo a proyectos que estén en la línea de producción o investigación del patrimonio cultural material e inmaterial de Chile.

Al ampliar y desarrollar más este proyecto por medio de financiamiento en investigación en una proyección de mayor tiempo se considera que esta gestión al terminar permitirá contar con un producto más extenso y así recurrir finalmente a un fondo de creación para la publicación del libro.

Representación de la propuesta

Nombre

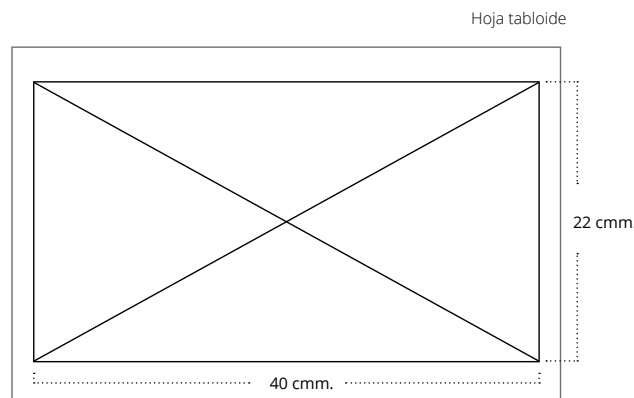
El nombre del libro es **Memorias Cinematográficas** ya que reúne los tres temas que constituyen la estructura del proyecto: Memoria, cine y gráfica. Además se utiliza el concepto de Memoria en plural para representar la diversidad de testimonios en torno a ella.

Por medio del diseño y la utilización tipográfica se buscó hacer una doble lectura de la palabra ‘**cinematográfica**’ para mostrar la unión que pretende conseguir este proyecto entre el cine y la gráfica. Además la última tipografía muestra la gestualidad en el trazo de esta última palabra, siendo una representación completa de la temática de este proyecto editorial.

Para que las tipografías no mostraran un cambio tan abrupto se eligieron con cierta relación de similitud en su estructura y serif de letras como la i, a y r.

Formato

El formato del libro es de una medida que permite la utilización y muestra de la cronología presente en el planteamiento del contenido y del proyecto mismo por tanto busca más la horizontalidad del formato siendo su altura más angosta y su ancho más prominente. Las medidas también se pensaron para que el libro pueda ser impreso hoja tabloide o doble carta.



Memorias → Colectividad
Cinematográficas ← diferenciación
 Cine y Gráfica → gestualidad



Memorias
Cinematográficas

Tipografía 1: **NeutonCursive**

Tipografía 2: **Trattatello**

Diagramación

Principalmente la diagramación más importante dentro de esta publicación es la que contiene las entrevistas que son la voz de los protagonistas de este libro, por ello se pensó en lograr la diferenciación de al menos tres voces distintas, primero la del autor, donde presento o hago una introducción de los temas a tratar, luego una voz principal del tema que es la persona entrevistada que tiene más conocimiento acerca de lo que se está hablando y una voz secundaria que viene a complementar el relato en cuestión. Lo escrito por el autor se diferencia de los entrevistados por un cambio tipográfico de sans-serif a una fuente serif y la voz principal y secundaria se separan por colores y justificación del párrafo.

Estas decisiones de diseño permiten que exista una polifonía de voces, donde el lector pueda diferenciar una de otra, logrando comprender la opinión o planteamiento de cada uno.

Autor

Tipografía: John Sans

Primera voz

Tipografía: Baskerville

Segunda voz

Tipografía: Baskerville
Sangría izquierda: 0,5 cm.

