

Revista *Mensaje* y Rafael Sánchez: aproximaciones al documental universitario chileno

Mensaje Magazine and Rafael Sánchez: Approaches to the Chilean University Documentary

Susana Foxley Tapia
sfoxley@uc.cl
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

Este artículo busca delinear el papel activo que tuvo la Iglesia católica y sus directrices sobre la cinematografía en la renovación del documental chileno en las décadas del 50 y el 60. En particular, el trabajo de asimilación y divulgación de este ideario que realiza un grupo de sacerdotes jesuitas responsables de la redacción de revista *Mensaje* y su gravitación en la producción documental universitaria, impulsada por Rafael Sánchez en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, a partir de 1955. El presente trabajo examina estas directrices y sus eventuales efectos en dos ámbitos específicos de interés: la reflexión y divulgación de las posturas de la Iglesia católica sobre el cine en la revista *Mensaje*, y en la práctica cinematográfica universitaria, específicamente en la producción de documentales de Rafael Sánchez.

Palabras clave: Documental chileno, documental universitario, cine católico.

Abstract

This article seeks to delineate the active role played by the Catholic Church and its guidelines on cinematography, in the renewal of the Chilean documentary in the 50's and 60's. In particular, the work of assimilation and dissemination of this ideology, carried out by a group of Jesuit priests responsible for the writing of *Mensaje* magazine and its gravitation in university documentary production, promoted by Rafael Sánchez at the Film Institute of the Universidad Católica de Chile, from 1955. This paper examines these guidelines, and their possible effects in two specific areas of interest: the reflection and dissemination of the positions of the Catholic Church on the cinema in the *Mensaje* magazine, and in the field of cinematographic practice, expressed in the documentary production of Rafael Sánchez.

Keywords: Documentary film, university documentary, Catholic film.

Cine documental chileno y renovación. La acción de Iglesia católica en la producción universitaria

Los estudios históricos y críticos del documental chileno han comenzado a configurar una reflexión sobre el documental universitario, una producción de corte no ficcional que en su mayoría son cortometrajes filmados en 16 mm, producidos entre 1955 y 1979 por el profesorado y el alumnado del Instituto Fílmico de la Universidad Católica y por los gestores del Centro Experimental de la Universidad de Chile. Específicamente, las aproximaciones revisionistas referidas¹ coinciden en delinear una etapa de renovación del documental chileno que atribuyen, en gran medida, al surgimiento de estas producciones.

Para Jacqueline Mouesca, el documental chileno contemporáneo emergerá recién en la década del cincuenta, y lo hará a partir de dos elementos preponderantes: la iniciativa y la continuidad productiva de algunos pioneros y el apoyo institucional de las universidades. Por un lado, como precursores destaca la dupla de documentalistas Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro, quienes cuentan con un importante acervo fílmico.² En la línea de los cineastas que proyectan su quehacer a partir del apoyo institucional prevalecen Rafael Sánchez, formado cinematográficamente en el extranjero; Patricio Kaulen con un oficio adquirido en la ficción y en la realización de decenas de documentales institucionales;³ y Pedro Chaskel o Sergio Bravo, quienes, como iniciadores del primer cine-club universitario en 1954, y con el apoyo de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, FECH, contribuyen a la constitución de una plataforma de formación y de debate en las teorías del cine contemporáneo chileno.⁴

Independientemente del entorno en el que comienzan sus primeros acercamientos al audiovisual, estos cineastas imprimirán por primera vez al documental una perspectiva

