



Historia y disrupción estética en el documental *La Universidad en la Antártica* (Luis Cornejo, 1962)

Por Luis Horta Canales

Resumen

Entre diciembre de 1961 y marzo de 1962, un reducido equipo de cineastas pertenecientes al Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile, se trasladan a la base Antártica Presidente Gabriel González Videla para registrar las actividades científicas desarrolladas en ese lugar. El resultado será un documental que tiene clara vocación autoral y se enmarca en las tendencias disruptivas de la representación estética identitaria, las que darán inicio al cine moderno en el país.

Palabras clave: Chile, Antártica, Luis Cornejo, Sergio Bravo, Guzmán Campos

Abstract

Between December 1961 and March 1962, a small team of filmmakers belonging to the Audiovisual Department of Universidad de Chile, moved to Presidente Gabriel González Videla's Antarctic base, to record the scientific activities carried out there. The result will be a documentary that has a clear authorial vocation and is framed in the disruptive trends of identity aesthetic representation, those that start modern cinema in the country.

Keywords: Chile, Antarctica, Luis Cornejo, Sergio Bravo, Guzmán Campos

Resumo

Entre dezembro de 1961 e março de 1962, uma pequena equipe de cineastas pertencentes ao Departamento de Audiovisual da Universidad de Chile mudou-se para a base antártica Presidente Gabriel González Videla, para registrar as atividades científicas realizadas ali. O resultado será um documentário com clara vocação autoral e parte das tendências disruptivas da representação estética sobre a identidade, que iniciaram o cinema moderno no país.

Palavras-chave: Chile, Antártica, Luis Cornejo, Sergio Bravo, Guzmán Campos

Résumé

Entre décembre 1961 et mars 1962, une petite équipe de cinéastes appartenant au Département audiovisuel de l'Université du Chili s'installe à la base antarctique Presidente Gabriel González Videla pour enregistrer les activités scientifiques qui y sont menées. Le résultat sera un documentaire qui a une vocation d'auteur claire et qui s'inscrit dans les tendances perturbatrices de la représentation identitaire esthétique, qui initieront le cinéma moderne dans le pays.

Mots-clés: Chili, Antarctique, Luis Cornejo, Sergio Bravo, Guzmán Campos

Datos del autor

Luis Horta Canales (1980), magíster en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes Universidad de Chile, licenciado en Cine en la Universidad Artes y Ciencias Sociales (Arcis).

Coordinador del Programa Académico Cineteca de la Universidad de Chile, académico del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile. Contacto: cineteca@uchile.cl

Fecha de recepción: 11 de abril de 2020

Fecha de aprobación: 17 de junio de 2020

Imagen y territorio antártico en el cine chileno

El uso del paisaje en el cine chileno muchas veces se constituye como una pulsión emocional que aborda una idea de propiedad inmaterial y colectiva, definiendo de manera sintética la diversidad de las distintas comunidades, para lo cual se genera un sentido en el que dominan los dispositivos sensibles y las operaciones simbólicas inherentes a la imagen. Ejemplo de ello es la película *El empuje de una raza* (Pedro Sienna, 1922)¹, en cuyo argumento el paisaje es particularmente preponderante, abarcando un retrato de la nación desde el puerto de Arica, atravesando el desierto, la capital Santiago, y finalmente la zona austral de Punta Arenas y el Estrecho de Magallanes. Esta totalidad fragmentaria le permite a su autor construir una ruta imaginaria basada en la diversidad, lo cual se constituye en una nueva unidad que permite hablar simbólicamente de la nación. Para la historiadora Eliana Jara Donoso, esto constituirá también "el primer intento de utilizar el cine con fines políticos" (Jara Donoso, 1994: 62), ya que la película trata de un intento por afectar de manera sensible al público chileno en medio de un conflicto diplomático por los límites entre Chile y Perú². En ambas

ideas, el paisaje se emplea como un dispositivo que reafirma una cierta condición de 'chilenidad': "Al producir, poseer, adquirir o modelar cosas materiales los seres humanos proyectan su sí mismo, sus propias cualidades en ellas, se ven a sí mismos en ellas y las ven de acuerdo a su propia imagen" (Larraín, 2001: 26). La figura del territorio antártico comenzará a aparecer en el cine chileno en los años 40, particularmente en 1947, cuando se realiza la primera expedición oficial del Gobierno de Chile al continente. Para este hito, el Estado de Chile enviará a los cineastas Hernán Correa y Hans Hellfritz para que realicen los registros oficiales, siendo de los pocos civiles que se incorporarán a la tripulación. *Antártida chilena* (Armando Rojas Castro, 1947)³ será el primer largometraje nacional filmado en este territorio, película fundacional que retrata esta expedición histórica y establecerá la posibilidad de hablar de un "cine documental antártico" basándose en particularidades que implican los mecanismos de producción, los que van a condicionar periodos de filmación en la época estival y requerimientos técnicos especializados, principalmente en la fotografía y cámara, los cuales tendrán que lidiar con las condiciones lumínicas únicas que se dan en un territorio compuesto únicamente por una superficie blanca y temperaturas extremas⁴.

