

La patrimonialización del corto documental moderno sobre arte en América Latina. Rescate y revalorización en México y en Chile

The patrimonialization of the modern short documentary on art in Latin America.

Rescue and revaluation in Mexico and Chile

A patrimonialização do moderno curta documental sobre arte na América Latina.

Resgate e reavaliação no México e no Chile

Javier Cossalter

ORCID: 0000-0001-5660-6704

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas;

Universidad de Buenos Aires, Argentina

javiercossalter@gmail.com

DOI: 10.22235/d.v36i2.2970

Recepción: 22/07/2022

Revisión: 26/08/2022

Aceptación: 14/09/2022

RESUMEN. El auge de la corriente del film sobre arte en América Latina acaeció entre mediados de la década del cincuenta y de la del setenta, en contacto estrecho con la modernidad cinematográfica y la renovación del campo cultural. Hoy en día, a partir de las recomendaciones de la UNESCO para salvaguardar las imágenes en movimiento y producto de la eficacia de las nuevas tecnologías, se observa un proceso de puesta en valor del film breve latinoamericano sobre arte. En este sentido, el presente artículo explora de forma comparada dicha tendencia en México y en Chile, con el propósito de examinar sus rasgos principales y vislumbrar las similitudes y diferencias en torno a la valoración patrimonial de las obras, tanto en el presente de su creación como en la actualidad. Para ello, se llevará a cabo el estudio del contexto sociocultural de producción de los films y las entidades de legitimación, el análisis estético y sociopragmático del corpus seleccionado, y la reflexión acerca de la revalorización institucional contemporánea del film sobre arte en el marco de las políticas públicas relativas a este sector cultural.

Palabras clave: film sobre arte; cortometraje latinoamericano; modernidad cinematográfica; documento audiovisual; puesta en valor patrimonial.

ABSTRACT. The rise of the trend of film on art in Latin America occurred between the mid-1950s and mid-1970s, in close contact with the modern cinema and the renewal of the cultural field. Today, based on UNESCO recommendations to safeguard moving images and as a result of the effectiveness of new technologies, there is a process of valuing Latin American short films on art. Thus, the article explores this trend in a comparative manner in Mexico and Chile, with the aim of examining its main characteristics and glimpse the similarities and differences around the patrimonial valuation of the works, both in the moment of their creation and in the present time. For this, we carry out the study of the socio-cultural context of the production of the films and the entities of legitimation, the aesthetic and sociopragmatic analysis of the selected corpus, and the reflection on the contemporary institutional revaluation of film on art, in the framework of public policies related this cultural sector.

Keywords: film on art; Latin American short film; modern cinema; audiovisual document; enhancement of heritage.

RESUMO. A ascensão da tendência do cinema sobre arte na América Latina ocorreu entre meados dos anos 1950 e meados dos anos 1970, em estreito contato com o cinema moderno e a renovação do campo cultural. Hoje, com base nas recomendações da UNESCO para salvaguardar as imagens em movimento e como resultado da eficácia das novas tecnologias, há um processo de valorização dos curtas-metragens latino-americanos sobre arte. Assim, o artigo explora essa tendência de forma comparativa no México e no Chile, com o objetivo de examinar suas principais características e vislumbrar as semelhanças e diferenças em torno da valorização patrimonial das obras, tanto no momento de sua criação, quanto atualmente. Para isso, realizaremos o estudo do contexto sociocultural de produção dos filmes e das entidades de legitimação, bem como a análise estética e sociopragmática do corpus selecionado e a reflexão sobre a revalorização institucional contemporânea do cinema sobre a arte no quadro de políticas públicas relacionadas a esse setor cultural.

Palavras-chave: filme sobre arte; curta-metragem latino-americano; cinema moderno; documento audiovisual; valorização do patrimônio.

Introducción

A finales de la década del treinta del siglo pasado aparecieron en Europa los primeros exponentes de la denominada corriente del film sobre arte —desarrollada fundamentalmente en la medida de corta duración y cimentada primordialmente en el modelo documental—, la cual iniciaba un camino sostenible por aquel entonces. Luego de la Segunda Guerra Mundial esta tendencia se afincó sin lugar a duda gracias a la labor de la UNESCO que la consideró y promovió en tanto herramienta de cohesión cultural. Para mediados de los años cincuenta, como consecuencia de una notoria estandarización de la producción y una competencia en ascenso de la televisión, la misma evidenció un cierto agotamiento.

Ahora bien, el auge de esta corriente en América Latina acaeció entre mediados de la década del cincuenta y de la del setenta, en contacto estrecho con la modernidad cinematográfica y la renovación del campo cultural en el ámbito regional. De este modo, el cortometraje —de acuerdo con sus posibilidades y potencialidades estructurales, económicas y estéticas— empleó diversos procedimientos y estrategias para representar el universo del arte, lo que se tradujo en la conformación de una variante que colocó el acento en la reflexión intermedial y la documentación del patrimonio cultural. En los últimos tiempos, a partir de las recomendaciones de la UNESCO para salvaguardar las imágenes en movimiento y producto de la eficacia de las nuevas tecnologías, se observa un proceso de puesta en valor del film breve latinoamericano sobre arte.

En este sentido, el presente artículo aborda de forma comparada la corriente del film sobre arte en dos países de la región, México y Chile, con el propósito de examinar los rasgos principales de dicha producción y vislumbrar la valoración patrimonial de esta, tanto en el presente de su creación como en la contemporaneidad.¹ Es posible afirmar que el corto moderno llevó a cabo un proceso de documentación y *patrimonialización de la cultura* (Hernández i Martí, 2010) y el arte, si bien este fenómeno se desenvolvió de modo heterogéneo en su

vínculo con las instituciones. Asimismo, la operatividad de las nuevas tecnologías en las tareas de conservación, restauración y difusión determinaron en la actualidad una progresiva —aunque todavía parcial y desigual— *puesta en valor patrimonial* institucional de los cortos sobre arte, comprendidos desde la noción de *tiempo cultural* (Fontal Merillas, 2006) en su doble condición de producto artístico y documento audiovisual.

Para llevar a cabo los objetivos planteados el escrito se divide en tres apartados. En el primero se estudia el contexto cultural y cinematográfico en el que se insertan las obras filmicas en torno al arte en ambos países contemplados, así como las entidades de producción que las impulsan y sustentan: la Coordinación de Difusión Cultural y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, por el lado de México; el Cine Experimental —con apoyo de la Universidad de Chile— y el Instituto Filmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile, por el lado de Chile.

En segunda instancia se analizan algunos cortos sobre arte mexicanos y chilenos en sus niveles expresivo y semántico, en pos de reconocer los recursos formales modernizadores y aquellos elementos que permitan, desde un enfoque pragmático, indagar en los *usos sociales* de los films de no ficción (Plantinga, 1997) y reparar en el *modo de lectura documentalizante* (Odin, 1988); perspectivas que posibilitan evaluar el carácter patrimonial y documental de dicha producción audiovisual.

Finalmente, en la tercera sección, se reflexiona acerca de la puesta en valor contemporánea del film sobre arte en México y en Chile, a través del estudio de caso en torno a la recuperación y activación institucional del corto

1:: Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación en curso que aborda la puesta en valor patrimonial del cortometraje moderno sobre arte en América Latina, y que se cimienta en estudios previos donde se explora la productividad estética y sociopolítica del film breve latinoamericano en el desarrollo de la modernidad cinematográfica. Para profundizar en torno al análisis histórico y teórico de estas problemáticas en los cines de Argentina, Brasil, Cuba, Chile y México, véase Cossalter (2017, 2018, 2019a, 2019b, 2020, 2021, 2022).

moderno y el film sobre arte en el marco de la presencia de políticas nacionales de preservación del patrimonio audiovisual. Por tanto, el trabajo se detiene en la muestra *Cineplástica* acaecida en el Museo de Arte Moderno de México (2015/2016), y en la labor de digitalización, restauración y difusión de la Filmoteca de la UNAM, la Cineteca Nacional de México, la Cineteca de la Universidad de Chile, la Cineteca Nacional de Chile y el Archivo Fílmico Pontificia Universidad Católica de Chile.

El film sobre arte en México y en Chile. Renovación del campo cinematográfico y expansión del corto documental

Paulo Antonio Paranaguá (2003), uno de los máximos exponentes en la reflexión comparada acerca del séptimo arte en América Latina, postula la inexistencia del cine latinoamericano como un todo orgánico y homogéneo, puesto que estas cinematografías presentan diferencias en cuanto a volumen y continuidad de la producción, así como particularidades en el terreno de la distribución y exhibición de los productos locales. En este sentido, algunos países han logrado construir entre las décadas del treinta y del cincuenta tradiciones fílmicas industriales sostenidas —como por ejemplo Argentina, México y Brasil—, mientras que otros desarrollaron una producción intermitente o discontinua en esta época —los casos de Cuba y Chile—. Lo cierto es que prácticamente todo el territorio recurrió al film de corta duración en la transición o el ingreso a la modernidad.

En este proceso gran parte de las cinematografías, en mayor o menor medida, concedieron un espacio a la representación del arte. No obstante, las premisas expuestas por Paranaguá nos posibilitarán, de acuerdo con las metas aquí propuestas, examinar la relación desigual que el corto edificó en derredor a los organismos oficiales o alternativos dispuestos a fomentar esta corriente del film sobre arte y las diversas concepciones patrimoniales sustentadas en torno a esta producción en los dos países escogidos para este trabajo. De este modo, la metodología

comparada nos permitirá reconocer las “similitudes y diferencias entre las cinematografías, mediante patrones de comparación precisos, acordes a contextos históricos específicos y a preocupaciones puntuales” (Lusnich, 2011, p. 37). A continuación, la reconfiguración del escenario cultural local, el surgimiento de nuevas entidades y el devenir en torno al cortometraje documental en la transición hacia el cine moderno en México y en Chile serán los rangos de contraste que favorecerán la comprensión del desarrollo del film sobre arte y sus derivas patrimoniales en ambas cinematografías.