1 Los estudios más recientes de Jacqueline Mouesca, Alicia Vega, Pablo Corro *et al.*, o Claudio Salinas y Hans Stange definen el estudio del cine documental universitario desde tres perspectivas distintas: la primera correspondiente a Mouesca (*El documental chileno*) y Vega *et al.* (*Re-visión del cine chileno*) es de carácter historiográfico, se trata de estudios exhaustivos en los que la influencia de los lineamientos de la Iglesia católica en el cine documental chileno, es delineada pero no abordada en profundidad; la segunda definida por Corro *et al.* (*Teorías del cine documental chileno: 1957-1973*) es la primera aproximación al cine documental universitario que toma en consideración las teorías cinematográficas y los contextos sociales y políticos que dieron cabida a la renovación del documental en las décadas abordadas. Su máximo valor es proponer una visión crítica que integra las producciones de la Universidad Católica y la Universidad de Chile conjuntamente. Por último, una tercera perspectiva es la propuesta por Claudio Salinas y Hans Stange (*Historia del Cine Experimental de la Universidad de Chile 1957-1973*) en la que abordan el estudio del cine universitario desde la historiografía institucional.

2 Entre las producciones de Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro se cuentan algunos de los siguientes títulos: entre 1955 y 1958 realizan *Andacollo*, *Cemento*, *Así nace un ballet*, ya a partir de 1960, *Los artistas plásticos chilenos*, *Isla de Pascua*, *Verano en invierno*, *San Pedro de Atacama*, *Cuando el pueblo avanza*, *Operación sitio* y *Obreros campesinos*.

3 Patricio Kaulen desarrollará una extensa producción de documentales a partir de 1948, financiados en su mayoría por empresas u organismos del Estado. Entre sus primeros trabajos se encuentran *Tierra de tradición*, *Agua, fuerza y motor de Chile*, ya a partir de 1955 realizará *Sewell*, *ciudad de cobre*, *Caletones*, *ciudad del fuego* y *Recuerdos del mineral El Teniente*, entre muchos otros.

4 Como agente de difusión de estas discusiones destaca la revista *Séptimo Arte* fundada por Pedro Chaskel. Si bien la revista habría contado con solo tres números, aparecidos entre los años 1954 y 1956, es relevante el carácter teórico inaugural de este medio.

reflexiva y personal, renovando el género. Un proceso que con el apoyo institucional de las universidades, transformará definitivamente al documental de estas décadas.⁵

En 1955 Rafael Sánchez, tres años después de finalizar su formación sacerdotal en la Compañía de Jesús, consiguió el apoyo de la Universidad Católica para crear el Instituto Fílmico UC. Con una modalidad docente que integró clases teóricas y práctica profesional, Sánchez dio inicio en Chile al primer centro de formación de alumnos en las técnicas y lenguajes del cine, otorgando especial énfasis al documental. Dos años más tarde, en 1957, y tras dejar el cine club de la Universidad de Chile, Sergio Bravo obtuvo el apoyo de la Universidad de Chile y creó el Centro de Cine Experimental, CE.

Las motivaciones que llevaron a las universidades a incorporar a sus centros de formación el estudio del cine y su consecuente apertura hacia el documental han sido estudiadas extensamente por la historiografía y la crítica chilena. Para Pablo Corro *et al.*, este fenómeno corresponde a un proceso de asimilación de las transformaciones políticas y sociales del país, que conlleva un entendimiento más amplio de la comunicación social:

El cine documental es una de las tantas instancias por las que las universidades van asimilando el fenómeno de socialización de la política chilena, de redefinición popular de las instituciones rectoras, o de ideologización de la existencia cultural del país. Lo de asimilación implica que a través del cine la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad de Chile establecen relaciones más comprometidas con la sociedad: relaciones de información, educación y servicio en general (11).