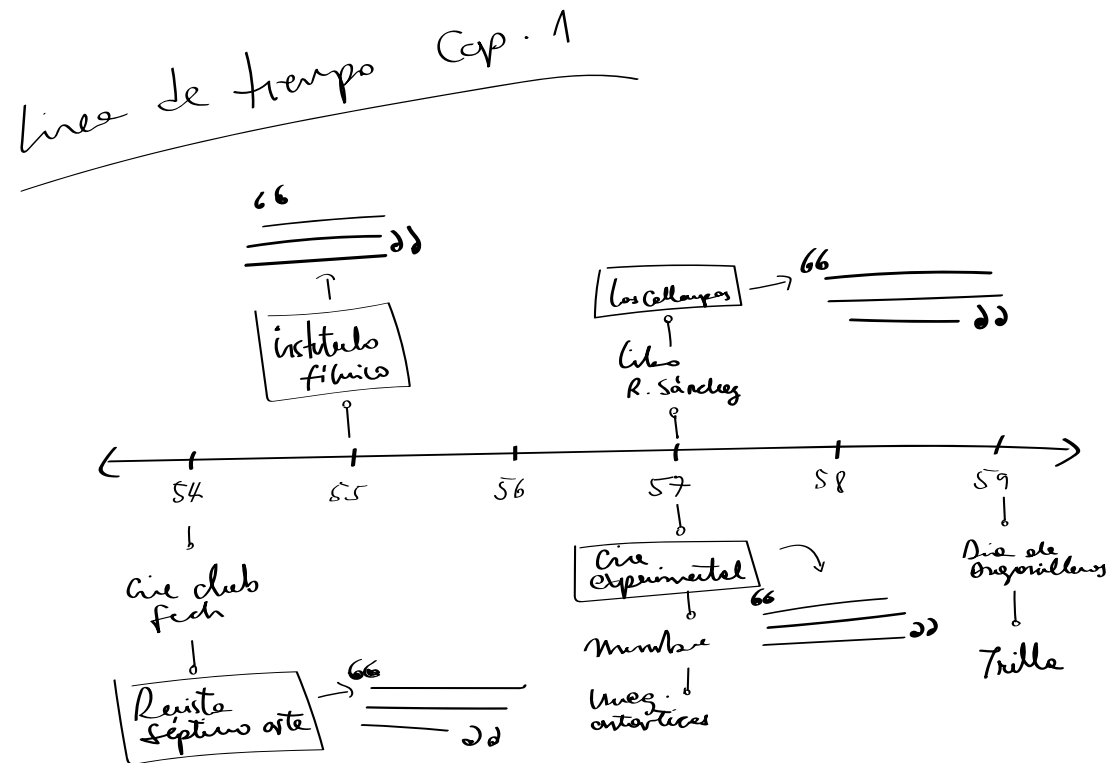
Tipografía

	John Sans	abcd ABCD		abcd ABCD	Baskerville
--	------------------	--------------	--	--------------	--------------------

Líneas de tiempo

A lo largo de todo el libro existen diferentes líneas de tiempo con los respectivos cortes temporales, de modo de poder marcar acontecimientos relevantes dentro del contexto de cada capítulo. Además se ha realizado un trabajo con fuentes escritas provenientes en su mayoría de documentos, entrevistas o libros de época, rescatando la voz de otro grupo de protagonistas que no hablan desde el recuerdo sino que sus palabras son extraídas desde el pasado mismo.

Cada línea de tiempo posee pequeños elementos gráficos que las diferencian por periodo de tiempo, en su mayoría aludiendo al trazo a mano por el trabajo hecho a pulso característico de casi la totalidad de esta época.



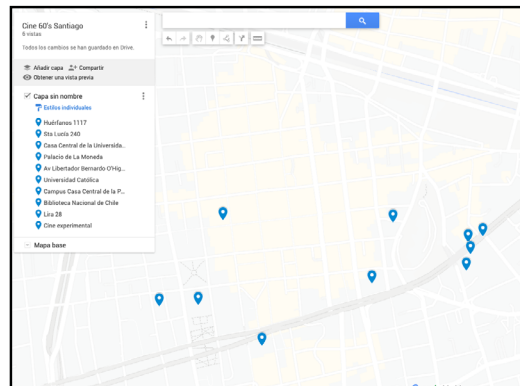
Mapas: Lugares de memoria

La memoria también se encuentra en los lugares y espacio que recorremos a diario, por ello se evidenció la necesidad de presentar esto por medio del mapeo de los lugares emblemáticos e históricos que recoge este libro, permitiendo un complemento visual al relato que presentan los protagonistas del libro.

