

APARICIONES:

Textos sobre cine chileno 1910-2019

Apariciones:

Textos sobre cine chileno 1910-2019

Pablo Corro Penjean

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 – Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl – 56-228897726
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile, por C y C impresores
Abril de 2021

Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato ciego. Este libro fue sometido a las tres instancias de evaluación.

ISBN libro impreso: 978-956-357-297-1

ISBN libro digital: 978-956-357-298-8

Coordinadora Colección Literatura
María Teresa Johansson

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño interior y portada
Francisca Toral

Imagen de portada: *Borderline*, Instalación y video proyección. Artspace, Sydney, Australia, 2005, de la artista Claudia Missana.



Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del *copyright*, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

APARICIONES:

Textos sobre cine chileno 1910-2019

Pablo Corro Penjean

*A María Valeria y Carlos.
A María José.*

El profesor: “¿Alguna de ustedes ha visto una ballena alguna vez?
Son lo más maravilloso. Tiran agua por arriba.
Son seres maravillosos”.

(Rodrigo Maturana en *Palomita Blanca*. Raúl Ruiz, 1972)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

11

PRÓLOGO

15

LUZ E IDEOLOGÍA

29

Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad,
efectos de luz

31

Imágenes oscuras y modernidad en Chile, 1911-1938:
poéticas de luz y espacio

43

Documentales del carbón

53

La dictadura y las “enfermedades de la luz”

61

Cartografías de luz

127

Fuegos del Bicentenario

171

OPERACIONES SOBRE EL TIEMPO

181

Las imágenes del Golpe y la integridad de los cuerpos

183

Silencio, cuerpo e historia
192

Axiografía o el espacio ético en el documental
201

Sustraerse a la historia
212

EXPOSICIONES DE LA TÉCNICA
223

La modernidad despoblada en el cine documental chileno: 1903-1933
225

Experiencia, técnica y territorio en el documental chileno
de fines de los cincuenta
240

Breve historia del trabajo mecanizado en el documental chileno
254

Las ciudades interiores: documental y ciudad
271

EPÍLOGO: BOCETO DE HÍBRIDOS
289

Ignacio Agüero, un “filme-actor” en el cine de Raúl Ruiz
291

La máquina de los perros
312

Referencias
319

PRESENTACIÓN

Escribo esto en el contexto de una pandemia. Leo en el libro *Apariciones: Textos sobre el cine chileno 1910-2019* de Pablo Corro algunas alusiones a la idea del caleidoscopio como metáfora de la modernidad. Esta figura, articulada por Walter Benjamin, me hace mucho sentido para entender el proyecto detrás de este volumen y al mismo tiempo, para pensar el contexto actual. Para Benjamin, el paseante o *flanêur* es como un caleidoscopio dotado de conciencia, ya que en cada uno de sus movimientos representa la vida múltiple y la gracia movidiza de todos los elementos de la vida. Esa misma figura, que el autor del presente libro asimila a la estructura de las sinfonías de ciudad, le sirve a Benjamin para dar cuenta de los aspectos críticos de la modernidad. La historia como catástrofe solo puede ser pensada como un caleidoscopio en la mano de un niño “que a cada giro destruye lo ordenado para crear así un orden nuevo” (*Parque Central*. Obras I, 2, p. 266). Al mismo tiempo, este objeto que sirve como juguete infantil, es utilizado para ejemplificar el carácter múltiple de la modernidad:

No hubo época alguna que no se haya creído “moderna” en un sentido excéntrico, y que no creyera estar plantada, de manera inmediata, ante el abismo. La desesperación de la conciencia de verse claramente situada en el centro de una crisis grave y decisiva para la humanidad resulta crónica. Cada tiempo aparece ante sí mismo en tanto tiempo nuevo, sin remedio. Pero lo “moderno” es bien distinto en el mismo sentido en que lo son los distintos aspectos que un caleidoscopio nos presenta (*Obra de los Pasajes*, S 1 a, 4).

