REVISTA
Márgenes
Espacio Arte Sociedad
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

| AGOSTO DICIEMBRE 2020 |

| Número Especial
El cine de Sergio Navarro |

Universidad de Valparaíso
CHILE

REVISTA Márgenes

Espacio Arte Sociedad

> La **Revista Márgenes** es una publicación semestral editada por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, Chile. Es una revista internacional arbitrada por pares académicos. Su principal objetivo es difundir, promover y discutir la investigación en las disciplinas que centren su interés en la ciudad, el espacio, la sociedad, privilegiando enfoques creativos, inéditos y diálogos interdisciplinarios. Recoge aportes y preocupaciones que ponen en el centro de sus investigaciones la condición humana y la calidad de vida, los procesos sociales, culturales, ambientales, históricos y políticos que atraviesan la sociabilidad, cuyo fin es comprender y observar los múltiples aspectos del espacio y sus realidades sociales y culturales en Latino América, el Caribe y Europa.

Los artículos publicados expresan el pensamiento de sus autores y no necesariamente el de la comunidad académica de la Facultad de Arquitectura. Se autoriza la reproducción del material citando debidamente la fuente.

Revista Márgenes está incluida en **LATINDEX**, Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal.

*> **Revista Márgenes** is a bianual publication of the Architecture Faculty of the Universidad de Valparaiso, Chile. It is an international journal arbitrated by academic peers. Its main goal is to spread, promote and discuss research in disciplines which focus their interest in the city, the space, society and interdisciplinary works, favoring new and creative views. It receives contributions and concerns centered on the human condition and life standard, social, cultural, environmental, social and political processes that cross sociability which aim to observe and understand the multiple aspects of space and its different social and cultural realities in Latin America, The Caribbean and Europe.*

The articles published represent the authors' views and not necessarily those of the academic community of the Architecture Faculty. Content may be reproduced citing the source properly.

*Indexed / Abstracted in **LATINDEX**, Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal.*

*> **Revista Márgenes** est une revue scientifique semestrielle éditée par la Faculté d'Architecture de l'Université de Valparaiso, du Chili. C'est une revue internationale arbitrée par des paires académiques. Son objectif principal est de répandre, de promouvoir et de discuter la recherche dans la discipline qui centre son intérêt dans la ville, l'espace, la société, en privilégiant des points de vue créatifs, inédits et des dialogues interdisciplinaires. Elle reprend les apports et les préoccupations qui mettent au centre de leurs recherches la condition humaine et la qualité de vie, les processus sociaux, culturels, environnementaux, historiques et politiques qui traversent la sociabilité, dont la fin est de comprendre et d'observer les aspects multiples de l'espace et de ses réalités sociales et culturelles en Amérique latine, les Caraïbes et l'Europe.*

Les articles publiés expriment la pensée de ses auteurs et non nécessairement celui de la communauté académique de la Faculté d'Architecture. La reproduction du matériel est autorisée en citant correctement la source.

*La **Revista Márgenes** est incluse dans **LATINDEX**, Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal.*

Universidad de Valparaíso
CHILE

AUTORIDADES

Rector Universidad de Valparaíso
Aldo Valle Acevedo

Decano Facultad de Arquitectura
Juan Luis Moraga Lacoste

Directores de Escuelas

Escuela de Arquitectura
Osvaldo Bizama Calzia

Escuela de Diseño
Alejandro Osorio Morán

Escuela de Gestión en Turismo y Cultura
Claudio Rojas Larraín

Escuela de Cine
Rodrigo Cepeda Ortiz

Escuela de Teatro
Claudio Marín Echeverría

Márgenes | agosto diciembre 2020

Espacio Arte Sociedad Facultad de Arquitectura Universidad de Valparaíso

| Número Especial
El cine de Sergio Navarro |

Universidad de Valparaíso
CHILE

Revista
Márgenes
Espacio Arte Sociedad

Revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso. Autorizada por Decreto Exento Nº 01176, del 24 de septiembre de 1996.

Revista Márgenes está incluida en LATINDEX, Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal.

Número Especial | Agosto Diciembre 2020
ISSN electrónico : 0719-4463
ISSN impreso: 0718-4034

Avenida El Parque 570,
Playa Ancha, Valparaíso. CP 236 0066
Teléfonos 56-32 2508206 / 2508437
Fax 56-32 2508213
Chile

Envío de artículos
revistamargenes@uv.cl

DISEÑO
Luz Núñez, Centro de Estudios Editoriales
Escuela de Diseño, Universidad de Valparaíso

DIRECTOR - EDITOR
Gustavo Celedón Bórquez
Universidad de Valparaíso, Chile

CO-EDITOR
Carlos Céspedes Aravena
Universidad de Valparaíso, Chile

COMITÉ EDITORIAL
Dra. Alicia Lindón
Universidad Autónoma de México, México
Dra. Ximena Galleguillos
Universidad de Kiel, Alemania
Dr. Roberto Goycoolea
Universidad de Alcalá, España
Dra. Irene Molina
Universidad de Uppsala, Suecia
Dra. Paola Jirón
Universidad de Chile, Chile
Dr. Juan Carlos Rodríguez
Universidad de Valparaíso, Chile
Dra. Andrea Pino
Universidad Técnica Federico Santa María, Chile
Dra. Luz Fernández de Valderrama
Universidad de Sevilla, España

COMITÉ CIENTÍFICO
Hernán Salas
Universidad Nacional Autónoma de México, México
Francisca Márquez
Universidad Alberto Hurtado, Chile
Sonia Reyes
Universidad de Valparaíso, Chile
Bernardo Guerrero
Universidad Arturo Prat, Chile
Juan Carlos Skewes
Universidad Alberto Hurtado, Chile
Guillermo Guajardo
Universidad Nacional Autónoma de México, México
Nicolás Gissi
Universidad de Chile, Chile
Daniel Le Couédic
Université de Bretagne Occidentale, Francia
Arlette Gautier
Université de Bretagne Occidentale, Francia
Frédérique Chlous-Ducharme
Université de Bretagne Sud, Francia
Franck Dorso
Institut d'Urbanisme de Paris, Francia
Laurent Devisme
ENSA Nantes, Francia
Guy Mercier
Université Laval, Canadá
Lucie K. Morisset
Université du Québec à Montréal, Canadá
Richard Klein
Université de Paris I, ENSA Lille, Francia
Daniel Pinson
Université Paul Cézanne Aix-Marseille 3, Francia
Héctor Dupuy
Universidad de La Plata, Argentina
Claudia Lira
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
Nina Hormazábal
Universidad Técnica Federico Santa María, Chile

Contenidos

INVESTIGACIÓN | El cine de Sergio Navarro |

7 > *Si me dejan vivo se van a morir...* Empatía y autopercepción en el díptico *Caminito al cielo* (1988) y *Cuartito rosa* (1992) de Sergio Navarro > Iván Pinto Veas

13 > Realidades lúdicas: Sobre dos vídeos del Colectivo del Cabo Astica > Héctor Oyarzún Galaz

17 > Solo hay compañeros de juego. Procedimientos cinético-líricos en la creación de *Nostalgias del Farwest*: un video con Jorge Teillier > Tiziana Panizza

25 > Un vuelco narrativo > Sergio Navarro

DOSSIER

31 > *Nunca abandono la ficción para hacer documental.* Entrevista a Sergio Navarro > Iván Pinto Veas

35 > Presentación de libro: *La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz (1962 - 1975)* de Sergio Navarro > Catalina Donoso Pino

¶

Editorial

| El cine de Sergio Navarro |

Este número especial de **Revista Márgenes** está dedicado al trabajo cinematográfico de Sergio Navarro, Profesor de la Universidad de Valparaíso, quien dirigió y re-fundó la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Comprometido siempre con el cine, su labor se concentra en tres ejes o aristas: el de la pedagogía, la investigación y la realización. En el primero, numerosas voces pueden dar cuenta de los conocimientos impartidos y el compromiso con la sala de clases, dejando impresiones no sólo en el mundo de los y las estudiantes, sino también, y con igual energía, en el de las y los profesores. En el campo de la investigación destacan varias publicaciones, gran parte de ellas dedicadas a profundizar el cine de Raúl Ruiz. En el campo de la realización, al cual este número de **Revista Márgenes** se consagra, Sergio Navarro creó varias piezas interesantes que se inscriben, ciertamente, en la historia del cine nacional, si bien, por diversos motivos, han pasado desapercibidas o poco atendidas.

En este sentido, este número de **Revista Márgenes** busca resaltar su cinematografía e indagar en algunas de estas piezas. Sergio Navarro es heredero directo de la generación del 60, aprende y proyecta ese conocimiento, se convierte en cuerpo y testimonio de esta historia del cine chileno. Une varias generaciones, por lo tanto, varias miradas, varios enfoques. Por ello fue capaz de ver, por ejemplo, antes que cualquier ojo cinematográfico,

> **Gustavo Celedón Bórquez**
Profesor Titular de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Dr. en Filosofía por la Universidad París 8 Vincennes - Saint-Denis. Director del Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso.

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

la precarización radical que instaló la dictadura en las poblaciones de Santiago, destruyendo el pasado creativo y asociativo que esas poblaciones no solo representaban, sino habían levantado a través de la organización y la solidaridad. *Caminito al cielo* (1989) observa la realidad que nos dejaba uno de los periodos más oscuros de la historia nacional, y lo hace casi de inmediato, con una capacidad de observación que se revela siempre abierta y atenta, nunca extraviada.

En las siguientes páginas se podrán apreciar análisis, reconsideraciones, observaciones, entre otros, de diversas piezas de Sergio Navarro. Tiziana Panizza, Iván Pinto, Héctor Oyarzún, Catalina Donoso y el mismo Sergio Navarro abren un trabajo de comprensión de esta historia cinematográfica, siendo un honor para **Revista Márgenes** poder albergar y difundir estas páginas.

Asimismo, esperamos que esta iniciativa abra posteriores trabajos de indagación en la obra de Navarro, la cual, insistimos, tiene vida propia en la historia de la realización en Chile en la medida que busca y rodea, incansablemente, la idea de cine o, al menos, una entre ellas, siempre interesante y verdadera.

GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ

EDITOR

Investigación
El cine de Sergio Navarro

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

Si me dejan vivo se van a morir... Empatía y autopercepción en el díptico *Caminito al cielo* (1988) y *Cuartito rosa* (1992) de Sergio Navarro

IVÁN PINTO VEAS

> Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. ivanpintoveas@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte Sociedad
*Si me dejan vivo se van a morir...*Empatía y autopercepción en el díptico *Caminito al cielo* (1988) y *Cuartito rosa* (1992) de Sergio Navarro
Agosto Diciembre 2020
Páginas 7 a 12
ISSN elec. 0719-4463
ISSN imp. 0718-4034
Recepción: abril 2019
Aceptación: octubre 2019

Formado en la escuela EAC, Sergio Navarro es, junto al grupo de cineastas formados hacia fines del período de la Unidad Popular parte de una generación "interrumpida", cuyo horizonte de expectativas inicial no contaba con el golpe de Estado de 1973. Como gran parte de su generación, Sergio Navarro partió al exilio, pero antes de ello, dejó trazas en los trabajos realizados al interior de su escuela y luego con dos largometrajes de ficción, co-dirigidos: *Esperando a Godoy* (1973, co-dirección con Cristián Sánchez y Rodrigo González) y *Vías Paralelas* (1975, co-dirección con Cristián Sánchez). Tal como ha comentado en diversas ocasiones —una de ellas en una entrevista que le realicé para el propósito de este texto— el hecho de conocer a Raúl Ruiz como profesor durante su período formativo fue de alto impacto y ambos largometrajes pueden declararse en abierto influjo de algunas ideas que Ruiz les planteó en ese entonces, centralmente en torno a la propuesta de un "cine de indagación". Recientemente, Sergio ha saldado cuentas con esta experiencia, escribiendo un libro sobre el período chileno de Raúl Ruiz (*La naturaleza ama ocultarse*, Metales pesados, 2019), sin embargo el fantasma ruiciano así como una creciente amistad con él, lo seguirá a lo largo de su obra de distintas formas.

Luego de un periplo que incluyó Canadá y Ecuador, donde realizó diversos trabajos, hacia mediados de la década del ochenta Sergio vuelve a Chile, a ser partícipe de la creciente escena audiovisual que surge como cultura de oposición a la dictadura de Pinochet. Durante este período, el trabajo de Sergio está impactado por dos elementos, por un lado el género documental, el que habrá absorbido durante sus años de formación en el National Film Board, por otro, la propagación del U-matic como soporte de registro y creación. Tal como ha sido investigado por Germán Liñero (2010), el U-matic como soporte tecnológico sirve para difundir una cultura audiovisual de resistencia durante la década del ochenta, aglutinando diversos modos de producción, vinculados a distintas ONGs, creadores e instituciones, que se movieron entre experiencias de corte comunitarias, documentales y videoartísticas, dentro las que destacan las producciones de ICTUS, Teleanálisis o las realizadas en los Encuentros Franco-chilenos de video arte, con distintas implicancias educativas, contrainformacionales o experimentales.

Por su parte, Navarro, se volcará en este período a realizar diversos trabajos por encargo vinculados a distintas instituciones. En este trabajo me centraré en dos de ellas, en lo que podríamos llamar el "díptico" compuesto por *Caminito al cielo* (1989) y *Cuartito rosa* (1992)

INDAGANDO EN LOS MÁRGENES

A la luz de las distintas tendencias que marcan itinerarios durante el paisaje que abarca la década del ochenta e inicios de los noventa, el trabajo realizado por Sergio Navarro en estas dos piezas, podría formar parte del video documental que busca implicarse en comunidades. Es la época de las llamadas ONGs, que adquieren legitimidad en este período como ventana hacia el interior de la sociedad, y que implican un tejido institucional donde educadores, antropólogos, sociólogos buscan establecer programas de desarrollo e integración social en vías de la instalación de la democracia. Los dos trabajos pueden insertarse en esta línea de un video en parte informativo y de difusión de temáticas sociales, en las cuales el otro, en este caso, sujetos pertenecientes a grupos subalternos que no han tenido oportunidad de ser escuchados luego del abandono institucional del que fueron víctimas durante la dictadura, encuentran un lugar de visibilización.

En este sentido, hay una línea de continuidad con el llamado cine social de la década del sesenta en cuanto dispositivo de registro de un sujeto que había sido abandonado por el discurso histórico, tal como lo era el sujeto popular, pero que en el caso del panorama de la década del ochenta, se vincula a los modos de precarización y reproducción de la desigualdad que el propio neoliberalismo había producido como doctrina económica y social. Hablamos, entonces, de un tipo de documental que busca ir al encuentro de este sujeto excluido en los bordes de la ciudad.

Para abordar ello, Navarro echa mano de la metodología ruiciana: la indagación. La idea de poder ir más allá de la capa superficial, para explorar en los pliegues subterráneos e inconscientes de la cultura oficial. En una época donde la discusión en la teoría comunicacional latinoamericana se preguntaba por los desplazamientos entre la cultura de masas y la cultura popular, Navarro acierta actualizando los códigos de un sujeto marginal urbano que tiene plena referencia a los medios masivos, al mercado y a determinados modos de subsistencia, haciendo desvíos y apropiaciones de la cultura oficial.

> FIGURAS 1., 2. Fotogramas de “Caminito al cielo”, Sergio Navarro, 1989

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

CAMINITO AL CIELO

En *Caminito al cielo* se aborda directamente a un grupo de adolescentes de la población La Pincoya. La prioridad del registro es darles espacio para el diálogo y el planteamiento de sus puntos de vista ante determinados temas: el futuro, el trabajo, el amor, el sexo, la droga. Al inicio los muestra en una suerte de focus-group en un registro "neutral", lo que va cambiando en la medida que la cámara empieza a implicarse e intervenir con sus retratados. Lejos del juicio, la cámara intenta ingresar en una lógica interna del grupo, aún sabiendo de la insalvable distancia, pero jugando con ellos en sus propios límites.

Al momento de hablar de su relación con el sexo, el documental incorpora a una actriz que coquetea con el entrevistado para ver hasta donde es capaz de llegar con su discurso y cierta presunción de conquistador. En otro momento filma la discusión entre una pareja de pololos, que exponen sus conflictos de dominación, dejando entrever la dinámica celópata de ambos.

Por otro lado, Navarro no censura los hechos que coquetean con lo ilegal. La "marihuana" y "la chicota" son consumidos abiertamente dentro del filme, donde los distintos personajes se sitúan frente al consumo. Algunos toman distancia, otros parecen sumidos en una dinámica cotidiana de la que difícilmente saldrán. Lo mismo con el robo: *la pulenta, voy y saco del frigeder el cobre, lo vendo y compro pan con chancho*, dice uno que recalca no tener miedo a la cana y que ha estado ahí muchas veces.

Quizás uno de los puntos fuertes del documental, tiene que ver con la auto-percepción de quienes son retratados. De esta manera se entiende que el video no sólo registra, si no que se hace parte de un proceso de conocimiento e identidad que es instado por el realizador. Ahí es cuando uno de los personajes dice "*elincuente es un nombre que le dan a los cabros de la población*, hablando así de la segregación y marginación de la cual es víctima, una tal que se reproduce en discursos y estigmas de clase.

Esta autopercepción, se vincula también a la autorrepresentación. Navarro fuerza la puesta en escena del documental a la búsqueda de encuadres que lo alejen del reportaje, jugando con espejos y reencuadres. A su vez, no sólo los filma en su universo cotidiano, si no que los lleva a jugar a improvisar determinadas situaciones, jugando gestualmente con la cámara. En una de las tomas finales, los personajes posan frente a cámara como si fuese el registro de un grupo de sospechosos. Uno de ellos hace un gesto con la mano burlándose de la cámara, desacreditando su autoridad.

CUARTITO ROSA

En *Cuartito rosa* las estrategias de intervención que apuntan a una autopercepción y una autorepresentación de quienes son filmadas está aún más subrayada. Aquí Navarro se acerca a un grupo de adolescentes embarazadas y madres, dentro de la comuna de La Pintana, en una escuela de niñas y un hogar de menores. Al igual que en *Caminito al cielo*, el punto de partida es un taller participativo donde cada una relata su historia y percepción vinculada al género, la sexualidad y el amor.