¿Es posible hablar de un 'cine chileno antártico'? A continuación de esta primera expedición, comenzarán a regularizarse con cierta continuidad las expediciones antárticas locales, y será habitual que se incluya un cineasta a cargo de realizar registros. Esto acarreará también la construcción de un estilo fílmico, sugiriendo una estética de la habitabilidad del espacio antártico en el cual el cineasta opera, ya sea en la ambivalencia de la conformación representacional de la soberanía, como también en dotar de imagen a un territorio nunca antes filmado. A su vez, se

tratará de cineastas que nunca antes han filmado la Antártica, por tanto, la impresión subjetiva de cada cineasta se plasma también en registros que dan cuenta de la condición absorta del sujeto frente a la imponente realidad geográfica en la que se encuentran, en la cual la condición humana le permite ser simultáneamente documentalista y sujeto documentado en su propia subjetividad. De esta forma, las primeras películas antárticas intentan inicialmente responder a la inquietud poética del habitar la tierra, aún en los casos en que se trata de un mero complemento que documenta el hito de soberanía política. *Antártida chilena*, cuya dirección y montaje sería realizado por Armando Rojas Castro en Santiago, posee esta distancia que permite emplear el documental como herramienta educativa, determinante para que el alcance de la obra se encamine hacia el traspaso del conocimiento y de la experiencia vivida, construyendo el relato de un lugar inexistente en el imaginario cultural de la población, y donde se hace imposible imaginar las condiciones extremas de la geografía⁵.

El *boom* de películas antárticas se producirá con la segunda expedición oficial chilena, realizada entre diciembre de 1947 y marzo de 1948, la cual tendrá la particularidad de ser la primera en que un presidente haga soberanía en territorio antártico. Para esto se realizó un despliegue comunicacional en el cual participaron tanto cineastas chilenos como extranjeros. A diferencia de *Antártida chilena*, el hito político absorbió las posibilidades estéticas del relato, ya que casi la totalidad de estos registros se convirtieron en notas de prensa para noticieros, con la excepción de las filmaciones realizadas por Roberto Gerstmann, fotógrafo de origen alemán residente en Chile, y con una importante experiencia en el registro del paisaje. Desde la década del cuarenta realiza una serie de documentales y fotografías en distintos puntos geográficos de Chile y Latinoamérica, siendo

la Antártica el lugar más austral que registra. En sus registros explorará las posibilidades estéticas del paisaje lumínico en la zona austral, aportando una especificidad que deriva en una narrativa geográfica y de la vida silvestre en la zona. Margarita Alvarado afirma que Gertsman, en términos generales,

no busca instalar o narrar el paisaje como un escenario del progreso y la industrialización que las repúblicas americanas buscan destacar a inicios del siglo XX. Muy por el contrario, justamente, intenta fotografiar aquellos lugares que aún conservan ese hálito 'incivilizado' o no conquistado, que tanto caracteriza a nuestro continente (Alvarado, 2008: 34).

Ya sea en *Antártida chilena* o en los registros de Gertsman para la segunda expedición antártica, se trata de registros financiados por organismos estatales, pero que gozan de autonomía creativa por parte de sus creadores. En ellos, existe un punto fundacional respecto a la representación del paisaje en relación a los alcances culturales que tiene la figura de identidad nacional. La relación entre pertenencia e identificación del otro tiende a reconfigurarse estéticamente, ya sea constatando una territorialidad que excede las representaciones previas del cine argumental chileno, focalizada particularmente en el mundo agro productor, siendo un elemento distintivo del cine clásico⁶. En este caso, surge una nueva concepción en la imposibilidad de narrar la magnitud del estremecimiento dado en la experiencia del encuentro entre el hombre y la geografía. Mediado por procedimientos mecánicos, como son el empleo de la cámara y el montaje, la construcción de estas obras no excluye al sujeto frente a la realidad, tal como sería en un reportaje documental, sino que precisamente su riqueza se ubica en la condición subjetiva del autor frente a la realidad, tomando distancia del rol meramente ilustrativo y estableciendo los cimientos de un cine de paisaje en Chile.

Contextos y estéticas en *La Universidad en la Antártica*

Durante la primera mitad del siglo XX, el rol de las instituciones estatales en la producción de películas documentales chilenas resulta preponderante. La figura del cineasta Armando Rojas Castro traza una ruta en la realización de obras con fines didácticos, artísticos y culturales, primero desde el Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile, entre 1929 y 1942, y luego en la Dirección General de Informaciones y Cultura del Ministerio del Interior, entre 1942 y 1948. De esta forma, resulta natural que, durante este periodo, en salas de cine o colegios se proyecten películas que aborden temas vinculados culturalmente con la comunidad local, intentando establecer un modelo narratológico donde la operación fílmica es también una búsqueda identitaria⁷. Sin embargo, desde finales de los años 40, estos departamentos van a ser cerrados paulatinamente, posiblemente por su poca rentabilidad económica, lo cual también coincide con el desprestigio en el que cae la empresa estatal Chilefilms luego de su quiebra financiera dada en el año 1949. Ya entrados los años 50, prácticamente no sobrevive ningún departamento de producción audiovisual dependiente del Estado⁸, volcándose gran parte a la producción a la realización de *filmlets*, un modelo de documental publicitario realizado por empresas privadas. Se trata de un periodo en el que el cine de ficción se encuentra en un nivel muy bajo de producción, y, por tanto, el documental por encargo será una importante fuente laboral, surgiendo empresas destacadas en el rubro tales como Emelco o Cinep⁹. Así, el documentalismo chileno transitará en los años 50 por condicionantes estéticos de mercado, en los cuales el punto de vista estético queda subordinado a lógicas propias de la propaganda¹⁰.

