

# KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



## LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO.

POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

Loreto López González y Jaime Peris Blanes. N. 17 (2021)

# K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO. POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

---

**La vía cultural al socialismo. Políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular** 5-13  
Loreto López González y Jaume Peris Blanes

### DEBATES, DISCUSIONES Y POLÍTICAS CULTURALES DE LA UNIDAD POPULAR

---

**Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular** 15-41  
Natália Ayo Schmiedecke

**El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969)** 43-67  
Laura de la Luz Briceño Ramírez

**Balances al proyecto cultural durante la Unidad Popular: *La quinta rueda* y *Cuadernos de la Realidad Nacional*** 69-92  
César Zamorano Díaz

**El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos** 93-116  
Carolina Andrea Espinoza Cartes

**Un encuentro personal con una épica colectiva: conversando en torno a los documentos del período de formación del Museo de la Solidaridad** 117-134  
Loreto López González

### LA MÚSICA POPULAR COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

---

**Presencia de Violeta Parra en la construcción del imaginario popular de la vía chilena al socialismo. La Peña de los Parra y la Carpa de la Reina: una reconstrucción testimonial** 135-154  
Jorge Montealegre Iturra, Rafael Chavarría Contreras

**El movimiento de la Nueva Canción chilena: cultura y contrahegemonía** 155-179  
J. Patrice McSherry

**En la quebrá del ají. Rock en Chile en tiempos de revolución (1967-1973)** 181-204  
César Eduardo Albornoz Cuevas

## FORMAS Y POLÍTICAS DEL NUEVO CINE

---

**1970-1973. El cine chileno durante Salvador Allende** 207-216  
Patricio Guzmán

**Lectores de imágenes en tiempos de revolución: *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores** 217-248  
Elizabeth L. Hochberg

**Filmar la aceleración de la historia: dicotomías del gesto en dos documentales de la UTE** 249-270  
Ignacio Nicolás Albornoz Fariña

**Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán** 271-297  
Álvaro Martín Sanz

**Una figura en sombras: Salvador Allende en filmes chilenos de postdictadura** 299-315  
Alicia Salomone

## LITERATURA Y ARTES ESCÉNICAS EN EL TORBELLINO DE LA HISTORIA

---

**Cuatro tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena** 317-334  
Matías Ayala Munita

**La figura del lector popular en Quimantú: placer, trabajo y revolución** 335-359  
Christian Anwandter Donoso

**Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internacionalistas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo** 361-385  
Patricia Alejandra Artés

**Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende** 387-412  
Olga Lobo Carballo

**Portada:** diseño de Carlos Altamirano basado en fragmento del mural ubicado en el Centro Cultural Gabriela Mistral, realizado por la Brigada Ramona Parra para el 1 festival de intervención urbana Hecho en Casa, 2012.

# KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## FILMANDO LA “ACELERACIÓN DE LA HISTORIA”: DICOTOMÍAS DEL GESTO EN DOS DOCUMENTALES DE LA UTE

Filming the “acceleration of history”: Dichotomies of gesture in two documentary films of the UTE

---

IGNACIO NICOLÁS ALBORNOZ FARIÑA  
Université Paris VIII (Francia)

ignacio.n.albornoz@gmail.com

Recibido: 15 de junio de 2020

Aceptado: 27 de marzo de 2021

<http://orcid.org/0000-0003-3121-1428>

<https://doi.org/10.7203/KAM.17.17644>

N. 17 (2021): 249-270. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** El presente artículo realiza un primer abordaje a la producción del Departamento de Cine y Televisión de la antigua Universidad Técnica del Estado, a través del análisis de dos obras significativas de su acervo: *El sueldo de Chile* (Balmaceda, 1971) y *Hombres de hierro* (Román, 1972). Ambas cintas serán confrontadas a la idea de una “aceleración de la historia”, frecuentemente citada por los comentaristas como un criterio crucial para la comprensión del período de la Unidad Popular. Considerando la “predisposición casi ontológica a la contradicción” que caracteriza según la literatura al cine chileno de la época, se intentará finalmente demostrar que el cine de la UTE, lejos de sucumbir a un esquema temporal homogéneo —el de una pura y simple aceleración del cuerpo social en su conjunto—, es sintomático de la coexistencia de regímenes temporales disímiles y potencialmente divergentes, manifestados sobre todo a través de distintas relaciones entre el gesto manual y el gesto mecanizado

**PALABRAS CLAVE:** UTE, documental, Nuevo Cine Chileno, Unidad Popular.

**ABSTRACT:** The present article offers a first approach to the production of the Department of Film and Television of the former State’s Technical University of Chile, through the analysis of two significant works from its collection: *The Wage of Chile* (Balmaceda, 1971) and *Men of Iron* (Román, 1972). Both films will be confronted with the idea of an “acceleration of history”, often evoked by commentators as a crucial criterion for understanding the period of the Popular Unity. Finally, considering the “almost ontological predisposition to contradiction” that, according to the literature, characterized Chilean cinema at the time, the article will attempt to demonstrate that the UTE’s cinema is symptomatic of the coexistence of different and potentially divergent “temporal regimes”, manifested above all by different rapports between the mechanical and the manual gesture of labor.

**KEYWORDS:** UTE, Chilean documentary, audiovisual heritage, Popular Unity.

“Pero ¿cuál?, ¿cómo fue la velocidad de ese tiempo?”

(Eltit, “Acerca de las imágenes públicas”)

## INTRODUCCIÓN

Los tres años de gobierno de la Unidad Popular han sido a veces descritos en términos de un conflicto de velocidades o, para utilizar las palabras de Hugo Zemelman, de “a-sincronía de los ritmos” (1999: 25). Esa pugna de velocidades se manifiesta en la encrucijada insoluble, y para nada larvaria, en la que se vieron atrapadas y hasta enfrentadas, entre 1970 y 1973, la vieja izquierda “legalista”, constituida por el “bloque de partidos ‘constitucionales’ de la Unidad Popular” (Salazar, 2012: 200) y la gran malla del “poder popular”, cuyo “modo marginal de hacer política” (Salazar, 2012: 201) era el resultado de más de medio siglo de luchas sociales. Como recuerda Peter Winn, la posibilidad de una “profundización de la revolución desde abajo” era vislumbrada y temida por la clase dirigente ya desde 1971. Su peso amenazador, de ese modo, se inscribía como potencialidad en la orgánica misma de la coalición de gobierno, la cual, en palabras del historiador, se vio forzada desde la elección “a reevaluar el alcance, *la velocidad*<sup>1</sup>, el horizonte, los métodos y el carácter de su vía al socialismo” (2004: 204).

En el ámbito del cine, en cambio, varios son los comentaristas que, como el mismísimo Patricio Guzmán, prefieren referirse, para describir aquel periodo convulsionado y trepidante, a un efecto de pura “aceleración de la historia” (2013: §7)<sup>2</sup>. El académico Pablo Corro habla por ejemplo, al describir las dinámicas de la práctica cinematográfica de la época, de la “inminencia y celeridad de los cambios estructurales” que el cine buscó representar, a veces, “en su genuina confusión, desde dentro” (2007: 41). Ignacio del Valle Dávila, por su parte, evoca “un proceso histórico complejo y desbandado, cuyo análisis crítico escapaba a los cineastas, por falta de medios, de tiempo y de [...] perspectiva” (2015: §40).