Por medio de la investigación de fuentes como revistas de época se logró el levantamiento de varias direcciones importantes, la representación se centra en radios pequeños de espacio como lugares céntricos de Santiago y Viña del Mar. El mapa de la capital presenta una concentración de espacios mayoritariamente universitario donde ocurre gran parte de la actividad cinematográfica, por otra parte el mapa de Viña del Mar concentra su radio igualmente en el centro pero excluye a Valparaíso lugar donde también existieron locaciones importantes pero eran muy inferiores en cantidad a las presentes en el centro de la ciudad viñamarina.

Proceso:

1. Mapeo de direcciones



2. Trazo con plumón sobre la impresión del mapa y posteriormente escaneo del dibujo



3. Vectorización de las calles secundarias, mapeo de las respectivas direcciones con recortes de revistas y aplicación de color.

Decisiones de diseño

Por ser un proyecto editorial que abarca distintos períodos de la historia se buscó plasmar aquello por medio de decisiones de diseño como colores, tipografías e imágenes en cada portada de capítulo para acercar ciertas referencias visuales representativas de cada tramo temporal. Las referencias tomadas de la gráfica de cada época vienen principalmente de la revista *Ecran* que cuenta con la totalidad de sus volúmenes disponibles en Memoria Chilena, además se utilizan referencias tipográficas de películas y afiches.

Colores: se proponen dos colores diferentes por capítulo principalmente para acentuar ciertos contenidos como títulos y nombres, además de elementos gráficos como formas básicas dentro de líneas de tiempo o mapas.

Al ser una cantidad variada de colores se buscó que existiera una transición cromática entre cada capítulo. Permitiendo cierta uniformidad dentro de la diversidad de colores.

En el primer capítulo se utiliza el negro característico de películas y publicaciones que no cuentan aún con presencia cromática, además se añade un color amarillo cercano al ocre, utilizado en esta época en la revista de cine *Ecran*, representa también la materialidad de lo antiguo, ya que es el periodo de tiempo más lejano al nuestro.

Los colores utilizados para representar los años 60 se dividen en dos tramos por cada capítulo pero mantienen su unidad y hacen referencia a la creciente tendencia hippie de la década.

Los colores del capítulo 4 son de tipo ideológico ligado al contexto político de Chile donde se enmarca esta última parte, siendo predominante el rojo dentro de estas páginas.

Tipografías: para las respectivas 'partes' de los capítulos se propone una tipografía cercana a las utilizadas en la época o que bien sean representativas de cada periodo ligadas al tema de estudio que es el cine.

La primera tipografía utilizada se encuentra presente en publicidad o al interior de algunas publicaciones de la época de los años 50 como la revista Séptimo Arte del cine club.

—— *Primera Parte*



La segunda tipografía no tiene una referencia concreta sino que reúne ciertas características de diferentes fuentes utilizadas durante estos años en títulos de películas y publicaciones, en un acercamiento a las tipografías sans serif pero con presencia aún de los remates.

—— **Segunda Parte**



La tercera fuente es la más característica de este periodo ya que es una representación hecha desde la actualidad de las letras presentes en la película *El chacal de Nahueltoro* lo que rescata el trabajo gráfico de finales de los 60.

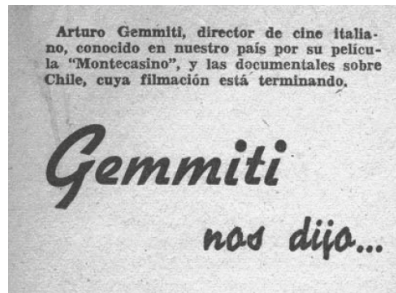
—— **TERCERA PARTE**



La última tipografía utilizada tampoco cuenta con una referencia concreta sino más bien es una representación del rayado y muralismo de las brigadas, por tanto se buscó plasmar el característico brochazo.