Muchas de ellas han visto interrumpidas sus expectativas de vida fruto de un embarazo temprano y deben lidiar con situaciones precarias en su vida cotidiana. Otras se emparejan y viven su sexualidad con poca consciencia. En este universo, Navarro indaga en las representaciones del "amor", influidas por las telenovelas y la música romántica, nuevamente, evadiendo un juicio moral.

> FIGURA 3. Fotograma de "Caminito al cielo", Sergio Navarro, 1989

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

Aquí, también, hay un juego: en la televisión hay un doble de Luis Miguel que termina apareciendo para besarse con una de las retratadas con música melodramática. La cámara entra a la habitación y Navarro las hace hablar frente a cámara mientras se arreglan y peinan. Encuadra frente a cámara los diálogos de una pareja que confiesa de su intimidad frente a cámara y también a dos mujeres que resuelven sus conflictos apoyándose en medio de la población. En una escena, finge una cita romántica, y hace actuar a su protagonista con un tercero, donde da cuenta de un coqueteo infructuoso pero expectante, etc. En otras palabras, radicaliza la autorrepresentación de sus sujetos documentales forzando el documental a la ficción.

Ambos documentales —*Caminito al cielo* y *Cuartito rosa*— intercalan clips de canciones populares. En el segundo, Navarro pone la canción "Corazones rojos" conocida por ser una canción que denuncia el machismo, mientras graba en actividades cotidianas a sus retratadas. Por duras que sean las condiciones de sus mujeres retratadas, Navarro quiere hacer énfasis en esta lucha cotidiana por la cual deben pasar ellas como adolescentes y madres solteras.

CONCLUSIÓN

El trabajo compuesto por este "díptico", va un poco más allá del documental observacional —neutral- o expositivo— distanciado y objetivo; así también, aunque tienen como punto de partida determinados métodos del documental testimonial y comunitario, busca una salida por el lado de la creación. Ambos buscan determinada empatía con sus universos, para extraer de ahí dispositivos de puesta en escena que son planteados como juegos con sus protagonistas.

> FIGURAS 4., 5. Fotogramas de "Caminito al cielo", Sergio Navarro, 1989

> FIGURA 6. Fotograma de "Cuartito rosa", Sergio Navarro 1992

Un juego cómplice donde la auto-representación y la auto-percepción se vuelven afines con una tecnología liviana de registro. Navarro logra ingresar a estos universos alejándose del juicio moral o la mirada compasiva, enfatizando las estrategias cotidianas con las cuales sus personajes sobreviven y, a su manera, resisten en una ciudad y entorno que los tiende a invisibilizar y excluir. Navarro busca poner la cámara al servicio de estas realidades, proponiéndolas como eminentemente vivas, autónomas y creadoras.

¶

> FIGURA 7. Fotograma de “Cuartito rosa”, Sergio Navarro 1992

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

Realidades lúdicas: Sobre dos vídeos del Colectivo del Cabo Astica

HÉCTOR OYARZÚN GALAZ

> Magíster en Estudios de Cine, Pontificia Universidad Católica de Chile. lienturoyarzun@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte Sociedad
Realidades lúdicas: Sobre dos vídeos del Colectivo del Cabo Astica
Agosto Diciembre 2020
Páginas 13 a 16
ISSN elec. 0719-4463
ISSN imp. 0718-4034
Recepción: abril 2019
Aceptación: octubre 2019

FRONTERAS INESTABLES

Con solo tres años de actividad y dos trabajos de 45 y 27 minutos de duración, la breve experiencia del Colectivo del Cabo Astica es representativa del tipo de asociaciones improbables y heterodoxas que permitió la flexibilidad de producción del formato del vídeo en Chile. El grupo estaba conformado por Sergio Navarro (único miembro con formación audiovisual previa[1]), Gonzalo Duque, Ricardo Carrasco, el periodista Vicente Parrini y el profesor Felipe Tirado. A pesar de contar con un solo miembro con manejo de las reglas del lenguaje fílmico, el Colectivo del Cabo Astica completó dos documentales: *De las armas y las letras* (1986) y *Nostalgias del Farwest* (1987 - 2007). La primera de estas está centrada en la figura de Manuel Astica Fuentes, escritor, poeta, periodista y cabecilla de un levantamiento de la Armada en la primera mitad del siglo XX. La segunda sigue al poeta lautarino Jorge Teillier en un onírico regreso a su pueblo natal. Se trata de dos obras que, a pesar de contar con un equipo mayoritariamente *amateur*, empujaban los límites de lo que se entiende por registro biográfico y por película documental.

Por más que en el contexto represivo de la dictadura se pueda emparentar la imagen militante al cine "de denuncia", en las casi dos décadas de dictadura existió una producción de imágenes contra el régimen de carácter más bien heterogéneo. Si bien los trabajos documentales de Claudio Di Girolamo o los reportajes del noticiero Teleanálisis pudiesen considerarse como imágenes representativas de la resistencia, lo cierto es que existen varios trabajos de oposición que se escapan a la responsabilidad militante exigida desde ciertos sectores. Dentro del vídeo, en palabras de Sergio Navarro, "se mezclaba todo" [2]. Las expresiones del videoarte, la performance registrada, el reportaje o el documental compartían el mismo formato, más barato que el del sistema tradicional de producción cinematográfica.

En un contexto mundial, varios críticos e historiadores han identificado los años ochenta y el comienzo de los noventa como un momento clave en el que las fronteras entre ficción y documental se empiezan a volver difíciles de establecer. El crítico estadounidense Kent Jones reconoce en su ensayo *Cruzando la línea* a las obras de Hou Hsiao-hsien y Abbas Kiarostami como dos corpus clave para profundizar la indiferenciación de los elementos de la ficción y del documental. Sin embargo, como Jones mismo admite, existen demasiados ejemplos anteriores como para establecer realmente a *Close-up* (Abbas Kiartostami, 1990) o a *El maestro de marionetas* (Hou Hsiao-hsien, 1993) como el punto límite de este cruce. La mera mención obligatoria de *Nanuk, el esquimal* (Robert J. Flaherty, 1922), hecha también por Jones en su texto, y su historia de producción bastan para afirmar que la delimitación siempre fue poco sólida.

Por lo tanto, este artículo no plantea que el trabajo del Colectivo del Cabo Astica como un ejemplo *avant la lettre* de los juegos entre ficción y documental contemporáneos. En cambio, se busca relevar los dispositivos formales empleados por el grupo para facilitar estos cruces en el contexto del documental chileno. Al igual que en películas como *El Charles Bronson chileno* (Carlos Flores del Pino, 1976 - 1984) o *Como me da la gana* (Ignacio Agüero, 1985), la posibilidad misma de representar la realidad en dictadura parecía estar en una encrucijada. En cierta forma, los formatos pequeños (vídeo en el caso de Flores, 16mm en el caso de Agüero) propician esta clase de hibridaciones. De hecho, la tendencia reconocida por Jones se vincula a la irrupción del formato de cinta DV:

> *La comparación del DV con la imagen elegante y lujosa de 35 milímetros, calza con los impulsos de los principiantes (fingidos o reales) y la realidad observada de forma casual bajo la estética simple que puede captar la gente normal: el diario de vida, la película hogareña, el trato íntimo* (2009:165).

En el caso de las dos películas del Colectivo del Cabo Astica el formato del video sirvió para entregar un valor de producción accesible, por un lado, y para permitir los cruces entre la preparación de la puesta en escena y el registro de lo espontáneo.

DE LAS ARMAS Y LAS LETRAS: ¿CONOCE USTED A MANUEL ASTICA?

El origen del Colectivo está, como su nombre lo indica, vinculado al personaje al cual dedican su primer trabajo. Mientras Navarro trabajaba en su productora al alero de la ONG Educación y Comunicaciones (ECO)[3], Parrini fue a contactar al equipo para comentar su encuentro con Manuel Astica Fuentes en Valparaíso.

Astica había sido el cabecilla de la sublevación de la Escuadra de Chile, rebelión comandada por la marinería de la Armada en 1931. Iniciada en un principio como una forma de protesta frente a la cuantiosa rebaja salarial de los militares, con los días la protesta empezó a adquirir un carácter de demanda general frente a la crisis económica del país. Si bien el cariz ideológico definitivo del levantamiento, y del propio Astica, ha sido discutido ampliamente, la tesis levantada desde la izquierda durante las siguientes décadas interpretó el evento como una suerte de revolución frustrada, una oportunidad desaprovechada para generar cambios profundos en el país durante la primera mitad del siglo XX. En su exitoso ensayo titulado *La revolución de la Escuadra* (1972), el músico y escritor Patricio Manns describe el levantamiento en relación al impacto de la Revolución Rusa:

> *La revolución de la Escuadra refleja de manera visible el espectro de una agitación social, el agotamiento de los electores proletarios frente al cambio inminente seguido por la victoriosa Revolución de Octubre. Sus olas llegaron a este país con elocuente vehemencia desde su enfoque original en la distante y obsoleta Rusia de los zares* (19).

Otros autores, como Hernán Ramírez-Necochea, sostienen una interpretación parecida a la de Manns, agregando, además, que la influencia de miembros marxistas en el ejército fue uno de los factores cruciales que motivaron la rebelión. Por otro lado, para Marcos Chamúdez, miembro del Comité Central del Partido Comunista durante 1931, el levantamiento fue más bien de carácter espontáneo y había tenido una organización prácticamente nula, siendo una estrategia posterior del Partido Comunista la de verse asociado a la sublevación[4].

Además de su atractivo como figura militar, el hombre hallado por Parrini estaba vinculado al ambiente literario de Valparaíso. Durante su estadía en la Penitenciaría de Santiago —como condena por el levantamiento—, Astica escribió la novela utópica *Thimor* (1932), mencionada en el documental como "la primera novela de ciencia ficción en habla hispana".

Por lo tanto, el cabo, poeta y periodista Astica era una figura "de culto" inmediata, un modelo a seguir que promovía una fascinación similar a la de otras figuras duales de armas y palabras como el colombiano Camilo Torres (sacerdote y guerrillero) o el vietnamita Ho Chí Minh (poeta y militar), con el excéntrico agregado de ser un precursor de un género como la ciencia ficción en Latinoamérica.

Entonces, el multidisciplinario grupo decidió bautizarse en honor de quien sería la figura de su primer documental y el motivo por el que pensaron formar un Colectivo de cine: Don Manuel Astica Fuentes. No es de extrañar que el mote "cabo" predominara por sobre los de poeta o periodista en la denominación del grupo. Como veremos, el primer trabajo del Colectivo estaría dominado por el humor, por lo que podríamos interpretar en esa clave la elección de un nombre de carácter marcial para un colectivo de cineastas semi-profesional. Esta combinación de elementos disimiles también se haría patente en la elección del título y subtítulo de esta primera obra: *De las armas y las letras o de como el periodista Manuel Astica tomó el control de un acorazado y se convirtió en poeta*.

El carácter peculiar y de tintes casi mitológicos que poseía la figura de Astica eran razones suficientes para comenzar el proyecto. Al respecto, Navarro comenta: *El documental se hizo sin tener un guión, pero sí con información sobre Astica y la sublevación de la Armada. Pero el sentido era jugar con la situación insólita de la sublevación*[5]. Más que homenajear o reconstruir a través de testimonios la sublevación comandada por Astica, el grupo tomaba como punto de partida el hecho histórico para poner en relación diversos elementos relativos a Astica y su figura singular de escritor y militar de culto. Esta actitud lúdica adoptada frente al personaje histórico se ve desde las primeras escenas.

El documental comienza con algunos miembros del Colectivo discutiendo de espaldas a la cámara. Frente a la Plaza Aníbal Pinto en Valparaíso, Vicente Parrini comenta como si no supiera que está siendo registrado: *Como que primero era una obsesión creativa, y ahora hueón yo me he fijado (que) en un momento es como un compromiso, o sea, que hay que sacarlo adelante el trabajo*. Sin que se especifique de qué están hablando, se puede asumir que se trata de un comentario sobre el propio documental y la autoimpuesta obsesión por Astica como figura a seguir. El documental inicia, justamente, discutiendo su objetivo y posible razón de ser. Para Parrini, y el equipo, lo que comienza como un pie forzado de creación, termina siendo una especia de responsabilidad artística.

Más adelante, vemos a Parrini encuestando a diversos transeúntes en el centro de Valparaíso para encontrar a alguien que conozca a Astica Fuentes. ¿C*onoce usted a Don Manuel Astica?* es la pregunta que deja perplejos a los entrevistados. Lo más cercano a una respuesta afirmativa se da cuando lo confunden con "Gatica" y preguntan si canta tangos. Curiosamente, este comienzo recuerda a la secuencia inicial de otro documental del mismo año. En *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (Luis Ospina, 1986), Ospina y su equipo encuestan a diversos caleños para comprobar si existe gente que recuerde al fallecido escritor Andrés Caicedo. Al igual que en *De las armas y las letras*, el equipo recibe distintas negativas. Si bien los paralelos formales y narrativos son suficientes, la intención de ambas escenas no coincide demasiado. Mientras que la encuesta de Ospina busca revelar la fragilidad de la memoria caleña frente a una de sus figuras culturales más importantes, la encuesta del Colectiva del Cabo Astica se muestra como un ejercicio de carácter absurdo. En este caso, el equipo sabía que de antemano que no obtendría respuestas de parte de los entrevistados, ya que ni los mismos realizadores contaban con gran información del personaje antes de empezar al proyecto.

El punto más alto de la absurda situación se da cuando Parrini dice al equipo "qué loca la imagen" después de entrevistar a un conductor mudo que le responde con gestos. Mientras la encuesta sigue, se empiezan a introducir imágenes de Astica deambulando por los cerros de la ciudad, anticipando el carácter mítico del personaje al presentar su búsqueda como un trabajo de terreno callejero. Por momentos, la escena parece una parodia de las técnicas utilizadas por Jean Rouch y Edgar Morin en la obra canónica de las entrevistas callejeras, *Crónica de un verano* (1961).

Una vez que el equipo finalmente da con Astica, el tono de investigación absurda continúa. Vemos a Parrini frente Astica en la mesa de un restaurant mientras este relata distintos momentos de la sublevación de la Escuadra. En vez de tratarse de una entrevista frontal del tipo *talking head*, en el plano se ve a Parrini junto a otras comensales alrededor de Astica. El entrevistado no entrega un relato articulado, sino una sucesión de comentarios sueltos respecto a la revuelta. Por si fuera poco, el montaje corta repentinamente algunas de las frases del ex-marino, haciendo todavía más fragmentario el relato registrado. De pronto, cuando un objeto se cae

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

fuera de cuadro, el plano se corta de súbito a una situación de similar disposición, pero en otro bar de Valparaíso. En vez de una recolección testimonial del hito militar, entendido en un comienzo como la motivación del documental, las entrevistas toman una forma dispersa contraria a lo que se esperaría de una entrevista a una figura histórica.

En cierto sentido, la estructura general del documental está guiada por esta fórmula. Las diversas entrevistas a Astica van variando de espacios, entre diversos bares, cerros, el cementerio de Valparaíso y su propia casa. Esta movilidad no está tan relacionada con la idea de seguimiento como con la búsqueda de una variedad temática que permita abordar al multifacético entrevistado. Cada "bloque" temático pareciera pertenecer a un espacio: en los cerros se le pregunta por su actividad poética, y sus opiniones sobre Nicanor y Violeta Parra, en los bares se le pregunta por su labor militar. En el cementerio, en cambio, se le pregunta por temas de carácter teológico. Mientras Astica entrega su interpretación particular del cristianismo, Parrini le consulta, como si hablara con un adivino, sobre el destino del país durante el resto del año. El interrogatorio termina con: *Este año ¿cae o no cae?*. Astica responde con una articulada respuesta en la que se compara la posible caída de la dictadura con el fin del Imperio Romano y los regímenes de Hitler y Mussolini. Durante este breve momento, la película desliza una crítica directa a la dictadura de paso. El comentario se introduce en medio de diversas divagaciones, pero queda como uno de los momentos más explícitamente políticos de la obra.

Antes del clímax de la película, el equipo consulta a Astica en su casa si ha visto *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925). El poeta responde afirmativamente, pero que fue hace mucho tiempo. Después de este momento, la película introduce directamente un fragmento del clásico de Eisenstein en el que comienza la rebelión en el acorazado. Por si el paralelo no estuviese claro, se introducen intertítulos en referencia a la sublevación de 1931. Cuando aparece el capitán del Potemkin para confrontar el motín, se dice en el texto que se trata del capitán Hozven, en referencia Alberto Hozven, comodoro de la Armada que anunció la rebaja de sueldo a los marinos. El ingenio de este momento está en remarcar el poco interés del documental por indagar en la verdad del hito histórico; aquello que les llegó en primera instancia como mito es abordado como tal.

El carácter mítico del documental concluye con la escena más esotérica y evidentemente ficcionada de toda la película. En esta vemos a parte del equipo junto a Astica en la playa recolectando materiales para encender una fogata. Por mientras, algunos desentierran de la arena un ejemplar de *Thimor*, el trabajo insigne de Astica como escritor. Por mientras, en la banda sonora escuchamos al autor recitar un pasaje del libro. Mientras el fragmento finaliza, vemos la silueta de tres miembros del Colectivo levantando sus brazos en dirección al sol mientras las olas chocan. Además de ser una referencia a los rituales descritos en la novela, el final cierra con una especie de pacto que convierte al grupo de cineastas en discípulos de Manuel Astica. Con este delirante gesto, la unión entre el Colectivo y su mito se completa.

NOSTALGIAS DEL FARWEST: LA REALIDAD SECRETA

La siguiente película del Colectivo del Cabo Astica marcó un cambio desde el tono distendido y cómico de su primer trabajo. Para comenzar, el personaje retratado en esta ocasión representaba una mitología diferente de la de Manuel Astica Fuentes. En *Nostalgias del Farwest* (1987-2007)[6], el Colectivo del Cabo Astica acompaña al poeta Jorge Teillier en un viaje en tren de regreso a Lautaro, su ciudad natal y objeto principal de su imaginario poético. Como sucedía con Astica, la obra del personaje retratado ejerció una influencia en los aspectos formales de la película. En este caso, los poemas de Teillier inspiran la visualidad y las situaciones de la película. Si en la primera película la ficción aparecía de manera completa hacia el final de la película, en este segundo trabajo la ficción tiene un lugar predominante desde las primeras escenas. Sin embargo, esto no significa que *Nostalgias del Farwest* sea una película menos fronteriza o que no proponga alguna clase de juego entre el documental y la ficción.