Sentirse moderno implica entonces percibirse permanentemente como ante un territorio abismal, vivir en una especie de crisis permanente, pero que muta en cada ocasión, en cada momento “nuevo”, como la imagen metamórfica que forman los coloridos cristales al interior de este juguete infantil cada vez que es manipulado. El campo semántico y filosófico que instala Benjamin para referir a la figura del caleidoscopio, permite pensar las fronteras que abre esta colección de ensayos. El cine como cifra de una modernidad que, como aparato capaz de reproducir, registra y construye una imagen múltiple y multiversa. En este libro, esta imagen mutante pasa de apologética o celebratoria en las sinfonías de ciudad, y en vistas y registros de principios del siglo XX —en documentales como *Mimbre* de Sergio Bravo o *Andacollo* de Nieves Yankovic y Jorge de Lauro—, hasta ser deconstruida en su forma tradicional en obras del siglo XXI, como *Ningún lugar en ninguna parte* o *Tres semanas después* de José Luis Torres Leiva.

Muchos de los capítulos de esta obra incorporan una reflexión en torno a la luz. Esta insistencia forma parte de una práctica y una ética de lectura que pone al centro lo material del cine y sus modos de operar, tal como el caleidoscopio que nos muestra fugaces composiciones en virtud del movimiento y la luminosidad. Entre otras cosas, el autor afirma que la luz y el fuera de campo sirven para configurar una imagen deseada de modernidad, centrándose en la fotogenia de las máquinas, eliminando en este deseo la figuración de cuerpos y espacios premodernos. En los documentales del carbón se lee una relación implícita entre la técnica cinematográfica y la técnica minera, ambas unidas a partir de su vinculación con la energía lumínica. En películas ficcionales hechas durante la dictadura, Corro observa con un ojo clínico para diagnosticar lo que llama “enfermedades de la luz”: imágenes en sepia en *Julio comienza en Julio* de Silvio Caiozzi, registros mediados por el uso de formatos como el video o el U-Matic en el cine de Cristián Sánchez o en *No* de Pablo Larraín. También hay referencia al uso de la así llamada “luz fiscal” del neón que utiliza Larraín en *Post-mortem*, o a la técnica de borradura, fotograma a fotograma, de la figura de José

Román en *Recado de Chile* de Carlos Flores, Pedro Chaskel y José Román. Con ello, el autor de este conjunto heteróclito de ensayos, ejemplifica cómo en la forma misma del cine, “la dictadura encarna veladuras, opacidades, borrones y fantasmas en la imagen”.

La luz, las máquinas y el territorio son materialidades que sirven como nodos orientadores en esta cartografía del cine chileno y sirven como un hilo conductor para analizar el *corpus*, en el que confluyen películas modernas y contemporáneas, experimentales o narrativas, de ficción o documental. La cobertura es amplia y lo que aún es una coherencia en el modo de lectura, que le otorga al cine una corporalidad propia. La figura humana, la máquina y el paisaje participan de una concepción epistemológica de la modernidad que a lo largo de la historia entra en una crisis que dejará sus huellas en la producción fílmica local. A juicio de Corro hay una suerte de devenir catastrófico tanto de la política como de la naturaleza, que se inscribe en el cine chileno del siglo XX y XXI.

El punto de vista crítico de este libro da cuenta de un oficio forjado a lo largo de los años, el trabajo con las obras y su contexto, con el archivo y la historia del cine chileno, muchas veces rescatando películas olvidadas o fuera del canon de turno, como el trabajo de Armando Sandoval Rudolph o del propio Sergio Bravo. A menudo las conexiones que este trabajo propone son inusitadas. Por ejemplo, el autor establece vínculos entre el trabajo de Pedro Chaskel y el de Betina Perut e Iván Osnovikoff; o entre el trabajo de Nieves Yankovic y Jorge di Lauro con el de Ignacio Agüero y Patricio Guzmán; o entre el trabajo de Maite Alberdi y Antonia Rossi. En uno de los capítulos se aborda el rol de Ignacio Agüero como actor en películas como *Cofralandes* o *La recta provincia* de Raúl Ruiz, tomando como parte de la argumentación la filmografía del director de *Cien niños esperando un tren*.

El diálogo que se establece con materiales fuera del cine también es múltiple. Estos elementos provienen principalmente de la filosofía, el ensayo y la literatura, más que de la crítica o la teoría del cine. Las escrituras de Nicomedes Guzmán, Gastón Bachelard, Ernesto Grassi, Luis Oyarzún, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman,

Roberto Bolaño, Gabriela Mistral, Elías Canetti, Arnold Hauser, Ronald Kay y Peter Sloterdijk, entre otros, dialogan con las imágenes del cine chileno, construyendo ensamblajes iluminadores, a pesar de que no siempre sean contemporáneos, porque es justamente la anacronía la que permite iluminar el contexto en que se piensa el cine chileno.