—— **CUARTA PARTE**

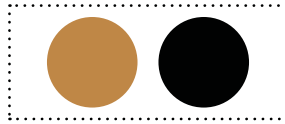




Publicidad y artículos de la revista Séptimo Arte 1954

Primera Parte

1954 - 1959



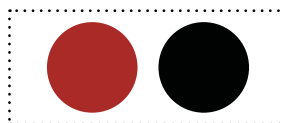
Portadas revista Ecran entre 1954 y 1959



Títulos de películas realizadas entre 1971 y 1973

CUARTA PARTE

1960 - 1965



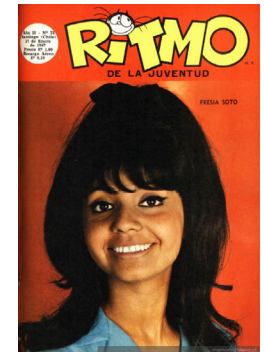
Películas y revistas entre 1970 y 1973



Película dirigida por Joris Ivens el año 1964

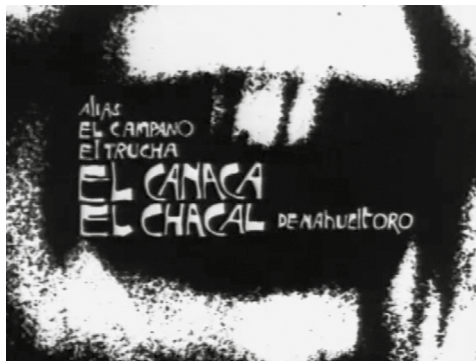
Segunda Parte

1960 - 1965



TERCERA PARTE

1966 - 1969



Película dirigida por Miguel Littín el año 1969

Material gráfico realizado entre 1964 y 1970, por distintos artistas y diseñadores entre los cuales destaca la oficina Larrea.

Fotogramas: para comenzar cada capítulo además de los elementos gráficos mencionados anteriormente se eligió una película representativa para cada periodo, algunas caracterizando el contexto sociopolítico y otras seleccionadas por su nivel de relevancia durante esos años.

Para el primer capítulo se escogió el documental *Las callampas* dirigida por Rafael Sánchez desde el Instituto Fílmico, película que evidencia las duras problemáticas habitacionales y los niveles de pobreza en Chile durante esos años. La segunda película *A Valparaíso* tuvo un importante nivel de relevancia al ser dirigida por el documentalista holandés Joris Ivens junto a la producción del Centro de cine experimental, lugar desde donde también sale la tercera película *El chacal de Nahueltoro* que además de denunciar los problemas estructurales de nuestra sociedad muestra la pobreza y marginación en los sectores rurales. Y por último se propone *Ya no basta con rezar* por contener una fiel representación del contexto social y político en el Chile de los años 70 con la organización sindical, huelgas, protestas y la confrontación de la

clase alta contra la clase oprimida. Además nos muestra el cambio que surge en un sector de las iglesias que ya no ven la realidad de su país desde una postura paternalista con soluciones desde la caridad sino que el rol del cristiano será tener una postura política y de lucha.

Junto a cada fotograma se encuentra un diálogo característico de la película seleccionada, con el objetivo de mostrar ciertos planteamientos expresados allí, además de la forma de pensar y hablar de la época.

Luego de las respectivas portadas de los capítulos, se presenta un ícono de un celuloide con películas realizadas durante cada periodo ampliando la idea propuesta en cada portada. Esto se exceptúa en la primera parte al considerar que la actividad cinematográfica era muy escasa por ello se reemplaza por los titulares de las iniciativas en torno al cine en esos años.



Narrador: Algunos en la espera están rodeados de soledad y miedo... ¿qué pasará después? el hambre es cruel, desesperante, un diálogo de miradas infantiles en una espera sin tiempo.

Las callampas, Rafael Sánchez.