En este contexto, surge un ámbito pendiente de investigación: el papel activo que tuvo la Iglesia católica y sus directrices sobre la cinematografía, en la renovación del documental chileno en las décadas del 50 y el 60. Específicamente, el trabajo de asimilación y divulgación de este ideario, realizado por el grupo de sacerdotes jesuitas responsable de la redacción de revista *Mensaje*, algunos de los cuales –Juan Ochagavía, Rafael Sánchez, Gerardo Claps y Roger Vekemans, entre otros– conformarían el Centro Bellarmino, a partir de 1958. Considerando esta apertura investigativa, el presente trabajo examinará estas directrices y sus eventuales efectos en dos ámbitos específicos de interés: la reflexión y divulgación de las posturas de la Iglesia católica sobre el cine en la revista *Mensaje*, y en el ámbito de la práctica cinematográfica, específicamente en los documentales de Rafael Sánchez, producidos entre 1955 y 1979 en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica. De esta forma, los lineamientos que siguen pretenden problematizar tres preguntas específicas:

- ¿Cuáles son las directrices trazadas y difundidas por la Iglesia católica en torno al cine, en las décadas del 50 al 70, periodo de producción de los documentales de Rafael Sánchez?

5 Cf. Mouesca, *El documental chileno* 62-65.

- ¿De qué forma la revista *Mensaje*, y particularmente Rafael Sánchez como columnista de cine, asimilan y difunden las propuestas reformistas surgidas del Concilio Vaticano II realizado por la Iglesia católica?
- ¿De qué manera la producción documental de Rafael Sánchez dialoga con las orientaciones de la Iglesia posconciliar?, ¿constituyen sus documentales un aporte a la renovación de los contenidos y aproximaciones estilísticas del documental chileno de estas décadas?

Arte cinematográfico. Fascinación y escrutinio

El interés y la preocupación de la Iglesia católica por el cine adquirió por primera vez un lugar relevante y activo, a partir de la década del 30, al conducir esta una serie de iniciativas y campañas dirigidas a regular la producción y el consumo de este nuevo medio de comunicación. La masificación del cine sonoro en la década del 30, su popularidad como forma de entretención, la proliferación de salas exhibición y el éxito industrial de la “época de oro” del *studio* y el *star system* de Hollywood motivaron a que, en 1936, el Papa Pío XI se dirigiera oficialmente al mundo católico para plantear directrices y acciones concretas que regularan la receptividad del cine. Específicamente, en la Encíclica *Vigilanti Cura, sobre el arte cinematográfico*, Pío XI realizó un diagnóstico de los efectos, y lo que la Iglesia consideró entonces las amenazas latentes en el cine:

Ahora bien; cosa averiguada para todos es que, cuanto más admirables fueron los progresos del arte y de la industria cinematográfica, tanto mayores han sido los daños que se han seguido para la moralidad y la religión e incluso para la misma honestidad de la vida civil (Pío XI 31).

El documento papal destacó los principios morales que debía resguardar la práctica del cine, a su vez mostró su preocupación por su potencial destructivo en el ámbito moral, debido a su potencial en la difusión de ideas y en la deformación de las mentalidades del mundo católico. La popularidad del nuevo medio fue otro motivo de inquietud para Pío XI:

Por otra parte, no existe hoy un medio más potente que el cinematógrafo para ejercer influencia sobre las multitudes, tanto por la naturaleza misma de la imagen proyectada sobre la pantalla, cuanto por la popularidad del espectáculo cinematográfico y por las circunstancias que le acompañan (36).

Como respuesta al poder disuasivo de este medio, Pío XI propuso a los católicos “vigilar al cine”: “Es, por tanto, una de las necesidades supremas de nuestro tiempo vigilar y trabajar con todo esfuerzo para que el cinematógrafo no siga siendo escuela de corrupción, sino que se transforme en un precioso instrumento de educación y elevación de la humanidad” (39), sostuvo en la encíclica *Vigilanti Cura*. Con este fin,

planteó algunos lineamientos a seguir: 1) resguardar al público espectador de los abusos de la industria cinematográfica, solicitando a las y los profesionales del cine responsabilizarse del bienestar moral de su público; 2) implementar una campaña reguladora del cine y sus contenidos, a través de la publicación de listas de películas ofensivas; 3) impulsar la creación de una oficina nacional de clasificación moral de películas, o la promoción de salas de cine católicos. En Chile, esta última propuesta se implementó recién en 1963, con el nacimiento de la Oficina Nacional del Cine OCIC, la que apenas conformada, inició la formación de cine-foristas junto al Instituto Fílmico de la Universidad Católica.⁶