Hacia el final de esta compilación el caleidoscopio que sirvió como aparato metafórico de la modernidad, se transforma en una especie de máquina de teleobservación que permite auscultar el futuro. La presencia animal en películas de Perut y Osnovikoff como *Welcome to New York* o *Los reyes*, es leída como una suspensión del hábito del humanismo narrativo y, en un sentido ecológico, como una poética de los animales. Aquí nuevamente el cuerpo humano queda fuera de campo, como en las sinfonías de cuidado o los tempranos documentales de la modernidad chilena, pero en lugar de que la máquina esté en el centro, son los cuerpos animales los que cobran un repentino protagonismo, relegando a lo humano a un lugar no visible en lo que lo único que persiste es la voz. Con esto el autor anuncia la necesidad de pensar los términos de las vidas parasitarias como forma de pensar la producción filmica del futuro. De este modo, Pablo Corro traza un horizonte que va desde los comienzos del cine chileno hasta el anuncio de su devenir, construyendo lecturas y *corpus* caleidoscópicos, capaces de iluminar el cine chileno que vemos en el presente. Estas propuestas críticas cobran especial interés en el contexto actual, en que una forma de vida parasitaria –un virus– pone en crisis las formas de vida contemporáneas y relega a lo humano a lugar mediado, alejado del espacio público. ¿Cómo imaginar el cine chileno del futuro en el contexto actual? Para responder esta pregunta, la lectura de este volumen se torna imprescindible.

Valeria de los Ríos
PhD in Hispanic Literature, Cornell University.
Profesora asociada Instituto de Estética,
Pontificia Universidad Católica de Chile

PRÓLOGO

Apariciones: Textos sobre cine chileno 1910-2019. No descartamos que la imaginación de fantasmas participe en este título. La imagen del cine chileno es leve; tan pronto como aparece desaparece, se emparenta con el espectáculo de los fuegos fatuos, de las estrellas fugaces, de los acontecimientos de luz que no tienen espectadores. Hay tantas páginas, tantos nombres dedicados a películas que no se pueden ver; peor aún, hay tantos escenarios, gente, acontecimientos, cuyo registro común o excepcional desapareció. Este libro considera tal incomodidad, tal discontinuidad de las apariencias y las relaciona con las apariciones como incidente político, como el escándalo de los “aparecidos”, estremecimiento del plano ante la irrupción de los olvidados, de los marginados, de los impresentables, de los que no tendrían nada que ofrecer al registro fílmico, panorama ejemplar. La dedicación crítica que algunos de estos textos manifiesta por las reliquias del cine silente, por las “vistas” y “actualidades”, conjuga la sensación extraordinaria de visualización del pasado con la inquietante evidencia de la producción de la imagen de un país, de una racionalidad evidente para visión colonial, pero compuesta a fuerza de exclusión escénica y social interna.

Para exponer los sentidos generales de Chile en el siglo XX, dispusimos de toda clase de películas, menores y mayores, tributos a la lengua oficial y formas de dialecto. Desde *Volación* (1911), elogio cinematográfico de la técnica, avistamiento del vuelo de un inviable aeroplano sobre el Hipódromo Chile y sesgo de su caída final, hasta el documental *Los perros* (2019) que, como una escuela del presente, desdeña el monopolio representacional de lo humano,

focalizando todas las esferas de dos perros, mientras Chile estalla en el fuera de campo.

En esta poética “exponer” supone, por ejemplo, mostrar cinematográficamente el sentido de lo circundante hegemónico en 1930, sentido como significado compartido, dirección, objetivo material e ideal, pero también como sensibilidad, experiencia promovida o retenida de la vida a fines del siglo, en la meditación de 2010, en la ruina ilusionada de 2019. Así es también que esta teoría del cine intenta exponer, en sesenta años de películas del carbón, el tránsito desde el montaje esplendoroso de la ciudad yacimiento, pasando por el argumento audiovisual de técnicas y máquinas al servicio de la seguridad productiva, para concluir, como una especie de involución del sentido fotográfico, en el cuerpo velado y martirizado del minero en la oscuridad de su frente de trabajo. Este paso lento desde la luz a la oscuridad, movimiento de certeza para el cine documental obrero, describe la liberación del propio registro de sus aparatos de simulación, estudio, escenografías de bienestar, hasta la medida de la reducción corporal, que permite arrastrarse en el pique para asimilar la interpretación de la negrura.