Cine Documental

Será a partir de 1957 cuando el entonces arquitecto Sergio Bravo contribuya a establecer nuevos dispositivos en la producción de documentales chilenos, y que darán pie a que posteriormente un organismo estatal retome la producción de documentales sin depender de modelos comerciales. La obra de Bravo marca el inicio de una transformación en los mecanismos representacionales, con un muy personal tipo de cine de indagación que abiertamente busca un posible lenguaje articulado en torno a rasgos culturales chilenos. En otros términos, prescinde del lastre comercial y se sitúa en un terreno netamente artístico de la creación. Ejemplo de ello es el documental *Mimbre* (Sergio Bravo, 1957), realizado íntegramente en el taller del artesano Alfredo Manzano, con el cual busca construir una poética del sujeto popular a partir del empleo de recursos netamente cinematográficos, tales como la luz, el montaje, los volúmenes, el espacio, el uso de la cámara y la música, esta última creada e interpretada por Violeta Parra. *Mimbre*, además de realizarse con recursos del propio director, consiguió el auspicio de la Universidad de Chile para realizar la sonorización y obtención de las copias finales de proyección, apoyo que marca el antecedente directo para la creación en 1960 del Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile, una de cuyas secciones, bajo el nombre de Cine Experimental, quedará a cargo del propio Bravo con la finalidad de continuar trabajando en la realización documental¹¹.

Será en el año 1961 cuando Cine Experimental contrate a Luis Cornejo como productor y a Patricio Guzmán Campos en la dirección de fotografía. Cornejo tenía trayectoria como guionista y actor en radioteatros, además de haber publicado el libro *Barrio bravo* en 1955, compuesto por seis cuentos en los cuales retrata con crudeza y realismo la marginalidad urbana con personajes pertenecientes a la clase obrera y

trabajadora. El crítico literario Julio Durán Cerda señaló respecto a esta obra que:

Nadie hasta entonces había calado tan hondo, tan honestamente y con recursos tan precarios, aquellos meandros del alma popular chilena develados en *Barrio bravo* sin distraerse en la circunstancia visual y periférica, que tanto halagaba a los criollistas de antiguo cuño. Su enfoque revestía una agudeza lacerante, similar a la de los escritores de ese momento. En el libro había autenticidad real de testimonio, aun en sus mismas incorrecciones formales (Durán Cerda, en Cornejo, 1964: 8-9).

El universo literario que plantea Cornejo es muy distinto del que Bravo construye desde el cine, aun contando con similitudes que resultan importantes para establecer un puente en el carácter exploratorio que adquiere Cine Experimental. Un elemento es la inquietud por retratar a las clases populares y establecer un lenguaje específico del artista, adscrito a la idiosincrasia local. Luis Cornejo, que tenía de un origen humilde y se había desempeñado como obrero y maestro baldosero, establece en *Barrio bravo* una serie de relatos ficcionados a partir de su observación del entorno en el cual habitó y se desarrolló por años. El tipo de narrativa que emplea no busca la sofisticación estética, que sí surge en las películas de Bravo, sino por el contrario, explora el habla cotidiana y las imágenes desde una posición violenta, cruda y tosca, presentando una comunidad sumida en la animalidad que, en cierto punto y guardando las proporciones, se relacionan con películas como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), donde no existe una sublimación romántica de la pobreza, sino que se le retrata como un territorio de voracidades y miserias. Cornejo plantea una comunidad autodestructiva, que sobrevive en climas hostiles, y donde la violencia es la única posibilidad de establecer vinculaciones sociales.

Paralelamente, Patricio Guzmán Campos también había explorado la representación del sujeto popular, principalmente

en sus años como discípulo del destacado fotógrafo Antonio Quintana, con quien participó del proyecto *El rostro de Chile* en 1960, muestra fotográfica que revolucionó la disciplina a nivel local. Quintana reunió a un grupo de fotógrafos que recorrieron el país durante dos años, retratando a campesinos, trabajadores, obreros y principalmente a las clases pobres del país, y el resultado es una imponente exposición con fotografías de gran formato instaladas en la Casa Central de la Universidad de Chile, siendo uno de los registros más acabados sobre el sujeto popular que se ha realizado en la historia de las artes visuales del país. Para Denise Fresard, uno de los valores estilísticos que se encuentra en *El rostro de Chile* radica en que "Transforma un hecho cotidiano, como el trabajo de la construcción, la horneada del pan, la faena de carga en los puertos o la mirada de un viejo campesino, en un hecho estético con un significado peculiar" (Fresard, 2006: 140).