Narrador: No es el lugar más rico, pero vive. Vive bien. Una ciudad comercial vive en ella, a su lado, abajo, en la base de las colinas. Otra ciudad vive sobre las colinas. No una ciudad, una federación de villas, una por colina, 42 colinas, 42 villas. No otra ciudad, otro mundo.

A Valparaíso, Joris Ivens.

José: Tendría alrededor de 8 años cuando me fui de la casa caminando y consiguiendo comida por los caminos hasta que llegué a San Fabián.

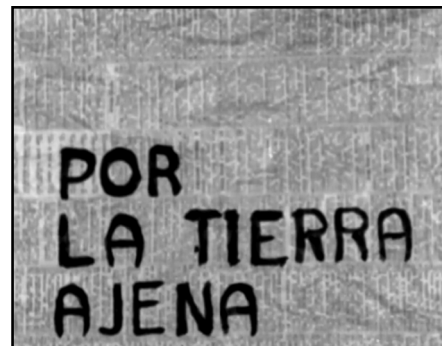
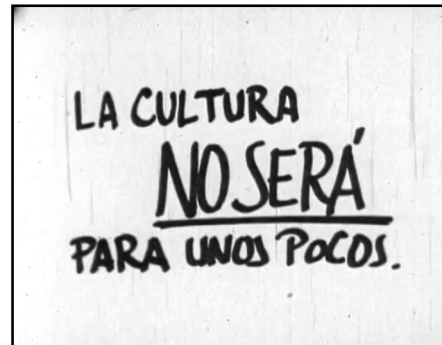
El chacal de Nahueltoro, Miguel Littín.

Música: Ya no basta con rezar si permaneces pasivo. Rezar es un artificio para poder escapar. Ya no basta con rezar. Es en la lucha, en la acción, donde se prueba el cristiano. Luchando por sus hermanos avanza en su religión. Y no le basta rezar. Ya no basta con rezar, con los puños bien en alto marchan moros y cristianos a enfrentar la realidad.

Ya no basta con rezar, Aldo Francia.

Otros elementos gráficos:

Existen otros elementos gráficos importantes dentro de la composición del libro, que son algunas páginas con canciones que formaron parte de algunas piezas audiovisuales de la época y que además nos acercan al movimiento de la Nueva Canción Chilena y su relación con el cine. También se destacan los títulos de las películas los cuales se vectorizaron y aplicaron colores respectivos de cada capítulo, complementado a esto principalmente en el último capítulo se suman los rayados presentes en algunas películas con mensajes alusivos al contexto social de nuestro país, estando presentes junto a fotogramas de la película donde son parte o bien junto a las cajas de texto de las páginas.



Proceso

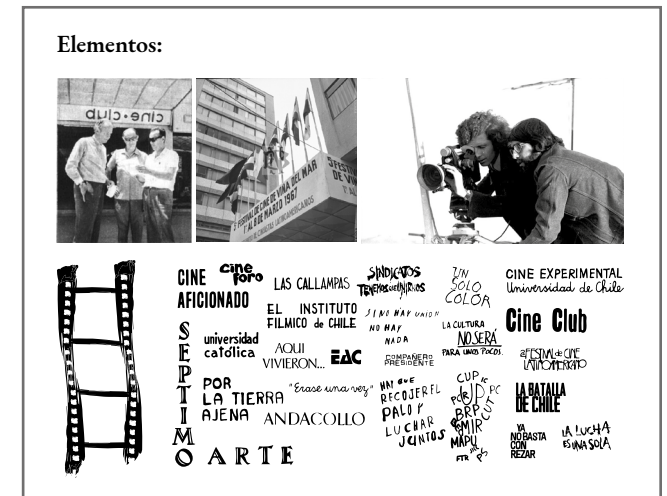
Se extraen los fotogramas seleccionados de cada película, luego se vectorizan, aplican color y se une a la composición con otros fotogramas del mismo film.

Portada

La portada se estructuró a partir de dos puntos: el contenido y el diseño.