El cine moderno y la transformación del campo cinematográfico no se montaron de la noche a la mañana, sino que formaron parte de un contexto cultural renovador más amplio que se vislumbró a partir de mediados de la década del cincuenta, hasta incluso, en algunos casos, desde varios años antes. En México, el modelo desarrollista en el terreno económico —conocido como *desarrollismo estabilizador*— durante las presidencias de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1958-1964) tuvo su impacto en el ámbito cultural, según Carlos Monsiváis (1976), en la década del sesenta. Sin embargo, tempranamente en los cincuenta se pueden hallar ciertas marcas de renovación como la aparición de suplementos culturales en los periódicos *Novedades* y *El Nacional*, y también en la revista *Siempre*².

Para esta época, en la esfera de las artes plásticas, la llamada Generación de la Ruptura se enfrentó al muralismo, disciplina caracterizada por el nacionalismo y el mito revolucionario, sustentada por la Escuela Mexicana de Pintura y los diversos organismos que la legitimaban. La ruptura, efectuada a través del neofiguratismo y la abstracción, se originó por fuera de las vías oficiales y estatales. En palabras de Lelia Driben (2012): “La ruptura nació en las galerías porque la Escuela Mexicana tenía cooptados los sitios públicos” (p. 31).

2:: El teatro y la literatura evidenciaron asimismo una reactivación cultural en esta etapa, de la mano de figuras como Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Novo y Juan José Arreola, entre tantos.

Ya en los sesenta surgieron nuevas editoriales de gran recorrido —ERA (1960) y Siglo XXI (1965)—, y se fundó el Museo Universitario de Ciencias y Artes (1960), así como las sedes actuales del Museo Nacional de Antropología (1964) y el Museo de Arte Moderno (1964). Asimismo, cabe destacar el papel ejercido por la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México —erigida a fines de la década del cuarenta y convertida de a poco en uno de los pilares de la modernización cultural— y la Radio UNAM —entre 1953 y 1965—, la cual divulgaba y distribuía las manifestaciones artísticas emergentes. En el área específica del cine se puede señalar, a comienzos de la década del sesenta, la conformación del grupo Nuevo Cine —reducto medular para el desarrollo de la renovación cinematográfica mexicana—, la fundación de la FilMOTECA de la UNAM (1960) y la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC); espacios centrales para la reflexión no solo en torno al lenguaje fílmico, sino también en derredor a la posterior práctica política ligada al movimiento estudiantil y a la contundente concepción de un patrimonio audiovisual nacional.

En Chile, la Universidad tuvo igualmente un rol destacado en la modernización del campo cultural y cinematográfico. En primer lugar, de forma anticipada, la renovación de la escena teatral chilena se inició para 1941 en el marco del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Asimismo, el Teatro Ensayo de la Universidad Católica atravesó un camino transformador a través de la adopción de una *estética pobre*.³ Hacia mediados de los años cincuenta el grupo de teatro independiente ICTUS se posicionó como bandera de la experimentación, incorporando luego la crítica política mediante recursos *brechtianos*. Por otra parte, en la década del sesenta emergieron una serie de revistas, puestas en marcha por grupos literarios independientes y de carácter universitario, centrales en la difusión de nóveles literatos. Algunas de ellas fueron: Orfeo (1963), Trilce (1964), Ancora (1965), Aisthesis (1966). A su vez, cabe destacar la creación del Taller de Escritores de la Universidad Católica en 1969, disuelto en 1973 producto del golpe de Estado y el exilio de muchos de sus participantes.

Efectivamente, el período de 1960-1970 estuvo marcado, en Chile (y el mundo), por la rebeldía y la duda profunda acerca de los valores tradicionales, particularmente entre los jóvenes. La Reforma Universitaria fue la máxima demostración de ese espíritu entre la juventud chilena (Gazmuri, 2000, pp. 738-739).

Por el lado de las artes tradicionales podemos mencionar la creación del Museo de Arte Contemporáneo en 1947, perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la fundación de la Escuela de Arte de la Universidad Católica en 1959 y de la Academia Chilena de Bellas artes en 1964, órgano autónomo perteneciente al Instituto de Chile encargado de incentivar el desarrollo de las diversas manifestaciones artísticas en el área de las Artes Visuales, Artes de la Representación y Audiovisuales, y Artes Musicales.

En relación con los movimientos artísticos plásticos, sobresalen en las décadas del cincuenta y del sesenta varios grupos renovadores como por ejemplo el Grupo Rectángulo, el Grupo de los Cinco, el Grupo Forma y Espacio, el Grupo Signo. Estos se caracterizaron por una conciencia moderna, la búsqueda de nuevos lenguajes y la crisis de la representación pictórica —a través de la inclusión de figuras geométricas, colores puros y una tendencia hacia la abstracción—. ⁴ Ahora bien, a la par de estas expresiones vanguardistas, el arte popular también ganaba terreno.⁵ En 1964, a través de una política pública, se constituyó el Departamento de Cultura de la Promoción Popular, el cual se ocupó de fomentar bibliotecas populares, conciertos y giras teatrales a lo largo del país. En cuanto al ámbito cinematográfico, dos entidades concretas colaboraron con

3:: Para adentrarse en la renovación del teatro universitario chileno en esta etapa, véase Hurtado (1986).

4:: Con el fin de ahondar en la renovación de las artes plásticas en Chile se sugiere la lectura de Machuca (2000).

5:: Con derredor a la música popular chilena se destacan, entre otros, los Quilapayún, Violeta Parra y Víctor Jara (Gazmuri, 2000).

la renovación expresiva y semántica del cine local en el período abordado: el Instituto Filmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile, creado en 1955, y el Centro de Cine Experimental, instaurado en 1957, luego incorporado a la Universidad de Chile.

Durante la llamada Época de Oro del cine mexicano era muy difícil producir cine por fuera de la industria, y en ese contexto, sumado a la falta de posibilidad de competir comercialmente con el largometraje, la realización de films breves estuvo limitada y dicho medio fue arrojado hacia los márgenes. En la década del sesenta el panorama era otro. De acuerdo con Israel Rodríguez Rodríguez (2014), “al finalizar la década de los cincuenta (...) se comenzó a escuchar nuevamente sobre la necesidad de renovar una industria cuya crisis ya no era sólo estética sino también económica” (p. 132). La merma en la calidad estética de las películas junto a una política cerrada por parte de los sindicatos —que impedían la incorporación de nuevos directores— derivó en una parálisis de la industria del cine nacional. En este contexto, los nuevos espacios gestados trajeron un aire de cambio y allí el cortometraje, por sus costos reducidos y la libertad en el tratamiento de los temas y las formas expresivas, comenzó a ganar terreno.

A la creación de la Sección de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1959 y la Filmoteca de la UNAM en 1960, se le sumó unos pocos años después la primera escuela de cine: el CUEC.⁶ El mismo año de su fundación la institución concibió el primer corto —*A la salida*, de Giancarlo Zagni— al cual le siguió una cuantiosa producción de films breves. Todos estos espacios, gracias al apoyo constante de la Universidad, funcionaron bajo la órbita de una figura trascendental para el ingreso del cine a la modernidad: Manuel González Casanova.⁷ Por otra parte, Periodistas Cinematográficos de México (PECIME) premió y divulgó en esta etapa films locales mediante el Concurso de Cine Amateur, cuya primera edición ocurrió en 1963. Varios cortos recibieron distinciones, sobre todo aquellos de índole documental.⁸

A su vez, desde el interior de la propia industria y el campo de lo profesional hubo una intención de recuperar a una cinematografía nacional estancada. Por tal motivo, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) —junto al impulso del grupo Nuevo Cine— convocó en 1964 al I Concurso de Cine Experimental, que premió a cortos innovadores y puso en escena a nuevos realizadores. Ahora bien, tanto la Dirección General de Difusión Cultural como el CUEC y la Filmoteca, de la mano de González Casanova, se convirtieron en entidades claves no solo en cuanto al fomento a un cine moderno, sino también en relación al estímulo de un contacto dinámico entre las esferas artísticas a través de la realización de cortos documentales que articularan la experimentación y el vínculo con la serie sociocultural.⁹ La conciencia patrimonial del cineasta y gestor cultural fue determinante. En palabras de Gabriel Rodríguez Álvarez (2009): “Manuel González Casanova ha dedicado su vida al cine, entendiéndolo como una cultura en movimiento y un patrimonio que es posible conocer, difundir y resguardar” (p. 15).¹⁰

Así pues, es posible reconocer en este período una serie de films breves sobre arte, abocados a personalidades del pasado y, por sobre todas las cosas, a expresiones contemporáneas. De este modo, sobresalen, en principio, aquellos cortos dedicados a la Generación de la Ruptura, ese grupo

6:: Cineastas como Humberto Hermosillo, Alberto Borjórquez y Leobardo López Arretche, que con el tiempo serían considerados referentes del cine moderno mexicano, hicieron su formación en el CUEC a través del cortometraje.

7:: A lo largo de su gestión (1963-1978) el CUEC produjo aproximadamente 120 cortometrajes y unos cuantos largometrajes.