La participación de Guzmán Campos en este proyecto lo situará como uno de los precursores del realismo documental en la fotografía chilena, estilo que será su característica. Su sensibilidad por el mundo popular irá de la mano con una serie de recursos estéticos que serán característicos en su obra, y que también entran en diálogo con los primeros documentales de Sergio Bravo, como la preponderancia del espacio como agente narrativo, la posibilidad poética de los volúmenes, la composición como un elemento dramático y el tratamiento de luces y sombras expresivos de la subjetividad de quien es retratado. Su inquietud por la imagen lo llevará a tomar, en el año 1961, un curso de televisión dictado en el marco de las Escuelas de Verano de la Universidad de Chile, tras lo cual se incorpora como camarógrafo del naciente canal de televisión universitario y de Cine Experimental.

Este equipo será el que recibirá en 1961 una solicitud del Departamento de Geofísica y Magnetismo de la Universidad de Chile, quien ofrece la realización de una película que registre la labor de investigación que realiza la casa de estudios en la Antártica. Si bien no se ha conservado documentación relativa, es muy probable que este proyecto se vincule a la relevancia que habían adquirido los temas antárticos luego de la realización del Año Geofísico Internacional, actividad desarrollada entre 1957 y 1958 que supuso el esfuerzo mancomunado entre científicos de todo el mundo, en vías de realizar estudios en el polo sur. Igualmente, es posible conjeturar, aun con la ausencia de documentos que lo certifiquen, que la realización de la película se enmarca en las actividades propias de la administración que comienza a ejercer la Universidad de Chile en la base Gabriel González Videla a partir del año 1962.

El ofrecimiento de realizar un documental sobre la labor científica de la Universidad en territorio antártico no fue tomado por el director de Cine Experimental, sino que fue traspasado a Cornejo y Guzmán Campos. Bravo, durante este mismo periodo, se encontraba filmando su documental *Láminas de Almahue*, adentrado en la zona campesina de la Región de O'Higgins. Por otra parte, el estilo autoral y poético de su obra dista bastante de un encargo con claros fines didácticos. Guzmán Campos recuerda la génesis de la película en los siguientes términos:

Fue un trabajo conjunto de la Universidad de Chile, la FACH y la Armada en la Base Gabriel González Videla que tenían en la isla Decepción¹², donde la universidad tenía un contingente permanente de casi una docena de jóvenes universitarios egresados: medicina general, biólogo marino, nutricionista, meteorólogo, psicólogo. Y por la FACH: radio, cocina, eléctricos, mecánicos, etc. Este proyecto se realizó en el periodo de cambio o relevo de mitad de diciembre, enero, febrero y la primera semana de marzo.¹³

El equipo realizador, al que se incorporó como asistente de cámara Hugo Fritz, llega a la ciudad de Punta Arenas hacia finales de 1961. La estadía en la Base Gabriel González Videla durará hasta el 10 de marzo de 1962, en la cual se documentarán los procesos científicos que realiza la Universidad.

Tras el retorno a Santiago, se incorporarán un texto coescrito entre Luis Cornejo y Sergio Ampuero, este último frecuente colaborador de Cine Experimental durante el periodo, y la musicalización, a cargo de Gustavo Becerra, entonces académico de la Universidad de Chile. Los textos son leídos por un joven actor oriundo de Punta Arenas, Luis Alarcón, quien posteriormente realizará una destacada trayectoria en cine y teatro.

Las tres capas del film

La Universidad en la Antártica, que a simple vista se presenta como un documental tradicional ajustado al modelo didáctico, se escapa de este prototipo para formular una relectura del cotidiano comunitario dado en condiciones inhóspitas, estableciendo relevancia a un paisaje que dialoga con el retrato humano. Inicialmente, muestra cómo un grupo de científicos del Instituto de Geofísica de la Universidad de Chile conviven en el desierto blanco, encerrados gran parte del año para poder desplegar sus acciones de investigación. Pero serán las alteridades aquello que será puesto en escena y que permitirá estructurar los diversos relatos inherentes en la película, surgiendo tres capas narrativas superpuestas. Creemos que esta estrategia se pone en diálogo con la intención contextual de construir el lenguaje de un cine netamente chileno, esto es, que se

articule en torno a los elementos simbólicos que determinen un discurso identitario. En palabras de Christian Metz:

El discurso en imágenes es un vehículo específico: no existía antes del cine, y hasta 1930 bastó para definir al filme. En las películas tecnográficas o quirúrgicas asume exclusivamente la función de vehículo, sin incorporar ninguna búsqueda de totalización artística. En las películas de ficción, por el contrario, ese lenguaje de la imagen tiende a convertirse en arte (en el seno de un arte más amplio), al igual que el lenguaje verbal, susceptible de mil empleos utilitarios, puede convertirse en encantamiento, poesía, teatro, novela (Metz, 2002: 83).