El movimiento que ensaya *Apariciones* en sus tres partes y un epílogo es el del traslado de los mecanismos audiovisuales, organismos, entes a la intemperie, condición para tratarlos en suspenso, desmembrados o fracturados de su espacio, remotos y presentes en el análisis de las partes invariables. Tomar la obra de Chaskel y ponerla junto a la de Perut+Osnovikoff, constituye el escándalo de un desgarró político que, sin embargo, permite descubrir la eficacia meta-temporal de cultivar el silencio y la duración frente a los cuerpos para invalidar la naturalidad de la información del mundo. Tal metodología, poética de la intemperie, como una reducción fenomenológica, o una heterodoxia analítica, dispone de los conceptos, de las categorías críticas circunstanciales como herramientas provisionarias, las taxonomías sobre el cine y la memoria, sobre los límites entre el cine y las artes visuales, lo humano y lo poshumano, por señalar algunas, encontrarán acá problemas, casos de su interés,

pero ninguna prueba de militancia, más bien lo contrario, pruebas de volubilidad política o de un inconcluso estado autodidacta. Esta inconstancia se explica por el carácter recopilatorio del libro, al margen del estatuto de publicados o inéditos de los textos, todos surgen de proyectos propuestos como originales y delimitados, de investigaciones tan peregrinas como la de ensayar el rendimiento ideológico y retórico de la luz en el cine, la fotografía y los ensayos chilenos del siglo XX, o de la promesa institucionalizada de articular una fenomenología de las imágenes de técnicas, de máquinas gráficas, visuales y cartográficas en el documental latinoamericano y chileno en su cronología rastreable. En cada proyecto, el tópico estético, el medio material, requirió una argumentación filosófica, una pesquisa estética-ideológica, específica, desplazada de las teorías del cine dominantes, de las escuelas de lo avanzado y, de acuerdo a la convicción de descubrir la morfología de las conciencias históricas en el tiempo, el tratamiento crítico de la literatura, ocasionalmente de las artes visuales, contribuyó tanto a la autarquía del proyecto como a su disponibilidad. En todo caso, esta hipótesis de diferencia en *Apariciones* no aguanta la prueba de la independencia de las ideas respecto del hábito del cine, de la ficción minúscula y de la grandilocuente, del documental comprometido, con una idea, un cliente o un festival, de reiterar o resistir los cuadros de la racionalidad sistemática.

Casi siempre fundadas en la convicción común e interesada del contacto entre el registro y la realidad como mundo histórico, casi siempre contribuyendo a la mayor densidad numérica e ideológica del cine documental, las películas abiertas de este libro se refieren al asentamiento de la modernidad en Chile. Ese asentamiento es causa de proyecciones y fantasmagorías, una surge de una máquina y su programa; la otra, indiscernible, aterriza y justifica el problema de ilegibilidad de origen. La modernidad en cuestión es la coordinación de la razón para el orden, el rendimiento, la credibilidad como imagen, materiales dramáticos: cuerpo, ciudad, claridad, máquina, industria, cuerpo blanco, dicha. Como regla e

imagen chilena no hay originalidad posible sin choque. La imitación de la racionalidad política, económica, social, cultural y escénica de Occidente es el modo que permite la instalación local del cine como una visión ideal de sí mismo, y en lo sucesivo y siempre como definición laudatoria, cuestionable y repelente de un orden. Aunque en origen los dieciséis textos proceden del entusiasmo por una idea, unas películas, por las relaciones entre un documental, un grabado y una frase, de dos o tres investigaciones de largo aliento, están unificados por el examen de su índice de contrariedad respecto del programa hegemónico de la igualdad.

La esclavitud argumental de algunos capítulos, la monomanía especulativa respecto de algunas obras que expresan otras, y el esfuerzo contextual notorio en algunos, se explica porque surgen de intenciones o de oportunidades de trabajo distintas, de investigaciones científicas, de artículos de revistas o de capítulos para libros extranjeros, de críticas.

La primera parte, *Luz e ideología*, reúne seis capítulos; la segunda y tercera, *Operaciones sobre el tiempo* y *Exposiciones de la técnica*, respectivamente, cuatro capítulos. El epílogo, denominado *Boceto de híbridos*, constituye la convicción personal de dos modos de crítica: de plano general y primer plano.