La película nació, nuevamente, por un impulso de Parrini de poner en contacto al Colectivo con Teillier. En un comienzo, Parrini y Navarro fueron a conversar con el poeta, a quien convencieron de participar en la película. A diferencia del sistema mayormente caótico de *De las armas y las letras*, en esta nueva película se contó con un guion de ficción escrito por Navarro junto a Parrini. Con la autorización de Ferrocarriles del Estado, el equipo organizó un día de rodaje dentro de un vagón en movimiento para grabar la escena del viaje de Teillier a Lautaro, momento central y recurrente de la película. En esta escena ya se ven algunas de las ideas de carácter ficticio que Navarro deseaba introducir: junto a Teillier viajan un joven poeta, doble de Teillier, y una joven profesora interpretados por los actores Jaime Lorca y Carolina Mena.

Esta escena se suma a otros momentos ficticios en los cuales el poeta no aparece en pantalla, tales como el plano al comienzo en el que un niño hace círculos en la tierra con un palo mientras el personaje de Mena lo observa. Este tipo de escenas, referidas a la infancia del poeta, dan una función atemporal a los momentos en los que aparece Teillier. No se trata de un viaje en específico y su registro, sino de una pieza inspirada en el imaginario del poeta, donde los elementos nostálgicos se solapan con los del presente. Por lo mismo, Teillier aparece reiteradas veces como un personaje que observa las diferentes situaciones ficticias.

Nuevamente, el subtítulo de la película entrega algunas claves de las intenciones de la película. "Un video con Jorge Teillier" indica que no se trata una película "sobre", como en el caso de la mayoría de los documentales biográficos. La preposición escogida, en este caso, indica que se trata de un juego de complicidad con el poeta, por lo que la influencia del actuar de Teillier sobre la forma de la película no es pasiva. Navarro define la influencia de Teillier en la película de la siguiente manera:

> *A Teillier le dabas un pie y luego inventaba cualquier cosa. El guion no se respetó, más bien fue como una guía, porque Teillier lo fue cambiando y había que ser tonto para no seguirlo, porque era terriblemente creativo, las cosas que hacía y decía* (244)[7].

Las apariciones de Teillier ebrio en la película han sido uno de los aspectos polémicos de la obra[8]. El alcoholismo de Teillier era, de hecho, uno de los aspectos que provocaba que sus apariciones públicas durante esos años se volvieran escasas. Sin embargo, tanto el equipo como el poeta deciden trabajar en conjunto. En más de una ocasión, la asimetría entre la capacidad actoral de Lorca y Mena contrasta con el tono *amateur* de Teillier. Este podría ser un elemento que, tradicionalmente, provoque que la película resulte menos "creíble". Sin embargo, el hecho de que Teillier está jugando al interpretar con los actores queda patente, por lo que su

poca capacidad actoral es un elemento que aporta nuevamente a desdibujar los límites entre ficción y realidad. ¿A quién interpreta a Teillier en la película? Decir que simplemente se muestra a sí mismo frente a los actores profesionales sería disminuir el rol de complicidad de Teillier con la película. El alcohol, por otro lado, hace que aparezcan gestos y palabras que se escapan a lo que se supone es la interpretación actoral controlada. En estos momentos, por decirlo de una manera, aparece Teillier como poeta, interprete y, finalmente, como él mismo.

En *La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz (1962-1975)*, Sergio Navarro destaca los métodos de improvisación empleados por Ruiz en *El realismo socialista* (1973) de esta manera: "*Ruiz apuesta a la capacidad de improvisación de sus actores y con esto busca desatar reacciones tanto conscientes como inconscientes en el comportamiento social*" (89). Por lo tanto, la pérdida de control que acontece en algunos momentos de *Nostalgias del Farwest* podría relacionarse con este impulso de buscar una comunión entre los elementos conscientes e inconscientes. La influencia que tuvo en Navarro presenciar el trabajo de la película de Ruiz queda patente:

> *Lo que estaba detrás de esta conducción documental era la convicción de que la ficción es más potente que la filmación directa para obtener zonas de verdad. Esta era una reflexión que yo había ido trabajando desde los tiempos en que estudié con Raúl Ruiz en la escuela de artes de la comunicación de la UC, viendo el método de filmación de Ruiz en su film El realismo socialista. La ficción es más verdadera porque agarra retazos de espontaneidad, en este caso de Teillier, que si éste fuera entrevistado. Este documental es una confirmación de esta aseveración*[9].

La emoción que provoca la escena en que Teillier recita algunos de sus poemas en su pensión proviene de esta búsqueda. Se trata de uno de los momentos más "documentales" de la obra, más ajustados a lo que se podría esperar en un documental biográfico tradicional en torno a un poeta. Sin embargo, Teillier parece leer para sí mismo mientras bebe, haciendo que asome la espontaneidad mencionada por Navarro más arriba. En medio de los poemas, Teillier hace comentarios al aire respecto a su dificultad de recordar Lautaro y cómo la ciudad se le ha convertido en una nebulosa: "*A cada vaso, menos neuronas y menos Lautaro"*, dice después de interrumpir el poema para beber un sorbo. "*Cuando estoy solo en una casa de pensión, en el único pueblo en el que creí que nunca iba a perder casa y que tendría que vivir en una pensión. En un pueblo fantasma, yo soy un fantasma"*. Estas frases dichas al aire, para sí mismo y para el equipo, se revelan como uno de los momentos más sinceros y espontáneos de todo el cortometraje. Si bien se trata de pensamientos sueltos, estos encapsulan en cierta manera la propuesta de solapamiento temporal incluida en las escenas de ficción. Se trata de un ir y venir entre la ficción y el documental, donde no se puede concebir la potencia de una estrategia por sobre la otra.

Jonathan Rosenbaum elogiaba los cruces entre ficción y realidad en *La casa es negra* (Forugh Farrojzad, 1962) de la siguiente manera: "*son una creación y no un mero hallazgo, y evocan una vigorosa mezcla de realidad y ficción en virtud de la cual ambas se muestran como coincidentes y no dialécticas*" (392). A modo de conclusión, nos gustaría afirmar que la búsqueda de Navarro, Carrasco, Duque, Parrini y Tirado se basa en el mismo principio. La utilización de estrategias de la ficción en ambos documentales son la forma en que el Colectivo encontró distintos destellos de realidad, tanto de Astica como de Teillier, de Valparaíso y Lautaro, y, finalmente, de Chile a finales de la dictadura. La imagen final de *Nostalgias del Farwest,* quizás la más poderosa visualmente, es otra muestra de esto: Teillier desaparece entre la niebla en las vías del tren después de haber recitado uno de sus poemas en el mismo sitio en una escena anterior. La *performance* de Teillier se disuelve entre la realidad en el momento en que empiezan a emerger distintas personas desde la niebla hacia la cámara.

BIBLIOGRAFÍA

Jones, K. (2009). ***Evidencia física***. Valdivia: Uqbar Editores.

Manns. P. (1972). ***La revolución de la Escuadra.*** Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Navarro, S. (2019). ***La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz (1962-1975)***. Santiago: Metales Pesados.

Panizza, T. (2012). "Solo hay compañeros de juego. Procedimientos cinético/líricos en Nostalgias del Far West: un video con Jorge Teillier". En Bongers W. (ed.), ***Prismas del cine latinoamericano***. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Rosenbaum, J. (2018). ***Adiós al cine, bienvenida la cinefilia***. Buenos Aires: Monte Hermoso.

Tromben, C. (2010). ***The Chilean Naval Mutiny of 1931*** (Tesis doctoral). Universidad de Exeter, Reino Unido

NOTAS

1 Durante la década posterior, Ricardo Carrasco estudiaría Cine documental en Cuba y Francia. Más adelante dirige películas como Negocio redondo (2001) y Vacaciones en familia (2014).

2 Entrevista personal con el cineasta.

3 Fundada el 6 de octubre de 1980, ECO nace como un Centro de Cultura Popular y se establece como una institución con el objetivo de rearticular diversas instancias de formación popular. La realización de vídeos y material audiovisual fue, y se mantiene hasta el día de hoy, como una de las aristas principales del proyecto.

4 Para más información sobre los mitos y contradicciones en torno a la Sublevación de la Escuadra, consultar la tesis doctoral de Carlos Tromben Corbalán, The Chilean Naval Mutiny of 1931 (1910).

5 Entrevista personal con el cineasta.

6 La película fue estrenada en una función privada en 1988. Recién en 2007, la película fue reestrenada en una versión masterizada y restaurada en Festival Internacional de Cine de Valdivia.

7 Entrevista realizada por Tiziana Panizza incluida en "Solo hay compañeros de juego. Procedimientos cinético/líricos en Nostalgias del Far West: un video con Jorge Teillier". En Prismas del cine latinoamericano, ed. Wolfgang Bongers. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

8 En el mismo texto de Panizza se rescata una conversación con el Colectivo en donde aclaran que Teillier vio el material y lo aprobó. Si bien lamentaba que en momentos no se entendiera lo que decía, no tenía tantos problemas en verse así ya que "todo el mundo sabe que soy un curao, mi imagen no va a cambiar por esto".

9 Entrevista personal con el cineasta.

¶

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

Solo hay compañeros de juego. Procedimientos cinético-líricos en la creación de *Nostalgias del Farwest:* un video con Jorge Teillier[1]

TIZIANA PANIZZA

> Universidad de Chile. tpanizza@yahoo.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte Sociedad
Solo hay compañeros de juego. Procedimientos cinético-líricos en la creación de *Nostalgias del Farwest:* un video con Jorge Teillier
Agosto Diciembre 2020
Páginas 17 a 24
ISSN elec. 0719-4463
ISSN imp. 0718-4034
Recepción: abril 2019
Aceptación: octubre 2019

AGARRAR A UN POETA

La creación de la película *Nostalgias del Far West* (1987) comienza con una discusión. Probablemente las tensiones en el rodaje son parte inherente de la naturaleza de una creación colectiva y para el colectivo Cabo Astica —uno de esos que proliferaron en el audiovisual chileno durante la dictadura militar— la disyuntiva previa a la filmación oscilaba entre la ficción y el documental. La elección por el género debía ser la que más se ajustara para retratar al poeta Jorge Teillier, objeto de la segunda película de este colectivo integrado por Sergio Navarro, Vicente Parrini, Ricardo Carrasco, Felipe Tirado y Gonzalo Duque.

En los ochenta, Jorge Teillier era un poeta relevante en el escenario lírico de Chile, con diez libros publicados y una docena de premios. Él mismo se bautizó como un "poeta lárico" (1965:48-62), pues trabajó una imaginería proveniente del mundo rural del sur de Chile, del tiempo detenido de su pueblo natal Lautaro, frontera entre la colonización española, el territorio mapuche y los inmigrantes europeos. Teillier se instala en la escritura en búsqueda de un mecanismo para regresar al pasado, donde la infancia es el momento último, pleno de sentido que se pierde en la adultez, y donde el juego y las apariciones fantásticas son marcas de un mundo que es irremediablemente invisible para los que no son niños. Para el poeta la infancia es una patria perdida en el pasado, por lo que el presente solo se puede habitar desde la nostalgia. En los ochenta, Teillier ha renunciado a todo, a la conquista de territorio con su poesía, a una actividad académica o política de renombre y se ha instalado en un margen, abandonándose voluntariamente al alcohol y al anonimato. A pesar de eso, es leído con fervor por jóvenes universitarios, los mismos que en esa época organizaban las protestas en contra de la dictadura. Éramos todos devotos de la poesía de *Teillier, nos sabíamos sus poemas de memoria, lo leíamos obsesivamente*[2]. Ricardo Carrasco, titulado en Arte y director de fotografía, comenzaba sus primeras filmaciones en esa década, pero la buena experiencia de la primera película del colectivo, *De las Armas y las Letras* (1985), lo había impulsado a seguir la idea del periodista Vicente Parrini de retratar a Jorge Teillier. Si bien ambos tenían una tendencia al registro documental, Sergio Navarro, formado en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica y con experiencia en Canadá, traía consigo varias ideas desde la ficción. El proceso creativo comenzó con la disyuntiva por el género, pero la discusión avanzaría hacia el planteamiento sobre los recursos del lenguaje cinematográfico para ir más allá del documental biográfico sobre un escritor.

Para los integrantes del colectivo, el problema del cómo abordar la película radicaba en el trabajo con el poeta al momento de la filmación, y así lo planteó Sergio Navarro: *hay que suspenderlo para poderlo captar, agarrarlo al vuelo. Pero entrevistarlo, así es imposible agarrarlo… cómo vas a plantear un documental desde la base de preguntas a un poeta cuando un poeta se la juega en otra dimensión*[3].

La existencia de "otra dimensión" sugiere un mundo paralelo a este que es habitado por el poeta y que para comprenderlo "desde este lado" los cineastas deben "hacerlo aparecer" bajo la articulación de mecanismos o procedimientos fílmicos no convencionales. Entrar en ese otro mundo, tal vez regido por otras leyes, sería posible mediante un empoderado lenguaje audiovisual[4].

Para algunos integrantes del colectivo, la respuesta estaba en el testimonio directo mediante la entrevista y el seguimiento documental, para otros estaba en "ficcionar" escenas donde el poeta podría participar como un actor que se interpreta a sí mismo. La discusión se llevaría incluso al mismo rodaje, evento que conduce al filme a aguas intermedias, a una frontera entre ambos géneros. La búsqueda se centró en ciertas formas "cinético-líricas" que no están en el terreno de la descripción o lo biográfico, sino en el de la poesía como experiencia (atmósferas, emociones, tratamiento del tiempo y fragmentación del espacio), una trayectoria fenomenológica que debía deponer los cánones clásicos de la narrativa documental. En ese proceso creativo ciertas operaciones formales hicieron posible la aparición de momentos de extraño lirismo, sobre lo que los mismos realizadores afirman: *se dio el poema y nosotros estábamos ahí para registrarlo*[5]. No sólo en la filmación se arriesgó hibridaje de géneros, más tarde el montaje potenciaría la narrativa de la película hacia el "tiempo traslapado" desde donde el poeta escribe. Este artículo se dedicará a la revisión de ese proceso creativo en *Nostalgias del Far West*, pues podría develar aspectos interesantes del cruce entre ficción y documental, me-

> FIGURA 1. Jorge Teillier en fotograma de Nostalgias del Far West (1987).

> FIGURA 2. Jorge Teillier, Ricardo Carrasco y Vicente Parrini durante el rodaje de Nostalgias del Far West.

diante la aplicación de procedimientos cinético-líricos para acercarse a una "experiencia poética" y por consiguiente, a la confluencia entre literatura y cine[6]. Posiblemente en el diálogo entre poesía y audiovisual en *Nostalgias del Far West*, se encuentre un antecedente poco revisado de uno de los temas recurrentes del documentalismo en Chile, los registros que testimonian la reconocida tradición poética chilena.

CHILE PAÍS DE DOCUMENTALISTAS

El cine documental en Chile tiene un origen fuertemente ligado a los movimientos sociales de los años sesenta, pero también a la poesía. Textos poéticos transformados en cine-poemas, o una voz en *off* que potencia imágenes, dan cuenta de espacios de transcreación compartidos por cineastas y poetas. El pionero del cine documental chileno Sergio Bravo colaboró con el poeta Efraín Barqueero y el narrador Francisco Coloane en los cortometrajes *Láminas de Almahue* (1962) y *La Marcha del Carbón* (1960). En esa misma década, Bravo realizó filmaciones con Juvencio Valle y Pablo Neruda. *Cachureo* (1977) es el título de la película de Guillermo Cahn en que participa Nicanor Parra con lecturas y puestas en escena, y posteriormente, algunos poetas tomarán la cámara como Enrique Lihn en la dirección de los videos *Adiós a Tarzán* (1984) y *Cena Última* (1985).

Además, desde la masificación del género y luego por la demanda de espacios culturales en la televisión, el documental biográfico de poetas ha sido un tema recurrente en la historia del cine en Chile, quizá tanto como el de vivienda social. Aquí, algunos casos: Gonzalo Rojas: *Monógamos Sucesivos* (2004) de Pablo Basulto; *Al Fondo de todo esto Duerme un Caballo* (2007) de Soledad Cortés; Pablo Neruda: *Neruda en el Corazón* (1993) de Gastón Ancelovici; *Diario de un Fugitivo* (2005) de Manuel Basualto; *Neruda: El hombre y su obra* (2004) de Luis Vera; Gabriela Mistral: *Mi Valle del Elqui* (1970) de Rafael Sánchez, *Locas mujeres* (2011), de María Elena Wood; *Gabriela del Elqui, Mistral del Mundo* de Luis Vera; Pablo de Rokha: *El Amigo Piedra* (2010) de Diego Meza; Rodrigo Lira: *Topología del Pobre Topo* (2000) de Hernán Dinamarca; Vicente Huidobro: *La Tumba Abierta de Vicente Huidobro* de Rodrigo Moreno (2004); Nicanor Parra: *Nicanor Parra 91* (1991) de Gloria Camiruaga y Lotty Rosenfeld, *Retrato de un Antipoeta* (2009) de Víctor Jiménez; Stella Díaz: *La Colorina* (2008) de Fernando Guzzoni y Werner Giesen.

Mención aparte merece *Señales de Ruta* (2000) de Tevo Díaz, pues es de los pocos que intenta un léxico visual entramado con la poesía de Juan Luis Martínez. Quizá un documental que busca ser un poema; luz sobre el mar, la bandera chilena en la proa de un barco que deja ver al fondo una isla, como una promesa. Misteriosos *travellings* de Valparaíso en super 8mm desde una motoneta, una familia en una sala de estar habita el espacio como un pestañeo discontinuo mientras la voz del poeta Martínez insiste en que *al menor descuido, se borrarán las señales de ruta y de esta vida al final habrás perdido toda esperanza*. En *Señales de Ruta* hay dos autores, el poeta y el documentalista, y este último intenta construir una forma en su filme que fuera la expresión visual del sujeto de su película. "Forma es fondo" en este caso, esquivar la representación cinematográfica clásica para buscar estructuras distintas a la dramática, un gesto determinante que contribuye a la experimentación en el cine de no ficción en Chile. En el filme, Volodia Teitelboim parece estar de acuerdo, cuando dice que *en la tarea de crear su propia realidad, en su mundo, el hombre creador no puede dejar de inventarlo* y Martínez sentencia: *Nada es real, todo es real*, como cuestionando los principios mismos de la creación documental.