Si bien recalcamos que *La Universidad en la Antártica* es un documental, los dispositivos fílmicos de montaje y puesta en escena intentan desprenderse de los cánones formalistas impuestos por el cine condicionado por un financista, y se instala en un campo de indagaciones discursivas que entra en diálogo con el trabajo estético desarrollado por Cornejo y Guzmán Campos hasta ese entonces. Para ello, proponemos que la película articula tres ejes narrativos que serán analizados: el documental científico, la exploración identitaria y la representación del paisaje.

El primer eje propuesto se ajusta al modelo del documental científico clásico, en el cual se exponen las labores realizadas por el meteorólogo Víctor Dezerega, el geomagnetista John Bannister, el sismólogo Milton Quiroga, el glaciólogo Jaime Segovia, el médico Mario Mancilla y el biólogo Braulio Araya¹⁴. Este retrato se centra en la observación metódica de un mundo no controlado, donde la premisa central es la soberanía de la racionalidad en el comportamiento natural. El carácter científico también dota al relato de una condición de excepcionalidad, ya que cada estudio refuerza el concepto de lo inédito en la observación de un mundo, ya sea en la flora, la fauna o la geografía. La identificación del mundo es, en parte, una forma de reconocer

el territorio como un campo de interacciones que se asume inabordable, y que demanda los artefactos mecánicos para que este sea algo aprehensible y, por cierto, entendible ante la mirada racional: el conocimiento de la vida sigue siendo incompleto ante los ojos profesionales de los científicos antárticos, donde las condiciones meteorológicas, geológicas y biológicas operan en una dimensión netamente divulgativa y didáctica. Así, no se trata únicamente del control, sino también de una narrativa de las relaciones en la cual el ser humano conflictúa su posible relevancia humana con la vastedad irreverente del continente antártico. Esta línea narrativa antagoniza orden y desorden, ya que el mundo del conocimiento se asume fragmentario ante la insolencia geográfica, que vuelve a trasladar la condición humana a un estado de inseguridad que pone en tensión el estatus del saber.

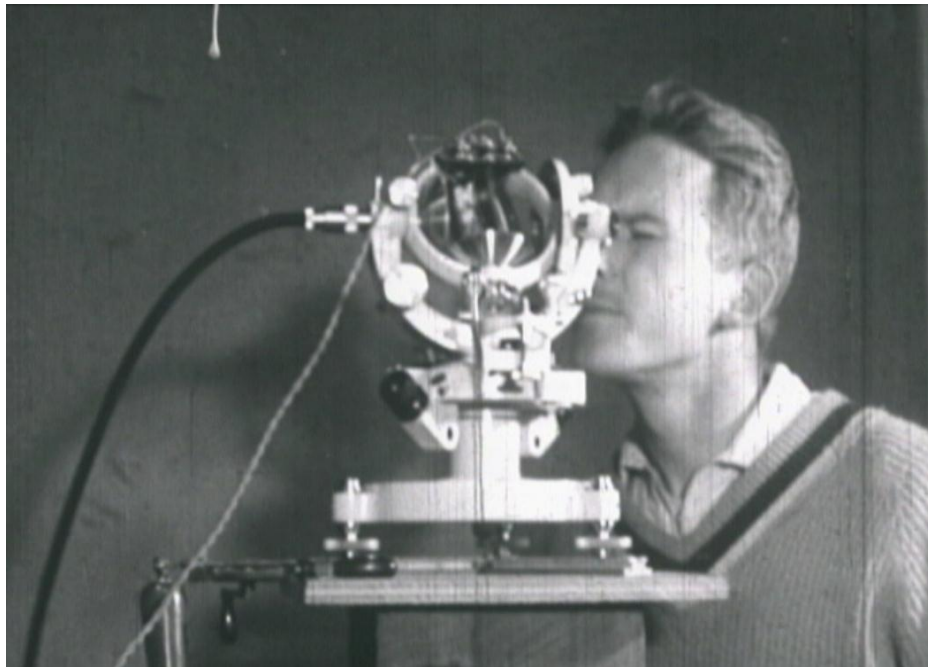


Figura 1. El documental científico (fotograma de *La Universidad en la Antártica*)

Un segundo eje exhibe los hábitos y prácticas cotidianas de los científicos, pero fuera de su condición profesional. Este punto conserva un grado de autonomía narrativa respecto al