En el primero se consideraron todos los elementos necesarios que debían ir en la portada para entregar una imagen completa del tema y propósito del libro, por tanto se seleccionaron los títulos de algunas películas y titulares de revistas, para mostrar los diferentes temas que aborda el proyecto que no va solo en la línea de un estudio en torno a piezas audiovisuales sino a las diferentes aristas de la actividad cinematográfica. Además de los elementos tipográficos también se incluyó el fragmento de un celuloide rasgado al final como representación del término abrupto de todo el movimiento cultural en Chile el año 1973, año donde finaliza nuestro periodo de estudio. El celuloide cuenta con tres imágenes a modo de evidenciar la presencia de quienes estuvieron detrás de la realización de los distintos proyectos que engloba el libro, mostrando desde la actividad cineclubista, los festivales y las filmaciones.

En cuanto al diseño se tomaron decisiones en torno al tratamiento de las imágenes para aludir a lo antiguo, al paso del tiempo y al deterioro, el fondo con rayados muestra los daños que comúnmente sufren películas de larga data por efecto de la oxidación o de otras circunstancias. Por último en la línea de la experimentación y el trabajo hecho a pulso que desprende este estudio se trabajaron los demás elementos gráficos de la portada con un efecto de desgaste en la impresión, hecho traspasando imágenes con piroxilina, que luego se digitalizaron y editaron.



Nota: los títulos de la portada y contraportada están agrupados cronológicamente, el primero de ellos es de los inicios de la actividad cinematográfica y el segundo grupo es de los últimos años del periodo de estudio.

En la imagen final del celuloide se encuentra filmando en cámara Jorge Müller detenido desparecido en dictadura.



Memorias Cinematográficas

Stephanie Orellana M.

SI NO HAY UNIÓN
NO HAY
NADA
SINDICATOS
TENEMOS QUE UNIRNOS
UN
SOLO
COLOR
COMPANERO
PRESIDENTE
EAC
FESTIVAL de CINE
LATINOAMERICANO
LA LUCHA
ES UNA SOLA
NO BASTA
CON
REZAR
LA CULTURA
NO SERA
PARA UNOS POCOS
HAY QUE
RECOJAR
PALO
LUCHAR
JUNTOS
LA BATALLA
DE CHILE

Conclusiones

Las calles por las que transitamos, los sitios que visitamos y las imágenes que vemos guardan un pasado histórico que muchas veces desconocemos. La memoria permite acercarnos a aquello, porque esta reposa en los lugares, las personas y los soportes materiales, por eso es tan vital entenderla y poner valor a su conjunto.

Se puede concluir también que las imágenes nos hablan y transportan a épocas pasadas pero son más complejas y profundas de lo que se logran apreciar a primera vista, en ellas se guardan anécdotas, diversas historias y vivencias personales, que no se pueden descifrar sin el relato oral de quien forma parte de ella. Van de la mano la memoria oral y visual que por medio de proyectos como el que aquí se plantea, van al rescate de ella en busca de su puesta en valor, le dan vida al archivo visual y al recuerdo, ambos llenos de fragilidad y fragmentación, características que muestra su singular belleza. Además permite mantener vigente la voz y el trabajo de quienes fueron agentes importantes en el desarrollo cultural de nuestro país.

Por último se concluye que la historia en torno al cine abordada desde nuestra disciplina aún contempla un vasto campo para seguir desarrollando e investigando y que como toda actividad cultural y artística debe ser estudiada desde su contexto, evidenciando la relación que posee con el medio donde se desarrolla estando sus fundamentos y posturas enraizados en el acontecer social y político, además entendiendo que el cruce entre cine y diseño no pasa sólo por el cartel cinematográfico sino por un espectro mayor de creación. Por ello el presente trabajo con miras al futuro guarda interés en una segunda o tercera parte que continúe con la línea investigativa desarrollada pero que se enfoque en otros tramos de tiempo como el periodo de dictadura militar o la sociedad post dictadura, que desprenden otros imaginarios y una producción gráfica y cinematográfica completamente diferente dado su contexto social.