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

Nostalgias del Far West y *Señales de Ruta* son dos filmes de un mismo canon, emparentados por la decisión de prescindir de la forma biográfica clásica para abordar a un poeta y su obra, buscando procedimientos para llegar a formas visuales cercanas a la construcción lírica. La exploración en la articulación de las posibilidades del lenguaje cinemático para esto, los sitúa como experimentos orientados a hacer visible un mundo ("universo poético", "otra dimensión") y donde se encontraría, tal vez, el misterio de la creación.

UN ENCUENTRO Y UNA ESPERA

Antes de comenzar el rodaje de *Nostalgias del Far West*, Sergio Navarro y Vicente Parrini se concentran en la tarea de escribir un guión (más cercano a uno para ficción) que contuviese "los tópicos de Teillier". Optan por evadir los hitos biográficos o una cronología de efemérides, para buscar claves en su poética, examinando las imágenes y elementos que construyen su discurso literario en sus poemarios *El Molino y la Higuera*, *Para un Pueblo Fantasma*, *El Árbol de la Memoria* o *Poemas del País de Nunca Jamás*. *En varios de sus poemas habla que vuelve a su pueblo natal y no hay nada... entonces nos dijimos, hagamos esto mismo, esta idea de volver al pueblo. Y desde ahí se guionizó*[7], recuerda Ricardo Carrasco acerca de la columna vertebral del filme. Pero más que el enunciado de lo que podría parecer un *road movie*, los realizadores secretamente esperaban que ese dispositivo desatara otras acciones, tal vez manifestación de la "dimensión del poeta". En esta convicción, el guión no consideraba la filmación-descripción de sus actividades diarias, la puesta en escena fue diseñada para que Teillier participara en situaciones que lo acercaran a su experiencia de realidad, a su poética. De su pueblo Lautaro, provenían las imágenes de su poesía, el territorio de la infancia, "la edad de oro" como él mismo la bautizó y regresar allí era una forma de acceder a un tiempo mítico donde se podrían "dar situaciones", expresión de una realidad lírica. El retorno al pueblo natal podría generar Encuentro: *Filmar es ir a un Encuentro. Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti* (99), escribe Robert Bresson. El acontecimiento, el hecho, la cosa, una manifestación de lo real, es lo que aparece en el Encuentro, pues lo real no es visible, sino mediado por procedimientos que permitirán *un relámpago de verdad que ilumine lo real (...) si debe haber encuentro es que hay algo (o Alguien) que encontrar; así es preciso rodar —y montar— de manera tal que quien hable no sea un personaje, un guión, un escritor, sino lo real* (Aumont, 22).

En el cine documental, esta idea bressoniana es particularmente fértil si se la relaciona al hibridaje con la ficción. La invariable pregunta de cómo el cine "explica" la realidad, lo real, el mundo, pareciera encontrar una respuesta menos narrativa en el "presentar" o "exponer" el efecto de un número de variables que se cruzan en el rodaje (ese tiempo y ese espacio) y que son el resultado de un procedimiento y una espera. Precisamente lo que en los últimos años ha borrado las fronteras entre esos géneros, es la combinación de puesta en escena y devenir:

> *El trabajo del cineasta consiste en provocar, identificar y comunicar el encuentro. Durante el rodaje (captura cinematográfica), el cineasta se encuentra en una posición doble y contradictoria, totalmente atento y totalmente retraído: debe dejar que algo ocurra —no importa el qué, lo que sea, pero singular— y al mismo tiempo es al fautor (provocador) de ese advenimiento, imposible sin él* (Aumont 22).

> FIGURA 3. Jorge Teillier en la estación de trenes de Lautaro durante el rodaje de Nostalgias del Far West.

> FIGURA 4. Jorge Teillier, Carolina Mena y Jaime Lorca en un fotograma de Nostalgias del Far West.

Para el documentalista, la espera puede ser generosa —dependiendo de la naturaleza del filme— y lo recompensará convirtiéndolo en testigo de la manifestación de un momento. En este contexto la toma es una disección (espacio) que logra capturar (memoria) la fracción de un continuo (tiempo).

Para los integrantes del colectivo, el rodaje de *Nostalgias del Far West*, navegaba en aguas intermedias, entre la estabilidad de conocer los "tópicos de Teillier" y una realidad poética no manifestada, pero que se mostraría si se la dejaba ocurrir. En este sentido el guión se preparó como un mapeo del territorio teillierano, una carta de navegación para el rodaje que instalaba ciertos puntos de partida. Lo que ocurriría a partir de ahí era incierto y eso será siempre parte del material de trabajo en un filme de no-ficción, pues el trabajo de escritura del guión en el documental es un territorio inestable, *una partitura para un concierto de jazz, una pauta que presupone todo tipo de cambios*, como la define Patricio Guzmán (Ruffinelli, 278). De alguna forma es una herramienta con la que el cineasta busca entrelazar sentido en un espacio interdisciplinario; tomar conciencia del filme, visualizarlo en la escritura literaria, en función de una escritura fílmica. Un guión no dejará nunca su condición de borrador, pero en el estado reflexivo de la creación del texto, el cineasta elucubra procedimientos o tácticas para poner en marcha la filmación. Luego, un estado intuitivo en terreno permitiría tomar otras decisiones.

El guión de *Nostalgias del Far West* emplaza sus coordenadas en un poeta, su pueblo de origen, la infancia perdida, los trenes, la impermanencia de las cosas. Hay un trabajo de memoria implícito ahí que apunta a otro eje en la dimensión teillieriana, la Nostalgia. Mitad añoranza, mitad tristeza, el poeta fecundó en los trenes de la provincia una atmósfera melancólica asociada al paso del tiempo en su pueblo natal: *La línea del ferrocarril atraviesa el pueblo, los trenes que remecen las casas de madera van señalando también el paso de las horas*; *Ya pasó el de las doce*; *Es tarde, hace rato que sentimos el Rápido*; *Los trenes, esos constantes relámpagos de acero, están unidos al tiempo* (1969:7-8). Las escenas del tren en el filme se convierten en la médula del relato y, dosificadas a lo largo de la película, contribuyen a un estado permanente de movimiento en un "tiempo traslapado", una superimposición de pretéritos que también modelará el montaje. En el filme, el tren parece no llegar nunca y en esa cápsula de tiempo suspendido, el poeta dialoga con dos personajes interpretados por los actores Jaime Lorca[8] y Carolina Mena. Lorca es un profesor joven que viaja al sur por trabajo, pero también es un poeta y en el tren conoce a Teillier pues ambos tienen un boleto que indica el mismo asiento. *Alter ego*, impostor o doble, la presencia de Lorca es la de un "personaje ruiziano", que deambula como un fantasma instalando la posibilidad de hacer coexistir dos tiempos en un mismo encuadre.

Para Sergio Navarro, haber sido alumno de Raúl Ruiz en los años sesenta fue clave[9], y ante todo, destaca la enseñanza de la aplicación del juego como dispositivo para explorar otras formas de la acción en la puesta en escena con el advenimiento del azar. Para Ruiz, ciertos procedimientos como ese o el simulacro, pueden convertir un filme en una oportunidad, *un viaje hacia lo no visto y hacia los múltiples mundos posibles que coexisten en nosotros* (Ruiz, 139). En *Nostalgias del Far West*, ese dispositivo comenzó a manifestarse desde la filmación de las primeras escenas: *en la concreta fuimos improvisando, a Teillier le dabas un pie y luego inventaba cualquier cosa. El guión no se respetó, más bien fue como una guía, porque Teillier lo fue cambiando y había que ser tonto para no seguirlo, porque era terriblemente creativo, las cosas que hacía y que decía*. El rodaje como territorio de juego, fue un procedimiento cinético-lírico que espontáneamente operó sincopado a sus poemas:

> *La realidad secreta brillaba como fruto maduro. Empezaron a encender las luces del pueblo,*
>
> *Los niños entraron a sus casas. Oímos el silbido del titiritero que te llamaba.*
>
> *Tú desapareciste diciéndonos: "No hay casa, ni padres, ni amor: solo hay compañeros de juego"* (1992:46)

En terreno, el equipo entró en un espacio creativo, una especie de pacto secreto, *en la filmación él estaba feliz, nos dijo que hacía años que no lo pasaba tan bien, porque Tellier era como un niño, era como estar con un cabro chico*[10]. Ser compañeros de juego les permitió abrirse para incluir situaciones que aparecieron en el rodaje y que tomaron parte en el léxico propio del filme: el amanecer brumoso en la estación de trenes; la lectura de poemas en la habitación de una pensión; la aparición de un joven del pueblo que se transforma en personaje de la película. En este sentido, Andrei Tarkovsky señala que *Cada obra debe inventar sus propias leyes para la forma, e incluso sus `procedimientos´ para formular de manera adecuada la relación que mantiene con la realidad*" (Aumont, 69), y Bresson llama "mecánica" a un método de descubrimiento del cinematógrafo que hace surgir lo desconocido.

Procedimiento, mecánica, juego, dispositivo, obstrucción o táctica son formas de nombrar un modo de iluminar o gatillar desde la creación cinematográfica: lo desconocido o lo real (Bresson, Ruiz[11]); un mundo escondido en este (Roger Munier, Orson Wells); una experiencia lírica (Maya Deren); la magia (Godard). Para Teillier, *la realidad secreta brillaba como un fruto maduro* o en un "ahora" demasiado esquivo, por lo que en el recuerdo reside la posibilidad de experiencia,

> *lo que importa no es la luz que encendemos día a día*
>
> *sino la que alguna vez apagamos*
>
> *para guardar la memoria secreta de la luz* (1992:45).

Existe un eco, el remanente o vestigio de algo que parece ser más genuino que lo que se nos presenta nítido. El acto de ver entonces, está mediado por la condición del tiempo (memoria, recuerdo) y en la "dimensión teillieriana" la escritura es un procedimiento (mecánica, juego) para recuperar la plenitud sensorial de la infancia. En el filme, el poeta viajará, no queda claro hacia qué tiempo, pero el presente, sus gatos y su casa, parecen no tener sentido y se preparan para habitar el pasado, se cubren los muebles con sábanas blancas, *me voy a Lautaro porque llegó el fin del mundo y quiero ver un patio donde haya palomas peleando por un grano de avena*, y prosigue la imagen de un niño que dibuja círculos grandes en la arena, dejándose dentro. La infancia no está en el pasado, es un estado que nos habita, pero que deberíamos ser capaces de alcanzar. En ese sentido, la memoria está inscrita para siempre con la decodificación del mundo como niño, y no olvidarlo es la tarea poética del adulto para reconocer "la memoria secreta de la luz".

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

SE DA EL POEMA

Después del viaje nocturno en tren, el equipo de rodaje llega a Lautaro de madrugada, cuando la luz apenas dejaba ver la antigua estación. Mientras avanzaba el amanecer sobre los andenes, se produjo una situación que marcó el rodaje y que todos recuerdan como una especie de umbral en la creación de la película. Una tenue atmósfera, azulosa, difuminada por la bruma matutina comenzó a aparecer mientras el poeta recorría ese espacio como en trance, como enfrentado a su propio pasado, habitando una de las imágenes que están en sus poemas, *porque conocíamos tan bien la obra de Tellier, sin decirnos nada, sabíamos que ese era el poema, exacto, que habla sobre la estación de trenes donde hay una luz roja y el pueblo abandonado. Dijimos, aquí se está dando el poema... Entonces decidimos filmarlo, porque era tan potente la imagen*[12]. En la escena, Teillier es la silueta de un abrigo largo que camina por los rieles de la estación en línea hacia el tiro de cámara. La carga melancólica de la toma es poderosa, y cuando se presiente el momento del corte, sorpresivamente la cámara reencuadra para no perder un monólogo improvisado del poeta:

> *No hay nadie en la estación,*
> *nadie estoy solo*
>
> *estoy bien.*
>
> *Conocí esta estación hace 30 años,*
> *era de verdad, hecha de palos*
>
> *no había*
> *pasajeros no*
> *había nada*
>
> *tampoco hay nada ahora.*

> FIGURA 5. Jaime Lorca, Jorge Teillier y Carolina Mena en una escena en el tren camino a Lautaro.

> FIGURA 6. El colectivo Cabo Astica y Jorge Teillier durante el rodaje de Nostalgias del Far West en Lautaro.

> FIGURA 7. Jorge Teillier camina en la estación de trenes de Lautaro en un fotograma del filme.

> FIGURA 8. Jorge Teillier lee poemas en la pensión de Lautaro.

Para el equipo, ahí había operado la nostalgia, *era algo como `por qué estoy acá, no pertenezco a esto´, es un Teillier perdido, en la más completa soledad y nosotros ahí con la cámara…eso fue poético*[13]. Para los realizadores, la filmación estaba tomando un camino hacia la poesía o al menos producía algunas imágenes de innegable carga lírica. En el cine de vanguardia, el encuentro con lo poético, desde el lenguaje cinematográfico, está más cercano a una experiencia (conciencia en la percepción del tiempo y el espacio) o especie de nuevo entendimiento, o emoción específicamente cinemática, sin traducciones literales de otras disciplinas como el teatro o la literatura. En este sentido, estos procedimientos o dispositivos serán modos de fundar nuevos vínculos para "elementos que no están manifiestamente conectados" (Martin, 139).

Aunque la película podría haber actuado como salvoconducto hacia la edad de oro, lo que comienza a aparecer es un desencanto, la desilusión y cansancio implícitos en varios monólogos espontáneos del poeta a lo largo del filme: *tengo la idea de que todos los poemas que se han escrito son míos. Por eso voy a buscar a Lautaro todos los poemas que me quedan* o *¿Ud. es poeta? ¿Escribe poemas? Yo también escribí, pero* ya *me aburrí, 30 años de viajar en tren es mucho, 30 años de escribir poemas Es mucho… nadie te jubila de escribir poesía por 30 años, nadie te jubila y al final te vas a las cunetas*.

Teillier ha perdido. Tellier eligió perder y progresivamente las imágenes del filme dejan ese eco, el retrato de un extravío voluntario, al abandono, al alcohol: *Nunca estaré en el panteón de los poetas chilenos, porque ya me condenaron por ser borracho, pero debo mi poesía a los que me quieren y les interesa*. Sergio Navarro recuerda sus palabras cuando, durante el rodaje, le muestran el material filmado donde aparece en evidente estado etílico, sin embargo el poeta visa las imágenes y decide continuar con las grabaciones[14].

Cada vez mueren más las neuronas, a cada vaso, menos neuronas y menos Lautaro, dirá después de leer el poema "Con el Sol de los Avellanos" en la escena en la pensión del pueblo, pues no logra recordar a quién le escribió esos versos años atrás. En la lectura de los poemas en voz alta, la toma respeta los silencios que crea el poeta y recompensa la espera con monólogos espontáneos que surgen cargados de pesadumbre, *me gustaba este poema, pero ya nunca lo podría escribir, porque ya no es Lautaro, ni es la niña, porque se casó o se fue del pueblo*. Deliberadamente o no, los poemas en esta escena, suenan a despedida, o al menos a una especie de final anticipado, como en "Después de la Fiesta":

> *Está más joven la muchacha que amanece sonriendo frente al canto del canario cada vez más joven. (…)*
>
> *Está más joven la mujer que se despierta para lavar ropa ajena en la artesa rústica. (…)*
>
> *Está más joven el guijarro que espera ser recogido por un niño, tras ser pulido por una ola que cada viaje hace cada vez más joven.*
>
> *Solo yo he envejecido.*

Agregará Teillier después de la lectura: *yo no he envejecido, he desaparecido que es casi peor.* En una disolución lenta el poeta ha decidido comenzar su muerte, para él se desvanecen también las imágenes de Lautaro, *no hay fundiciones, el río no es el mismo, siguen pasando los trenes, pero…*, y desviando la mirada, le habla al vacío como si hubiese alguien: *a ti te conozco cada vez que estoy en una pensión…en un pueblo fantasma, yo soy un fantasma*. El

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

poeta ha regresado a casa, pero el pueblo ha cambiado, *No hay casa, ni padres, ni amor…*, y su figura se hace fantasmal, entre la desaparición de los lugares, mientras recorre las ruinas de la antigua curtiembre, la cámara lo sigue en silencio, Tellier otra vez se dirige al vacío, *hola, ¿qué fantasma cuidas?*. La ausencia de esos espacios, deja al poeta en un deambular incierto, traslúcido en lugares que pretenden borrar su ruralidad aspirando a lo moderno, la carretera que ahora pasa por ahí e incluso los trenes que ya terminaron su servicio para siempre en el sur de Chile. Si las ciudades que habitamos están destinadas al cambio sistemático, nuestra presencia en ellas no nos considera en el futuro.

El final de *Nostalgias del Far West* es la misma imagen del comienzo, el amanecer en la estación de trenes, pero en esta porción de esa toma, Teillier ya no está solo, pues cuando sobrepasa el eje de la cámara emergen lentamente las siluetas de trabajadores que tomarán el primer tren del día; en la primera luz del día la figura del poeta desaparece entre los obreros, pero en dirección contraria. Tiempo después de la filmación, Teillier publica su último texto en vida, *El Molino y la Higuera*, y muere en 1996.

Aunque *Nostalgias del Far West* fue reestrenada en 2007, gracias a la obtención de un fondo para su restauración y post producción, apenas se la ha contextualizado y casi no hay consignaciones hacia su temprana condición de híbrido. El filme es un antecedente interesante de experimentos contemporáneos que tensan la relación entre documental y ficción, instalándose en el terreno de las que buscan narración en la confluencia entre imagen y palabra o montaje y sintaxis para expresar el universo poético del escritor. Se articulan para ello procedimientos cinético-líricos donde el rodaje se convierte en un territorio de juego, se utilizan actores que funcionan como *alter ego* o personajes fantasmas, se eligen locaciones significativas, y se pone en escena la lectura de poemas. El resultado de estos dispositivos permite una cuota de improvisación que resulta en incorporar nuevos personajes, otras escenas y una serie de monólogos espontáneos del poeta gatillados por la experiencia del rodaje, un Encuentro, dirigido por los cineastas, pero en aceptación abierta al devenir. No hay historia clásica en *Nostalgias del Far West*, sino una fragmentación de escenas que el montaje yuxtapone sugiriendo que el sentido se encuentra en flashes de extraño lirismo. La construcción de la imagen no está subordinada a la ilustración de un texto, sino construida sobre cierta carga simbólica, tal vez emparentada a la imagen poética generada en lo literario.