documental científico, generando incluso pequeñas ficciones destinadas a retratar lo que sería una 'condición de chilenidad', que podemos definir como la peculiaridad en el que se establece la pertenencia social. La película acá aborda la idea de experiencia vivida, mostrando las relaciones sociales que se construyen en la alteridad de un contexto inhóspito que derivan en el encierro y la mecanicidad de las actividades. La película sugiere una poética de la 'condición de chilenidad' que es capaz de sobreponerse a la inclemencia contextual por medio de cinco secuencias que escapan al documental didáctico, siendo estos la exposición de los científicos cosiendo su ropa (min. 8), comiendo una cazuela (min. 14), exponiendo la rutina de una farmacia (min. 15), la realización de una fiesta en la cual se cocina un cordero (min. 17) y la celebración de un cumpleaños (min. 22). Esta estructura exacerba situaciones que serían cotidianas en un contexto urbano, pero que en la película parecen excéntricas y se fundamentan únicamente en el ejercicio de la soberanía identitaria. Lo popular dentro de la alteración es una especie de ancla con la condición de 'chilenidad', que se constituye como lugar de pertenencia. Los investigadores degustando una cazuela, jugando cacho o interactuando con pingüinos como si se trataran de mascotas en su patio, desnudan la especial fijación en los detalles de lo cotidiano, en el cual el ser humano, despojado de todo referente natural, no pierde su identidad, lo cual es un mecanismo estético que permite humanizar a los sujetos retratados. La película no solo narra pequeñas anécdotas, sino que muestra dos espacios: la fría y blanca Antártica se yuxtapone a la subjetivación comunitaria, donde la 'chilenidad' adquiere carácter de personajes entre sujetos 'marginales', 'apartados' del común, que significa en este caso la vida citadina.



Figura 2. Las prácticas cotidianas (fotograma de *La Universidad en la Antártica*)

Un tercer eje se establece en el retrato paisajístico, mayoritariamente retratado en una impecable fotografía de Patricio Guzmán Campos, la cual enfatiza la vastedad del espacio como metáfora tanto del encierro en que viven los científicos, como de la condición humana. Pero también es la elocuencia de la instancia vivida, donde el objeto mecánico opera como mediador entre la impresión y el registro perpetuado. En esta línea narrativa se tensiona la condición unidimensional que podría tener un relato científico convencional, ya que la capacidad sensible de Guzmán Campos intenta transmitir la experiencia por medio de recursos formales, tales como la luz, los volúmenes y la profundidad. Toma distancia del ejercicio realizado por Sergio Bravo para, más bien, explorar los recursos lumínicos dados por el paisaje y sus condiciones extremas. Para Guzmán Campos el paisaje es en sí mismo un texto, donde la mirada del autor es un medio para plasmar en materialidad la condición humana enfrentada a las dimensiones del mundo. La metáfora más clara de esto se encuentra en la secuencia inicial de la película, donde la cámara se ubica en la proa para, en un plano cenital,

registrar cómo los hielos antárticos se rompen con el ingreso de la maquinaria: la tecnología permite hacer que emerja un continente estetizado a partir del punto de vista de quien registra.

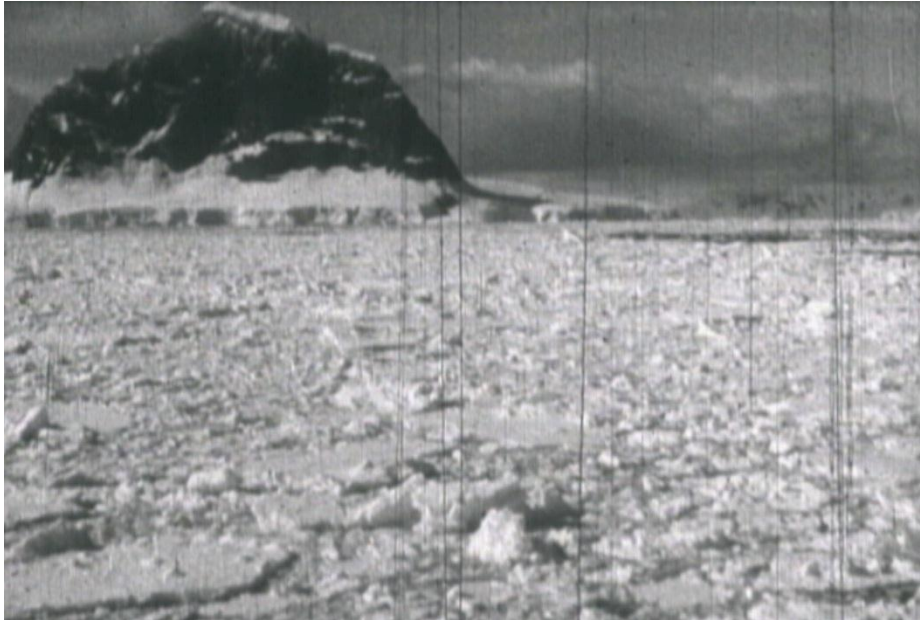


Figura 3. La poética del paisaje por Patricio Guzmán Campos
(fotograma de *La Universidad en la Antártica*)

Estos tres hilos conductores permiten comprender cómo el componente indagatorio del documental parece sobreponerse a la obra 'por encargo' propia de las empresas productoras del periodo. En rigor, desbarata los límites del documental informativo para poner en tensión las posibilidades expresivas del formato, tal como realizan autores como Joris Ivens o Alain Resnais¹⁵, quienes liberan la carga comunicacional impuesta por los intereses publicitarios, al hibridarla con sus posibilidades estéticas y discursivas.