Sea cual sea el diagnóstico y el dominio examinado, resulta claro en cualquier caso que la noción de velocidad —como pura aceleración del cambio social o como conflicto irresoluto— es un aspecto crucial para la comprensión del periodo. Efectivamente, ella permite pensar en términos acaso más concretos lo que Alfredo Riquelme denomina “las paradojas de la imaginación revolucionaria” de la vía chilena al socialismo; vale decir, la oposición entre el reformismo revolucionario que, *de facto*, esta última encarnaba, caracterizado por una “compleja articulación entre política de reformas y construcción

1 El énfasis es mío.

2 Ver, a este respecto, el artículo de Isis Sadek, “Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán”, publicado en el número 8 de la revista *Cine Documental*.

socialista” (2015: 224), y la imaginación revolucionaria reificada que el *ethos* guerrero de la década de los sesenta había contribuido a forjar. La teoría, desde luego, imagina múltiples metáforas para esta dicotomía: Moulián hablará por ejemplo, para caracterizarla, de “líneas estratégicas” contradictorias e insublimables en cuanto a la dirección del proceso (2006: 241), mientras que Franck Gaudichaud preferirá describirla en términos de una desavenencia de “voces”, esto es, como discordancia entre la “voz” del poder popular, o de la calle, y la “voz” del aparato estatal, atada esta última a la red de partidos (2020).

Semejantes paradojas, por lo demás, no son en absoluto ajenas al itinerario del cine revolucionario chileno, el cual estuvo atravesado desde el momento mismo de la ascensión de Allende por oscilaciones y contradicciones análogas, que asumió las más de las veces sin doblez (López, 1990: 270; Barría, 2011: 38; Reveco, 2015: 399)<sup>3</sup>. Varios son así los analistas que reconocen en él una “predisposición casi ontológica a la contradicción” (Palacios, 2013: 128), un “tensionamiento” de la pantalla que se manifestaría en la presencia de “visiones opuestas del proceso de la UP y de los agentes encargados de liderarlo” (del Valle Dávila, 2014: 412) y de “distintas —y opuestas— líneas de pensamiento, enunciados ideológicos y estilos cinematográficos” (Pinto y Horta, 2010: 130).

Cuenta habida de estas reflexiones, la hipótesis del presente artículo es que el cine de la Unidad Popular, lejos de sucumbir a un proyecto temporal homogéneo —el de una pura y simple aceleración, el de un movimiento unidireccional e irreversible—, es sintomático de la coexistencia de regímenes temporales disímiles y en algunos casos contradictorios; que evidencia, en definitiva, en el particularísimo contexto del cine universitario de tema extractivo, un auténtico “conflicto de velocidades”, no resuelto y manifestado en la imagen a través de la dicotomía entre el gesto manual y el gesto mecanizado.

Serán examinados, para sostener este argumento, dos cortometrajes documentales producidos por el Departamento de Cine y Televisión (DCT) de la antigua Universidad Técnica del Estado (UTE, actual USACH); dos obras tempranas y representativas del espíritu del DCT, cuya sintonía con el programa de la UP es por cierto manifiesta: *El sueldo de Chile* (1971) de Fernando Balmaceda y *Hombres de hierro* (1972) de José Román, articuladas ambas en torno a la nacionalización de los recursos primarios y la creciente mecanización de las campañas de extracción minera del norte del país, cuyo proceso productivo buscan exponer o razonar sin mayores reservas críticas. Si bien ambas cintas parecen adherir por igual a la “poética de los elementos” que Bórquez *et al.* reconocen en la tradición del

3 A este respecto, Alfredo Barría escribe: “Queda claro que en los mismos momentos en que Allende asume como presidente, el cine chileno entra en una encrucijada en cuanto a definir lo que se debe llevar a la pantalla. Lejos de integrar un movimiento articulado y homogéneo los cineastas chilenos entran al conflicto histórico desde diversos ángulos personales. La respuesta que varios realizadores dan a esta encrucijada es asumir la contradicción misma, reconociendo que la fuerza de la realidad impondrá sus términos tarde o temprano” (2011: 38).

reportaje corporativo por encargo, en el que los principios de la economía extractiva definían “una suerte de pre-montaje o pre-guion” (2017: 50-51), huelga precisar al fin que el presente artículo las considerará desde el punto de vista de sus apuestas estético-ideológicas individuales, no siempre equiparables en sus matices y acentos.

## CINE Y UNIVERSIDAD: UN ITINERARIO REFORMISTA

En Chile, la historia del desarrollo, enseñanza y conservación del cine ha estado tradicionalmente ligada a las instituciones de educación superior (Ferrari de Aguayo, 1972: 29; Horta, 2015: 4; Archivo Patrimonial USACH, 2018). Fue efectivamente alrededor de unidades universitarias que una buena parte de la actividad de producción fílmica, así como la reflexión teórica más o menos declarada que la sustentaba, tuvo lugar durante los años sesenta y setenta (Del Valle Dávila, 2015: 220; Reveco, 2017: 357). De manera especialmente patente en el caso chileno, pues, el cine universitario aparece como una matriz imprescindible para pensar el desarrollo de la imagen cinematográfica del llamado *Nuevo Cine* (King, 1990: 169; López, 1990: 271; Pick, 1990: III; Corro *et al.*, 2007: 25; Salinas y Stange, 2008: 26-30; León Frías, 2013: 121; Pinto, 2016: 191; Cossalter, 2019: 28). No es otra la razón que conduce por ejemplo a Paulo Antonio Paranaguá a afirmar que el Nuevo Cine “llega a ser un *producto del movimiento estudiantil*<sup>4</sup>, en países como Brasil o Chile” (1984: 68).

Tributarios de la efervescencia creativa y política del fin de los años sesenta y comienzos de los setenta, “época de una sociedad en ebullición, con profundas transformaciones sociales y culturales” (Pinto, 2016: 186), varios centros de producción fílmica vieron por entonces la luz en las principales universidades del país. Los dos casos paradigmáticos de este tipo de iniciativa fueron, desde luego, el *Cine Experimental* de la Universidad de Chile (1957-1973) y el *Instituto Fílmico* de la Pontificia Universidad Católica (1957-1981)<sup>5</sup>. Aunque de aparición un poco tardía, la UTE tuvo también un centro universitario de producción audiovisual, cuya historia ha sido relegada hasta hoy a un segundo plano, al menos en lo tocante a la literatura científica<sup>6</sup>: el *Departamento de Cine y Televisión* (de

4 El énfasis es mío.

5 Ambas entidades han sido objeto de investigaciones académicas rigurosas (Corro, Larraín, Alberdi y Van Diest, 2008; Stange y Salinas, 2010) y cuentan, actualmente, con una relativa visibilidad.

6 En efecto, raros son aún los textos o artículos en torno a las actividades del DCT. Un breve vistazo a la literatura especializada revela un panorama un tanto desolador: solo dos libros lo abordan directamente. El primero se inspira de una tesis de pregrado redactada por Paulina Alfaro, Tania García y Jessica Toledo, estudiantes de periodismo de la USACH. Este trabajo universitario condujo a un libro infelizmente no editado, que lleva por título *Retratos de la UTE en 16 y 35 mm*. En él se consignan algunas informaciones interesantes en torno al DCT, pero ciertas imprecisiones sobresalen. Las mismas Alfaro, García y Toledo incluyen algunas de las conclusiones de su tesis en el artículo-reportaje “Creación audiovisual y cine en la Universidad Técnica del Estado: un proyecto de 1970 a 1981”, contenido en el volumen *Tra-*

aquí en adelante DCT, 1971-1978). Con un volumen de producción relativamente menor al de sus homólogos de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica, el DCT posee un catálogo significativo de obras originales que merece, por su interés histórico-estético, ser aprehendido con cierta sistematicidad.