8:: Por ejemplo, *Carnaval Chamula* (José Baez Esponda, 1959) en 1963, *El cordobés* (Ángel Bilbatúa, 1964) en el 64 y *Despierta ciudad dormida* (Adolfo Garnica, 1965) en el 66.

9:: Para profundizar en el estudio del grupo Nuevo Cine y la renovación del cine mexicano véanse las siguientes referencias: Miquel (2010), Rodríguez Rodríguez (2014) y Wood (2015).

10:: Desde la creación de la Filmoteca de la UNAM, esta institución desempeñó la tarea de rescatar, recuperar, preservar y difundir el patrimonio cinematográfico mexicano.

de artistas que cargó contra las formas anquilosadas del muralismo: la trilogía titulada *La creación artística* (Juan José Gurrola, 1965) —concebida para la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM sobre la obra de Alberto Gironella, Vicente Rojo y José Luis Cuevas— y *Tamayo* (Manuel González Casanova, 1967) —acerca del proceso creativo de un mural—. Luego figuran otros films en torno a las artes visuales como *Arte Barroco* (Juan Guerrero y Carlos González Morantes, 1968-72), *José Guadalupe Posada* (1966) y *Siqueiros* (1969), ambos de González Casanova —a propósito de los grabados del artista homónimo, en el caso del primero, y en derredor a una exposición del pintor y militar mexicano, en relación con el segundo—. Asimismo, cabe resaltar la realización del cortometraje *Mural Efímero* (Raúl Kamffer, 1968-73), registro de un acontecimiento que significó un punto bisagra en el vínculo entre el arte, la universidad, el cine y la militancia política. Por último, fuera del espacio universitario identificamos el film de Jomí García Ascot *Remedios Varo* (1965) y la producción de cortos sobre arte de Felipe Cazals para un programa televisivo patrocinado por el Instituto Nacional de Bellas Artes: *¡Qué se callen!* (1965), *Leonora Carrington, el sortilegio irónico* (1965), *Alfonso Reyes* (1965) y *Cartas de Mariana Alcoforado* (1966).

Finalmente, resulta pertinente remarcar que la mayoría de estas obras se insertan dentro del modelo documental. En este sentido, “la escasez de recursos económicos podría ser un factor que justifique esta situación, aunque el carácter patrimonial y de documentación que comenzaba a otorgársele al medio cinematográfico quizás determinara la productividad del mismo” (Cossalter, 2021, p. 190). Esta apreciación sería válida no solo en cuanto al acercamiento del cine al arte y a la cultura en términos generales, sino también en lo que concierne al registro audiovisual de los eventos relacionados al movimiento estudiantil y el 68 mexicano; misión a la cual González Casanova le otorgó suma importancia.

En el curso de las décadas del treinta y del cuarenta, a la par de un puñado de propuestas aisladas en el campo de la ficción,¹¹ aunque en este caso con una cierta conti-

nuidad productiva, el documental en Chile —asociado en gran medida al film de corta duración— estuvo vinculado al cine institucional bajo la forma de actualidades y al documental descriptivo de carácter turístico (Mouesca, 2005). En los años cuarenta la propaganda gubernamental se apoyó fuertemente en el modelo documental más allá del noticiario, con el cual este comparte el tipo de registro y la función informativa. Hacia fines de esta década y principios de la siguiente los cortos documentales comenzaron a ganar mayor terreno de la mano del Estado y de las empresas privadas, ya sea para exponer la modernización del país, en el caso del primero, o para divulgar y publicitar sus iniciativas, en relación con las segundas.

Para mediados de los cincuenta, todavía en sintonía con estas variantes, se destacó la figura de Patricio Kaulen, uno de los primeros realizadores locales que entendió al documental desde un punto de vista propio, trascendiendo la mera descripción de los hechos. Ahora bien, es para esta época que tuvieron lugar una serie de hitos en el ámbito universitario que posibilitaron la renovación del cine chileno y la expansión del documental autoral. En 1953 se fundó la Academia de Cine y Fotografía de la Pontificia Universidad Católica, y como parte de este mismo proceso inició sus funciones dos años más tarde el Instituto de Cine, comandado por el sacerdote Rafael Sánchez. Se trató de un centro de formación técnica, teórica y crítica, así como también se ocupó de la investigación y la reflexión en torno a la realidad sociocultural circundante, lo que desembocó en la preeminencia del corto documental de impronta social. En palabras de Susana Foxley Tapia (2021):

Esta nueva plataforma universitaria impulsará el desarrollo del documental chileno, el que se caracterizará, en esta etapa, por una aproximación

11 :: A lo largo de la década del cuarenta algunas casas productoras como Délano, VDB, Taulis y Andes Films llevaron adelante una labor intermitente, aunque el proyecto más contundente por instalar una verdadera industria del cine fue Chile Films (1942-1947), el cual resultó un rotundo fracaso económico. Dicha empresa volvería a entrar en funciones en la década del sesenta bajo la intervención estatal.

a la realidad, con una consecuente diversificación temática y renovación expresiva, animada por nuevos modos de observar y comunicar la realidad del país (p. 52).

Hasta 1961, la entidad había producido alrededor de cuarenta documentales. El propio Sánchez a lo largo de sus veinte años al frente del Instituto cosechó 15 películas en su haber.¹² En 1970 este pasó a depender de la Escuela de Artes de la Comunicación, con un enfoque menos ligado a la doctrina de la iglesia, hasta su cierre a finales de la década por parte del gobierno *de facto*. Por otro lado, en 1954, estudiantes de la carrera de Arquitectura de la Universidad de Chile, entre los que sobresalen Pedro Chaskel y Sergio Bravo, conformaron el Cineclub de la Federación de Estudiantes de Chile —primer cineclub universitario— con la intención de debatir sobre las condiciones de producción y la orientación del cine que se estaba realizando en el país.

La necesidad de concebir un cine diferente al convencional, alejado de la realidad, derivó en la creación del Centro de Cine Experimental, con auspicio de la Universidad de Chile hasta su verdadera integración a la dependencia en 1961 bajo el nombre de Cine Experimental (CE). Este fue dirigido en un primer tramo por Sergio Bravo, “quien establecería desde un comienzo los elementos centrales de la producción fílmica chilena moderna: cortometraje, documental, experimentación estética y acercamiento a la realidad social del momento” (Cossalter, 2019a, p. 26).¹³ Cabe señalar que para esta misma fecha se fundó la Cineteca de la Universidad de Chile, órgano fundamental en la tarea de preservación del patrimonio audiovisual chileno desde entonces hasta la actualidad.

Hacia 1963 Chaskel reemplazó a Bravo en la conducción del Centro, lo que marcó el contacto directo con la televisión, la aparición de nuevos realizadores y un mayor desarrollo de la ficción. Para finales de la década del sesenta, al igual que en México y en el marco de una politización del campo cinematográfico regional, el CE adoptó un sello político explícito¹⁴ hasta el golpe

de Estado de 1973.¹⁵ En suma, en este macroperíodo, la combinación de un presupuesto acotado, la indagación formal y expresiva, junto con la voluntad de compromiso y cambio social derivaron en la prevalencia casi exclusiva del cortometraje documental al interior del campo cinematográfico chileno.¹⁶

Sin embargo, a diferencia de lo ocurrido en México, si bien estas entidades que permitieron el despliegue de un cine moderno albergaron algunos pocos cortos sobre arte, no fomentaron de forma concreta una corriente sostenida del film sobre arte. El centro de atención estaba más bien puesto en el carácter y el efecto social de las producciones audiovisuales; en el caso que nos ocupa, la impronta social de cortos sobre arte y artesanías. A pesar de ello, el Cineclub Universitario organizó —con el apoyo del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile— el Primer Festival del Film sobre Arte entre el 26 de diciembre de 1958 y el 8 de enero de 1959, en donde se exhibieron cortos de todas partes del mundo (Horta Canales, 2015).

12:: Por ejemplo, *Las callampas* (1957), uno de sus primeros cortos documentales, aborda la problemática de la vivienda en Chile.

13:: *Mimbre* (1957), *Día de organillos* (1959), *Trilla* (1959) e *Imágenes antárticas* (1957/59) son los títulos de los primeros films breves que Bravo realizó en la fase inaugural del Centro.

14:: Además de la culminación del proyecto más ambicioso del Centro —el largometraje *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1968)—, una de las obras icónicas de este período fue el corto político *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970).

15:: Para profundizar sobre el desarrollo integral de Cine Experimental y el asentamiento del documental chileno en este período se recomienda la lectura de Corro, Larraín, Alberdi & van Diest (2007) y Salinas & Stange (2008).

16:: Durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende (1970–1973), y a través de Chile Films como bastión de expresión y comunicación, surgieron los Talleres de Creación donde se produjeron una serie de documentales sobre tópicos concretos como los problemas de la propiedad, el campesinado y la clase obrera. *No nos trancarán el paso* (Guillermo Cahn, 1971) y *Nutuayin Mapu [Recuperemos Nuestra Tierra]* (Antonio Campi, Luis Araneda, Samuel Carvajal, Guillermo Cahn y Carlos Flores del P., 1971) son algunos ejemplos.