Más allá de la traducción de un medio a otro, *Nostalgias del Far West* buscó sus propios procedimientos para acceder a una "dimensión poética", que llevara al espectador, quizá a una experiencia en que la percepción no vuelva a repasar sobre los mismos puntos cardinales, sino otras coordenadas de tiempo y espacio que el lenguaje cinematográfico podría instalar.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jaques (2002) *Las Teorías de los Cineastas*. Barcelona: Paidós.

Bresson, Robert (2007) *Notas Sobre el Cinematógrafo*. Buenos Aires: Biblioteca Era, 1979. Candia, Alexis. "El Paraíso Perdido de Jorge Teillier". *Revista Chilena de Literatura*, N° 70.

Cangi, Adrian (2010) "Muertos, falsos y nadies: la poética de Raúl Ruiz". En De los Ríos, Valeria, Pinto, Iván, (Ed.). *El Cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar Editores.

Finch, David (2003) "A Third Something: Montage, film and poetry". En N. Daninom M. Maziere (Ed.). *The Undercut Reader: critical writings on artists film and video*. London: Wallflower Press.

Martin, Adrian (2008) ¿Qué es el Cine Moderno? Santiago: Uqbar.

Ruffinelli, Jorge (2008) *El Cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar.

Ruiz, Raúl (2000) *La Poética del Cine.* Santiago: Sudamericana.

Teillier, Jorge (1992) *Los Dominios Perdidos.* Santiago: Fondo de Cultura Económica.

—— (1969) "Lautaro, este es mi pueblo". En *Revista En Viaje*, Santiago, N° 430 Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile.

—— (1965) "Los Poetas de los Lares". En *Boletín de la Universidad de Chile*.

NOTAS

1 Texto originalmente publicado en *Prismas del cine latinoamericano*, Cuarto Propio, 2012, editado por Wolfgang Bongers.

2 Entrevista a Ricardo Carrasco. Santiago, marzo 2012.

3 Entrevista a Sergio Navarro, Valparaíso, marzo 2012.

4 La cineasta Maya Deren llamaría a esta búsqueda "exploración vertical de una situación", a la experiencia de articular ciertos recursos líricos para establecer contacto con lo que "se siente" o su "significado", en lugar de la descripción lineal de lo que "está ocurriendo".

5 Entrevista a Ricardo Carrasco. Santiago, marzo 2012.

6 En la discusión abierta y progresiva de los términos transmedialidad, multimedialidad e intermedialidad, la revisión de los procesos creativos en filmes híbridos como Nostalgias del Far West, puede aportar elementos interesantes para analizar la puesta en escena y la confluencia de varias disciplinas en una misma obra.

7 Entrevista a Ricardo Carrasco. Santiago, marzo 2012.

8 Jaime Lorca es uno de los fundadores de la compañía de teatro La Troppa, reconocida internacionalmente por desarrollar un teatro experimental, con un fuerte cruce con el lenguaje cinematográfico.

9 Raúl Ruiz invita a Sergio Navarro a la proyección de su película El Realismo Socialista. Allí le explica el mecanismo del juego para articular la acción de los personajes en la puesta en escena. Navarro dedicará su tesis de grado "La indagación cinematográfica o la escritura del cine" al análisis de la narración en el cine y el juego como dispositivo.

10 Entrevista Ricardo Carrasco. Santiago, marzo 2012.

11 "Realismo Casto" llamará Raúl Ruiz también a la realidad que no se puede simplemente "descubrir" sino que es un proceso dinámico en que hay que transformarla desde el interior, por medio de la articulación de las obsesiones personales del creador.

12 Entrevista a Ricardo Carrasco. Santiago, marzo 2012

13 Entrevista a Sergio Navarro. Valparaíso, marzo 2012

14 Para los integrantes del colectivo la preocupación por la aparición de Teillier borracho en varias escenas se despeja cuando le muestran las imágenes de los dos primeros días de rodaje para que él mismo tome una decisión. Relatan los realizadores que lo que más resintió fue que había momentos en que no se entendía lo que decía (de hecho se utilizan subtítulos en algunas partes del filme), pero yo soy la persona que soy y todo el mundo sabe que soy un curado, mi imagen no va a cambiar por esto, dijo en ese momento. Teillier les propone que bajará la cantidad de alcohol esos días para estar un poco más lúcido y así continuar con el rodaje.

¶

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

Un vuelco narrativo

DR. SERGIO NAVARRO MAYORGA

> Escuela de Cine, Universidad de Valparaíso. sergio.navarro@uv.cl

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte Sociedad
Un vuelco narrativo
Agosto Diciembre 2020
Páginas 25 a 29
ISSN elec. 0719-4463
ISSN imp. 0718-4034
Recepción: abril 2019
Aceptación: octubre 2019

Lo que estaba latente en la década de los sesenta era el desplazamiento producido en el documental clásico respecto a su relación con la ficción dominante. La división ficción-documental aparece prematuramente en el cine mudo. La división se produce como reacción de un grupo de cineastas que rechazaban la hegemonía de la ficción sobre la producción mundial del cine. Los documentalistas buscaban una representación libre de historias preestablecidas y de actores profesionales. La división se consolidó con un cambio de tecnología, en los años 40, que permitió una realización documental más liviana, a partir de la aparición de las cámaras en 16 milímetros, en particular la Paillard Bolex, y la Arriflex 16mm, una cámara más móvil y que ya no precisa de estudio de grabación. Y más adelante la incorporación del reproductor Nagra que permitió captar sonido al mismo tiempo que se filmaba. Así se conseguía una unidad móvil que tenía por base tecnológica a la cámara Bolex junto al grabador Nagra. La filmación documental tradicionalmente captaba tomas fuera de estudio. El documental se había apropiado del carácter "realista" del cine, hacer documentales era sinónimo de captar la realidad, una creencia de filiación realista al pensar que la realidad está ahí, frente a tu cámara. La ficción, por su parte, siguió operando con argumentos en que la realidad era transformada, a veces transfigurada, pero siempre al servicio de una historia previamente imaginada.

En los sesenta ya se aprecia cómo la ficción incorpora exitosamente el carácter documental al cine, que se cuela en la estética de la época. Ya no es raro ver realizaciones de largometraje, en especial en países subdesarrollados, que utilizan cámara en mano y grabación de sonido con caña. Son los llamados "nuevos cines" en los 60 que formaban parte del cine independiente: Nouvelle Vague, New American Cinema, Free Cinema, Nuevo Cine Latinoamericano y el Nuevo Cine Alemán.

Con el fin de la Segunda Guerra mundial el cine italiano sorprendió con la aparición de films que eran de un carácter muy realista. Se trataban de obras de ficción que buscaban reflejar la realidad bajo un nuevo concepto de representación cinematográfica. A esta nueva formulación del cine se la llamó *Neorrealismo.* Fue André Bazin, teórico francés, quien puso en boga nombres de cineastas como Roberto Rosselini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti. El Neorrealismo buscaba sustraer al cine italiano de aquella imagen mentirosa que representaba a un país intachable que ocultaba su verdadera cara popular miserable pero altiva. Les pareció que corriendo la frontera de la falsa representación y reemplazándola por otra representación que transparentara las débiles condiciones económicas en que el fascismo había hundido a la nación italiana se podría crear una imagen verdadera de la sociedad. El objetivo del neorrealismo, por tanto, era crear las condiciones para obtener una imagen verídica tendiente a conocer la verdad de la realidad. Las películas neorrealista poseen una vocación por la "realidad", que no era sino la mirada documental. Este suplemento de realidad es explicada por André Bazin:

> *En el film, neorrealista, todos los personajes existen con una verdad estremecedora", y agrega, los realizadores: "quieren dar al espectador una ilusión más perfecta de la realidad... por ello el cine se opone netamente a la poesía, a la pintura, al teatro, y se aproxima cada vez más a la novela[10]. Bazin propone llamar a este nuevo tipo de imagen como "imagen-hecho", ya que el hecho viene a reemplazar el análisis abstracto de la realidad[11].*

Sin embargo el cine neorrealista nunca abandona su carácter ficcional. El neorrealismo produjo una ruptura en la forma de puesta en escena en un film. El neorrealismo buscó contar historias contra un fondo real, que no abandona nunca, una especie de falso documental. Se trataba de una pugna entre la estética y el *realismo*[12] que en definitiva no era sino una pugna "moral". Puesto que los realizadores neorrealistas, para Bazin, eran capaces de obtener una "*extraordinaria sensación de verdad",* que conseguía una capacidad de mostrar la verdad de lo real en forma estremecedora.

El aporte más importante del neorrealismo radica en su forma de puesta en escena que logra equilibrar la presencia real con la imaginación creativa. Esta fórmula que inaugura una nueva forma de representación cinematográfica es el antecedente directo de los "nuevos cines". La realidad deja de ser la realidad percibida directamente, por aquella surgida de una reconstrucción bajo el foco de una mirada particular, que puede venir de tiempos pretéritos, como en el caso de Pasolini, o de tiempos bélicos recientes, de lucha nacional, en el caso de Rossellini[13]. Rossellini es fiel en mostrar la realidad de pescadores, *Stromboli,* o la realidad de lo resistentes romanos a la invasión alemana, *Roma ciudad abierta*.

La cámara está al servicio de captar la esencia de las situaciones, de no perder aquellos gestos únicos de los personajes populares. Pero al mismo tiempo, esos rostros captados en plena fulguración no dejan de arrojar su carga interna o pathos, su manifestación de humanidad que le es propia [14].

> *Se comprende entonces que el realismo rosselliniano no pueda dejar de estar acompañado de una imaginación esencialmente dialéctica, en la cual los cuerpos documentados y los cuerpos líricos intercambian y oponen sin descanso sus gestos y sus afectos[15].*

Lo que está detrás del movimiento neorrealista es su creencia en un carácter ontológico de la imagen fotográfica, como lo postulaba Bazin[16]. Una vez que se dejó de creer en esa posibilidad se produjo un vuelco en la representación cinematográfica y éste vino de mano de una nueva forma de concebir la representación documental. Si antes se hablaba de un cine donde la realidad se imbricaba con la ficción y le entregaba una verdad real hasta entonces inexistente, *ahora encontramos un cine que sigue el camino inverso*: *llevar la ficción a la realidad. Si antes se partía de la ficción cinematográfica, ahora se apunta a modificar el registro documental.*

La consecuencia de este giro es cambiar el carácter del documental. O mejor dicho, dejar indeterminada la diferencia clásica entre ficción y documental. El giro afecta más al procedimiento documental que a la ficción. En el cine moderno, ya no sabemos si en el film hay una predominancia documental o si todo responde a la ficción. Un film como *Sin aliento* de Godard, nos muestra reiteradamente Le *Champs Elysées,* una avenida parisina por donde corren sus protagonistas, de arriba abajo. Hoy al ver el film reconstruimos bastante fidedignamente el centro de Paris en los años 60. Y sin embargo nadie dice que aquel film sea un documental. A la inversa, hay documentales que reconstruyen la realidad, que insertan fantasía, y que no pueden ser tildados de mentirosos, porque la calidad de lo que es documental ha cambiado. Un documental como *A Valparaíso,* de Joris Ivens, puede hacer caminar pingüinos por los muelles de Valparaíso, en circunstancia que aquello no es verídico, y sin embargo no llegar a descalificar el valor documental que el film tiene.

GIRO FICCIÓN-DOCUMENTAL

El giro narrativo, en los sesenta, consiste en hacer indiscernible la división ficción documental. Podemos afirmar que la lección neorrealista contribuyó decisivamente a desarrollar este giro narrativo. La actitud moderna no consiste en cambiar el carácter del documental, sino más bien cambiar la representación entera cinematográfica. Abandonando la creencia sobre la ontología de la imagen se consigue alterar la representación cinematográfica propiamente tal. La representación moderna reelabora aquella oposición que hacía notar Bazin entre los cineastas que creen en la "realidad" versus los que creen en la imagen. Pero ahora nos encontramos con un discurso que busca superar la división convencional y recuperar el carácter unitario del film, sin división alguna. Lo que está claro es que tanto la ficción como el documental se vieron favorecidos con esta evolución del cine. La ficción hizo suya el carácter documental como medio de mostrar la realidad, amplificando así su puesta en escena. Por su parte el documental comenzó a incorporar la puesta en escena, haciendo que sus personajes reales asumieran roles de actuación como medio de aumentar el conocimiento buscado. Con esta nueva conciencia, el realizador moderno puede jugar entre partir cargando el acento en la ficción imaginante, incorporando grados crecientes de realidad, o bien puede partir colocando el acento en el lado realista del documental y abriéndose a incorporar aspectos propios a una concepción imaginante de la puesta en escena. Ahora el cine se define en dónde pone el acento el realizador sin perder el carácter unitario del discurso.

Ricardo Piglia, hablando de los cuentos de Jorge Luis Borges, dirá precisamente que el gran descubrimiento borgiano es construir sus relatos haciendo convivir información real, que avalaría un relato realista, con la abierta ficcionalización de sus presupuestos narrativos. Piglia sostiene que Borges hace el camino inverso en la escritura, de plagar el relato de información documental para inocularla luego con altas dosis de fantasía, por lo que se llega a hablar de un relato "fantástico". ¿Qué tiene de fantástico?, clama Piglia, si se habla de una envoltura literaria sería injustificado tildarla de fantástico[17]. En realidad lo fantástico reside en la suspensión desde un principio del carácter verosímil del relato, y, por tanto, llevar al lector a aceptar que todo es inverosímil, incluso lo que parece extraído de la historia real. Se ha concluido así por ficcionalizar todo rastro de lo que parece real.

RAÚL RUIZ

Quien asume en Chile esta ruptura que elimina la frontera entre ficción y documental, es Raúl Ruiz. Como muy bien lo expresa Michael Goddard el punto de partida del cine de Raúl Ruiz, es otro que el del neorrealismo: se trata de *un esfuerzo por escapar de las crecientes certezas de la retórica política y del realismo socialista*[18], sostenido en una concepción particular acerca de la realidad donde, *la realidad no era ni la realidad preconcebida de los sistemas convencionales, como el orden burgués o el Hollywood clásico, ni tampoco un puro objetivo al cual apuntar, como en el socialismo doctrinario o en la lectura baziniana del neorrealismo, sino más bien era un enchapado o máscara detrás de la cual había sin duda otras máscaras*[19].

Lo que consigue Ruiz es desarrollar una puesta en escena donde la acción central ha quedado indiscernible. Una acción se cruza con otro, y ya no sabemos cual es la principal, como en la vida. *Se trataba en último término, de empaquetar la realidad con una puesta en escena y no con el encuadre y el argumento[20].*

Pareciera que esta puesta en escena carece de pauta, una constante improvisación que permite incluir hechos que suceden fuera del plan de la obra. Pero hay que mantener el principio de apertura de la filmación: *Se opera de acuerdo a mecanismos similares a los de la música aleatoria, uno debe estar siempre abierto a lo que suceda. Ahora bien, la improvisación siempre existe pero se plantea dentro de unos marcos externos previamente determinados[21].*

Esta nueva conciencia de la representación cinematográfica, que ya sería moderna, lleva a generar una indeterminación de géneros, en que los films que son de ficción tienen una base real proveniente de una detenida observación de la realidad, con la que se mezcla indisolublemente. Films como *La Expropiación* o *Realismo Socialista*, ambos films poseen un resumidero de experiencias históricas que se daban en el curso de un proceso político chileno. Y sin embargo la clave de puesta en escena viene dada por una inversión simbólica de las realidades que muestra.

Un desarrollo ruizeano que implica una nueva forma de narrar la encontramos en la serie *Cofralandes*. Nadie la llamaría serie de fic-

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

ción. Estamos frente a una nueva forma de escritura fílmica que ya no podemos señalar como documental sino más bien como Ensayo documental. Lo real aquí es recreado hasta hacerle perder su carácter estrictamente perceptivo. Se cuelan escenas abiertamente irreales, distorsionadas, absurdas si se quiere, que tienen que conjugar con materiales sentidas como documentales. Diremos que el ensayo no parte de la ficción sino que llega a ella, contorneando todo encargo documental. En Europa Ruiz ensayará con otros films en esta línea como *Grandes acontecimientos y gente ordinaria, El juego de la Oca, La división de la naturaleza,* entre otros.

CINE-VIDEO EN LOS AÑOS 80

La escena cinematográfica en el Chile de los ochenta constituyó un período duro para el cine en medio de una dictadura que no propiciaba la actividad artística. Los pocos actores presentes echaban mano a los recursos existentes. Es así como el documental chileno en la época se proveyó del formato Umatic, esto es, del video análogo, para desarrollar una experiencia fílmica. Se constituyó en Chile en los años 80 un movimiento de los "videistas" constituidos por cineastas y artistas visuales que adoptan un género híbrido que habría que llamar "Cine video". Se trataban de obras audiovisuales que escapaban del dominio de la comunicación (alternativa) para afirmar el lado creativo. Entonces nos encontramos con realizadores que adoptan la estética cinematográfica, y que a falta de dispositivos propios del cine utilizan un medio más económico como era el dispositivo video. El resultado fue un *Cine-Video* que nunca se llegó a legitimar en el medio. En mi caso particular los documentales que hice en la época fueron considerados "videos". Al observar esta producción en la distancia emerge claramente la escritura documental: pertenece a un diseño propio de la estética cinematográfica. Para demostrar esta aseveración he preferido analizar mis propias obras, un análisis que siento más cercano. Estos documentales que produje en dicha época, ponen en valor aquel procedimiento que consiste en llevar la ficción a la realidad. Buscaré, entonces, verificar aquel procedimiento, que está en la base de aquella categoría llamada cine-video.