Comentarios finales

El proyecto en una primera instancia ha permitido desarrollar principalmente mis capacidades e interés en la investigación, por medio de la búsqueda, procesamiento y análisis de distintas fuentes tanto escritas, como visuales y orales.

Además me permitió el relacionamiento ya sea presencialmente o desde la virtualidad con personas de gran relevancia para la historia cultural de nuestro país que hoy forman parte de este proyecto con sus historias y vivencias.

Por último el proyecto me permitió por medio de la autogestión de diversas áreas crear una red de contactos con personas e instituciones, a quienes podré dar a conocer en un futuro la materialización final del proyecto editorial.

Bibliografía

Libros

ARENDDT, Hannah. *¿Qué es la política?*. Barcelona: Paidós, 1997.

BIRRI, Fernando. *La Escuela Documental de Santa Fe*. Argentina: Editorial Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, 1964.

CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1975.

CAVALLO, Ascanio, DÍAZ, Carolina. *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago: UQBAR, 2007.

CHARTIER, Roger. *La Historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa, 2007.

FRANCIA, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC Ediciones, 1990.

HALBWACHS, Maurice. *Memoria Colectiva*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.

HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo De Cultura Económica De Argentina, 2001.

KOZEL, Andrés, GROSSI, Florencia, MORONI, Delfina, coord. *El imaginario antiimperialista en América Latina*. Buenos Aires : CLACSO, 2015

MOUESCA, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile : veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid : Eds. del Litoral, 1988.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. España: Paidós, 1997.

NORA, Pierre. *Lugares de memoria*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.

OSSA, Carlos. *La historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú, 1971. p. 91.

Red de Arte, Cultura y Patrimonio de las Universidades del Estado de Chile, *Cineclubismo y educación*. Santiago: Dirección de Creación Artística VID, Universidad de Chile, 2019.

ROJAS MIX, Miguel. *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. 1ª ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

RUBIO, Graciela. *Memoria, política y pedagogía: Los caminos hacia la enseñanza del pasado reciente en Chile*. Santiago: LOM, 2013.

SCHWARZSTEIN, Dora (comp.) *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.

TAYLOR, Charles. *Imaginario sociales modernos*. Barcelona: Paidós, 2003.

VILLAVERDE, Héctor. *Testimonios del Diseño Gráfico Cubano 1959-1974*. Cuba: Ediciones La Memoria, 2010.

Revistas

GONZÁLEZ, M. Paula, PAGES, Joan. Historia, memoria y enseñanza de la historia: conceptos, debates y perspectivas europeas y latinoamericanas. *hist.mem.* [en línea]. 2014,(9). pp. 275-311.

GUASCH, Anna Maria. Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia*. 2005, (5). pp. 157-183.

IÑIGO, Isidora. Sobre la relación entre memoria y política Contribuciones del pensamiento de Hannah Arendt para el campo de estudios de la memoria. *Sophia Austral*. 2018, (22). pp. 163-181.

LIFSCHITZ, Javier. ARENAS, Sandra. Memoria política y artefactos culturales. *Estudios Políticos*. 2014,(9). pp. 98-119.

LINDÓN, Alicia. Diálogo con Néstor García Canclini: ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?. *EURE* [en línea]. 2007, vol.33, (99), pp. 89-99.

MARTÍNEZ, Jerónimo. Los inicios del cine documental y la antropología. *Cuadernos de documentación multimedia*. 2009. Vol. 20, p. 177.

MURGUIA, Eduardo Ismael. Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes. *Íconos*, [En línea] 2011, (41). pp. 17-37.

NIETO, Jorge. Garras de oro. *Credencial de Historia* [en línea]. 1999, (112).

ROCHA, Glauber. La estética del hambre. *Ramona*, 2004, (41). p. 53.

ROCK NÚÑEZ, María Esperanza. Memoria y oralidad: formas de entender el pasado desde el presente. *Diálogo Andino* [online]. 2016, n.49, pp. 101-112.