A modo de conclusión

La Universidad en la Antártica intenta situarse en una posición de vanguardia dentro del cine chileno del periodo, al

colocar como eje del relato las relaciones sociales de los retratados y enfatizar la forma fílmica, asumiendo que la Antártica es aún un paisaje por construir, en términos cinematográficos. Sin la estilización que se encuentra en los documentales de carácter poético desarrollados por Sergio Bravo, asume que el lenguaje cinematográfico es el medio en el cual se manifiestan las posibilidades disruptivas de una obra que desborda el registro para, a cambio, asumir un punto de vista que entra en sintonía con las exploraciones que Luis Cornejo y Patricio Guzmán Campos despliegan en su obra narrativa y fotográfica, respectivamente. Esto puede desarrollarse, en gran medida, gracias al apoyo de una institución estatal, como la Universidad de Chile, quien no demanda réditos comerciales, sino únicamente la circulación con fines educativos.

Según esto, resulta importante destacar que ambos autores no abandonaron estas exploraciones formales y discursivas en su obra posterior, sino que, por el contrario, las profundizaron, lo cual permite corroborar que efectivamente se plasma en la obra un punto de vista social. Cornejo y Guzmán Campos trabajaron nuevamente juntos en las películas de Joris Ivens ... *A Valparaíso* (1963) y *El circo más pequeño del Mundo* (1963), con las cuales se profundizan los aspectos poéticos de un relato, la preponderancia del paisaje y la representación de una idea identitaria. Cornejo continuará trabajando como productor de películas que serán claves del cine social chileno, como *Aborto* (Pedro Chaskel, 1965) o *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969). Dirigirá el cortometraje de ficción *Angelito* (1965), basado en un relato propio sobre una madre pobre que es despedida de diversos trabajos debido a que tiene un pequeño bebé. Y en 1970 estrena su primer y único largometraje, *El fin del juego* (1970), una feroz crítica a las clases sociales que aspiran a convertirse en adineradas y viven de las apariencias. Retomará su veta literaria en los

años 80, adscrita siempre al realismo social, publicando obras tales como *El último lunes* (1986), *La silla iluminada* (1987) e *Ir por lana...* (1989), las cuales autoeditará y venderá personalmente en la calle. Por su parte, Guzmán Campos continuará en la fotografía fija realizando emblemáticas imágenes de personalidades como Víctor Jara o Salvador Allende, así como de sujetos anónimos del campo y la ciudad.

La escasez de trabajos en torno a la obra de ambos creadores manifiesta no solo el desconocimiento de su obra, sino que posiblemente se debe a que se trata de autores ubicados en un periodo de transición entre el cine de corte convencional y el cine moderno. *La Universidad en la Antártica*, si bien propone una serie de innovaciones y audacias estéticas y conceptuales, sigue relegada de los estudios posiblemente por la carga de 'documental científico' que desplaza las cualidades formales que posee.

Bibliografía

Alvarado, Margarita (2008), "Estética de una mirada itinerante. El paisaje de la América del Sur bajo el lente de Roberto Gerstmann", en *Roberto Gerstmann. Fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos*, M. Alvarado, M. Matthews, C. Möller (eds.), Santiago de Chile, Pehuén.

Alvarado, Margarita, y Carla Möller (2009), "Roberto M. Gerstmann y Antonio Quintana: estética y fotografía de los indígenas del Norte Grande", en *Aisthesis* (revista del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile), 46, 151-177.

Araya, Braulio (1965), "Notas preliminares sobre ornitología de la Antártica chilena", en *Revista de Biología Marina y Oceanografía*, 12 (1-3).

Cine Documental

Bravo Ramos, Sergio (2019), *Reiterando afanes*, Viña del Mar, autoedición.

Cornejo, Luis (1964), *Barrio bravo*, prólogo de J. Durán Cerda, Santiago de Chile, Arancibia Hermanos, primera edición: 1955.

Corro, Pablo (2016), "La modernidad despoblada en el cine documental chileno, 1903-1933", en *Universum* (revista de la Universidad de Talca), 31 (1), 67-80.

Decreto "Nueva estructura de los servicios de la administración pública", en *Diario Oficial* n.º 19.355 Núm. 6-4, 817, Santiago de Chile, 9 de septiembre de 1942 (en línea).

Foucault, Michel (2007), "La vida: la experiencia y la ciencia", traducción del francés de Fermín Rodríguez, en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (eds.), Buenos Aires, Paidós Comunicaciones, primera edición: 1985.

Fresard, Denise (2006), "Antonio Quintana, 1904-1972", en *Antonio Quintana, 1904-1972*, José Moreno Fabbri y Denise Fresard (eds.), Santiago de Chile, Pehuén.

González, Sergio (2008), *La llave y el candado. El conflicto entre Perú y Chile por Tacna y Arica (1883-1929)*, Santiago de Chile, Lom.

Guzmán Campos, Patricio (2012), *Chile en la retina. Fotografías, 1957-1973*, Santiago de Chile, Lom, primera edición: 2010.

Horta, Luis (2009), "Aproximación al cine de Luis Cornejo", en *laFuga*, 10, 5 p. (en línea).