El documental *Caminito al Cielo* (1989), introduce diversas escenas con puesta en escena, de ciertas particularidades que el registro documental no permitía. Son escenas llamadas a funcionar al interior de los registros documentales, sin que éstas se resientan. Se trataba de jóvenes que vivían en la población La Pincoya, en pleno régimen militar. Varios de ellos habían tenido problema con la justicia, y no obstante mantenían su propio espacio con amigos de la población. ¿Cómo enfrentar las vivencias que estos jóvenes manifestaban sin que perdieran la viveza de la vida cotidiana? Había que colocar la cámara en una situación de expectativa por un largo tiempo, y en caso que la situación superara la expectativa, recurrir a la ficción. El grado de crudeza de la realidad vino aquella vez que presenciamos un entrenamiento real de los jóvenes en un enfrentamiento con varillas. Más allá los jóvenes bañándose en un canal de aguas barrosas. La ficción apareció cuando conocimos a algunos jóvenes y escuchamos algunos relatos vívidos. La escena de un robo en la calle, un lanzazo, lo protagoniza un niño de 13 años que previamente había confesado que a su corta edad ya había estado internado en casas correccionales. El chico se enfrenta a una paseante que descansa en un banco en el parque Forestal, le agarra una gargantilla y huye con el botín para juntarse con un amigo con quien repartirá el producto del robo. Otra escena recreada tiene por protagonistas a una pareja que conversan sobre sus ganas de pasarlo bien: quieren ir a ver una película, no tienen dinero, terminan en una disputa por la fidelidad del chico. Pero la escena más lograda, aquella que el espectador retiene, tiene por protagonista al así llamado "gallina", joven que ha desnudado su condición de chico carente de cariño, que también ha pasado por "cana", y que ahora propone un desafío: interactuar con una chica que no sea de la población, a quien le contará sus formas de amoríos. Era una oportunidad única para que el chico actuara y revelara sus formas de seducción. Elegimos a una modelo abiertamente sensual, que llegaba en una citroneta a la población, se encontraba con el chico y terminaban conversando arriba del capot de la citroneta. Esta escena siempre ha llamado la atención del espectador, que pregunta frente a la abierta ruptura con el carácter documental convencional, y sale de las vivencias ordinarias. Pero nunca ha sido rechazada como un material impropio, algo nada que ver, porque se reconoce que esta conversación inusual encontró su espacio en esta relación inusual, no por vía de entrevistas. El resultado, es que estas intervenciones ficticias alcanzan al documental entero, lo modifican y su carácter ficcional hace vivir a sus protagonistas como si actuaran siguiendo un guión.

El documental *Nostalgia del Far West* (1987), fue un caso especial de realización. Porque reunió a un grupo de realización, en que se aportaron diversos puntos de vistas. ¿Cómo lograr la deseada unidad que se espera de la obra fílmica? Meses antes del inicio Vicente Parrini, un joven y talentoso periodista, nos dio a conocer al poeta Jorge Tellier y su poesía lárica, y el valor que representaba para una generación tan golpeada por la dictadura. Este grupo productor eran estudiantes universitarios que buscaban en obras de teatro, recitales musicales, recitales poéticos y en la producción de videos, un campo de expresión que no encontraban en el espacio público. El grupo de teatro Teniente Bello era un caso emblemático de resistencia cultural. El colectivo del Cabo Astica fue la respuesta que el grupo se dio. Fue así como llegamos a conversar con Jorge Tellier para proponerle realizar un video en que él fuera el protagonista. Jorge aceptó el desafío porque entrevió el lado lúdico de la oferta. ¿Cómo plantear este desafío? Vicente Parrini quería hacer un documental típico, con entrevistas. Coincidimos que lo mejor era plantear un viaje a la nada, en este caso a Lautaro, el pueblo que Tellier había poetizado como su lar. Pero al plantear este viaje, ya nos abríamos a la ficción. Entonces le propuse a Vicente escribir un guión, con algunas situaciones extraídas del poemario de Tellier. Resultó un texto de diez páginas donde se diseñaban escenas en el tren, escenas autobiográficas como la coronación de la reina de la primavera y la muerte de la hermana de Tellier. El guión también señalaba impactantes figuras como caballos fantasmales que corrían de noche, viejas brujas que espantaban en las calles, la amada piscicultura y el puente donde los niños pescaban, el joven Jorge nostálgico que asoma en la estación de Lautaro, en fin, un intento por rescatar el mundo de un poeta que ha sido traspasada a su obra poética. La parte más desarrollada se daba en el trayecto en el tren, porque planteaba la problemática del personaje desdoblado, el poeta que no es poeta pero que lo es. Y ello nos obligó a viajar con dos actores: la chica que haría de joven profesora que viaja a su primer trabajo en un liceo, y el actor que creería ser poeta en pugna con el verdadero poeta que era Tellier. El tren es una pura puesta en escena, contemplaba una parte donde Jorge se asoma a la pasarela del tren con francas intenciones suicidas, pero la verdad que era un registro que nos superaba, y no se realizó. Llegando a la estación de Lautaro, a las 5 horas de la mañana, nos encontramos con una densa neblina que

tapaba el lugar de la estación, la cubría con un manto de misterio. Allí la escena funcionó sola: Jorge camina hacia la cámara en la más completa soledad, y con su ebria voz, señala que nadie lo ha ido a buscar, en su propio pueblo, lo que instala la idea del desarraigo del poeta. Pero la escena no termina ahí, la cámara gira para registrar la trayectoria de Tellier que ahora se aleja de cámara, pero en la medida que lo hace, se pierde en la bruma en la misma proporción que aparecen de la nada, misteriosamente, trabajadores de ferrocarriles que inician su actividad diaria. Entonces habíamos iniciado la filmación en la más perfecta ficción, constituyéndose en la clave de las filmaciones que luego vendrían. Tal vez esta ficción era el impulso de la ficcionalización que había surgido en el carro en que Tellier viajaba. Ya no había temor por ficcionar, el grupo decidía participar de esta aventura. La concreción inmediata vino en el día de llegada a la estación de Lautaro, esa mañana aún fría, apareció un joven que venía de la nada, que se ofreció para llevar la maleta de Tellier. Allí vimos al perfecto Sancho Panza que aparecía en busca del Quijote que viajaba con nosotros. Y dejamos que el personaje echara andar y creciera a medida que el documental se plasmaba. La ficción venia por añadidura. Pero no era cualquiera situación, había una fina percepción de qué pedirle al joven Barrera, que así se llamaba, para que su participación fuera acorde con el rol protagónico, de viajero desventurado que arriba a su lugar de origen para no encontrar nada, rol que asumía Jorge Tellier. La escena de la estación se constituyó en la apertura y cierre del film. Asimismo otras escenas incorporadas en el transcurso del rodaje alcanzaron su ubicación y otras fueron desechadas. Pero el carácter ficcional del documental, a esta altura en sus albores, ya se había alcanzado. Una vez más, la incorporación ficcional termina por deslizar el documental hacia un terreno imaginado, lo que determinó que posteriormente a la finalización del rodaje en Lautaro, el equipo decidiera agregar nuevas escenas ficcionadas, filmadas en la localidad de La Ligua. A esa altura no se cuestionaba el viraje ficcional, bajo el prurito de que le agregaba poesía al documental. Faltaba conciencia del grupo de que estábamos inaugurando una ruptura en la producción documental chilena, cuestión que hoy día es reconocido. El impacto de Ruiz, que personalmente aportaba, lograba penetrar en esta producción que integraba la ficción al quehacer documental, alejándolo de su orientación periodística, con la que no obstante tuvimos que batallar durante la producción de *Nostalgia del Far West.*

En el documental *Cuartito Rosa*, 1992, se buscó representar a jóvenes mujeres que viven en poblaciones, en el sector de La Pintana, y la finalidad era mostrar más bien los anhelos y deseos de las chicas. Ya en *Caminito al cielo,* que resultó una mirada masculina, se había buscado reconstruir una imagen más verdadera de estos jóvenes permanentemente estigmatizados por los medios de comunicación. Y efectivamente, los jóvenes no estaban ni abatidos ni temerosos, sino más bien habían encontrado sus propios medios expresivos, al margen de lo que la sociedad podía entregarles. Utilizamos aquí la misma metodología del documental que lo antecedía: utilizar diversas escenas con puesta en escena y ficcionalizar las situaciones vividas por estas jóvenes.

La protagonista del film nos dijo que ella deseaba conocer a Luis Miguel, el artista que tapizaba los muros de su cuarto en un pequeño desván en un segundo piso. Si uno miraba al techo del cuarto se encontraba con fotos y portadas en que aparecía Luis Miguel. ¿Cómo insertar al cantante en esta producción? Conocimos que en un programa de televisión, Sábados Gigantes, tenían un concurso en que buscaban a los dobles de artistas famosos. Así contactamos al doble de Luis Miguel. La puesta en escena consistió en una sorpresa para la chica que ignoraba que sería visitada por el doble de Luis Miguel. Lo que el espectador observa es que la chica se nota emocionada al reconocer a Luis Miguel presente en su cuarto. Esta escena pasó a ser la más recordada del film porque desarrolla un grado emocional difícil de conseguir en otra circunstancia. Posteriormente la chica es invitada por un joven extraño a la población a tomar helado en un centro comercial de Providencia. Este elemento extraño e inusual también tensa el resto del material pero no es expulsado del relato. A esta altura la protagonista parecía tener derecho a hacer realidad sus fantasías, podía besarse con Luis Miguel sentada en una butaca de un cine y al mismo tiempo conversar con su vecina mientras ambas lavan pañales en una artesa en el patio. La ficcionalización permitió también recoger naturalmente escenas como un partido de futbol femenino en que las chicas vecinas se divierten y rompe con aquella imagen que las ve sumidas en la miseria.

En el año 2005 realizamos un film, *Vuelvo al Sur*, con el conocido escritor y cantante Patricio Manns. Patricio nos había contado que sus años jóvenes los había vivido en la cordillera de Nahuelbuta, entre volcanes, pumas y bosques de araucaria. El relato aparecía maravilloso porque nos ponía en contacto con vivencias en plena naturaleza, situación que alimentaba la creación artística de Manns. Se decidió, entonces, viajar al sur junto con él, a todos los lugares maravillosos en que él se había criado. Y aquí se produjo un conflicto entre la memoria y la realidad. La escuela que Patricio había frecuentado no podía ser encontrada, hasta que llegamos a una modesta casa que un vecino señaló que era la escuela. Algo se había modificado en la verificación el relato oral. Más adelante fuimos a buscar el hogar de Manns mientras él trabajó en una mina de carbón en la ciudad de Lota, tampoco estaba. Solo pudimos rescatar algunos cimientos que afloraban en una playa en donde debió ubicarse la casa. En ambas ocasiones Manns dejó de ser un informante para un documental y se convirtió en un personaje sumido en dudas en la verificación con su relato previo.

En los casos de Tellier y Manns vivimos la ficcionalización de estas vidas convertidos en personajes de sus propios destinos. El registro abandona el plano "documental" porque es excedido por la realidad. Frente a ellos hay dos posibilidades. O bien rechazamos los excesos narrativos para quedarnos con la imagen homogénea de los personajes que responden a la expectativa que tenemos de ellos, o bien aceptamos los excesos narrativos que asumimos como lo propio de la ficción, y terminamos haciendo un espacio para que la ficción haga su trabajo al interior del proyecto fílmico. En el segundo caso, la ficción liberada alcanza una preeminencia inesperada en el film, al aceptar que el orden de la realidad esté más allá de nuestra expectativa. Producto de la ficcionalización y del libre desarrollo de los acontecimientos es que estos materiales conducen a una nueva forma narrativa, más allá de la división ficción versus documental.

Esta experiencia narrativa, en nuestro caso, venía desde el audiovisual *De las armas y de las letras* (1986), en que el colectivo del cabo Astica planteara realizar un documental con Manuel Astica Fuentes, el contador que había sublevado la Armada en 1931 y llevado sus naves al puerto de Coquimbo. Vicente Parrini nos proponía entrevistarlo como último vestigio de una época que terminaba y tomar también su faceta como poeta porteño. Resultado de este documental son las entrevistas de Parrini a Astica, a quien

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

seguimos por las calles de Valparaíso, en un afán por conocer la motivación profunda que lo lleva a sublevar la Armada, produciendo conmoción nacional. Yo decidí romper el carácter periodístico de este audiovisual y propuse una escena, a la orilla de la playa, en que el poeta se reúne con sus discípulos en un atardecer, para leer la novela Thimor, la primera novela de ciencia ficción escrita por Astica en Chile. Los jóvenes encienden una fogata y profundizan en la arena para rescatar la novela enterrada. La ficción, entonces, se había introducido en este registro documental.

Se puede reconocer, en un documental de escuela, *Nieve 21 de Junio* (1971), como antecedente de las futuras rupturas a la coherencia documental. Aquí, a partir de un registro sobre una nevada que había caído sobre la ciudad de Santiago ese día, terminamos haciendo un documental en abismo, en que el grupo realizador se pregunta el motivo de su accionar. Posteriormente, el documental Ñanda *Mañachi* (1984), realizado en las faldas del volcán Imbabura, en Ibarra, Ecuador, buscará liberar el desarrollo de los acontecimientos con un grupo de músicos andinos de la ciudad de Otavalo, el realizador nunca aparece, el documental se conduce solo. Y los indígenas terminan siendo personajes de sus propios destinos.

NOTAS

1 Durante la década posterior, Ricardo Carrasco estudiaría Cine documental en Cuba y Francia. Más adelante dirige películas como *Negocio redondo* (2001) y *Vacaciones en familia* (2014).

2 Entrevista personal con el cineasta.

3 Fundada el 6 de octubre de 1980, ECO nace como un Centro de Cultura Popular y se establece como una institución con el objetivo de rearticular diversas instancias de formación popular. La realización de vídeos y material audiovisual fue, y se mantiene hasta el día de hoy, como una de las aristas principales del proyecto.

4 Para más información sobre los mitos y contradicciones en torno a la Sublevación de la Escuadra, consultar la tesis doctoral de Carlos Tromben Corbalán, *The Chilean Naval Mutiny of 1931* (1910).

5 Entrevista personal con el cineasta.

6 La película fue estrenada en una función privada en 1988. Recién en 2007, la película fue reestrenada en una versión masterizada y restaurada en Festival Internacional de Cine de Valdivia.

7 Entrevista realizada por Tiziana Panizza incluida en “Solo hay compañeros de juego. Procedimientos cinético/líricos en Nostalgias del Far West: un video con Jorge Teillier”. En *Prismas del cine latinoamericano*, ed. Wolfgang Bongers. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

8 En el mismo texto de Panizza se rescata una conversación con el Colectivo en donde aclaran que Teillier vio el material y lo aprobó. Si bien lamentaba que en momentos no se entendiera lo que decía, no tenía tantos problemas en verse así ya que *todo el mundo sabe que soy un curao, mi imagen no va a cambiar por esto*.

9 Entrevista personal con el cineasta.

10 Bazin, Andre. ¿Qué es el cine?

11 Bazin, Andre, op. cit.

12 El realismo fue una corriente subordinada al expresionismo-formalismo durante los primeros cuarenta años del cine, hasta que el Documentalismo Británico y el Neorrealismo Italiano desarrollaron sus propias teorías (y prácticas). Los años 40 y 50 son los años que tuvo mayor vigencia en el cine. Realizadores como Vertov, Vigo, Grierson, Rossellini, Zavattini lo adoptaron como forma de acceder a la realidad, produciendo un “plus de realidad”. Kracauer y Bazin, dos importantes teóricos, pese a sus diferencias, reivindicaron el realismo y se manifestaron por un cine que reproduzca la realidad como reflejo del mundo. Pero numerosos directores que reaccionaban contra el abuso de los medios buscaron una posición más ética.

13 Didi Huberman, ibid. En ¿Qué es el pueblo?,167.

14 Bazin, André ¿Qué es el cine?

15 Didi Huberman en ¿Qué es el pueblo?, 168.

16 Bazin, André ¿Qué es el cine? Ontologia de la imagen

17 Lo fantástico literario implica una historia de fantasmas, tiene un carácter gótico.

18 Goddard, Michael, 83.

19 Ibid, 83.

20 Ibid, 12.

21 Ibid, 13.

¶

Dossier

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

Nunca abandono la ficción para hacer documental. Entrevista a Sergio Navarro

IVÁN PINTO VEAS

> Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
ivanpintoveas@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte Sociedad
Nunca abandono la ficción para hacer un documental.
Entrevista a Sergio Navarro
Agosto Diciembre 2020
Páginas 31 a 34
ISSN elec. 0719-4463
ISSN imp. 0718-4034
Recepción: abril 2019
Aceptación: octubre 2019

A Sergio Navarro lo conocí primero como profesor en la Universidad Arcis, hacia el año 1998, donde por años Sergio realizó clases. Sus clases buscaban darle espesor y densidad teórica al taller central de realización, en contraste con una línea muy fascinada con lo que en ese momento se nombraba como industria del cine.

Años más tarde Sergio fue una de las primeras personas que me abrió un espacio universitario cuando fundó la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Con el pasar de los años, la curiosidad sobre sus trayectos y reflexiones acrecentaron mi interés por su obra cinematográfica como un "eslabón" entre el período de la Unidad Popular y la llamada Transición democrática con películas como *Esperando a Godoy* (1973), *Vías paralelas* (1975), *De las armas y las letras* (1987), *Nostalgias del FarWest* (1988), *Caminito al cielo* (1989).

Durante los años recientes Sergio sorprendió con una enorme capacidad teórica que en pocos años se tradujo en libros como *Acerca del cine como medio expresivo* (2011), *Poética de las imágenes del cine* (2014), *La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz* (2019), *La idea de pueblo en la encrucijada del cine latinoamericano en los años 60-70* (2019).

En esta entrevista, realizada especialmente para el presente dossier, realizamos un recorrido por sus reflexiones y procesos creativos en una trayectoria inquieta, marcada por su encuentro temprano con Raúl Ruiz.

Iván Pinto: Lo primero, quizás, remontándonos al principio es tratar de ordenar el tema de la salida de la EAC (Escuela de Artes de la Comunicación 1970-1978, UC). ¿Cuándo saliste? ¿Cuándo te fuiste a exilio? ¿Qué pasó ahí entre esos años?

Sergio Navarro: Es que la EAC para mí fue fundamental porque era una época en que no había mucho cine en Chile y el cine de ficción estaba recién naciendo. Estaban los casos de Littin y Ruíz iniciándose y estábamos muy sorprendidos por eso. La otra cosa que en la EAC nos golpeó mucho fue la *Nouvelle vague*, o sea conocimos a Godard y nos volamos con Godard, pero, también, veíamos *Mi noche con Maud* (Eric Rohmer, 1969) que fue un referente importante.

¿De qué años estamos hablando?