En cuanto a la producción local, al interior del Instituto Filmico de la Pontificia Universidad Católica detectamos dos obras en torno al arte de índole pedagógica: *Mimbre y greda* (Patricio Guzmán, 1966) y *Pintura franciscana del siglo XVII* (Rafael Sánchez, 1967). A su vez, en el CE también relevamos dos films breves dentro de esta tipología: *Mimbre* (Sergio Bravo, 1957) —sobre un artesano— y *Pintando con el pueblo* (Leonardo Céspedes, 1971) —acerca del arte popular durante la Unidad Popular—. Por otra parte, hallamos algunos films breves sobre arte promovidos por empresas privadas o entes estatales-institucionales, lo que da cuenta de un vínculo disperso y heterogéneo entre el corto chileno sobre arte y las entidades que lo financian y sustentan en este período; estado de situación que no implica la ausencia de un proceso de patrimonialización del arte y la cultura por medio del cine, ni tampoco la inexistencia de una cierta conciencia patrimonial en torno a dichas producciones audiovisuales. Estos últimos ejemplos son: *Así nace un ballet* (Jorge Di Lauro, 1957) —film breve concebido por Emelco—, *Los artistas plásticos de Chile* (Jorge Di Lauro, 1960) —corto documental de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y el Departamento de Extensión Cultural, producido por la empresa Cineam, acerca de la primera Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal— y *Creación Popular* (Dunav Kuzmanic, 1971) —documental financiado por Chile Films sobre la cultura popular, el arte y el trabajo—.

Intermedialidad, experimentación, divulgación y documento sociocultural. Análisis cinematográfico del film sobre arte mexicano y chileno

Guillermo G. Peydró (2014) es, en la actualidad, uno de los máximos referentes teóricos en el estudio del film sobre arte. Su clasificación conformada por seis categorías abarca un amplio abanico de variantes y es de suma utilidad para reconocer en los textos filmicos tanto los procedimientos estéticos modernizadores como, en algunos casos, la función sociocomunicativa.¹⁷ A su vez, otras conceptualizaciones acerca de la relación entre el

cine y las artes pueden servir de complemento. Entre ellas mencionamos las nociones de *plano-cuadro* y *desencuadre* (Bonitzer, 2007); el término *cineplástica* acuñado por Élie Faure (1956) —que refiere a la plasticidad del cine y a la potencialidad de reinventar la plástica gracias a las capacidades expresivas de la cámara—, y el término *intermedialidad* propuesto por Irina O. Rajewsky (2005), en tanto fenómeno que configura un cruce de fronteras entre medios de distinta naturaleza.

Por otra parte, puesto que uno de los objetivos del trabajo consiste en desentrañar el carácter de registro y documentación del patrimonio cultural en dicha producción, resulta pertinente abordar el corpus escogido teniendo en cuenta algunas aristas del enfoque semiopragmático (Odin, 1988, 2008). Este coloca el acento en el examen del contexto de producción del texto filmico, el análisis de las instituciones y el reparo en los modos de producción discursiva. Los dos primeros niveles ya han sido examinados en el primer apartado y se recuperarán en este. Dentro del tercer orden habría que prestar atención en el *modo de lectura documental*, el cual implica, entre otras cosas, “la evaluación del valor informativo de lo que se ha mostrado” (Odin, 2008, p. 201). En esta misma línea, Carl Plantinga (1997) piensa al cine de no ficción desde la pragmática, es decir, se detiene en la observación de los aspectos sociocomunicativos de este cine. En este sentido, tales premisas serán eficaces a la hora de valorar los usos y efectos del corto sobre arte en la sociedad.

La tendencia general indica que la corriente del film sobre arte en México evidencia una mayor experimentación estética, mientras que en Chile el componente divulgativo es el que se impone, aunque lo cierto es que en ambas cinematografías al objeto artístico se lo considera como un patrimonio cultural que pretende

17:: Dicha taxonomía incluye las siguientes modalidades: la *dramatización de la pintura*, la *tendencia poética*, el *documental divulgativo*, el *análisis crítico*, el *cine procesual* y el *cine de ficción* (G. Peydró, 2014). Asimismo, el autor agrega una categoría ad hoc que rompe con las formas establecidas: el *film-ensayo*.

ser difundido con diversos fines. Por el lado de México, *La creación artística: Vicente Rojo* (Juan José Gurrola, 1965) lleva a la indagación en el lenguaje y a la intermedialidad a su máxima expresión.

El corto aborda la obra de Vicente Rojo, uno de los principales exponentes de la Generación de la Ruptura, y se organiza en función de diversos procedimientos y modalidades. En primer lugar, el registro del proceso creativo del pintor en su taller —que incluye los momentos de reflexión del artista y los preparativos— tiene un lugar destacado. En este trayecto, la veta experimental aparece de la mano de lienzos vacíos que, a partir de la técnica de *stop motion*, se completan hasta constituir una obra de arte culminada. Lo interesante es que la documentación audiovisual de esta instancia de trabajo le añade un plus de significación a la obra plástica que de por sí sola esta no genera.

Sin embargo, el núcleo central del relato está conformado por la participación performática de Rojo quien, desde el interior del automóvil que maneja y a través del parabrisas como si del marco de un cuadro se tratara, convierte a la realidad exterior en una superficie plástica. A través de la manipulación del material sensible —realizada en la etapa de posproducción del film— acontecen diversas figuras geométricas y abstractas intervenidas, por medio de ralladuras y solarizaciones, sobre objetos de la realidad externa, tales como automóviles, bicicletas y puentes. En este caso la noción de *cineplástica* describe a la perfección la conjunción de medios ofrecida. Esta secuencia medular se enlaza con un montaje de cuadros del artista con estos mismos motivos visuales —los cuales son recorridos por la cámara y ocupan la totalidad del cuadro filmico—, en sintonía con la voz narradora que expresa que “la pintura hace visible y nos abre las puertas de una nueva realidad”. Esta tendencia poética de asociación conceptual y visual se articula con un *collage* sobre los orígenes del artista en España, que incluye pinturas, dibujos y fotografías. De esta manera el documental se erige más bien como un film-ensayo.

Finalmente, más allá de la experimentación manifiesta, y con respecto a los aspectos sociocomunicativos que se desprenden de la relación del cine y de la plástica, concordamos con Natalia de la Rosa (2015), quien entiende que en este cortometraje “el sentido pedagógico se ve suplantado por una búsqueda destinada a la convergencia de las disciplinas y a la extensión del medio como una alternativa política” (p. 10). Esta premisa responde a la voluntad de la instancia enunciativa —la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM y el director-artista— de sustentar y visibilizar a un movimiento de ruptura al que el Estado le había negado hasta el momento los canales oficiales de legitimación (Eder, 2014), los cuales estaban cooptados por la Escuela Mexicana de Pintura. Recién para mediados de la década del sesenta el Instituto Nacional de Bellas Artes concedió ciertos espacios que comenzaron a ocupar los modernistas rupturistas, no sin tensión por parte de los nacionalistas conservadores (Driben, 2012).¹⁸

La patrimonialización de la cultura por medio del cine y la documentación del arte con fines sociales son aún más contundentes en *Mural Efímero* (Raúl Kamffer, 1968-73). Este film breve registra el proceso de creación del acto contracultural y performático que lleva su mismo nombre. En este sentido,

la intención de recoger en imágenes un acontecimiento artístico y político, fugaz y transitorio, da cuenta del compromiso que la instancia de producción tenía en torno a la elaboración de una memoria visual de un suceso concebido como trascendente para la historia del país (Cossalter, 2021, p. 197).

18:: Ahora bien, dicha entidad promovió asimismo la realización de un film breve sobre uno de los grabadores más notables de México, considerado pionero del movimiento nacionalista mexicano —el muralismo— y legitimado luego de su muerte por Diego Rivera. José Guadalupe Posada (Manuel González Casanova, 1966) aborda los grabados del artista popular homónimo, en donde retrata de forma crítica las injusticias sociales que sufría el pueblo durante la dictadura de Porfirio Díaz. La puesta en relación de las obras generada por el recorrido de la cámara y el montaje ofrece una nueva lectura de la historia, a la luz de un contexto político turbado y conflictivo.

Dicho documento visual —que inmortalizó uno de los momentos de mayor productividad en el encuentro entre la universidad, el cine, el arte, la cultura y la política— fue ideado desde la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM con el propósito de alcanzar un efecto concreto en la sociedad, en términos de Plantinga (1997). A raíz de la virulenta represión que padecía el movimiento estudiantil en manos del gobierno de turno —y que prontamente desembocaría en la denominada Masacre de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968—, un grupo de entre cincuenta y sesenta artistas plásticos, reunidos en el marco de uno de los festivales culturales organizados por el Consejo Nacional de Huelga, se dispuso a construir un mural desplegado en las láminas acanaladas de doce metros de alto que cubrían a una ya dañada estatua de Miguel Alemán, situada en la Ciudad Universitaria.

Esta intervención colectiva procuraba, en principio, brindarle respaldo al movimiento estudiantil y sacar a la luz el comportamiento autoritario del presidente Gustavo Díaz Ordaz. El núcleo central del corto, de tan solo diez minutos de duración y realizado en color,¹⁹ aborda desde una perspectiva observacional el desarrollo de la obra plástica, articulado con un montaje rítmico que ofrece distintos emplazamientos de cámara, los cuales manifiestan un punto de vista múltiple en torno al mural.²⁰

Ahora bien, el documental se compone de una doble posición enunciativa diferida en el tiempo: la de la toma de imágenes (1968) y la del montaje final (1973). Por un lado, se buscaba registrar el evento y difundirlo para informar o, mejor dicho, contrainformar a la sociedad lo que estaba sucediendo; es decir, romper el cerco informativo oficial —característica central de todos los registros ligados al movimiento estudiantil— (Vázquez Mantecón, 2018). Allí podríamos aplicar el modo de lectura documentalizante (Odin, 1988, 2008). Por el otro, luego de transcurrida la Masacre, la función y los efectos originarios de este audiovisual se intensificaron en un presente todavía afectado, así como se sumó otro objetivo propio de la práctica política —la concientización—, a través de la incorporación de textos poéticos enunciados por una

voz *over* —como, por ejemplo: “la juventud combatió, se enterró sin flores y aún muerta fue violada” —, la canción “Child in Time”, de Deep Purple, “que acentuaba el tono contracultural de las imágenes” (Vázquez Mantecón, 2018, p. 81) y un epílogo experimental de fotografías de los jóvenes asesinados en la Plaza de las Tres Culturas. En definitiva, como bien señala María Guadalupe Ochoa Ávila (2013): “En 1968, el movimiento estudiantil tuvo en el cine uno de sus canales de contrainformación inmediata y, al paso del tiempo, un registro histórico de sus actividades” (p. 81).