Naturalmente, el sentido sugestivo de los nombres de las partes confiesa que no hay un modo no afflictivo de titularlos con simetría, pero la indeterminación figura el movimiento superpuesto de ellos. A continuación, reflexionamos sobre las ideas que definen cada parte y sobre el motivo central de cada capítulo.

Primera parte: *Luz e ideología*

“Y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Gardemia (...) la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz”. La imagen propuesta por Bolaño en la novela *Estrella distante*, y presente en el capítulo cuarto de este

libro, representa una metáfora luminosa, territorial y corporal, de la caída de la dictadura de Pinochet sobre Chile, cuya indicación de ciclo y eficacia propone el sentido trascendente de su mal. Los seis capítulos de la primera parte conciben el cine como máquina de conversión retórica de la luz del mundo, o como transfiguración luminosa de las representaciones.

“Sinfonías de ciudad en el cine chileno, imágenes de modernidad, efectos de luz”, interpreta tres documentales repartidos por el siglo XX y comienzos del siglo XXI bajo la hipótesis de su afinidad con el paradigma filmico-vanguardista de las “sinfonías de ciudades”. El movimiento que registra el análisis considera, en la década del treinta, la inconsistente asimilación plástica de Santiago al mecanismo luminoso y acelerado de una metrópolis, el defecto creciente en el montaje moral y social de la capital a fines de los cincuenta y, en 2010, la figuración sin voces ni matices luminosos de los residuos de poblamientos tras el terremoto y maremoto de aquel año. Ni la distancia de este texto ni su filmografía explican su posición inicial; es su nítida combinación de tiempo, espacio e historia, como variables de interrogación del cine local la razón de su precedencia, el primer gesto de una serie.

“Imágenes oscuras y modernidad en Chile, 1911-1938: Poéticas de luz y espacio”, explora el dinamismo metafórico de la luz sobre las representaciones sociales, recurriendo con profusión a ciertas literaturas chilenas del siglo veinte que validan las sombras como ambiente de los insumisos, revolucionarios de la distribución moral de la luz. El motivo no ficcional del trabajo, que atraviesa todo este libro, ofrece un diverso inventario audiovisual de la acción productiva y una morfología dinámica del drama de la identidad funcional, pero en este capítulo se expone con la aspiración arcaica de la neutralidad política, con la naturalidad del espectáculo, en un *corpus* de las tres primeras décadas del siglo XX.

“Documentales del carbón”. No hay otro escrito que se deba más a la exploración de un territorio como continente incierto de películas y de testimonios. Nos donaron un *corpus* de películas ins-

titucionales de los yacimientos del carbón en la Octava Región; nos explicaron todo, el sentido de los discursos según la ruina de los minerales y de la emancipación de la clase obrera. Conocimos las primeras turbinas de luz de Sudamérica y nos arrastramos por el “Chiflón del Diablo”, verificando con angustia el racionamiento creciente de la luz hacia las entrañas subacuáticas del mineral. No es esto una apología del trabajo de campo de un teórico del cine, sino la urgencia de una escritura que mide la distancia abismal que mantenemos con un denso mundo de energía oscura. La fotogenia de las máquinas aparece aquí con detalle, y su dinamismo propone la relación entre la modernidad y el eje vertical en la forma del descenso. La representación del aire en los documentales de Lota y Schwager, como dimensión específica de vitalidad, por el grisú y el estallido, dispone la inteligencia estética a las sucesivas narraciones de lo abierto.

“La dictadura y las ‘enfermedades de la luz’”. La desaparición política; la tortura; el silencio; el encierro; la proscripción de la noche; “el apagón cultural”; el esmog, aire de la nueva economía; y en compensación, la luz fría de la televisión; la intensidad cromática del reinado publicitario; y la fascinación “nacionalista” por juramentos y antorchas, son propuestos en este largo texto como sintomatología audiovisual morbosa de la dictadura de Pinochet. La enfermedad es siempre en este análisis una reacción luminosa defensiva, un derroche de luz para amedrentar, un truco para ser invisible en la claridad. Mucha literatura nos brinda sus alegorías y cristalizaciones verbales; el instinto de supervivencia se revela en ellos como una fuente de vida simbólica y como la certidumbre de una marca indeleble, quemadura de la conciencia.