1972 y 1973, esa época. Digamos que había toda una experiencia cine club que era importante. Kerry Oñate nos enseñaba a ver cine y yo creo que fue fundamental eso.

¿Quiénes eran tus compañeros de generación?

Cristian Sánchez, David Vera-Meiggs, Ignacio Aliaga.

¿Esos eran tus yuntas, la gente con que hacías cosas?

Y lo han sido hasta ahora. O sea, con ellos yo me formé. Había más, pero se dispersaron.

¿Ustedes eran como los cabros más jóvenes? Porque en el fondo Littín o Chaskel, ya eran los que estaban metidos haciendo. Y ustedes estaban como una generación un poquito más joven que estaba por salir.

Bueno, hay una entrevista en *Primer Plano*, que me gustaría que vieras. Se hizo a este grupo con las mismas preguntas: ¿Qué son ustedes? ¿*Qué* éramos *del cine chileno? Nos parece que a lo mejor pueden ser la promesa*, era muy en esa onda. Y yo creo que ahí, nosotros empezamos a visibilizarnos como grupo. La cosa creo que iba super bien, dentro de una línea muy clara de desarrollo.

¿Cómo la definirías?

Mira, nosotros éramos gente de ficción. Todos nosotros queríamos hacer ficción, no queríamos hacer documental. En eso estábamos, reaccionando contra la experiencia documentalista que había en la Universidad de Chile, del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, y por eso nos acercamos más a Raúl Ruiz porque nos pareció que él podía hacer el nexo que nosotros andábamos buscando hacer.

Raúl Ruiz siempre nos pareció un tipo fascinante, desde el comienzo, y de alguna manera nos marcó mucho. Justamente, la película que más nos marcó fue *El realismo socialista* (1973) ¿Por qué? Porque él estaba haciendo la película cuando era profesor nuestro, entonces, nos invitaba a ver los *rushes*, nos invitó a ver cómo se estaba haciendo la banda sonora, y de repente descubrimos el plano de secuencia con Ruiz y dijimos: ¿qué es esto?, ¿una cámara fija? Y pasan tantas cosas. Y las voces empiezan a auscultarse unas con otras. ¿No fue eso deslumbrante? Que hubiese un cine diferente del que habíamos conocido en Chile. Ruiz casi no nos hablaba. O sea no era un tipo que nos dictara cátedra, sino que nos mostraba cosas, lo que estaba haciendo. Con esa actitud, digamos de develar un nuevo tipo de cine, nos conquistó a todos.

¿Qué pasa ya en 1973 mismo, en tu caso personal?

Bueno, en 1973 habíamos enganchado tanto con Raúl Ruiz que queríamos trabajar con él. Entonces, él nos invitó a una película en la cual estaba Cristian Sánchez, estaba yo y Rodrigo González que era otro compañero nuestro. Los tres íbamos a ser sus asistentes y, bueno, fascinados. Era como el paso lógico para que después nosotros nos desarrolláramos como cineastas.

¿No es ninguna de las películas consignadas de Ruiz en ese período?

No, pero esa película había sido pedida por el partido socialista e iba a tratar sobre la toma de fábrica, creo que era eso, no estoy seguro. Era un tema contingente, pero a la manera nues-

tra. El trabajo él lo transformaba en otra cosa. La película iba a comenzar en septiembre, el 12 creo. Y nosotros estábamos preparándonos para comenzar a trabajar con él e incluso nos pagó. Una cuestión increíble, de repente yo veo un cheque. Estábamos todos contratados para poder iniciar la filmación. Y, realmente el día del golpe, fue más que un *chancacazo,* fue un decir: -¡*puta! cagó todo.* No solamente la parte política, cierto, que el movimiento político se detenía y de ahí un gran retroceso para todo, sino también a nosotros en lo personal nos tocó desde el punto de vista del cine, que estábamos por iniciar una experiencia cinéfila, en la cual, de alguna manera, nosotros íbamos a firmar dentro de una corriente del cine dentro de un experiencia que era la de Raúl Ruiz. Por lo tanto íbamos a iniciar una cosa que ambos queríamos hacer que era ficción.

Como eso se interrumpió, a mí me metieron preso, estuve cien días preso. Hubo ahí un lapsus, una interrupción bastante clara a nivel físico.

¿Tú estabas militando en esa época?

Sí, en el MAPU, éramos unos pocos. Ahí estaba la Chica Mesa, la María Eugenia, yo e Ignacio, éramos del MAPU, éramos como una célula. Y por eso me metieron preso porque *cachaban* que había una célula y trataron de seguir a través mío el hilo de todo. Menos mal que se quedó en mí no más.

La cosa es que yo, en el año 1974 volví a clases y dije voy a terminar la carrera, porque estaba en cuarto año y nos hicimos *yunta* con Cristian Sánchez. Entonces, dijimos: hagamos una cosa, juntémonos a hacer la película de egreso, juntos. Habíamos tenido una experiencia previa que había sido *Esperando a Godoy*, donde había estado él y Rodrigo Gonzalez. Habíamos sido los tres codirectores. Ahora ya no estaba Rodrigo, entonces, nos juntamos y dijimos: hagamos una película. Y eso fue *Vidas paralelas* (1975). Para mí *Vidas paralelas* fue la película que yo quería hacer de carácter social, esa era la onda. Por eso que ves la película y ves largos planos de secuencias, mucha conversación, ves un delirio bastante desenfrenado, no es una historia, no hay historia. Y todas esas cosas: hacer películas sin historias, ficción.

¿Fue el año 1974?

La película salió el 1975, la filmamos en 1974. Se estrenó acá en Chile, la estrenó Cristian porque yo en septiembre me fui a Canadá.

Eso quería preguntarte, ¿ahí tú fuiste por beca, por tu cuenta, por exilio?

Me fui por el momento político, estaba *chato*. Ya no creía que podía hacer nada más en Chile. Estaba soltero y dije bueno, lo hago ahora o no lo hago nunca. Y me fui.

¿Y ahí estudiaste allá?

No, no estudié por una circunstancia: había estudiado ingeniería. Terminé ingeniería, hice el título de ingeniería y después empecé a estudiar cine. Pero después entré a los jesuitas, ahí estudié teología, luego filosofía. Y, después, entré a estudiar a la Escuela de Arte y Comunicación. Ya tenía treinta años y dije: no, ya he estudiado demasiado. No sabía que después iba a seguir estudiando, pero en ese momento me dije: voy a llegar a Canadá y no voy a estudiar nada en Canadá, voy a tratar de hacer cosas. En ese espíritu podría haber sacado un doctorado en Canadá perfectamente, pero no quise, me negué a estudiar. Tenía todas las posibilidades porque, a todo esto, yo era canadiense. Podía ingresar a cualquier universidad canadiense, tenía una buena base, en fin.

¿Allá en qué estuviste trabajando?

Allá estuve trabajando con la Marilú Mallet.

Sales en la película *El diario inconcluso* (Marilú Mallet, 1983), te reconocí por la voz.

Había entrado muy bien a la *National Film Board*. Y yo decía bueno, con la Marilú iba a poder hacer películas. De hecho, hicimos algo en común que fue una serie de seis capítulos en Radio TV Quebec, que era para la televisión, donde yo dirigí un capítulo.

Esa es la serie del exilio, ¿no?

Eran exiliados latinoamericanos. Yo hice una serie con los españoles que estaban allá, la Marilú lo hizo con los argentinos, con los portugueses…

¿Documental o ficción?

Eran documentales, eso fue como lo más consolidado que yo hice allá. Pero, trabajé también con otra gente en una cosa que se llamaba *Maison culturel du Quebec-americalatina*. Que era una casa de cultura de América Latina-Quebec donde estaba Gonzalo Millán y varios artistas más. Teníamos un grupo de gente que hacía temas ligados a lo cultural e hicimos un trabajo audiovisual, yo me conseguí recursos, pero era una cuestión menor. Leandro Urbina también estaba, quien era escritor.

¿Era más bien vinculado a registros del momento, más institucional?

Claro, estaba también Manuel Basoalto que había trabajado con Raúl Ruiz en *Palomita blanca* (1973/1990), que era uno de los personajes. Bueno, entre todos hicimos una casa cultural y estuvimos bastantes activos durante un año, año y medio.

Después, me pareció que iba a costar a entrar a este mundo. Me pareció que era un poco difícil. Había estado en España buscando posibilidades, estuve viviendo seis meses en España. Pero allá la industria del cine español era súper cerrada. Me daba cuenta por lo que me dijo Valeria, ni siquiera Raúl Ruiz pudo entrar en España, Valeria me decía que no hubo caso.

¿Cómo llegaste a España?

Porque tenía amigos allá.

¿Tú viajaste allá? ¿No?

Viví en España, estuve seis meses en Madrid.

¿En qué año?

En 1979. Me sirvió para conocer cine español, pero no hice nada.

Imposible entrar. Y, después, de 1979 ¿volviste a Canadá?

De ahí volví a Canadá. Y dije voy a volver a Chile, pero primero pasamos por Ecuador.

En paralelo seguías maquinando en tu mente igual, querías hacer películas en algún momento.

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

Mira las opciones que yo tuve fue a través del video, por eso me conocen como un hombre del video. En los ochenta me decían que yo era un videísta. En parte por lo siguiente: porque el videísmo yo lo conocí en Canadá. En Canadá estaban súper desarrollados con el video. Yo iba a un lugar en que tenían cámaras para hacer videos, tenían editor de video y todo gratis, me inscribía, solicitaba la cámara y empecé a hacer videos así. Los videos que yo hacía eran con cinta de media pulgada de carrete abierto. Entonces me pasaban a cámara, yo filmaba todo e hice como 5 o 6 videos. Y me gustó mucho la libertad que tenía el video, o sea que no tenías que esperar una producción para hacer películas sino que accedías inmediatamente a hacer cosas.

Entonces con esa orientación yo postulé irme a Ecuador para hacer video en Ecuador. Y una corporación canadiense me financió: *ándate a Ecuador, te irás como voluntario canadiense porque es la figura que tenemos, pero tú haces allá tus videos.* Y fue lo que hice, me conseguí un lugar que era una ONG ecuatoriana, donde llegué con equipo, con cámaras, con betamax —que se llamaba en ese entonces— y empecé a hacer videos. Allá hice hartas cosas.

¿Documentales?

De hecho hice un documental que se llama *Ñanda Mañachi* (1984) que yo siempre lo exhibo, porque ahí ya me entró el bichito del cine indígena. Eran indígenas de Otavalo en Ecuador que tenían un grupo musical que se llamaba *Ñanda Mañachi*. Y eran todos indígenas y cada uno trabajaba, uno hacía el coro y se juntaban en un grupo musical. Los seguí bastante tiempo. Los grabé en sus actividades diarias, todo esto en el volcán Imbabura y me pareció fascinante e hice esa película. Creo que fue el documental más logrado que yo había hecho hasta ese momento, con más recursos, estaba usando un aparato que se llamado *U Matic* de ¾. Y ahí estuve dos años. Se terminó esa experiencia y dije: ya, me devuelvo a Chile; no quise volver a Canadá porque mi mamá me decía que ya, o sea podría haber vuelto, pero había una cuestión familiar.

Estamos hablando del año 1982.

No, volvimos el 1985. En 1982 llegué a Ecuador.

Regreso a Chile, el video

Digamos que tú tenías noticias de que la cosa se estaba moviendo acá también.

Fue una cuestión familiar. Mi mujer, Isabel Duque, añoraba mucho a su familia. Los Duque son una familia muy unida, muy grande. Además hubiera sido entretenido volver a Chile en su momento. Dije, ya volvamos, además tengo un proyecto. ¿Cuál era ese proyecto? Hacer video en Chile, ese era mi proyecto.

O sea hacer video en Chile ¿tenías equipo también?

Tenía equipo, me conseguí un lugar en Chile que se llamada ECO. Estando en Ecuador llegó Fernando Ossandón y yo le dije: *-Oye Fernando, quiero devolverme a Chile ¿tú me admitirías en tu grupo? Yo llevo los equipos, llevo todo y armamos una productora audiovisual*. *-Ya*, me dijo, *OK*.

Me conseguí los recursos en Canadá, me dieron una plata, me compré los equipos y me volví a Chile. Mi idea era hacer una productora audiovisual por lo tanto tenía un proyecto, algo en que basarme. Y empecé a hacer video, todos los años ochenta para mí fue la onda del video, pero en el fondo estaba haciendo documental.

Llegaste y empezaste a hacer video, pero ¿te topaste con otros grupos? Había grupos que hacían video comunitario, video arte y todos se juntaban en el grupo Franco-Chileno, según entiendo.

Lo que pasa es que quiero entrar a un asunto que se llama el formato documental ficcionado, por colocarle un nombre. El tipo de documental que yo me acostumbré a hacer fue en tensión con la ficción porque todos queríamos hacer ficción y no teníamos la posibilidad de hacer ficción, por lo menos yo. Cristian Sánchez se las arregló y lo hizo.

Mi horizonte fue hacer ficción siempre. Y, de alguna manera, yo aproveché el documental para ficcionar y entonces todo el mundo se asombra de eso. Me dice cómo descubriste eso. Pero yo no descubrí nada, simplemente fueron mis ganas de hacer ficción que me llevaron a hacer lo que estoy haciendo, en lo cual siempre que hay un elemento que no puedo documentar, lo ficcionizo. O sea, la ficción mía es completar el documental.

El documental sale como tal, entonces, eso empecé a hacer en ECO. Por ejemplo, si tú ves *Caminito al cielo* y *Cuartito rosa*, en ambos, yo hago actuar a los personajes. Porque llega un momento en que, por ejemplo en *Caminito al cielo* había un robo ¿cómo puedo documentar un robo? Y uno de los chicos me dijo: *-Yo soy ladrón*, o sea, sabían cómo robar. Y le dije: *-Oye, mira hagamos una cosa, mu*éstrame cómo robas tú. Y lo filmé. Y sale este cabro chico —13 años— ahí en el parque forestal sacándole una gargantilla a una niña y eso es totalmente como él lo hacía; era la forma de ser ladrón.

Entonces, me di cuenta que el documental tenía una proyección que iba más allá de estrictamente el registro y tenía que ver con un documental expandido, por decirlo de alguna manera, que acerca muy bien con el documental que tiene documental.

Y podemos decir que estas dos, centralmente, *Caminito al cielo* y *Cuartito rosa* son las más representativas de este periodo y esa búsqueda en ese momento. Y una pregunta rápida: la cosa del Franco-chileno de los encuentros ¿estabas cerca de eso o lejos?

No, yo no entré en eso. Yo era *outsider* de ahí.

Pero igual estabas escribiendo, tienes un texto ahí.

Sí, lo que pasa es que yo trabajé más bien con las productoras que hacían lo que se llamaba video alternativo donde estaba Góngora, Sale, Mondaca —que era una productora que se llaman *Proceso*.

Éramos como cinco productoras alternativas: *El Análisis*, *Eliptus*, *ECO* y *Proceso*. Ese era mi campo de acción, no era el videoarte nunca entré en el videoarte. Aunque hice clases de videoarte después en la Universidad Católica, pero nunca entré al videoarte como tal. No me sentía representado por el videoarte, me gustaba mucho. Pero, no sabía cómo hacerlo, no me salía. Yo tenía esta otra cosa entre documental y ficción que era mi forma de ser propia, y me orienté hacia allá. Entonces, *Caminito al cielo, Cuartito rosa*, *Nostalgias del Far West,* todos estos documentales los hago en ECO.

Y estaba esta onda media alternativa que hacíamos reuniones latinoamericanas. Fui a Cochabamba, a Argentina, donde se reunían todos los grandes videístas de América Latina en un gran

movimiento, fue una cuestión bien humanitaria que duró como cuatro o cinco años.

Perfecto, cuéntame más del colectivo del Cabo Astica ¿qué pasó? Eso fue con los trabajos con Jorge Teillier, también hay uno sobre Astica y hay otro más, un tercero.

Bueno, era un grupo de amigos que nos encontramos en ECO: Ricardo Carrasco, mi cuñado Gonzalo Duque, Vicente Parrini. Pero, era un grupo muy joven para mí, ellos venían saliendo de la universidad y yo ya era un gallo de cuarenta años. Pero igual nos juntamos en ECO porque estaba el aparato productivo para hacer películas.

Entonces, Parrini, que era el periodista, era un tipo muy loco. A él se le ocurrió primero hacer lo del *Cabo Astica*[1] en Valparaíso y, después, hacer lo de Jorge Tellier en Lautaro. Eran contactos que él tenía, pero nadie sabía hacer video. Yo era el experto ahí, el que podía hacer todas esas cosas. Entonces, todos querían video al mismo tiempo, todos querían meter mano; yo eso lo encontraba fatal como le pasó a Raúl Ruiz cuando intentó hacer esa experiencia colectiva que fracasó. Es muy difícil hacer algo colectivo de esa manera, entonces, con mi paciencia me coloqué en una situación muy receptiva para ver lo que querían hacer, pero si tú ves tanto el *Cabo Astica* y *Nostalgias del Farwest* (1987) tienen ficción. Yo ahí estaba en pugna con Parrini porque como periodista quería hacer entrevistas, pero yo le decía no Parrini hagamos una película, él insistía mucho en eso. Al final me empezaron a tomar en cuenta y llevamos la cosa a la ficcionalización. Entonces ya en el *Cabo Astica* aparece Astica ficcionado.

Después con Tellier ya caemos de lleno en la ficción a tal punto que yo hice el guión no más. Escribí el guión ficcionado leyendo la poesía de Tellier. Le dije a Parrini: *-Tu eres periodista hagamos entre los dos el guion*. Por ejemplo toda la parte que transcurre en el tren es ficción y está hecho por guión, aplicamos guión estrictamente para hacer esa parte. Cuando llegamos a Lautaro ya la anarquía era total, partían para allá para acá. Pero el esqueleto de ficción se mantuvo. Pasamos a ficcionar, que la idea fuese de Tellier, lo que él quería como hálito poético. En gran parte tú ves que es eso. Y después Ricardo Carrasco tomó mucho una idea y él hace una cosa bastante genial, a mi modo de ver, que lo hace en Cabildo donde estaba viviendo Tellier. Fue como una parte que hicimos posterior de Lautaro, lo terminamos en Cabildo y él hace la cosa donde está una empleada doméstica tirándole un paño al sillón y que quedó una cuestión espectacular. O sea a mí me gustó mucho eso. Y estas cosas yo las sé sin darme cuenta, estoy con el tiempo dándome cuenta que venía de una línea que venía ya de Ñanda *Mañachi* que continua después con la experiencia del *Cabo Astica*, con *Cuartito Rosa* y se fue constituyendo una cosa, en la cual nunca abandono la ficción para hacer documental.