SANTA CRUZ, Eduardo. El cine chileno y su discurso sobre lo popular. Apuntes para un análisis histórico. *Comunicación Y Medios*. [en línea]. 2018,(18). pp. 57-69.

TORRES DUJISIN, Isabel. La Década De Los Sesenta En Chile: La Utopía Como Proyecto. *HAOL* [en línea]. 2009,(19). pp. 139-149.

Películas

Ayúdeme usted compadre [35 mm]. Germán Becker. Santiago: Procine Ltda, 1968.

Caperucita. Rodrigo González. Santiago: Escuela de Artes de la Comunicación EAC, 1972

El chacal de Nahueltoro [35 mm]. Miguel Littín. Santiago: Cine Experimental Universidad de Chile, 1969.

En este pueblo no hay ladrones. Carlos Wittig. Santiago: Escuela de Artes de la Comunicación EAC, 1969.

Garras de oro [35 mm]. PP. Jambrina. Colombia: Cali Films, 1927.

La hora de los hornos [16 mm]. Octavio Getino y Fernando Solanas. Argentina: Grupo Cine Liberación, 1968.

Revolución. Jorge Sanjinés. Bolivia: Grupo Ukamau, 1963.

Sangre de cóndor [35 mm]. Jorge Sanjinés. Bolivia: Grupo Ukamau, 1969.

San Pedro de Atacama [16 mm]. Nieves Yankovic y Jorge di Lauro. Santiago: Dirección Nacional de Turismo, 1964.

Venceremos [16 mm]. Pedro Chaskel y Héctor Ríos. Santiago: Cine Experimental Universidad de Chile, 1970.

Fuentes

Fig. 1 Retrato de Augusto César Sandino en *Catálogo de la Exposición «Sandino Vive»*. Managua: Alcaldía de Managua, 2007. p. 17. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_ugarte/imagenes_de_lideres_politicos/imagen/imagenes_de_lideres_politicos_04_augusto_sandino_retrato/

Fig. 2 *Garras de oro*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pjyZHRTVobY>

Fig. 3 *Lunes de revolución*. Volumen 12. Portada: Rafael Morante. 1959. Recuperado de la Biblioteca digital del caribe. Disponible en: <https://www.dloc.com/AA00013450/00012?search=lunes%2clunes>

Fig. 4 *Revolución*. Solicitado en: <https://ukamau.org.bo/films/revolucion/>

Fig. 5 *Sangre de cóndor*. Solicitado en: <https://ukamau.org.bo/films/yawar-mallku-sangre-de-condor/>

Fig. 6 *San Pedro de Atacama*. Disponible en: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/san-pedro-de-atacama/>

Fig. 7 *Ayúdeme usted compadre*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Kc-vHN-mdEm4>

Fig. 8 *El chacal de Nahueltoro*. En: <http://collectiveaccess.cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2358>

Fig. 9 *La hora de los hornos*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=z2HRWWyQ-kY>

Fig. 10 Memorial en calle Londres, Santiago. Recuperado en <https://www.londres38.cl/>

Fig. 11 Brinkmann, Beatriz. Paseo memoria herida. *Reflexión*. 2009, (37). pp. 25-28. Disponible en: <http://www.cintras.org/textos/reflexion/r37/paseomemoriaviva.pdf>

Fig. 12 Revistas Séptimo Arte del cine club universitario. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97486.html>

Fig. 13 Rodaje de *El chacal de Nahueltoro*. Solicitado Disponible en: <https://cinetecanacional-bd.cl/acervo/>

Fig. 14 *Venceremos*. Disponible en: <http://collectiveaccess.cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2367>

Fig. 15 *En este pueblo no hay ladrones*. Disponible en: <http://archivofilmico.uc.cl/archivo/en-este-pueblo-no-hay-ladrones/>

Fig. 16 *Caperucita*. Disponible en: <http://archivofilmico.uc.cl/archivo/caperucita/>



Memorias Cinematográficas

Stephanie Orellana Mellado