“Cartografías de luz”. La relación entre cine documental, potencial escénico de América y oportunidad de una cartografía viva, lo propone Lucila Godoy Alcayaga; está en el origen de este escrito. La motivación de lo disconforme surge de nuestra invisibilidad que ella señala, de nuestra pedagogía abstracta, y de otra imagen posible del territorio. Nos tocó esa ola de lo cartográfico

hermenéutico de los últimos veinte años; asumimos así que los filmes de un país y de un tiempo pueden provocar a las geografías comunes, desmembrarlas, destituir sus centros y producir nuevos y simultáneos. Bajo ese influjo, reunimos infinidad de películas, regionales, rurales, concebidas desde el aire y el mar, numerosos textos poéticos obstinados en contar como un descubrimiento la “loca geografía” de Chile, la virtud del territorio desmembrado. La intencionalidad de lo próximo, óptico, dinámico, de las máquinas fílmicas y los vehículos es prefigurada en este texto por el mapa, metáfora y razón del dominio luminoso de un lugar, herramienta de descubrimiento.

“Fuegos del Bicentenario”. Centenario e invención luminosa de lo chileno moderno; tercera década, sonido y mesocracia; años cuarenta y cincuenta, industrialización y el fracaso del cine de estudio; años sesenta y la Unidad Popular, experimentación documental y realismo militante; dictadura, proscripción del cine y televisión; noventa, transición, denuncia y paisaje. Esta es la secuencia conceptual, cronológica, que proponen los textos de este libro a través de los conjuntos de filmes que organiza para visibilizar cuerpos, voces, territorios y lenguajes. Son denominaciones y cortes funcionales, las teorías estéticas que descubren rebasan su límite temporal y el esquema de identidad propuesto respecto de su *corpus*. Hay ceguera en esta década, y fascinación por la ciudad caminada a mediados de la década del sesenta y a comienzos del 2000. Pero hay cortes temporales como hitos mentales, cifras que se imaginan desde hace tiempo, aniversarios que ameritan un disfraz o un *racconto* existencial. Esta meditación sobre los discursos cinematográficos acerca del Bicentenario es el reducido desarrollo de una ponencia que parecía sermón o proclama. Nuestra sensibilidad histórica, cósmica, coincidía con la sensación de catástrofe, de desmembramiento, que presentan las películas a cambio del relato oficial de la nación en el dintel del desarrollo. En este, último capítulo de la primera parte, el núcleo, el eje fenoménico de estas impresiones es el protagonismo del fuego, el diálogo entre la

luz electrónica y la luz de combustión, una visión arcaica opuesta a otra del futuro que el presente de este prólogo, 2020, refutó más allá de lo imaginado.

Segunda parte: *Trances del tiempo*

El libro *Teorías del cine documental chileno: 1957-1973* (Corro, Larraín, Alberdi y Van Diest, 2007), concluye con la sugerencia de una teoría extra sobre el fenómeno estudiado, sobre las ideas acerca de la no-ficción en esa franja cronológica. Llamamos a esta teoría-epílogo “realismo en trance”. Insistimos en la densidad conceptual de la palabra trance para integrar cuatro textos en esta parte del libro. Dificultades, desplazamientos y enajenaciones del tiempo, trances de la historia.

En “Las imágenes del Golpe y la integridad de los cuerpos”, se reúnen como argumentos críticos del mito de la historia como cuerpo sacro profanado, o como interrupción irreparable de un ascenso republicano ejemplar: una frase documental, “la democracia más larga de la historia de América Latina ha dejado de existir”, la máquina reciclada del bombardeo a La Moneda de Chaskel, Heynowski y Scheumann, y la escena de la autopsia de Allende sin disección. En este capítulo, el trance del tiempo es la imposible integridad axiológica de Chile frente a la cual el cine trabaja sin cansancio.

No supone ningún riesgo juntar interpretativamente a Panizza con Alberdi o Torres Leiva, ni a Sánchez con Flores ni a Ruiz con Agüero. Pero sí constituye un escándalo exponer contiguos a Chaskel con Perut+Osnovikoff. Esto se propone en el capítulo “Silencio, cuerpo e historia”. Pero el cine en Chile clama en el desierto y la teoría del cine documental en el centro de la nada, de modo que este texto puede sostenerse como aire. El realizador de *Venceremos* y los autores de *Surire* (2015) representan el aparato retórico del silencio envolvente del cuerpo sostenido, principio estético y de conciencia desde el que resalta la distancia como modulación funcional de lo real.