Son sin embargo dos, en un sentido más estricto, los factores estructurales que crean las condiciones favorables para la puesta en funcionamiento de estas unidades y, particularmente, del DCT: la Reforma Universitaria de 1967, de cierto modo ya sugerida, y el marco teórico del Nuevo Cine Latinoamericano. Este último propugnaba, entre otras cosas, una búsqueda de “nuevas estrategias de producción, distribución y recepción” (Flores, 2013: 187), configuradas idealmente “en torno al trabajo colaborativo, en equipos” (Pinto, 2016: 191). Se sumaba a esto, también, el rechazo en bloque de la batería de pautas, géneros, subgéneros, figuras y temas consolidada durante más de treinta años de producción industrial (Corro *et al.*, 2007: 51; Flores, 2013: 295; León Frías, 2013: 5). Todo lo anterior desembocaba en la voluntad de realizar un cine artesanal, ligero, que no precisara de grandes recursos económicos, que reivindicara incluso su precariedad material como potencialidad creativa (Corro, 2012: 223) y que pudiera operar, por lo mismo, un necesario “retorno crítico a lo real” (Gil, 1993: 117; Corro *et al.*, 2007: 10). Este último debía pasar a su vez por el abandono, dentro de las cinematografías nacionales, “de un enfoque centrado en una visión exógena” (Flores, 2013: 5) y el desplazamiento hacia el centro del relato de los “sectores sociales periféricos” (Flores, 2013: 5), hasta entonces deshonrosamente postergados.

No es sorprendente, en paralelo, que los defectos reconocibles en el cine y sus anquilosados modelos industriales sean los mismos que los reformistas reconocían en el declive del sistema universitario tradicional, por esos años apenas un “pequeño aparato institucional compuesto por ocho universidades” (Brunner, 2011: 27) cuyos estatutos orgánicos contaban ya más de cuatro décadas. El diagnóstico, en ambos casos, es el mismo: la vieja universidad y el viejo cine se derrumban, incapaces de adecuarse a las nuevas realidades nacionales. En efecto, como anota Aldo Casali, “el sistema de Educación Superior [...] se presentaba [por entonces] desordenado y ajeno a los problemas del país, en una práctica notoriamente autorreferente” (2011: 85) y abierta, como recuerda por su parte Garretón, “a un sector elitario reducido” (1985: 70).

*vesías por el cine chileno y latinoamericano* (2014). Una segunda obra, publicada en 2013 y titulada *Escenas olvidadas de la vía chilena al socialismo*, reúne un total de cinco artículos de investigadores chilenos, muchos de ellos egresados de la misma casa de estudios. Los artículos tienen como punto común el contexto histórico de nacimiento del Departamento. Por otro lado, las bases de datos nacionales no arrojan muchos resultados: solo aparecen, aquí y allá, breves artículos genéricos de tipo noticioso en los que se consigna la muerte de tal o tal realizador. El libro de Sergio Trabucco, *Con los ojos abiertos*, publicado en 2014, dedica tan solo unas pocas líneas al DCT, aunque su autor reconoce la necesidad de “precisar” los pormenores de la carrera como documentalista de su director, Fernando Balmaceda (2014: 266).

Para remediar esas taras, la Reforma Universitaria se proponía, a grandes rasgos, transformar “las tradicionales estructuras de administración y docencia de los planteles universitarios [...] con el fin de [...] contactar a la ‘universidad’ con la ‘sociedad’, poniéndola a su servicio” (Casali, 2011: 89). Además de un incremento significativo de la cobertura de estudiantes atendidos, esto se tradujo, en la práctica, en una:

verdadera explosión de procesos de diferenciación horizontal interna (nuevas cátedras, carreras, unidades, departamentos, institutos y facultades) y la multiplicación de nuevas entidades externas, [...] [como] sedes distribuidas a lo largo del país. (Brunner, 2015: 28)

Avances todos que conducirían progresivamente a la universidad a ocupar “un rol central en la politización del país y en la promoción o no del modelo económico” (Rifo Melo, 2017: 21). Estos efectos modernizadores se manifestarían, a su vez, y de manera por lo demás bastante concreta, en la creación “de unidades de diverso tipo situadas en la interfaz entre universidad y sociedad civil” (Brunner, 2015: 28), entre las que pueden contarse canales de televisión, compañías de teatro, coros, editoriales, talleres gráficos y departamentos de cine. El objetivo principal de esas entidades fue, en ese contexto, la integración “de la sociedad en los proyectos dispuestos y debatidos en las universidades, socializando las ideas que en aquellos espacios se desarrollaban” (Almendras y Ocaranza, 2013: 90).

## EL DEPARTAMENTO DE CINE Y TELEVISIÓN DE LA UTE: ESTATUTO Y COMETIDOS

Creado oficialmente en 1971, y dirigido por el cineasta y publicista Fernando Balma-  
ceda, el Departamento de Cine y Televisión de la UTE<sup>7</sup> fue un organismo dependiente de la Secretaría Nacional de Extensión y Comunicaciones, cuya habilitación, resultado directo de la implementación de la Reforma impulsada por el entonces rector Enrique Kirberg, respondía precisamente a la “nueva estructura institucional reformada de la UTE” (Navarro Cortés, 2016: 167)<sup>8</sup>. Kirberg, militante del Partido Comunista y rector de la Universidad entre 1967 y 1973, daba por cierto muestras de una gran afinidad ideoló-

<sup>7</sup> Con un plantel compuesto por realizadores, productores de cine, publicistas y diseñadores, el DCT contó con la participación, entre otros, de Rubén Soto, Antonio Montero, Antonio Ottone, Jaime Ortiz, Oscar Lepeley, Juan Contreras, José Román, Gustavo Araya, Eduardo Lazcano, Hernán Fliman, Jorge Stipic, Federico Quilodrán, Max Laulie, Luis Alarcón, Octavio Cortés, Alejandro Lillo del Campo y Juan Polanco (Navarro Cortés, 2016: 217).

<sup>8</sup> Para una visión más detallada de las labores y estatutos de la Secretaría Nacional de Extensión y Comunicaciones, ver el libro de Tomás Ireland y Francisco Rivera, *Memorias y testimonios de la Reforma Universitaria en la Universidad Técnica del Estado, Chile 1961/1973*, publicado por la editorial de la Universidad de Santiago de Chile en 2016. Especial atención merece, a este respecto, el capítulo de Mario Navarro Cortés, “Más allá de los muros universitarios: extensión y comunicaciones UTE”: 156-279.

gica con las directrices de la Unidad Popular, que reivindicaba públicamente (Kirberg, 2016: 231).

Esa identidad de objetivos hizo de la UTE, en definitiva, un terreno de cultivo fértil para la socialización de los logros del gobierno; y es precisamente en ese contexto de reciprocidad que resulta necesario situar la emergencia del DCT, pues este buscaba constituirse —el carácter “eminente oficial” (Medina, 2013: 49) de sus producciones y la planificación de un futuro canal de televisión lo atestiguan— en algo así como el “brazo comunicacional” (Almendras y Ocaranza, 2013: 102) de la administración de Allende.

El documento “Fundamentos teóricos de las nuevas actividades”, texto de apenas cuatro páginas probablemente escrito por el mismo Balmaceda y único vestigio administrativo de la creación del departamento, se hace eco de estos presupuestos y programas y resume de manera clara algunos de los objetivos que el DCT se fijaba. El primer elemento que salta a la vista, desde un ángulo si se quiere teórico, se refiere a la preponderancia que debería tener el documental, que los autores sitúan en las antípodas del cine comercial de ficción en razón de su capacidad para despertar en el espectador “una actitud crítica” (Balmaceda, 1971: 1). Se enfatiza también el potencial didáctico que aquel ofrece con respecto a la comunidad a la cual se dirige, pues, leemos, este “comunica emotivamente contenidos que desarrolla en rigurosas exposiciones didácticas”, lo que lo autoriza a asumir “la educación de la comunidad de un modo directo”.