Jara Donoso, Eliana (1994), *Cine mudo chileno*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación de Chile.

Cine Documental

Larraín, Jorge (2001), *Identidad chilena*, Santiago de Chile, Lom ediciones.

López Navarro, Julio (1997), *Películas chilenas*, Santiago de Chile, Ediciones Pantalla Grande.

Metz, Christian (2002), *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), volumen 1*, traducción del francés de C. Roche, Buenos Aires, Paidós, primera edición: 1963.

Vega, Alicia (2006), *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*, Santiago de Chile, Centro EAC de la Universidad Alberto Hurtado.

Filmografía

Bravo Ramos, Sergio (1955), *Mimbre*, Centro de Cine Experimental (Chile), 10 min.

Cornejo, Luis (1962), *La Universidad en la Antártica*. Universidad de Chile (Chile), 30 min.

Notas

¹ *El empuje de una raza* es actualmente una película desaparecida, de la cual se conservan únicamente registros de prensa que describen su contenido. Para más información, véase el libro de Eliana Jara Donoso *Cine mudo chileno* (1994).

² Para más información, véase el libro de Sergio González *La llave y el candado. El conflicto entre Perú y Chile por Tacna y Arica (1883-1929)* (2008).

³ *Antártida chilena* se encuentra en proceso de restauración por la Cineteca de la Universidad de Chile.

⁴ El fotógrafo australiano Frank Hurley filma y fotografía la expedición encabezada por Ernest Shackleton entre 1914 y 1916, la cual naufragó en pleno territorio chileno antártico, siendo rescatados por una comisión de marinos encabezada por el piloto Luis Pardo. La película que narra estos acontecimientos fue estrenada en 1919 bajo el nombre de *South*. No se trata de una película chilena, pero es aparentemente el primer registro fílmico del territorio chileno antártico.

⁵ Está documentado que muchas de estas películas se exhibían en salas de cine y también en colegios y escuelas, como complemento educativo. Para más información, véase el libro de Alicia Vega *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990* (2006).

⁶ Como ejemplo se pueden señalar películas como *El hechizo del trigal* (Eugenio de Liguoro, 1939) y *Si mis campos hablaran* (José Bohr, 1947). Para más información, véase el libro de Julio López Navarro *Películas chilenas* (1997).

⁷ Como ejemplo se pueden señalar los documentales *El corazón de una nación* (Armando Rojas Castro y Edmundo Urrutia, 1933) y *La Tirana* (Pablo Garrido y Armando Rojas Castro, 1944). Ambos han sido restaurados por la Cineteca de la Universidad de Chile y se pueden consultar en su sitio web.

⁸ Posiblemente el último de ellos será el Departamento de Foto-Cinematografía de la Universidad de Chile, cuya producción aparentemente es bastante menor que la de sus antecesores.

⁹ Según Julio López Navarro, entre 1950 y 1959 se estrenaron en salas de cine comercial un total de 10 películas argumentales de largometraje, posiblemente una de las cifras más bajas en la historia del cine chileno. En 1951, 1953, 1956 y 1959 no se registró el estreno de ninguna película chilena en salas.

¹⁰ Alicia Vega identifica algunas de las diversas instituciones que estaban tras estos documentales: Compañía de Acero del Pacífico, Empresa Nacional del Petróleo, Nestlé, Vidrios Planos de Lirquén, Escuela Naval, Empresa Editora Zigzag, entre muchos otros.

¹¹ Sergio Bravo había fundado el Centro de Cine Experimental de manera autónoma en 1957, casi a la vez que realizaba su película *Mimbre*. Inicialmente emplea un espacio facilitado por la empresa Cinep, y luego se traslada a las dependencias de la Universidad de Chile, que, además de albergar el proyecto de Bravo, lo apoyó con recursos financieros en sus siguientes películas: *Día de organillos* (1958) y *Trilla* (1959). Incorporar

el proyecto al organigrama universitario, donde se formaliza el uso de un espacio fijo y algunos equipos, fue el paso siguiente del apoyo que esta institución le otorgó a Bravo. Las películas dirigidas por Sergio Bravo en este periodo son: *Marcha de los mineros del carbón* (1960), *Láminas de Almahue* (1962), *Parkinsonismo y cirugía* (1962), *Mascarones de rulo* (1962) y *Amerindia* (1963, junto a Enrique Zorrilla). Para más información, véase el libro de Sergio Bravo Ramos *Reiterando afanes* (2019).

¹² Guzmán Campos, posiblemente en un lapsus, señala que la base universitaria se encontraba en la isla Decepción. Sin embargo, esta se encuentra en Bahía Paraíso.

¹³ Palabras procedentes de una entrevista realizada por el autor a Patricio Guzmán Campos en 2013.

¹⁴ Para más información, véase el artículo de Braulio Araya (1965).

¹⁵ Como ejemplo se pueden mencionar las películas de encargo *Philips-Radio* (Joris Ivens, 1931), *Night Mail* (Basil Wright y Harry Watt, 1936) y *Toute la mémoire du monde* (Alain Resnais, 1956).