En lo que respecta al país andino, *Los artistas plásticos de Chile* (Jorge Di Lauro, 1960) es un corto documental impulsado por la Universidad de Chile y producido por la Sociedad Cinematográfica de Chile (Cineam), pensado desde los títulos de créditos como “un film destinado a exaltar los valores de las Artes Plásticas de Chile”.²¹ Es decir que desde la instancia enunciativa se le asigna al producto audiovisual el carácter de documento de interés cultural, que patrimonializa al arte visual nacional con fines comunicacionales y divulgativos.

Este se compone de una secuencia de apertura y otra de clausura abocadas al Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile —en donde se recorren las instalaciones, las exposiciones, los talleres colectivos y una feria de arte al exterior—, junto con un desarrollo central en torno a los talleres particulares de casi una veintena de pintores y escultores locales reconocidos tales como Ramón Vergara, Sergio Mallol, Inés Puyó, Samuel Román, Carlos Pedraza y Lily Garafulic, entre otros. Este tramo modular del trayecto está caracterizado

19:: El registro en color, algo poco común en la época para un producto audiovisual de presupuesto reducido, es un dato vital para comprender el carácter patrimonial que sustenta a la acción de documentar de la forma más fiel posible los trazos del mural pictórico.

20:: Además de la categoría del *cine procesual*, la *dramatización de la pintura* también se hace presente, a través del recorrido que la cámara efectúa en derredor a los diversos fragmentos de la obra integral.

21:: En 1963 fue escogido para integrar el Catálogo de Artes Plásticas financiado por el Louvre y la UNESCO (Vega, 2006).

por la documentación del proceso creativo del artista —a partir de una cámara observadora que despliega múltiples encuadres para focalizar en las manos, las herramientas de trabajo, el cuadro en proceso y las obras culminadas—, un montaje sucesivo de pinturas bajo la modalidad del plano-cuadro y una voz *over* narradora que presenta a los hacedores y sus respectivas técnicas a través de un tono informativo, poético y conceptual.²²

Hacia el final del cortometraje se registra la primera Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, acaecida entre el 5 y el 13 de diciembre de 1959 en el espacio al aire libre contiguo a las instalaciones del museo. Su propósito consistía en llevar el arte a la calle y difundirlo masivamente hacia toda la comunidad. Las palabras de la voz narradora dan cuenta de ello: “Llenos de juventud y alegría salen los artistas a la calle para abrir el camino del arte a todos aquellos que quieran entrar o participar”. Como parte de esta estrategia exponen en la feria dos referentes culturales del arte popular chileno: la artista y cantora Violeta Parra, y el artesano Alfredo Manzano “Manzanito”.²³ En este sentido, de un modo similar a lo analizado en *Mural efímero*, aunque con otros objetivos, este film breve fija en la memoria audiovisual nacional un evento cultural transitorio y pasajero al que se le adjudica un valor patrimonial, y se erige en tanto documento que pretende tener un efecto sociocomunicativo en la sociedad.

Finalmente, el relato concluye con la cámara que recorre las salas del museo mientras las luces se apagan, al tiempo que la voz narradora reflexiona sobre el carácter mnemónico y patrimonial de la institución-museo; cualidades que también se desprenden de las potencialidades del medio cinematográfico y que se comprueban en este film sobre arte: “y cuando nada corporal del artista, ya largo tiempo desaparecido, subsista sobre la tierra, se abrirán las puertas de la inmortalidad para que su obra siga perdurando en el tiempo y en la memoria de los hombres”.

Por último, *Pintando con el pueblo* (Leonardo Céspedes, 1971) es un corto documental político, concebido al interior de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que orienta el arte y la cultura con un fin socio-

comunicacional propagandístico. Este se concentra en el proceso creativo colectivo de un mural al exterior en el Paseo Bulnes, situado frente al Palacio de la Moneda. Al igual que en *Mural efímero*, este film breve registra en imágenes un acto cultural en el que un conjunto de artistas plásticos respalda, en este caso, al gobierno recientemente puesto en marcha de Salvador Allende y la Unidad Popular.

A partir de un montaje dinámico y la presencia de una cámara observadora se vislumbra, a través de distintos encuadres y angulaciones, el trabajo de los diversos artistas involucrados y el desarrollo paulatino de los diferentes sectores que componen el mural. Asimismo, este evento de legitimación es acompañado en el film por consignas de corte político —al estilo del cine militante propio de la época— bajo la forma de intertítulos que simulan un trazo pintado a mano²⁴ y canciones²⁵ que refuerzan el valor del arte y la cultura popular local.

El cortometraje finaliza con un discurso de Salvador Allende en las inmediaciones del Palacio de la Moneda, en donde el presidente se dirige hacia los trabajadores del arte, afirma que “los artistas son del pueblo” y toma el

22:: Por ejemplo, en relación a la obra del pintor Carlos Pedraza, la voz enuncia: “sol del mediodía, sol de otoño, sensualismo de la textura; opulencia y derroche en sus tonalidades tiene Pedraza”.

23:: “Manzanito” fue uno de los máximos exponentes chilenos del trabajo con mimbre, y aparece en otros cortos y films sobre arte como *Mimbre* (Sergio Bravo, 1957), *Creación Popular* (Dunav Kuzmanic, 1971) y *Mimbre y greda* (Patricio Guzmán, 1966). Este último es una docuficción realizada en el Instituto Filmico de la Pontificia Universidad Católica que explica de forma pedagógica cómo se producen las artesanías en mimbre y en cerámica, en tanto modalidades del arte popular. El registro del proceso de trabajo en el taller, a través de la abundancia de primeros planos de las manos del artesano, se complementa con una voz *over* que resalta los valores del oficio: “es lindo saber que en Chile hay estos artistas que llenan de poesía nuestra vida con sus manos industriosas”.

24:: Estas premisas son las siguientes: “Entender y vivir la cultura propia” y “La cultura no será para unos pocos”.

25:: Uno de los versos que más se repite es: “Que la creación y el arte, descubriendo nuevas rutas, vaya junto al pueblo hacia la nueva cultura”.

compromiso de promover una cultura nacional anclada en dichos valores. Las imágenes de archivo de una multitud apoyando al mandatorio durante la alocución se intercalan con un montaje de fragmentos del mural concluido, en el cual es posible reconocer símbolos visuales ligados a la Unidad Popular, el rostro pintado de Allende y la representación explícita del pueblo.

En definitiva, este film sobre arte no solo se erigió como un documento de carácter patrimonial en torno a la construcción del mural en tanto manifestación efímera, sino que, por sobre todas las cosas, desempeñó la tarea de propaganda gubernamental, al exhibir los objetivos institucionales para con el campo de la cultura, así como la adhesión de los trabajadores chilenos del arte. En este sentido, los usos y efectos de un film documental sobre arte en la sociedad evidencian múltiples aristas en función del ámbito de producción y, en especial, de los contextos de recepción desde donde se recupere el producto audiovisual.

El film sobre arte hoy. Recuperación patrimonial y puesta en valor institucional

El compromiso por guardar y hasta incluso preservar los films tiene ya un largo recorrido en la —comparado con otras disciplinas— corta historia del séptimo arte, que se remonta a la fundación de las primeras cinematecas a mediados de la década del treinta. En las cinematografías abordadas para este trabajo las primeras entidades que asumieron cabalmente estas funciones tuvieron lugar en el ámbito universitario a comienzos de los años sesenta: la Filмотeca de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1960 y la Cineteca de la Universidad de Chile en 1961.

Ahora bien, la plena conciencia sobre la existencia de un patrimonio audiovisual que debe ser conservado data de comienzos de la década del ochenta, a partir de la *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento* de la UNESCO. Allí se manifestaba que las imágenes en movimiento son “una expresión de la personalidad cultural de los pueblos” (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la

Ciencia y la Cultura [UNESCO], 1980, p. 167) y por ende deben ser comprendidas en tanto patrimonio nacional. A partir de entonces el desarrollo de esta misión deja entrever puntos negativos, debido a la ausencia o falta de cumplimiento de las políticas públicas relacionadas con este sector cultural, así como algunas iniciativas positivas. Por ejemplo, la Confederación General de la UNESCO estableció en 2005 el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, otorgando mayor visibilidad a la problemática. De igual relevancia resulta la *Recomendación Relativa a la Preservación del Patrimonio Documental* de la UNESCO (2015), puesto que incorpora los avances tecnológicos hasta la fecha y nuevas estrategias de acción.

En Chile, la actividad pionera de la Cineteca de la Universidad de Chile, que logró desempeñar con criterio la tarea de conservar y divulgar el patrimonio audiovisual desde su creación, sufrió un traspie en 1973 cuando la dictadura cerró dicha entidad. Esta recién volvió a entrar en funciones hacia el 2008, en el marco de una serie de políticas culturales que comenzaron a gestarse unos años antes. En la actualidad, esta lleva a cabo la labor de recuperación y documentación de los archivos, y cuenta con alrededor de dos mil rollos en filmico, tres mil cintas en video, tres mil archivos digitales y cerca de doscientas películas disponibles en soporte digital, de acceso público y abierto hacia toda la comunidad, a través de su Cineteca Virtual (cinetecavirtual.uchile.cl).²⁶ Allí se pueden encontrar diversas colecciones como por ejemplo “Cine Experimental U. de Chile” —que cuenta con una gran cantidad de los cortos realizados por este entre 1961 y 1973—, “Documentales chilenos” —que dispone las obras de carácter documental nacional desde 1909 hasta hoy—, “Cine de la Unidad Popular” —que ofrece las películas concebidas por el gobierno de Salvador Allende que han logrado ser conservadas por la Universidad a pesar de la destrucción perpetrada por el golpe de Estado— y “Arte Popular” —sobre artesanos populares locales—, entre otras. Dentro de estas últimas dos categorías se ubican

²⁶ Datos extraídos de Díaz Et Girardi (2016).

dos de los films sobre arte analizados y/o referenciados en este trabajo, *Creación Popular* (Dunav Kuzmanic, 1971) y *Pintando con el pueblo* (Leonardo Céspedes, 1971), de los cuales la Cineteca guarda una copia en 16 mm.

Como se puede apreciar, si bien es innegable la labor contemporánea de rescate, esta es posible en parte gracias a la concepción patrimonial que la Universidad le concedió al cine en los sesenta; en tanto *patrimonio del presente* (Colin, 2014) y en cuanto documento cultural para el futuro. Quizás por ello también se destaquen en el acervo, por sobre todas las cosas, las obras de carácter documental de impronta social, entre las cuales se encuentran los cortos sobre arte y artesanías.

Ahora bien, de acuerdo a lo señalado, este contexto que favorece la puesta en valor del patrimonio audiovisual en Chile se remonta hacia mediados de los años 2000. La Ley N.º 19.891, sancionada en agosto del 2003, creó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes —reemplazado en 2018 por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio— y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, en tanto órganos autónomos y descentralizados que tienen “por objeto apoyar el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura, contribuir a conservar, incrementar y poner al alcance de las personas el patrimonio cultural de la Nación y promover la participación de éstas en la vida cultural del país” (Chile, 2003).

A partir del año 2005 se hicieron efectivas algunas de las líneas de fomento del Fondo, entre las que se destaca aquella “destinada a financiar proyectos de conservación, recuperación y difusión de bienes patrimoniales intangibles y tangibles” (Chile, 2003). Así pues, gracias al apoyo del Consejo se digitalizaron en 2006 los films conservados, realizados por Sergio Bravo en la etapa inicial del Centro de Cine Experimental. Sin embargo, según los referentes en el tema, el Estado no se ocupa íntegramente del patrimonio audiovisual, ya que no hace cumplir plenamente las políticas culturales y deja esta responsabilidad en manos privadas.

Por su parte, en el año 2006, “bajo la tutela de la Fundación Cultural Palacio de la Moneda y la Cineteca de

la Universidad de Chile, comienza su funcionamiento la Cineteca Nacional de Chile, encargada de la conservación del patrimonio filmico” (Rivera Careaga, 2021, p. 403). A partir de entonces esta se convirtió en una institución modelo en cuanto a la misión de salvaguardar y difundir el patrimonio audiovisual chileno. El archivo de la Cineteca cuenta con más de cinco mil títulos —cuya información completa está disponible para su consulta—, algunos de los cuales pueden ser visionados en su página web (cclm.cl/cineteca-nacional-de-chile/cineteca-online-cclm/). Asimismo, el ente incentiva el estudio del cine nacional y el uso de los diversos archivos a partir de la organización de talleres de preservación y restauración cinematográfica, concursos de promoción del archivo y encuentros de investigación. Cabe señalar que en 2018 la Cineteca llevó adelante la restauración y puesta en línea de una serie de films documentales bajo la colección “Nuestro cine: colección Yankovic - Di Lauro”, en donde se halla el corto sobre arte examinado anteriormente, *Los artistas plásticos de Chile* (Jorge Di Lauro, 1960).

Finalmente, en el año 2012 se fundó el Archivo Filmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile con el objetivo de preservar el material y difundirlo de forma gratuita en su plataforma web (archivofilmico.uc.cl/). Este alberga alrededor de 180 cortos documentales, ficcionales, experimentales y de animación, e incluye las producciones del Instituto Filmico (1955-1964), la Escuela de Artes de la Comunicación (1970-1977) y la carrera de Dirección Audiovisual (2003 al presente) de la Pontificia Universidad Católica. Dichas obras, dispuestas en la plataforma bajo estas tres colecciones y accesibles en su totalidad en formato digital para su visionado *online*, están acompañadas de una ficha técnica detallada. Este proyecto se sustenta en la premisa de que, tal como se explicita en su página web, “las obras audiovisuales tienen alto valor cultural, social y estético que debe ser compartido, disfrutado y estudiado” (Archivo Filmico, s. f.). Dentro del acervo publicado localizamos el corto sobre arte popular señalado en este trabajo: *Mimbre y greda* (Patricio Guzmán, 1966).

En México, la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, dependiente la Dirección General de Actividades Cinematográficas —la cual forma parte de la Coordinación de Difusión Cultural—, fue la primera entidad del país concentrada en la preservación del material cinematográfico y desempeña su labor de forma ininterrumpida desde su fundación hasta la actualidad. Hoy en día cuenta con 15 bóvedas —dedicadas a almacenar nitrato, acetato, poliéster, video analógico y digital— y más de 46000 obras, además de conservar carteles, fotos de rodaje y otros documentos relativos al oficio.

Ya en los sesenta, gracias al compromiso de Manuel González Casanova, la difusión del patrimonio filmico era una prioridad. El cineasta y gestor cultural procuró dar a conocer y hacer público el acervo durante más de veinte años mediante la planificación de encuentros en cineclubes, sesiones en festivales y programas de televisión. En tal sentido, siguiendo estos preceptos, y con el propósito de brindarle a la sociedad un mayor acceso al material, para la segunda década del nuevo milenio se puso en marcha la plataforma *Cine en línea* (<https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/>), en donde es posible visionar films nacionales desde el período silente hasta la contemporaneidad.

En cuanto a las distintas categorías y secciones temáticas, a diferencia del caso chileno, aquí sí podemos apreciar una consagrada exclusivamente a la “Pintura mexicana”, que agrupa a más de quince cortos de la corriente del film sobre arte promovida por la universidad, entre los que figuran aquellos que hemos estudiado y reseñado en este trabajo. Así pues, el valor que la entidad le adjudicó y le adjudica a dicha tendencia se puede medir desde el concepto de *tiempo cultural* (Fontal Merillas, 2006), el cual permite abordar el presente tanto como un tiempo de cultura, así como un tiempo de patrimonio. De acuerdo con Olaia Fontal Merillas, “es preciso valorar y ocuparse del presente cultural antes de que sea pasado; entonces, cuando ya sea pasado, también habrá que ocuparse de él” (p. 9). En este sen-

tido, el film sobre arte fue y es considerado en tanto producto artístico-cultural y documento patrimonial. Tal como se asienta en la página web de la Filmoteca: “Este es el género documental del cual se han hecho una mayor cantidad de producciones a lo largo de los más de cincuenta años de historia de nuestra institución” (Filmoteca UNAM, s. f.).

Por otra parte, las políticas públicas en derredor al resguardo del patrimonio audiovisual arribaron a México con bastante antelación respecto del país andino. Dicha situación podría responder al volumen de producción y a la continuidad de una tradición cinematográfica de uno comparado con el otro, conforme a lo señalado en el primer apartado, o bien podría dar cuenta de una conciencia temprana en un país que históricamente hizo foco en la construcción de una identidad nacional.

A principios de 1974 se gestó la Cineteca Nacional de México, con el objeto de preservar el patrimonio filmico —no solo local sino también extranjero— e incentivar la cultura en torno al séptimo arte. Al día de hoy cuenta con una bóveda de grandes dimensiones, un laboratorio de restauración digital y varias salas de proyección. Para 1988 se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes —del cual pasó a depender la Cineteca Nacional en 1996—, un ente tendiente a patrocinar actividades vinculadas al arte y a la cultura. En estrecha relación con este —en tanto ala financiera— se conformó al año siguiente el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, organismo público destinado a fomentar la creación artística, difundir la cultura local y preservar el patrimonio cultural nacional.

A su vez, hacia finales de 1992 se sancionó la Ley Federal de Cinematografía, la cual sufriría desde entonces sucesivas modificaciones. Entre ellas, el artículo 41, inciso e —reformado en 2006— sostiene que una de las atribuciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes —convertido en la Secretaría de Cultura en 2015— es la de: “Coordinar las actividades de la Cineteca Nacional, cuyos objetivos son el rescate, conservación, protección y restauración, de las películas y sus negativos, así como

la difusión, promoción y salvaguarda del patrimonio cultural cinematográfico de la Nación” (México, 1992). No obstante, en 2015, en el marco del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, diferentes especialistas en la materia disertaron en la Cineteca Nacional acerca de los archivos audiovisuales y las políticas públicas. Allí expusieron las problemáticas y las deudas con el área: la ausencia de una legislación particular para la restauración y conservación; la necesidad de actualizar la Ley Federal de Cinematografía en lo que respecta a las tecnologías digitales; los inconvenientes para un correcto acceso a las películas restauradas (Cineteca Nacional, 2015). Del mismo modo que lo explicitado en el caso chileno, el Estado todavía aborda parcialmente el tema patrimonial.

Para concluir este apartado, exponemos un caso que refuerza esta relación patrimonial diferencial entre el film sobre arte y las instituciones en ambas cinematografías contempladas; vínculo particular vislumbrado en el contexto de producción de los cortos y evidenciado en el marco contemporáneo de recuperación del patrimonio audiovisual nacional. Se trata de la muestra *Cineplástica. El film sobre arte en México (1960-1975)*, concebida por el Museo de Arte Moderno —del 17 de junio del 2015 al 31 de enero de 2016— en colaboración con la Filmoteca de la UNAM y el Festival DocsDF. Esta estuvo a cargo de Natalia de la Rosa, curadora del Museo, e Israel Rodríguez Rodríguez, investigador-curador invitado.

Tomando como referencia el concepto acuñado por Élie Faure y que dio nombre a la exposición, la propuesta buscó confirmar las posibilidades plásticas del dispositivo filmico y su relación con las artes visuales durante el desarrollo de la corriente del film sobre arte en México en el período de la modernidad cinematográfica. De este modo, la muestra articuló 14 films de 13 cineastas y 43 obras de 12 artistas plásticos, a partir de la organización de un recorrido compuesto por siete secciones,²⁷ que incluían proyectores, monitores y obras visuales en diversos soportes: óleo sobre tela y masonite, xilografía, litografía, tinta sobre papel, impresión en papel, temple sobre madera. Este fue un evento de cooperación entre

las disciplinas artísticas —integrado por las colecciones del Museo de Arte Moderno, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta, la Galería López Quiroga, la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional— que trascendió el espacio museístico, puesto que fue acompañado de un catálogo con textos divulgativos y académicos sobre el tema, un taller y un coloquio.

Ahora bien, esta intervención no solo manifiesta el papel que tuvo la universidad en los años sesenta en materia de anticipación patrimonial del corto sobre arte, sino por sobre todas las cosas da cuenta de una puesta en valor patrimonial de dicha producción en la actualidad, en tanto memoria audiovisual y documento cultural que permite nuevas interpretaciones acerca de las obras plásticas y respecto al contexto social en el que se insertan. Tal como queda asentado en la ficha de sala:

Cineplástica es el resultado de un proceso de investigación y activación del acervo del film sobre arte de la Filmoteca de la UNAM. Por medio de esta revisión se reconstruye el proyecto que la Universidad Nacional desarrolló en estas décadas y mediante el cual intentó aprovechar la especificidad del lenguaje cinematográfico para ofrecer un nuevo modelo pedagógico dedicado a las artes. Con este ejercicio proponemos una relectura de la colección del MAM, destacando una posibilidad distinta de mirar las obras. Nos acercamos así a la mirada mediada por el dispositivo cinemático, un nuevo puente entre la obra y el espectador.²⁸

27:: Estas abarcan las principales técnicas, modalidades y personalidades que ofreció esta corriente en el ámbito local: 1. Entre la didáctica y la crítica. El proyecto mexicano de Film sobre Arte; 2. Tamayo, el proceso artístico. Entre el trazo y el color; 3a. Frida Kahlo y el autorretrato. Disección artística del personaje; 3b. Remedios Varo y el espacio femenino fantástico desde el exilio; 5. La creación artística. Del film de arte al ensayo; 6. Helen Escobedo. Ambientes íntimos, dinámicos y monumentales; 7. Epílogo.

28:: Documento conservado en el Archivo del Museo de Arte Moderno de México.

Reflexiones finales

En el presente trabajo hemos pretendido desentrañar las particularidades de la corriente del film sobre arte en México y en Chile durante el período de la modernidad cinematográfica —en relación con el contexto sociocultural de producción, los procedimientos estéticos innovadores y el carácter patrimonial de los productos audiovisuales—, así como reflexionar acerca de la puesta en valor institucional contemporánea de dichas obras. A partir del recorrido realizado estamos en condiciones de dilucidar ciertos puntos en común y algunas diferencias en torno a este fenómeno en los dos países estudiados.

En primer lugar, podemos mencionar la preeminencia casi absoluta del modelo documental en ambos casos, puesto que, si bien la experimentación con el lenguaje está presente en algunos de los ejemplos, el registro visual y la documentación de la obra de arte son indefectiblemente el punto de partida de todas las propuestas, así como el de llegada en la mayoría de ellas. En segunda instancia, ligado a la naturaleza documental, tal como apreciamos en el análisis, sobresalen tanto en uno como en otro los aspectos sociocomunicativos (Plantinga, 1997) y el componente político asentados en el objeto artístico; rasgo compartido por el film sobre arte a nivel regional y ausente en los escritos académicos sobre el tema.

Asimismo, el ámbito universitario se erigió como un espacio propicio para la renovación expresiva y semántica del cine, el encuentro entre los agentes culturales y la reflexión a propósito de la realidad social coyuntural. En este sentido, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile llevaron a cabo un proceso de *patrimonialización de la cultura* (Hernández i Martí, 2010) y el arte a través del medio cinematográfico, reforzado gracias a una temprana conciencia en torno a la preservación de las obras audiovisuales; labor efectuada por la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca de la Universidad de Chile.

Por último, estas mismas entidades, junto con otras más recientes, conforme a los avances tecnológicos y las políticas públicas relativas al área, han iniciado desde hace algunos años una revalorización patrimonial del acervo

audiovisual —incluidas las producciones sobre arte— por medio de la digitalización de las obras y la puesta en línea de estas para su visionado online.

En lo que respecta a las divergencias y singularidades, el desarrollo de una fuerte tradición cinematográfica nacional en el período clásico, de un lado, frente a una producción intermitente y discontinua hasta los años sesenta, del otro, sumado a las particularidades socioculturales de cada nación, influyeron de manera diferenciada en la conformación de un cine moderno. Dicha premisa se aprecia concretamente en la producción de los cortos sobre arte. Mientras que en México se concretó una verdadera corriente del film sobre arte, sostenida en la experimentación estética y alejada del nacionalismo revolucionario y los imperativos comerciales de un cine genérico; en Chile los ejemplos sobre arte son más dispersos, prima en ellos el carácter divulgativo en relación al arte popular y las artesanías, y se insertan en el marco de una cinematografía que buscaba retratar la realidad social circundante. Por tal motivo, el vínculo que estableció el corto sobre arte con las instituciones fue disímil.

Por un lado, la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Filmoteca de la UNAM promovieron y legitimaron a una gran cantidad de obras sobre arte locales. Por el otro, si bien las universidades tuvieron un papel destacado, algunos ejemplos fueron concebidos o patrocinados por otras empresas, privadas y estatales —el caso de Chile Films o Emelco—. A su vez, esta orientación concreta puede percibirse en la puesta en valor actual del film sobre arte por parte de dichas entidades. Si bien hemos examinado en Chile las diversas iniciativas institucionales de digitalización y puesta en línea del acervo nacional, los cortos sobre arte no sobresalen del resto de la producción filmica —salvo el ejemplo puntual de restauración del corto *Los artistas plásticos de Chile*—. Contrariamente, en México, no solo la Filmoteca le ha reservado una colección entera a la pintura mexicana —en tanto producción documental destacada—, sino que la misma ha participado en conjunto con otros organismos culturales de la revalorización del film sobre arte por medio de la muestra *Cineplástica...*, revisada en el último apartado del artículo.

Para concluir, sería pertinente profundizar en algunas de las líneas de investigación que se desprenden de

las problemáticas abordadas en este trabajo. Por ejemplo, evaluar en estas mismas cinematografías el devenir de las políticas públicas en derredor al patrimonio audiovisual y su impacto en la revalorización de los cortos modernos sobre arte a través del rastreo de nuevas prácticas de restauración y difusión de los films; así como también incorporar a la discusión otros cines de la región con la intención de analizar de forma global la producción del film sobre arte y sus vínculos institucionales, tanto en la instancia de concepción de las obras como en su potencial puesta en valor contemporánea. Tales temas, sin duda, serán desarrollados en futuras comunicaciones.

Referencias

- Archivo Filmico. (s. f.). *¿Qué es Archivo Filmico?*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de <http://archivofilmico.uc.cl/somos/>
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos Editor.
- Chile. (2003, agosto 23). Ley n° 19.891: crea el fondo nacional de desarrollo cultural y las artes. Recuperado de: <https://www.bcn.cl/historiadela ley/nc/historia-de-la-ley/5816/>
- Cineteca Nacional. (2015, octubre 28). *Reflexiones sobre la preservación de materiales audiovisuales*. Recuperado de: <https://www.cineteca-nacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=569>
- Colin, C. (abril de 2014). *Patrimonio del presente: fundamentos y límites*. Presentado en el Conversatorio "La noción de patrimonio en Ciencias Sociales: controversias, usos y abusos" de Universidad de Chile, Santiago de Chile. Recuperado de: <https://nucleosocioarte.files.wordpress.com/2014/04/resumen-ponencia-clement-colin.pdf>
- Corro, P., Larraín, C., Alberdi, M., & van Diest, C. (2007). *Teorías del documental chileno. 1957-1973*. Santiago de Chile, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cossalter, J. (2017). Experimentación e innovación en el cortometraje documental latinoamericano moderno: las experiencias de Brasil, Cuba y México". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (10), 489-511. <https://doi.org/10.7203/KAM.10.10551>
- Cossalter, J. (2018). El cortometraje latinoamericano moderno. Experimentación estética y vínculos con el campo cultural en Argentina, Cuba y México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 40(113), 9-39. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.113.2654>
- Cossalter, J. (2019a). 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), 17-54. <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2019.52424>
- Cossalter, J. (2019b). La patrimonialización del cortometraje moderno sobre arte en Argentina y México. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, (16), 12-21. Recuperado de: <https://revistaquiroga.andaluciyamerica.com/index.php/quiroga/article/view/323>
- Cossalter, J. (2020). Hibridación, intermedialidad y performance en el cortometraje latinoamericano moderno. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, 10(19), 274-297. <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i19.40660>
- Cossalter, J. (2021). ¿Arte?, ¿Documento?, ¿Política? La construcción de memoria en el cortometraje alrededor del 68 mexicano. *Austral Comunicación*, 10(1), 183-206. <https://doi.org/10.26422/aucom.2021.1001.cos>
- Cossalter, J. (2022). Una aproximación a la corriente del film sobre arte en la Cuba posrevolucionaria. *Ñawi: arte, diseño, comunicación*, 6(1), 19-39. <https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a1>
- De la Rosa, N. (2015). Cineplástica. El film sobre arte en México. En *Cineplástica. El Film sobre arte en México 1960-1975* (pp. 2-11). México D.F., México: Museo de Arte Moderno.
- Díaz, I., & Girardi, D. (24 de febrero de 2016). El inquietante estado del patrimonio audiovisual en Chile. *Arte en la Chile*. Recuperado de: <https://www.uchile.cl/noticias/119227/el-inquietante-estado-del-patrimonio-audiovisual-en-chile>
- Driben, L. (2012). *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Eder, R. (2014). Variaciones. La pintura en México en los años cincuenta y sesenta. En *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967* (pp. 144-163). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México; Turner.
- Faure, E. (1956). *La función social del cine*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Leviatán.
- Filmoteca UNAM. (s. f.). *Pintura mexicana*. Cine en línea. Recuperado de https://www.filmoteca.unam.mx/secciones_cine_linea/pintura-mexicana/
- Fontal Merillas, O. (2006). Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza. *Pulso*, (29), 9-31. Recuperado de: <https://revistas.cardenalcisneros.es/index.php/PULSO/article/view/273>
- Foxley Tapia, S. (2021). Revista Mensaje y Rafael Sánchez: aproxima-

- ciones al documental universitario chileno. *Aisthesis*, (70), 41-62. <https://doi.org/10.7764/aisth.70.2>
- G. Peydró, G. (2014). *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España.
- Gazmuri, C. (2000). *Eduardo Frei Montalva y su época* (Tomo II). Santiago de Chile, Chile: Aguilar.
- Hernández i Martí, G-M. (2010). La memoria oscura. El patrimonio cultural y su sombra. En J. Ribera Blanco (Coord.), *Actas VI Congreso Internacional "Restaurar la Memoria". La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible*, vol. II (pp. 629-637). Valladolid, España: Junta de Castilla y León.
- Horta Canales, L. (2015). 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). Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/425>
- Hurtado, M. L. (1986). Teatro y sociedad chilena: la dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970. *Apuntes*, (94), 5-69. Recuperado de: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21835>
- Lusnich, A. L. (2011). Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano. *Comunicación y Medios*, (24), 25-42. Recuperado de: <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19892>
- Machuca, G. (2000). Realismo y crisis de la representación pictórica. En G. Galaz (Ed.), *Chile 100 años, segundo periodo: 1950-1973: Entre Modernidad y Utopía* (pp. 130-147). Santiago de Chile, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- México. (1992, diciembre 29). Ley: Ley Federal de Cinematografía. Recuperado de: https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103_220321.pdf
- Monsiváis, C. (1976). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. *Historia general de México*. Ciudad de México, México: Colmex.
- Miquel, A. (2010). Nuevo Cine. En L. Elizalde Valdés (Coord.), *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008* (pp. 43-55). Ciudad de México, México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. Santiago de Chile, Chile: LOM Ediciones.
- Ochoa Ávila, M. G. (2013). *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. Ciudad de México, México: CONACULTA.
- Odin, R. (1988). Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique [Del espectador ficcionalizante al nuevo espectador: enfoque semiopragmático]. *Iris*, 8, 121-140.
- Odin, R. (2008). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de la Filmoteca*, (58), 197-217. Recuperado de: <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/193>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. UNESCO. (1980, octubre 27). *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*. Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029_spa.page=163
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. UNESCO. (2015, noviembre 17). *Recomendación Relativa a la Preservación del Patrimonio Documental, comprendido el patrimonio digital, y el acceso al mismo*. Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000233916_spa
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, España: FCE.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric And Representation In Nonfiction Film [Retórica y representación en el cine de no ficción]*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, (6), 43-64. Recuperado de: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n-6-im1814727/1005505ar/>
- Rivera Careaga, M. A. (2021). Patrimonio Audiovisual: Una experiencia formativa para proyectos locales en Chile. *Revista de Estudios y Experiencias en Educación*, 20(43), 401-413. <https://doi.org/10.21703/rexe.20212043rivera21>
- Rodríguez Rodríguez, I. (2014). Un cine de autor para México. En R. Eder (Ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967* (pp. 132-143). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Turner.
- Rodríguez Álvarez, G. (2009). *Manuel González Casanova. Pionero del cine universitario*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Salinas, C., Et Stange, H. (2008). *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago de Chile, Chile: Uqbar.
- Vázquez Mantecón, A. (2018). Fuera de campo: otros registros cinematográficos del movimiento estudiantil. En M. G. Ferrer Andrade, J. M. Aurrecochea Hernández, I. Rodríguez Rodríguez, S. Loewe, M. C. De Lara Rangel, A. Vázquez Mantecón, J. Avilés Cavasola, Et A. Álvarez Gómez, *El grito: memoria en movimiento* (pp. 69- 87). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Vega, A. (2006). *Itinerario del cine documental chileno: 1900-1990*. Santiago de Chile, Chile: Universidad de Alberto Hurtado.

Wood, D. M. J. (2015). Renovación, patrimonio y cultura cinematográfica en México, 1952-1967. En R. Eder (Ed.), *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952-1967* (pp. 106-114). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Films

Baez Esponda, J. (Director). (1959). *Carnaval Chamula*. [Cortometraje]. México: Independiente.

Bilbatúa, A. (Director). (1964). *El cordobés*. [Cortometraje]. México: Demetrio Bilbatua Producciones.

Bravo, S. (Director). (1957). *Mimbre*. [Cortometraje]. Chile: Centro de Cine Experimental.

Bravo, S. (Director). (1957/59). *Imágenes antárticas*. [Cortometraje]. Chile: Centro de Cine Experimental.

Bravo, S. (Director). (1959). *Día de organillos*. [Cortometraje]. Chile: Centro de Cine Experimental.

Bravo, S. (Director). (1959). *Trilla*. [Cortometraje]. Chile: Centro de Cine Experimental.

Cahn, G. (Director). (1971). *No nos trancarán el paso*. [Cortometraje]. Chile: Chile Films.

Campi, A., Araneda, L., Carvajal, S., Cahn, G. y Flores del P., C. (Directores). (1971). *Nutuayin Mapu [Recuperemos Nuestra Tierra]*. [Cortometraje]. Chile: Chile Films.

Cazals, F. (Director). (1965). *¡Qué se callen!*. [Cortometraje]. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Cazals, F. (Director). (1965). *Alfonso Reyes*. [Cortometraje]. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Cazals, F. (Director). (1965). *Cartas de Mariana Alcoforado*. [Cortometraje]. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Cazals, F. (Director). (1965). *Leonora Carrington, el sortilegio irónico*. [Cortometraje]. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Céspedes, L. (Director). (1971). *Pintando con el pueblo*. [Cortometraje]. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Chaskel, P. y Ríos, H. (1970). (Directores). *Venceremos*. [Cortometraje]. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Di Lauro, J. (Director). (1957). *Así nace un ballet*. [Cortometraje]. Chile: Emelco.

Di Lauro, J. (Director). (1960). *Los artistas plásticos de Chile*. [Cortometraje]. Chile: Cineam.

García Ascot, J. (Director). (1965). *Remedios Varo*. [Cortometraje]. México: Independiente.

Garnica, A. (Director). (1965). *Despierta ciudad dormida*. [Cortometraje]. México: s/d.

González Casanova, M. (Director). (1966). *José Guadalupe Posada*. [Cortometraje]. México: Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

González Casanova, M. (Director). (1967). *Tamayo*. [Cortometraje]. México: Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

González Casanova, M. (Director). (1969). *Siqueiros*. [Cortometraje]. México: Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Guerrero, J. y González Morantes, C. (Directores). (1968-72). *Arte Barroco*. [Cortometraje]. México: Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Gurrola, J. J. (Director). (1965). *La creación artística*. [Cortometraje]. México: Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Guzmán, P. (Director). (1966). *Mimbre y greda*. [Cortometraje]. Chile: Instituto Filmico Pontificia Universidad Católica.

Kamffer, R. (Director). (1968-73). *Mural Efímero*. [Cortometraje]. México: Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Kuzmanic, D. (Director). (1971). *Creación Popular*. [Cortometraje]. Chile: Chile Films.

Littin, M. (Director). (1968). *El chacal de Nahueltoro*. [Largometraje]. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Sánchez, R. (Director). (1957). *Las callampas*. [Cortometraje]. Chile: Instituto Filmico Pontificia Universidad Católica.

Sánchez, R. (Director). (1967). *Pintura franciscana del siglo XVII*. [Cortometraje]. Chile: Instituto Filmico Pontificia Universidad Católica.

Zagni, G. (Director). (1963). *A la salida*. [Cortometraje]. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito. J. C. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: L. D.