“Fundamentos” deja entrever, además, una clara consciencia de estar participando en una corriente cinematográfica contingente y comprometida, de utilidad pública, cuyo fin último sería “reencontrar la autonomía y la autenticidad del espectador individual y del público en su conjunto, contribuir a devolver la consciencia de sí”. Para llevar a buen término estos propósitos, y muy en la línea de la Reforma, el DCT se concebía a sí mismo como una unidad interconectada en el plano nacional, dependiente de una red institucional más amplia que incluía “[...] escuelas, institutos, [y] talleres de cine”. En esa misma veta, y en concordancia con los valores continentalistas propiciados desde el Nuevo Cine Latinoamericano, los autores recomendaban asimismo “forjar una nueva cinematografía [...] de vocación latinoamericana, que contribuya a la ‘salud pública’; una cinematografía que sea un puente hacia sí mismos, que sea un arma de combate”<sup>9</sup>.

9 Apoyándose en estos preceptos, los fundadores del DCyT preveían extender la actividad del Departamento a partir de tres ejes complementarios: la docencia, la producción y la difusión cultural. A cada uno de estos ejes correspondía un servicio particular, así como un recinto que los albergaría. La docencia se canalizó a través de un programa de estudios dependiente de las formaciones permanentes de la UTE, alojado en las instalaciones de esta última. La actividad de producción, por su parte, se desarrolló en paralelo, utilizando como centro de operaciones la agencia de publicidad que el mismo Fernando Balmaceda arrendaba a la Universidad. Por último, la difusión cultural iba a ser asumida por la Cineteca Universitaria, organismo encargado de la “recolección de materiales cinematográficos producidos por la UTE” (Alfaro *et al.*, 2012: 41) y del almacenamiento de “los distintos títulos internacionales que fueron

## EL SUELDO DE CHILE

Son por razones evidentes los documentales realizados entre 1970 y 1973 los que responden de manera más literal a las directrices programáticas del DCT. Es el caso de su filme inaugural, *El sueldo de Chile*, estrenado en 1971 y dirigido por Fernando Balmaceda. En palabras de su propio realizador, *El sueldo* es “un filme bien agresivo, en contra del imperialismo yanqui y a favor de que el país recuperara para sí una riqueza básica que constituía su sueldo” (Balmaceda, 2002: 382). Construido alrededor de las luchas de los trabajadores del cobre, nuevos protagonistas de la política nacional, la película constituye, en ese sentido, de acuerdo a la interpretación de Luis Horta, “un intento institucional [...] de generar un espacio que proyecte, desarrolle y documente las actividades ideológicas del estado socialista” (2002: para. 3).

En términos estructurales el filme observa, a pesar de cierta tendencia a la dispersión y a la libre asociación de ideas, una progresión narrativa organizada a partir de al menos cuatro bloques temáticos, cada uno de ellos ligado a un espacio geográfico más o menos concreto. Como otras obras documentales del acervo del DCT y del catálogo universitario (pensamos, por ejemplo, en *La última vez* de Álvaro Ramírez), *El sueldo de Chile* comienza con una serie de vistas paisajísticas que capturan, a través de tomas tanto móviles como fijas, la escarpada y árida topografía del norte del país, ofreciendo con ello un breve estudio visual del territorio nacional y respondiendo a una necesidad que, de acuerdo a Antonia Girardi, “sobrevuela la historia del documental en Chile como un ojo rapaz” (2014: 200)<sup>10</sup>. Acompañándolas con cierta solemnidad, una voz *off*, apoyada sobre extractos intermitentes de la *Música para cuerda, percusión y celesta* de Béla Bartok, reza, parca:

Chile es un país montañoso. El 80% de su superficie corresponde a terrenos de altura. A lo largo de su historia, estas montañas han sido para el chileno base de su economía, fuente de su *lento* progreso. Infinidad de ricos materiales conforman la materia de las altas cumbres. El cobre es uno de ellos. Chile fue y es conocido en el mundo por su cobre. *Fue y será* también el gran abastecedor del metal rojo.<sup>11</sup>

Así pues, ya desde la introducción se hace patente la necesidad de comprender el derrotero histórico del país en términos de velocidades: la historia de Chile, parece afirmar

enviados de regalo a la Universidad desde embajadas y países extranjeros” (41).

<sup>10</sup> Luis Horta se refiere con cierto detalle al rol del paisaje en los documentales del Cine Experimental de la Universidad de Chile. Véase: Horta, Luis. “La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales en la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960 – 1965”. *Imagofagia* 12 (2015): 1-18.

<sup>11</sup> Énfasis del autor.

el narrador, sería una historia esencialmente lenta, anémica y pedregosa. Este recurso al “tiempo de la historia”, insistente por lo demás a lo largo de toda la cinta, constituye una estrategia para inscribir los conflictos sociales de la época dentro de una trayectoria geopolítica más vasta, que los englobe y autorice su lectura crítica. En efecto, el relato incluirá en varias ocasiones referencias a trances políticos de alcance continental, entre los cuales la colonización y la explotación de las riquezas nacionales por parte de conglomerados extranjeros ocuparán un lugar preponderante. A poco andar, sin embargo, las tomas de paisaje serán sustituidas por algunos planos de corta distancia filmados *in situ*, al interior y al exterior de la mina, en los que pueden verse de cerca los gestos mecánicos y manuales de las faenas de extracción (fig. 1 y 2)<sup>12</sup>.



Fig. 1



Fig. 2

Es por medio de una nueva referencia a la débil celeridad del desarrollo nacional, así como a su riqueza larvada, que comienza el segundo bloque temático-espacial de la cinta, compuesto por imágenes del creciente proletariado urbano. “Potencialmente rico, Chile ha sido un país pobre, con un *lento* desarrollo”, insiste el narrador, mientras la cámara filma de frente y costado el parsimonioso andar de un cartonero en medio de lo que parece ser una brumosa mañana de invierno de la periferia santiaguina. Un poco más adelante, cuando una mujer de mediana edad, vestida toda de blanco, se dirige con paso cansino hacia un humilde almacén de barrio, la metáfora vuelve a hacer aparición. “La vida bajo el subdesarrollo”, persevera entonces la voz *en off*, “es así: *arrastrada*, pobre, mezquina”, mientras una guitarra arpegiada y una zampoña marcan el compás del pesado caminar de los individuos que la cámara filma.

Un gesto “extractivo” capturado mediante un plano detalle permite efectuar la transición hacia el tercer bloque temático de la cinta. El objetivo de la cámara, ya dentro del

12 Todos los fotogramas reproducidos en lo sucesivo cuentan con la autorización expresa del Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile, cuya disponibilidad y continua colaboración me permito agradecer aquí calurosamente.

almacén, encuadra la mano de la dependienta, que llena una botella accionando hacia abajo el asa de un grifo de cerveza (fig. 3). La imagen siguiente, que representa un complejo sistema mecánico de levantamiento de bloques minerales, muestra en cambio un movimiento ascendente (fig. 4) y es rápidamente sustituida por una serie de vistas del proceso automatizado de tratamiento del cobre. A través de esta yuxtaposición se inicia entonces una sección destinada al relato de las granjerías y aprovechamientos de las firmas extranjeras que “durante medio siglo [...] ejercitaron el chantaje, el soborno y el saqueo de [la] economía con la colaboración de la burguesía”, contribuyendo, con ello, “al bienestar y al progreso de otras naciones más ricas”.



Fig. 3



Fig. 4

El filme se sirve en este bloque de una serie de registros de archivo que una recensión del periodo consideraba ya entonces “de gran interés histórico” (*El sueldo*, 1971: §4). Estos (7 planos exactamente) corresponden al filme *El mineral El teniente* (1919), de Salvador Giambastiani, y fueron extraídos con toda seguridad de la versión recobrada en 1957 por Patricio Kaulen y Andrés Martorell a partir de los pocos fragmentos sobrevivientes. En ellos, se observan las paupérrimas condiciones de trabajo de los mineros de comienzos de siglo. Más adelante, Balmaceda monta asimismo dos planos de corta duración extraídos de *La marcha del carbón* (ca. 1963) de Sergio Bravo, que fueran introducidos también en la secuencia final de un filme realizado apenas un año antes: *Reportaje a Lota* (1971), de José Román y Diego Bonacina. Estos últimos tienen por objeto ilustrar la gestación de lo que el propio narrador denomina “la unidad del pueblo”, organizado durante más de medio siglo también en respuesta a los abusos de las clases dirigentes, tanto foráneas como internas.

Esta breve disertación sobre el derrotero secular de las movilizaciones obreras y estudiantiles termina por aglutinarse en torno a una sola idea: la nacionalización, que el narrador, mediante un montaje de recortes de periódicos y fotografías, presenta como el “lema común en todas las manifestaciones”. Enseguida, son nuevamente expuestas

las operaciones de la maquinaria pesada de la minería, por medio de planos en contrapicado y encuadres cerrados que describen el proceso de fabricación y transporte de los lingotes de cobre hasta su depósito en los grandes buques de carga que los llevarán al extranjero, donde serán finalmente elaborados. Las barras del codiciado mineral son, en ese sentido, presentadas como los ejemplares de una riqueza en fuga, que se escurre y colma las arcas de países extranjeros. “Cada barra de cobre embarcada”, observa la voz en *off*, “dejaba un hoyo de miseria en Chile y daba en cambio, a Estados Unidos, un nuevo aporte a su ya rica economía”.

Luego del montaje de algunas imágenes fijas que buscan ilustrar el “alto estándar de vida norteamericano” (construcciones de rascacielos, playas de automóviles, lujosos escaparates y cuartos de baño ornamentados), el filme dispone una serie de planos de las periferias industriales chilenas, grises y modestas, que contrastan a toda luz con el fasto, la exuberancia y el derroche del paisaje urbano de las metrópolis estadounidenses: chimeneas y barriles de lata, miserables casas revestidas con láminas de chatarra, niños descalzos y hombres que trabajan en el barro, entre los que se cuelan algunos planos de la descuidada burguesía nacional, cuyas prácticas y moradas son filmada siempre desde lejos, del otro lado de la acera.

La cuarta y última parte del documental comienza con una serie de vistas de desfiles populares en el centro de Santiago, acompañados por una música de marcha. Se exhibe luego una concentración popular con motivo de la visita del presidente Allende a la Plaza de los Héroes de Rancagua, celebrada el 11 de Julio de 1971. Un plano de conjunto que muestra en picado la muchedumbre de participantes reunidos en la explanada es seguido por diversos planos del cortejo, filmados esta vez a la altura de los manifestantes, que la cámara captura de frente. Encabezada, según explica el narrador, por lo “altos dirigentes del cobre”, la marcha de los participantes es cansina y reposada, parsimoniosa. Del mismo modo, el andar del presidente, quien se dirige al proscenio luego de saludar a los asistentes, resulta acompasado y sereno. Su discurso, algunos segundos más tarde, será acompañado por alrededor de una quincena de planos medios de obreros de la gran minería entregados a sus respectivas faenas.

Al fin de cuentas, *El sueldo de Chile* moviliza —el verbo, aquí, no es adventicio— una voluntad programática en la que lo que se transparenta no es tanto la emancipación de las clases populares como el reencauzamiento, la reapropiación de una riqueza no aprovechada, dilapidada; o, en palabras más concretas, la activación de una industria hasta entonces “estancada”, captiva, inmóvil. El procedimiento elocutivo, aquí, consiste pues en organizar la “amplia malla” de las reivindicaciones sociales de las masas en torno a un puro y único criterio: la nacionalización del cobre, que la voz en *off*, ya hacia el final, califica en un giro un tanto hiperbólico como “la razón de existencia del movimiento popular”.

Lo que se acelera en *El sueldo de Chile*, entonces, es menos el curso de la historia o el devenir de sus protagonistas que el “esfuerzo productivo” de una parte de los trabajadores del país, aquellos que contribuyen de manera más directa según la retórica oficial a su progreso; aquellos que aseguran, al fin y al cabo, su salario. Exigida por el pueblo pero implementada en la práctica desde arriba, la nacionalización es presentada, de ese modo, como un archi-acontecimiento que propulsará, atizará y pondrá por fin en marcha, con brío y velocidad recobrados, “una vez por todas” (Benjamin, 2003: 56), los engranajes de la historia y de sus desplazados. No es anodino, por lo demás, que la cinta concluya con un plano en el que precisamente un grupo de obreros del cobre, caja de herramientas en mano, se precipita y corre exultantemente hacia el sitio de extracción (fig. 5), mientras la voz de Allende, en la banda sonora, proclama la existencia de un vínculo positivo entre su trabajo y el eventual “progreso de la patria”.

Esa divergencia entre la aceleración de uno de los elementos del cuerpo laboral del país y el estancamiento generalizado de las grandes masas periféricas urbanas es construida a lo largo de todo el film mediante un montaje de oposiciones entre el gesto mecanizado, veloz y eficaz, y el gesto humano, lento y estanco, en una lógica de reemplazo o de relevo del segundo por el primero. La materia fílmica misma está sujeta a esa dinámica y el filme no duda por ejemplo en recurrir a procedimientos de modificación y alteración de la banda cinematográfica, que intervienen sobre todo cuando se trata de evocar los pillajes de la industria extranjera en el escamoteo de las riquezas nacionales. Ejemplares resultan, aquí, los efectos de división caleidoscópica del cuadro durante el primer bloque, al evocar el narrador el potencial progreso material que representaría en términos cuantitativos la nacionalización de los recursos naturales.



Fig. 5

Por medio del montaje, Balmaceda apunta de ese modo a la idea de una “activación de la historia” mediante la imagen. Ahí donde la realidad es, como en los dos prime-

ros bloques, lenta e inerte, el dispositivo cinematográfico, a través de la aplicación de procedimientos técnicos (movimientos de cámara, división de la pantalla, animación de imágenes fijas), puede inyectar una cuota de movimiento y velocidad, sacudiéndola. El problema, empero, es que esa inyección de movimiento se hace por así decir a espaldas de sus protagonistas, a pesar de la devisa inicial del filme, según la cual “el minero chileno ha sido y es el principal motor de [la] máquina gigantesca” de la minería. En su deriva continua hacia la maquinización, hacia el reemplazo sin más del gesto manual por el gesto mecánico —sea este de índole industrial o fílmico— como índice de progreso y desarrollo, el filme parece en efecto olvidar o al menos relegar a un segundo plano los ritmos humanos que se encuentran en la base de toda transformación tecnológica, presentando la historia como un itinerario esencialmente irreversible, de sentido único.

### **HOMBRES DE HIERRO**

Si la cinta de Balmaceda comienza en el Norte para proyectarse enseguida, al cabo de algunos minutos, hacia la zona central del país, el filme de Román parece en cambio privilegiar la exposición de una situación geográficamente más acotada, respetando una cierta unidad de espacio, de texturas y de materiales. De igual manera, si Balmaceda, como ya hemos visto, agenciaba en *El sueldo de Chile* una serie de elementos heterogéneos —recortes de periódicos, fotografías, imágenes detenidas, registros de archivos— y de procedimientos de alteración de la banda fotográfica —como el virado en sepia del extracto de Salvador Giambastiani o la división de la pantalla—, Román preferirá por su parte ceñirse al uso casi exclusivo de la imagen filmada en terreno, sin alteraciones.

En lo que toca al texto, por otro lado, la voluntad cuantificadora de la que daba cuenta Balmaceda parece transformarse, en Román, en un *élan* poético no desprovisto de cierta frugalidad. El comentario *off*, en ese sentido, funciona en *Hombres de hierro* menos bajo la lógica del acopio de información estadística que bajo el signo de una reflexión templada, dosificando los recursos visuales y poéticos empleados. Durante los primeros planos, mientras la cámara se posa sobre una serie de objetos y utensilios arqueológicos y ornamentales, el narrador se entrega por ejemplo a una evocadora digresión lírica, acompañada por una música de cuerdas que recorren el espectro más agudo de la escala:

Donde solo la sequedad de la piedra rompe la continuidad del desierto, de la piedra misma el hombre extrae la riqueza. Allí, en Atacama y Coquimbo, habitaron hombres creadores desde los más remotos tiempos. De la piedra, la tierra, la madera, el cobre, ellos hicieron figuras a su imagen y semejanza.

Como *El sueldo de Chile*, la cinta de Román propone un recorrido que ancla las problemáticas actuales en un tiempo histórico más amplio. A diferencia de Balmaceda, sin embargo, Román opta por remontar su empresa mucho más atrás en el tiempo, apelando a las prácticas y vidas de los habitantes originarios de la región, cuya historia sobrevive apenas a través de “huellas desoladas”. *Hombres de hierro*, en ese sentido, instala más bien una estética de la ruina que pone en escena el territorio nacional como un palimpsesto de civilizaciones sucesivas, antes prósperas y hoy yermas, víctimas de un saqueo secular.

De la evocación de aquellas culturas milenarias y de sus rastros tallados en la piedra, Román pasa enseguida a la ilustración de la decadencia de los asentamientos mineros de comienzos de siglo, ensamblando una serie de vistas de casernas abandonadas y edificios ruinosos que se destacan en medio de un paisaje gris y lúgubre. Estos planos conducen inmediatamente después a la exploración de una pequeña aldea obrera en la que reside, dice el narrador, “una humanidad víctima del despojo y la explotación seculares”. La cámara, aquí, se detiene sobre todo en los rostros de los habitantes del caserío, filmados a través de primeros planos elocuentes, que no evitan por lo demás las miradas a cámara.

Lo que sigue es una exploración de los gestos manuales de extracción del hierro en el norte chileno. Un buen número de planos ilustra entonces el trabajo esencialmente artesanal de los obreros que seleccionan la piedra y horadan las paredes de la veta con la ayuda de picotas, martillos y barrenas, creando en palabras del narrador “una riqueza que no retornará”, cuya explotación se efectuaba en condiciones visiblemente precarias (figs. 6 y 7). Aquí, el texto subraya sobre todo la relevancia de la mano, antaño creadora de “utensilios de singular belleza” y reducida luego durante décadas a “rasguñar la tierra para enriquecer a los capitalistas extranjeros y nacionales, propietarios de las minas”.

Una música de ecos psicodélicos introduce la segunda parte de la cinta, que señala no bien comenzar un cambio de escala en la representación. En efecto, esta sección empieza con una vista aérea móvil en la que puede observarse la enormidad del sitio de extracción de una mina a tajo abierto (fig. 8). Más adelante, otro plano muestra la espectacular voladura de una de las rampas, dinamitada con explosivos. Los planos sucesivos presentan en plena acción los monumentales vehículos retroexcavadores que penetran y socavan los taludes. El narrador explica entonces que las imágenes corresponden al yacimiento “El Algarrobo”, perteneciente a la compañía de acero del Pacífico, recientemente nacionalizada y patrimonio, por consiguiente, “de todos los chilenos”. Este y otros yacimientos, prosigue, son explotados hoy con un “alto nivel de mecanización”.



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Como en el *El sueldo de Chile*, pues, la fuerza tradicionalmente artesanal de los hombres de hierro, lenta y fatigosa, es sustituida por los grandes complejos extractivos, casi completamente automatizados. Román, sin embargo, explicita a través del comentario el paso del gesto manual al gesto mecánico, que él lee de manera optimista, prácticamente en términos de una “inervación” benjaminiana, es decir, como una recepción mimética y fortalecedora del mundo exterior que no culminaría en el “sacrificio humano” (Benjamin, 2003: 55).

A diferencia de Balmaceda, quien involucraba “lo más posible al ser humano” (Benjamin, 2003: 55) pues lo consideraba al cabo como “el motor de [la] gran máquina”, Román le otorga a esta más bien el rol de una “técnica segunda”, basada ya no el dominio de la naturaleza sino en una relación de “interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad” (Benjamin, 2003: 56), que “involucra [...] al ser humano lo menos posible” (Benjamin, 2003: 55). Las manos, en consecuencia, no son ya reemplazadas por la técnica sino que se funden con ella, participando de su materia misma, aunque remotamente,

por teledirección: “Las manos *se han hecho* de acero y la fuerza de las máquinas está al servicio del hombre”, reza en efecto la voz en *off*, mientras en la pantalla la rueda de la criba de lavado gira a gran velocidad, supervisada a distancia por un obrero “altamente calificado” que maneja con precisión y desenvoltura la cabina de control, siempre al ritmo de una música psicodélica que subraya el aspecto si se quiere lúdico de la faena (figs. 9 y 10).



Fig. 9



Fig. 10

El documental sigue luego el itinerario del tren de carga que transporta el mineral al puerto mecanizado de Guacolda, donde inmensos barcos lo reciben para proceder a su exportación. Una vez allí, varios planos mostrarán desde distintos ángulos las innumerables pasarelas en altura equipadas de cintas transportadoras en las que se desplaza rápidamente el mineral, día y noche, a un ritmo de 2.500 toneladas de hierro por hora, no sin antes ser pesados también de manera automática. La última parte del filme, de índole más marcadamente institucional, analiza al fin el programa habitacional de la Compañía de Aceros del Pacífico, que asiste en la construcción de infraestructura básica para la los trabajadores. Román monta en esta sección una serie de escenas de la vida cotidiana de la comunidad, entre las que se cuentan visitas a la biblioteca del pueblo, citas médicas, talleres de artesanía y actividades deportivas, muestras todas del compromiso de la empresa con el bienestar futuro de sus empleados.

Como puede observarse, la aceleración pasa, en *Hombres de hierro*, por la automatización y puesta al día de los métodos de producción de materias primas. Al igual que en *El sueldo de Chile*, no es tanto pues la historia en sí misma la que se apresura y se desboca, sino tan solo ciertos campos de experticia técnica, cuyos conocimientos se ponen ahora al servicio de un proyecto nacional más coherente y noble. Sin embargo, la eficacia de los gestos mecánicos asociados a esos métodos, contrastada con la dureza de la extracción artesanal o incluso con la trivialidad de los gestos cotidianos de las familias de los mineros, es aquí sintomática de una dinámica temporal distinta a la propuesta por

Balmaceda. Si este preconizaba en efecto, hacia el final de la cinta, la puesta en marcha irreversible de un movimiento de progreso —simbolizada concretamente por la carrera de los mineros hacia el sitio de trabajo— Román privilegia en cambio el repliegue, el remonte, la vuelta hacia atrás en el tiempo, y concluye su relato con el deseo de que “[las manos de] los hombres del norte vuelvan a crear obras bellas y útiles”, como las que veíamos al inicio del filme. No es sorprendente, en ese sentido, que durante los últimos segundos de la película los perfiles y contornos humanos se rarifiquen, siendo relegados a la pura observación o manipulación a distancia de los grandes complejos mineros, como si se tratara de representar un mecanismo vivo, autónomo y autosuficiente, ya integrado a “la constitución de lo humano” (Benjamin, 2003: 57).

## CONCLUSIONES

No exenta de lo que Carlos Aguirre denomina un “didactismo neorrealista” (2014: 60), la política editorial del DCT se cristalizó, estilísticamente, en una variante documental híbrida —a medio camino entre militancia e institucionalismo—, que ponía en contacto, armonizándolas o conflictuándolas, las convenciones del panfleto, la propaganda, el *spot* publicitario y las actualidades noticiosas. Esta hibridez un tanto errática de objetivos —correlato fílmico de las metas acaso demasiado ambiciosas que el Departamento se había planteado al momento de su creación— no es, sin embargo, como se ha visto, exclusiva del DCT. En el plano continental, es característica del NCL, proyecto esencialmente heterogéneo en lo estilístico y en lo ideológico (Velleggia, 2010: 207; Flores, 2013: 187; del Valle Dávila, 2014: 35). En el plano nacional, por otro lado, se trata en realidad, y como recuerda Jacqueline Mouesca, de una de las particularidades del cine chileno del periodo, proclive, como ya se ha dicho, a la contradicción; “[u]n cine ‘militante’ por sus contenidos, pero con una finalidad propagandística inmediata de los proyectos y realizaciones del gobierno” (2005: 75).

Entendiendo por último que el DCT, en total sintonía con las querellas nacionales y subcontinentales de su época —en la que, como recuerda Del Valle, “no llegaron a constituir[se] estilos ni propuestas estéticas unificadas y fácilmente identificables” (2014: 391)—, no formó en lo que respecta a sus poéticas fílmicas un bloque monolítico, las dos obras analizadas, por su diversidad y hasta incompatibilidad de enfoques, dispositivos y prácticas, son otros tantos vestigios de lo que Pinto y Horta han llamado las “vías no realizadas” (2010: 131) del cine político chileno; vale decir, representantes de un cine que “solo pudo darse —en sus motivaciones ideológicas y estéticas— en ese contexto [particular]” (2010: 141).

Como tales, ambos filmes, en lugar de apuntar a una conjeturada “aceleración de la historia” que avanzaría en un solo sentido y arrastraría en bloque a todas las fuerzas

sociales del país, dan cuenta más bien de la coexistencia de distintos regímenes y líneas de velocidad, o de una aceleración selectiva, puntual, que concierne a determinados grupos del tejido social, los cuales adquieren a la sazón un rol de vanguardia. Las cintas confirman así la reciente hipótesis que Christa Blümlinger enunciara a propósito del documental *Les Halles* (1929) de Boris Kaufman y André Galitzine, según la cual el nexo entre dos eras tecnológicas se manifestaría preferentemente en el cine a través de una yuxtaposición de temporalidades pre- y post- motorizadas (2018: 345), que no dejan jamás de coexistir. En términos más globales y abstractos, corroboran por añadidura una de las nociones-base de Harmut Rosa, para quien la aceleración sería por esencia, en cualquiera de sus tres frentes de acción (tecnológico, de ritmo de vida o de cambio social), un fenómeno diferenciado y complejo, proclive a los desfases y a las desincronizaciones, acompañado las más de las veces por movimientos simultáneos y hasta paradójicos —deliberados o no— de ralentización (2011: 43). La constatación no es ajena por cierto a lo que desde una óptica deleuziana sostuviera Peter Pál Pelbart, quien propone concebir el tiempo al margen de las figuras habituales de la línea, de la flecha o de la corriente de sentido único, que no designan sino una sola de sus formas posibles; vale decir, pensarlo en adelante a través del prisma de lo múltiple, en su genuino desorden, como red o rizoma, ya no según las coordenadas del tiempo métrico o geométrico, sino más bien —la metáfora, en lo que concierne a los documentales aquí tratados, no podría ser más *ad hoc*— en términos de un tiempo “topológico” (2000: 183-187).

Por último, en su deseo de aprehender a través de la imagen la realidad de las campañas extractivas y de la mecanización rampante del trabajo, índice indiscutible de aceleración tecnológica, ambos documentales parecen tender hacia la utopía de la relación práctica entre el trabajador y el objeto técnico propuesta por Gilbert Simondon, para quien “poseer una máquina no es conocerla” (2008: 267). Como se recordará, el filósofo estimaba que la emancipación del obrero —vale decir, su no alienación— pasa necesariamente por el descubrimiento de un “modo social y económico en el cual el usuario del objeto técnico sea no solo el propietario de esta máquina, sino también el hombre que la elige y la mantiene” (2008: 267). Para esto, concluye, “hace falta que la función del objeto sea comprendida y pensada” (2008: 267).

*Hombres de hierro*, desde luego, se acerca como ya se decía un poco más a ese ideal, pues está preferentemente orientado a una exposición lógica de los procesos de tratamiento del mineral, que presenta organizadamente y cuyas etapas intenta, pese a la corta duración de la cinta, esbozar para el espectador. *El sueldo de Chile*, en cambio, en razón de su exposición un tanto más caótica y asociativa, disemina, al interrumpirlas con escenas de otra índole, las etapas de producción, que terminan por formar un conjunto amorfo e impenetrable, difícilmente comprensible. Allí donde Román presenta el

proceso de tratamiento como una cadena de movimientos continuos, altamente automatizada y eficaz, que va sin interrupciones de la mano del operador a la voladera de las rampas y a los buques de carga para remitir enseguida retrospectivamente a los objetos artísticos y ornamentales de un pasado milenario, Balmaceda pone en cambio el acento en la relación dialéctica entre la faena extractiva y la vida metropolitana, representada por el poder central y el extenso proletariado urbano, y hace converger las dos en un derrotero ascendente, siempre progresivo.

Sería preciso, en cualquier caso, para dar cuenta de la genuina complejidad del periodo tratado, añadir al epígrafe de Diamela Eltit que abría este texto una precisión de número. No preguntar ya “¿cuál?, ¿cómo fue la velocidad de ese tiempo?”, sino más bien ¿cuáles fueron las velocidades que se dieron cita en aquella época? Y, acaso de manera todavía más significativa: ¿quiénes fueron los protagonistas, agentes o pacientes de esas mismas velocidades? ¿Quiénes las dirigieron y quiénes, por el contrario, las padecieron? ¿Y cómo pudo un cierto cine, para bien o para mal, vehicularlas?

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Carlos. "Aspectos de una indagación cultural en el cine de Raúl Ruiz: articulaciones fílmicas y definiciones teóricas". *Faro* 19 (2014): 50-64.
- Alfaro, Paulina; García, Tania y Toledo, Jessica (2012). *Retratos de la UTE n 16 y 35 mm*. Santiago: Analfabeta Ediciones.
- Almendras, Rocío y Ocaranza, Kesia (2013). "La Universidad Técnica del Estado y su canal de televisión silenciado: UTE TV, nueva visión educativa (1970-1973)". *Escenas Olvidadas de la Vía Chilena al Socialismo*. Santiago: On Demand: 85-110.
- Archivo Patrimonial USACH (19/03/2018). *Medios digitales desde el patrimonio audiovisual chileno*. YouTube.
- Balmaceda, Fernando (ca. 1971). "Fundamentos teóricos de las nuevas actividades". Archivo no publicado.
- Balmaceda, Fernando (2002). *De zorros, amores y palomas*. Memorias. Santiago de Chile: El Mercurio / Aguilar.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Urtex. México, D. F.: Editorial Ítaca. Traducción de Andrés E. Weikert.
- Blümlinger, Christa (2018). "Le travail du geste: formes documentaires". *Gestes filmés, gestes filmiques*. París: Mimésis: 341-360.
- Brunner, José Joaquín (2011). "Visión histórica de la evolución del sistema de educación superior chileno: hitos desde 1967 a la fecha". Jiménez de la Jara, Mónica y Durán del Fierro, Francisco. *Un recorrido por la historia reciente de la educación superior chilena, 1967-2011*. Santiago de Chile: Santo Tomás: 21-42.
- Brunner, José Joaquín (2015). "Medio siglo de transformaciones de la educación superior chilena: un estado del arte". Bernasconi, Andrés. *La educación superior en Chile: transformación, desarrollo y crisis*. Santiago de Chile: Ediciones UC: 23-107.
- Casali, Aldo. "Reforma universitaria en Chile, 1967-1973. Pre-balance histórico de una experiencia frustrada". *Intus-Legere Historia* 5 (2011): 81-101.
- Celedón, Gustavo; Doll, Edgar; Donoso, Alina y Carvallo, Javiera (2017). *Archivos documentales de Fernando Balmaceda y Armando Parot*. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Valparaíso.
- Corro, Pablo *et al.* (2007). *Teorías del cine documental chileno, 1957 - 1973*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cossalter, Javier. "El cortometraje como impulsor primigenio de la modernidad cinematográfica en Brasil y en Chile. Entre la pesquisa estética y el compromiso social". *Meridional: Revista chilena de Estudios Latinoamericanos* 12 (2019): 17-54.
- Del Valle Dávila, Ignacio (2014). *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano: un proyecto subcontinental*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

- Del Valle Dávila, Ignacio (2015). *Le Nouveau Cinéma Latino-américain. 1960-1974*. Rennes: Presses Universitaire de Rennes.
- El Siglo. “*El sueldo de Chile. Primer film del Departamento de Cine de la UTE*”. *El siglo* (03/09/1971).
- Ferrari de Aguayo, Luisa. “Cine: inquietud universitaria”. *Primer Plano* 1 (1972): 29-33.
- Flores, Silvana (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Garretón, Manuel (1985). *Universidades Chilenas: Historia, Reforma e Intervención*. Santiago: Ediciones SUR.
- Gaudichaud, Franck (2020). “Voz del ‘poder popular’, voz del aparato estatal. Dialéctica sociopolítica y tiempos rotos de la ‘vía chilena al socialismo (1970-1973)’”. Austin Henry, Robert; Salém Vasconcelos, Joana y Canibilo Ramírez, Viviana. *La vía chilena al socialismo. 50 años después*. Buenos Aires: CLACSO: 161-178.
- Gil Olivo, Ramón, “El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje”. *Comunicación y Sociedad* 16-17 (1993): 105-126.
- Horta, Luis. “El problema estético en la vía chilena al socialismo en *El sueldo de Chile* de Fernando Balmaceda”. *Revista Séptimo Arte* (2012).
- Horta, Luis. “La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales en la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960-1965”. *Imagofagia* 12 (2015): 1-18.
- King, John (1990). “Chilean Cinema in Revolution and Exile”. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Nueva York: Verso: 169-188.
- Kirberg, Enrique (2016). “Estudiar y Construir la Patria Nueva”. *Escritos Escogidos*. Santiago: Ediciones de la Corporación Cultural USACH: 217-237.
- León Frías, Isaac (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima: Universidad de Lima.
- López, Ana (1990). “The Battle of Chile: Documentary, Political Process, and Representation”. Burton, Julianne (ed.). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press: 267-288.
- Medina, Felipe (2013). “Entre la representación, la urgencia y la creación. Reflexiones sobre el cine militante a propósito de la experiencia del Departamento de Cine y Televisión de la Universidad Técnica del Estado”. *Escenas Olvidadas de la Vía Chilena al Socialismo*. Santiago: On Demand: 35-53.
- Mouesca, Jacqueline (2005). *El Documental Chileno*. Santiago: LOM.
- Moulián, Tomás (2006). *Fracturas: de Pedro Aguirre Cerda a Salvador Allende (1938-1973)*. Santiago de Chile: LOM.
- Navarro Cortés, Mario (2016). “Más allá de los muros universitarios: extensión y comunicaciones UTE”. Ireland, Tomás y Rivera, Francisco (eds.). *Memorias y testimonios de la Reforma Universitaria en la Universidad Técnica del Estado, Chile 1961/1973*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile: 156-279.

- Pál Pelbart, Peter (2000). *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1984). "Nuevo Cine(ma) Novo". *O Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Rio Grande do Sul: L&PM Editores: 66-89.
- Pick, Zuzana (1990). "Chilean documentary: continuity and disjunction". Burton, Julianne (ed.) *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press: 109-130.
- Pinto, Iván y Horta, Luis. "Vías no realizadas en el cine político chileno. Parodia, extrañamiento y reflexividad". *Aisthesis* 47 (2010): 128-141.
- Pinto, Iván (2016). "Crítica y crisis en el Nuevo Cine Chileno". Mestman, Mariano (ed.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal: 185-211.
- Quezada, Sebastián (2013). "El presente del pasado: aproximación histórica al Departamento de Cine y Televisión de la Universidad Técnica del Estado". *Escenas Olvidadas de la Vía Chilena al Socialismo*. Santiago: On Demand: 9-34.
- Reveco, Roberto (2015). *Un cinéma sous tension. Une histoire du cinéma chilien : 1939-1973*. Tesis para optar al grado de doctorado. Universidad de París VIII.
- Rifo Melo, Mauricio. "Historia de la transformación en la educación superior chilena (1973-1990)". *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 28 (2019): 13-36.
- Riquelme Segovia, Alfredo. "La vía chilena al socialismo y las paradojas de la imaginación revolucionaria". *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 34 (2015): 203-230.
- Rosa, Harmut. "Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada". *Persona y Sociedad* 25, 1 (2011): 9-49.
- Salazar, Gabriel (2012). *Movimientos sociales en Chile: trayectoria histórica y proyección política*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Salinas, Claudio y Stange, Hans (2008). *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Simondon, Gilbert (2008). *Del modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Trabucco, Sergio (2014). *Con los ojos abiertos: El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano*. Santiago de Chile: LOM.
- Velleggia, Susana (2010). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Intiyan.
- Winn, Peter (2004). *Tejedores de la revolución. Los trabajadores de Yarur y la vía chilena al socialismo*. Santiago de Chile: LOM.
- Zemelman, Hugo (1999). "Enseñanzas del gobierno de la Unidad Popular en Chile". Stolowicz, Beatriz (ed.). *Gobiernos de izquierda en América Latina: el desafío del cambio*. México, D. F.: Plaza y Valdés: 19-40.