Lo formativo e investigativo

Tengo otra pregunta que me interesa mucho. En paralelo a esto tú hacías clases. Desde que te conozco estás en esa búsqueda de formalización teórica ¿En estos periodos también estabas escribiendo?

En Ecuador escribí una novela. Estaba en esa onda, quería hacer novela. Y la escribí y publicaron acá en Chile en la Editorial Ornitorrinco. Es la única novela que he hecho en realidad. Y eso te habla que yo quería ficcionar y no podía, entonces, me aboqué a la novela. Yo empecé a teorizar cuando empecé a hacer clases en la UNIAC.

¿Eso en qué año? ¿Finales de los 80 también o en la década de los 90?

Fue en los años 90, 1992-1993. A mí me encargaron hacer un curso de cine y de guión en la UNIAC. Ahí empecé a leer como loco. Ahí entré con Deleuze, que sé yo, y con mucha gente más. Me di cuenta que era lo que a mí me gustaba. Empecé a leer como loco, me pasé cinco años leyendo todo lo que podía encontrar teórico acá en Chile.

Entré a la ARCIS en ese momento y ahí empecé a escribir porque las clases las escribía, escribía todas las clases, y después de un tiempo me encontré con un alto de cosas que había escrito, que tenía que ver con la teoría del cine con la imagen y todo eso lo fui desarrollando en ese momento. Yo creo que de a poco me fui entusiasmando con la teoría. O sea, no fue algo deliberado, que yo diga ya voy a estudiar un doctorado y de ahí me voy a dedicar a la crítica. Todo lo contrario, fue que la parte académica me empezó cada vez más a tomar y empecé lentamente a dejar la parte de producción de cine, no del todo, porque igual hice varios documentales entre medio.

Pero la parte académica fue para mí un gran descubrimiento, principalmente, porque en ese tiempo estábamos descubriendo tipos notables como el mismo Deleuze que eran capaces de removerte todo lo que uno creía en ese momento.

Tu primer libro propiamente fue El cine como medio expresivo que sacaste por la UV.

Ese lo hice con los apuntes.

Digamos que es un registro de un recorrido de una teoría más estructuralista, podríamos decir ¿cierto? Y de ahí una recepción en el segundo libro que hiciste de las imágenes, un posestructuralismo (Poética de las imágenes de cine).

Toda la parte semiológica nuestra fue en la escuela. En la escuela había unos semiólogos brasileños que habían huido de la dictadura, Luis Felipe Rivero, eran semiólogos puros, fuertemente semiólogos. De hecho la tesis que hice con Aldo Francia tiene mucho de semiología. Pero, eso lo abandoné porque lo encontré muy limitado, muy estructuralista. Y, para mí, esta cuestión más filosófica de ver el cine, la convergencia entre cine y filosofía, fue lo que me empezó a interesar. Parte con André Bazin, que es toda una cosa bastante existencialista del cine que a mí me gusta mucho. Pero, después entrar con Deleuze fue como superar un poco eso y ahí empecé a digamos a otro más filosófico. Yo creo que eso ha sido lo que he trabajado los últimos veinte años.

Santiago de Chile, abril 2019

¶

1. De las armas y de las letras (Colectivo Cabo Astica, 1987).

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

PRESENTACIÓN DE LIBRO:

La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz (1962 - 1975) de Sergio Navarro

CATALINA DONOSO PINO

> Universidad de Chile. catalina.donoso@uchile.cl

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte Sociedad
La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz (1962 - 1975) de Sergio Navarro
Agosto Diciembre 2020
Páginas 35 a 36
ISSN elec. 0719-4463
ISSN imp. 0718-4034
Recepción: abril 2019
Aceptación: octubre 2019

Cuando hago clases y hablamos de la obra (teórica o artística) de alguien muerto suelo comentar con mis estudiantes que me cuesta designar muerto a quien ha dejado tras de sí un legado importante. Da la impresión de que quien crea algo que nos moviliza o nos transforma, no muriera nunca. Eso también ocurre con Ruiz, pero de una manera particular. De un modo rotundo su fantasma se las ha arreglado para seguir estrenando películas aún después de muerto, y eso es algo que no se puede decir de cualquier artista por grande que sea su obra. Más particular aún si reconocemos que en su producción fílmica hay un interés por las apariciones, los espectros y los dobles. Recuerdo que el día que murió Ruiz, Valeria de los Ríos, una de nuestras mayores expertas en Ruiz, tenía una invitada argentina que venía a dar una charla a la USACH. Esa noche fuimos en grupo a comer con ella al Parrón, que todavía no cerraba sus puertas para siempre, y no sé si fue ella misma u otro de los comensales quién preguntó que a qué hora llegaba Ruiz. Era por supuesto una broma, pero en este caso podía perfectamente tratarse de una aparición fantasmal probable y todos nos reímos al mismo tiempo que mirábamos disimuladamente alrededor por si esa aparición tenía lugar.

A estas publicaciones fílmicas y literarias post mortem (más que póstumas) —también publicó una novela el 2011— se le agregan la serie de movimientos en torno a su obra que no cesan de ocurrir, restrospectivas y restauraciones de películas, textos críticos y los esperados diarios (dos tomos de un total de más de 1200 páginas publicados en 2017 por Ediciones UDP).

En la introducción a su libro *Metamorfosis. Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz* (publicado en enero de este año), Valeria de los Ríos escribe: *Pareciera que la práctica de lanzar películas hacia el futuro fuera una singular costumbre en Ruiz. El director pareciera estar enviando obras como cartas hacia el futuro, cartas que arriban tardíamente a su destino, llegando a un tiempo y lugar que no había sido previsto*. Por qué no pensar entonces todos estos proyectos como respuestas a esas cartas, las que ya han arribado y las por venir.

En el caso de *La naturaleza ama ocultarse* (sugerente título que dialoga con el cine de indagación ruiziano) esa conversación es con un tiempo y un lugar particular, el periodo chileno de Ruiz, antes del golpe y del exilio, aunque una pequeña parte de la producción analizada alcanza a cubrir esos primeros años de dictadura y destierro, como si ninguna época pudiera pensarse sin leer también sus ecos en el tiempo inmediato que la circunda. Esta carta de respuesta es una conversación que se establece no sólo con las películas, sino que a partir de ellas y alrededor de ellas convoca otros imaginarios e interroga otras dimensiones de lo social y lo cultural para darles contexto y densidad. Sólo por poner un ejemplo y porque me parece notable la relación que convoca, el primer capítulo "Emergencia artístico-cultural" finaliza vinculando el cine de indagación de Ruiz con la sabiduría que Violeta Parra alcanza por su estudio e impregnación de la cultura popular, específicamente entendiendo la tristeza no como contraria a la alegría sino como "dos caras de la única vida que son las dos almas de Chile" (43). Así, estas respuestas terminan conversando tal vez ya no con Ruiz, sino que con otros posibles destinatarios que a su vez conversarán con alguien más, como iniciando conversaciones que se abren al infinito (y tal vez Ruiz o su fantasma terminó respondiendo también a alguna de ellas).

El libro conversa entonces con 13 películas de Ruiz, y a través de ellas con sus posibles ecos en el denso tejido de la cultura. Los límites temporales de estas películas están consignados dentro del marco de los años 1962 y 1975, pero algunas de ellas son ejemplos de estos mensajes lanzados al futuro, como *El tango del viudo* (1967) su primer largometraje, que se encontraba desaparecido y fue encontrado durante el trabajo de investigación para terminar otra de sus películas inconclusas (*La telenovela errante*). El tango del viudo no había tenido presupuesto para el audio, y muy pronto podrá exhibirse gracias al trabajo de posproducción de Valeria Sarmiento, su viuda y colaboradora, también cineasta, más de cincuenta años después de su realización. Un ejemplo similar es el de *La maleta* (1962/2010), el cortometraje que fue su primera obra y que se consideraba no terminada además de perdida hasta 2007, en que se encontró el material sin montar y pudo por fin exhibirse. O el caso de *Tres tristes tigres* que hace casi exactamente 3 años (el 5 de julio de 2016) pudo estrenarse en Chile con su versión restaurada a partir de una copia encontrada por Valeria en el Instituto Fílmico Británico.

La conversación es entonces una que entra y sale de las películas, que las rodea, examina sus bordes y desbordes, pero no deja por eso de explorar sus procedimientos. Sergio Navarro organiza en 6 capítulos esta larga respuesta a las cartas chilenas lanzadas por Ruiz a un elusivo presente y a los posibles futuros, cada uno de ellos haciéndose cargo de distintas obras y sus resonancias. Es destacable que este ordenamiento no sea necesariamente cronológico, sino que se establece en torno a las propias ideas elaboradas por Ruiz en torno a su cine, donde la noción de cine de indagación es una de las ideas matrices para comprender, representar y crear una mirada sobre Chile que huyera de los estereotipos y funcionara como reconocimiento. Así también las tradiciones tomadas de la cultura popular como la del mundo al revés o el cuerpo repartido funcionan como tópicos clave para desarrollar lo que Navarro llama cine del proceso.

Escoger este periodo para responder a sus señales implica enfocarse en la intención ruiziana de encontrarse con las imágenes posibles de Chile, en un proyecto que retoma décadas después.

Escribe Navarro al final de su libro: *Decidió, entonces, colocar momentáneamente en suspenso toda su rica indagación en la cultura popular chilena, interesarse en los seres incorpóreos, de los simulacros y las simulaciones, y dejar para más adelante, en los años noventa, volver a Chile a fin de recuperar su programa en torno a la identidad chilena*. Es destacable que el epílogo del libro inicie haciendo referencia a los imaginarios de infancia de Ruiz, los que a través de relatos familiares, ligados a su abuelo chilote y a su madre, construyeron una primera imagen de ese país en el que le tocó nacer. Luego serían sus lecturas las que configuren un mundo más complejo donde la poesía popular pero también la literatura de otras latitudes y tradiciones alimente sus ensoñaciones. Más tarde sus propias imágenes vendrían a desafiar los relatos oficiales y a sumarse a las historias posibles que esas tradiciones populares y cultas habían instalado en un inicio. Este libro recoge esas cartas lanzadas hace siglos para seguir conversando con Ruiz o su fantasma, donde quieran que estén, y afortunadamente también con todes nosotres.

¶

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

> *INSTRUCCIÓN A LOS AUTORES NORMAS DE EDICIÓN ALCANCE Y POLÍTICA EDITORIAL*

Revista Márgenes entrega una perspectiva iberoamericana de temas centrados en la condición humana y la calidad de vida, los procesos sociales, culturales, ambientales, históricos y políticos que atraviesan la sociabilidad a través de Artículos de Investigación y Artículos Dossier. **La revista está dirigida a la comunidad académica y científica y tiene como propósito publicar contribuciones originales de alta calidad, que propongan enfoques inter y multidisciplinarios.**

Artículos de Investigación

Los artículos que corresponden a esta categoría deben presentar resultados de investigaciones científicas o reflexiones bibliográficas cuyo contenido sea inédito y original.

Artículos Dossier

Esta categoría de artículo debe revelar de forma breve alguna experiencia, reflexión, crítica, desde una perspectiva académica y/o profesional. Las reseñas de libros están incluidas en esta categoría.

PROCESO DE EVALUACIÓN Y SELECCIÓN DE ARTÍCULOS

1. La Dirección de la revista, con previa autorización del Comité Editorial, puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.

2. La evaluación de artículos recibidos por **Revista Márgenes**, se hará mediante un doble arbitraje ciego. Se enviará en forma anónima la proposición de artículo a dos evaluadores externos a nuestra institución, quienes decidirán la aprobación o la desestimación de su publicación. Si ambos coinciden en el rechazo, el artículo no se publicará. No obstante, en caso de divergencia, se recurrirá a la evaluación de un tercer árbitro, quien dirimirá la publicación final del artículo.

3. El tiempo de evaluación de los artículos recibidos no sobrepasará los 4 meses.

4. Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de **Revista Márgenes.**

5. **Revista Márgenes** está publicada bajo una Atribución-No-Comercial-Compartir Igual 3.0 de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.es. Con el envío de colaboraciones a **Revista Márgenes**, deberá entenderse que los autores conocen y suscriben las condiciones establecidas en dicha licencia.

FORMA Y PREPARACIÓN DE ARTÍCULOS

1. La **Revista Márgenes** utiliza el formato APA.

Cuando se cita textualmente un fragmento de más de 40 palabras, el bloque se debe presentar en una nueva línea, sin entrecomillado. Siempre se debe indicar autor, año y la página.

Las citas literales de cinco líneas o menos pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato o en cursiva. En ambos casos se utilizará la modalidad (Autor, año, página). Ejemplo:

> *De ahí la preponderancia urbanística del principio de circulación, que dejaría de manifiesto el fin de la escala intermedia entre individuo y megaestructura* (Agier, 2010:75).

Si la oración incluye el apellido del autor, sólo se escribe la fecha y página entre paréntesis. Ejemplo:

> Ascher (2004:50) explica que *el proceso actual de urbanización de las ciudades deviene del proceso de modernización que la sociedad ha venido experimentando desde la Edad Media.*

Si no se incluye el autor en la oración, se escribe entre paréntesis el apellido, la fecha y la página. Ejemplo:

> *el proceso actual de urbanización de las ciudades deviene del proceso (discontinuo) de modernización que la sociedad ha venido experimentando desde la Edad Media* (Ascher, 2004:50).

Si la obra tiene más de dos autores, se cita la primera vez con todos los apellidos. En las menciones subsiguientes, sólo se escribe el apellido del primer autor, seguido de la frase *et al.* Ejemplo:

> *En esta canasta de arquetipos funerarios, la Chullpa como construcción monumental, tenía una triple función: primero, los miembros de las comunidades demostraban respeto hacia el estatus social del difunto* (Kesseli & Pärssinen, 2005:200).

> *El área nuclear de la civilización Tiwanaku y su datación se remontaría a 200 años después del desmoronamiento del imperio Tiwanaku* (Kesseli & et al., 2005:200).

Si son más de seis autores, se utiliza *et al.* desde la primera mención.

Las citas indirectas siguen los mismos principios salvo mención del número de página. (Autor, Año).

Las elipsis, sean al principio, medio o fin de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio y entre corchetes: […].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias bibliográficas deberán ajustarse a la norma APA.

El orden alfabético está establecido por la primera letra de la referencia. Las obras de un mismo autor se ordenan cronológicamente.

La bibliografía debe indicar los siguientes datos: Autor(es), año, título del libro o artículo, nombre de la revista cuando corresponda, ciudad y editorial.

Libros

Apellidos, A. A. (Año). Título. Ciudad: Editorial.

Apellidos, A. A. (Año). Título. Recuperado de http://www.xxx.xxx

Di Méo, G. (1998). «Géographie sociale et territoires», Paris: éditions Nathan.

Libros con Editor, capítulo de libro o entrada en obra de referencia

Apellidos, A. A. (Año). Título del capítulo o la entrada. En Apellidos, A. A. (Ed.), Título del libro (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial. Ejemplo:

Lindón, A. (2007). "La construcción social de los paisajes invisibles del miedo". En Nogué, J. (Ed), La construcción social del paisaje (pp. 217-240). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Artículo de revista científica

Apellidos, A. A., Apellidos, B. B. & Apellidos, C. C. (Fecha). Título del artículo. Título de la publicación, volumen (número), pp. xx-xx. Ejemplo:

Harris, O. (1983). "Los muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia". Revista Chungará 11, pp. 135-152.

2. Los trabajos presentados como colaboración a la **Revista Márgenes** deberán ser inéditos, no publicados previamente ni tampoco en proceso de evaluación en otra revista.

3. Se consideran cuatro tipos de colaboraciones:

3.1.a. Artículos de reflexiones teórico-críticas, ensayos temáticos. Extensión: 2000 a 5000 palabras.

3.1.b. Artículos de investigaciones propiamente tales (formato APA). Extensión: 5000 a 8.000 palabras (incluido título, autor, resumen, palabras clave, título en inglés, abstract, keywords y bibliografía).

3.2. Seminarios, charlas, entrevistas. Extensión: 2000 a 5000 palabras.

3.3. Poster o fichas de proyectos o títulos realizados en las propias carreras y asistencia a concursos o exposiciones por parte de alumnos. Extensión: 500 a 800 palabras, incluidos nombre de la actividad o proyecto, integrantes y descripción del tema, además de una imagen contextual y dos a tres imágenes de detalles.

3.4. Reseñas y notas. Extensión 1000 a 2000 palabras.

4. Los artículos deben incluir título, resumen de 200 palabras, 3 a 5 Palabras clave, nombre completo del autor, filiación institucional y correo electrónico. El resumen deberá redactarse en frases completas, empleando verbos en voz activa, lo que contribuirá a una redacción clara, breve y concisa.

5. Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG o TIFF y en una resolución igual o mayor a 300 dpi. En el caso de planimetrías, cartografías y/o dibujos técnicos, éstas deben ser enviadas en su diagramación final con escala indicada y en formato PDF y sin candado.

Todos los trabajos deben ser acompañados de imágenes inéditas, sean de los autores o de otros colaboradores, por lo que se recomienda el envío de imágenes que complementen y/o refuercen el discurso desarrollado y que cada una de ellas esté acompañada de breves comentarios. Toda imagen enviada debe presentarse acompañada de las referencias autorales pertinentes y libre de derechos de autor.

ENVÍO DE MANUSCRITOS

Toda colaboración deberá ser enviada a
revistamargenes@uv.cl

> *TEMÁTICAS PRÓXIMAS CONVOCATORIAS*

Número 20: Condición oceánica y ciudades puerto

Número 21: Habitar el patrimonio

Número 22: Análogo - digital

Número 23: Campos de enseñanza y aprendizaje en la experiencia estética

¶

> ISSN electrónico 0719-4436
> ISSN impreso 0718-4034

Revista Márgenes Espacio Arte Sociedad FACULTAD DE ARQUITECTURA UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

Universidad de Valparaíso
CHILE

Revista Márgenes Espacio Arte Sociedad FACULTAD DE ARQUITECTURA UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO