



Andrea Chignoli y Catalina Donoso Pinto
(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel.

Santiago, Uqbar, 2013.

Por Tomás Cornejo C.
Universidad Diego Portales, Chile
tomas.cornejo@mail.udp.cl

En tiempos en que el cine chileno, según plantean reflexiones recientes, pareciera haberse vaciado de contenidos políticos o desentenderse de esta dimensión de la actividad humana, *(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel*, provee algunos elementos para el debate. Sea en el cine de ficción o en el documental, ¿qué es aquello que vuelve político un film? ¿Su tema, los sujetos y problemas que aborda? ¿La pertenencia del equipo realizador a cierta tendencia ideológica o corriente estética? ¿La lógica de producción que envuelve a una película en particular? La respuesta a estas interrogantes no es fácil, según se desprende de la lectura del presente libro y finca, en el caso estudiado, en un compromiso con registrar la realidad. Ésta, huelga decir, no es concebida como una entidad concreta a la espera de ser situada frente a la cámara, sino que deriva –en el cine documental en particular– de unas prácticas fílmicas cambiantes a lo largo del tiempo.

El texto reúne resultados de un proyecto de investigación que contó con apoyo del Fondo de Fomento Audiovisual. La vocación del libro, exponen sus autoras, Andrea Chignoli y Catalina Donoso, es antes que nada divulgadora sobre la obra del montajista y director chileno Pedro Chaskel (nacido en Alemania en 1932 y refugiado junto a su familia en Chile seis años después). Sus páginas están destinadas a justipreciar el trabajo de este último en tres vertientes de la actividad cinematográfica: la realización, donde

destacan los filmes dirigidos por él y aquellos en que se desempeñó como montajista (entre los últimos se cuentan dos cintas emblemáticas de nuestra filmografía, una argumental –*El Chacal de Nahueltoro*– y una documental –*La batalla de Chile*–), la formación de audiencias, en tanto aquél fue miembro fundador del Cine Club de la Universidad de Chile en 1954, y la docencia, ligada indisolublemente al ejercicio de filmar, suerte de aprendizaje y enseñanza constante del oficio que puso en práctica desde la etapa inaugural del Cine Experimental de la Universidad de Chile, institución a la que –exilio de por medio– el cineasta volvería al cabo de muchos años. Cabría, no obstante, añadir una cuarta vertiente, la actividad de Chaskel en tanto conservador del patrimonio fílmico chileno y articulador de redes de intercambio, producción y promoción del mismo, cuestión que ha sido documentada por Mónica Villarroel e Isabel Mardones (*Señales contra el olvido: cine chileno recobrado*, Santiago, Cuarto Propio, 2012), y a la cual las autoras del presente volumen dedican también cierta atención.

El libro se divide en tres grandes capítulos más dos apéndices. El primero de aquellos es una biografía profesional. Se da cuenta aquí del desenvolvimiento de Chaskel desde sus primeras incursiones en la realización cinematográfica, que partieron con su trabajo de asistente de producción, dirección y montaje del largometraje argumental *Tres miradas a la calle* (Naum Kramarenco 1957), hasta colaboraciones para programas televisivos después de volver del exilio, en particular la serie documental *Al sur del mundo*, para la cual editó y dirigió algunos capítulos desde 1989. ¿Qué hay entre medio? Una labor muy fecunda que decantó por la vertiente documental, bajo el alero de las búsquedas expresivas y la renovación del lenguaje fílmico que fomentó el Cine Experimental de la Universidad de Chile. Después del golpe de Estado, el cineasta tuvo una etapa no menos prolífica en Cuba, donde, además de editar *La batalla de Chile* y otras cintas sobre el mismo tema, trabajó montando múltiples documentales producidos por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC. A ello se agregan varias cintas de denuncia contra la dictadura encabezada por Augusto Pinochet, editadas y, en ocasiones, dirigidas por Chaskel, tanto antes como con posterioridad a su retorno de al país en 1983.

La forma de exponer este proceso, que interrelaciona la experiencia vital, el desarrollo del oficio de cineasta y el contexto sociopolítico del sujeto estudiado, suscita reflexiones más generales. Por una parte, pudiera pensarse en hacer extensiva esa trayectoria a varios de los colegas de Chaskel que pertenecen a la misma generación (partiendo por Sergio Bravo, sin ir más lejos), pero incluyendo asimismo a quienes eran unos años mayores, como Aldo Francia y Patricio Kaulen. No sería descaminado pensar en términos de una prosopografía que permitiera advertir determinados elementos comunes, entre los cuales el primero que surge con fuerza es el deslumbramiento juvenil por el cine, confrontado a una carencia de instancias –formales o informales– donde darle forma o convertir tal deslumbramiento en acción. A falta de escuelas universitarias y de crítica académica en el país, hasta la década de 1950 los aficionados al séptimo arte hicieron su educación cinematográfica en las propias salas de cine y en agrupaciones formadas por

ellos mismos. Aquí estriba la importancia de dos jalones en la biografía de Chaskel que el libro releva: la iniciativa del cine club y la edición de una publicación especializada (*Séptimo arte*, de corta vida, que ha sido editada de nuevo en los últimos años).

Si bien este filón podría ser muy rico, esa misma lógica expositiva tiene sin embargo una debilidad, considerada historiográficamente. Esta radica en pensar la historia del cine como una sucesión de nombres de cineastas y títulos de películas, consistente en una cronología (con altos y bajos, no siempre progresiva en el caso de Chile), más que en un relato explicativo propiamente tal. A ese respecto, figuras señeras como las recién nombradas podrían fungir de “padres fundadores” del cine chileno. Resulta difícil escapar a esa lógica de intelección sobre la actividad filmica local, considerando, además, la envergadura de las realizaciones de Pedro Chaskel.

El segundo capítulo del libro aquí reseñado logra salvar esta valla mediante la inserción de la experiencia cinematográfica del cineasta aludido en un contexto mayor, de cambios radicales tanto en la concepción general respecto al cine, como en cuanto atañe a lo social y lo político en el continente latinoamericano. En efecto, según indican las autoras

el cine estaba impaciente por salir de los estudios, por asomarse a la calle, por interactuar con su objeto, privilegiando así el valor del registro documental. Esa inquietud se integraba a un entorno de preocupaciones sociales que ya comenzaban a anunciar cambios mayores en nuestra historia sociopolítica (52).

En esta línea, el libro establece un diálogo crítico con los denominados textos fundantes de las estéticas y las prácticas filmicas contestatarias emanadas desde la región durante fines de la década de 1960 e inicios de la siguiente. El Nuevo Cine Latinoamericano, gran nomenclatura que prohió al Tercer Cine, la Estética del Hambre, el Cine Imperfecto y –cómo no– el Nuevo Cine Chileno, es revisitado, en sus manifiestos, con el apoyo de bibliografía reciente que ha desmenuzado sus propuestas ideológicas y su andamiaje retórico. Esa lectura es, a su vez, contrastada con una interpretación de la obra de Chaskel, efectuada por Chignoli y Pinto, que marcha en paralelo al distanciamiento de ese proteico movimiento cinematográfico en reflexiones recientes hechas por Chaskel. A ese respecto, el montajista y realizador chileno da muestras, desde el presente, de una postura más ponderada sobre la contingencia de los años de la Unidad Popular y su agitado trasunto fílmico, rescatando “el placer de filmar” durante esa época (67).

La tercera parte del texto es un análisis minucioso de todos los trabajos audiovisuales en los que participó Chaskel, divididos cronológicamente según su trayectoria: Cine Experimental de la Universidad de Chile, “período cubano”, dictadura en Chile y documental televisivo. Se colma de tal manera la voluntad expresa de reconocer y divulgar la obra cinematográfica de aquél, planteando, además, una lectura interpretativa de cada pieza analizada, junto con brindar una serie de informaciones sobre el contexto de realización y los elementos formales que componen cada una de ellas. Es de sumo interés que, en este largo recorrido, Chignoli y Donoso identifican algunos

patrones o modalidades filmicas recurrentes, poniendo sobre la pista de una forma particular en que Chaskel da sentido a las imágenes que pasan por sus manos. Esto es particularmente atinente a la función creativa de la operación de montaje, donde aquél se ha destacado y recibido los mayores reconocimientos. Cuando analizan *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970), las autoras de *(Des)montando fábulas* afirman que se trata de una cinta donde son reconocibles ciertas opciones estéticas que el realizador chileno desarrolló con posterioridad. Al trabajar con imágenes de archivo, sobre cuyo rodaje el montajista no tiene control y que, sin embargo, resignifica en una nueva cinta con una intención semántica distinta, se aprecia el “valor autoral” de su labor, destacando así “el trabajo de edición como generador de sentido” (88). En cuanto respecta a Chaskel, tal modalidad volvería a aparecer en su “período cubano” (*Una foto recorre el mundo*, 1981), en la clandestina *Recado de Chile* (1979) y en ciertos capítulos de la serie *Al sur del mundo*.

La conclusión de *(Des)montando fábulas...*, muy breve, retoma algunas ideas desarrolladas a lo largo del libro y propone ciertos rumbos para investigaciones futuras. Está, por una parte, la cuestión política. Más que el tema, o más que el tema y una manera particular de problematizarlo en la pantalla, lo preponderante en el cine de Chaskel ha sido “la definición de una suerte de ‘realismo conflictivo’ que, sin renunciar a su compromiso con lo real histórico, se compromete también con la ‘verdad’ del dispositivo cinematográfico y no lo disfraza ni lo oculta” (136). Lo político del cine de Pedro Chaskel, que las autoras sitúan como estudio de caso de una época mayor, proviene del forjamiento de una política para hacer cine, tanto antes como después del rodaje, que se quiere autónoma de determinantes mayores –el Estado, la industria– a las que se suele apuntar como responsables de nuestra pobreza –o riqueza– cinematográfica. Ese “realismo conflictivo” remite a una concepción del cine documental como discurso autorreflexivo, capaz de recordar constantemente a los espectadores que cuanto ven no es la realidad desnuda, sino una representación de ella, elaborada con ciertos dispositivos tecnológicos, sujeta a determinados cánones estéticos y con la intención de presentar un punto de vista y vehicular uno o más mensajes. Tal dimensión figura como marca autoral en la filmografía de Chaskel, algo que podría hacerse extensivo a su tarea en la sala de montaje, atentos a la preponderancia que a ella confieren Chignoli y Donoso.

Por último, la política en la práctica del cine del realizador chileno está dada por su dimensión colectiva. Las autoras insisten reiteradas veces sobre este punto: su biografiado generó instancias de apreciación cinematográfica (donde luego se produciría cine), fue invitado a innumerables proyectos filmicos y generó siempre lazos de colaboración con cineastas de diversas generaciones, actitud que mantiene hasta hoy. Marca histórica, sin duda, de apego sincero a proyectos comunes, pero donde resalta también la generosidad de Chaskel. Este libro es un reflejo claro de ésta, ya que en buena medida es una obra coral, levantada con el concurso de múltiples voces, sea en entrevistas recientes o en testimonios antiguos, de colegas y compañeros de camino, o de practicantes del oficio más recientes. Un texto necesario, en suma, para seguir aprendiendo.