A través de estas acciones, la encíclica replicaba y reconocía la labor realizada por los obispos norteamericanos con la fundación en 1934 de la *Legión de la Decencia*: una cruzada de vigilancia de los contenidos de las películas hollywoodenses que, actuando en varios ámbitos, fiscalizó las producciones, llegando a representar a 5 millones de personas católicas y no católicas. La Legión actuó a través de la prensa con artículos, publicó listas de calificación moral de las películas en parroquias, colegios y sociedades, invitó a abstenerse de ver los filmes que presentaran contenidos contrarios “a la verdad y la moral cristiana” (Sánchez 43).

En junio de 1955, casi veinte años después de la difusión de la carta Encíclica *Vigilante Cura*, el Papa Pío XII manifestó a los *Representantes de la Industria Cinematográfica Italiana* un interés mayor en los aspectos técnicos y estéticos del cine, aunque insistiendo en la desconfianza hacia el nuevo medio. Su documento *Los Discursos sobre el Filme Ideal* fue el primer intento papal por interiorizarse en la naturaleza del cine, y se preguntó: “¿Cuál es el origen de la fascinación de este arte nuevo que tras sesenta años desde su primera aparición ha alcanzado un poder casi mágico, reuniendo en la oscuridad de sus pasillos, y no gratuitamente, a millones de espectadores?” (Pío XII, “Apostolic Exhortations”).

Frente a la realidad de la época –en 1954, las estadísticas contabilizaban en 1.200 millones a al público espectador del cinematógrafo–, el Papa apeló a los productores y distribuidores de cine a acoger sus directrices sobre cómo debería ser el “filme ideal”, y propuso esencialmente resguardar los valores cristianos en cuestiones como el respeto o la compasión por el ser humano y asegurar una entretención que no dañara la moral cristiana.

En 1957, Pío XII se dirigió nuevamente al mundo católico en la carta Encíclica *Miranda Proas. Sobre el cine, la radio y la TV*. Su reflexión a partir del cine se amplía en esta oportunidad a la radio y la televisión, y amplía la posición de la Iglesia: reconoce su potencial de comunicación social, a través de la información, la enseñanza y el espectáculo (Simanca 85). En concordancia con esta postura, la Iglesia alienta

6 Lidia Baltra se refiere a este hecho, en su artículo “Por fin, un cine arte”, publicado en revista *Mensaje* n° 184 (noviembre de 1969). En él señala además que apenas creada la OCIC se comenzaría a ofrecer semanalmente cine-foros, en los que Rafael Sánchez tendrá una participación importante.

por primera vez el uso de los medios audiovisuales para la formación en parroquias, colegios, universidades, y asociaciones católicas. Esta aproximación renovada hacia los medios de comunicación, a fines de la década del 50, es liderada por Juan XXIII, y luego conducida por Pablo VI a partir de 1963, encabezando el Concilio Vaticano II (Simanca 85).

El interés de la Iglesia por una acción católica doctrinariamente efectiva a través de la radio, el cine y la TV surgió aparejado al proceso de transformación radical de los órdenes políticos, económicos y sociales en Occidente, tras la Segunda Guerra Mundial. Las demandas por una mayor equidad social, la redefinición de la responsabilidad del Estado como garante del bien común y del desarrollo, así como la nueva amenaza de la Guerra Fría precipitaron un proceso de reflexión y acción reformista en la Iglesia. Alineada con la posición de los Estados Unidos y el plan de transformación estructural impulsado por John Kennedy a través de la Alianza por el Progreso en 1961, la Iglesia se sumó al proyecto estadounidense que pretendía abordar el subdesarrollo de Latinoamérica y desincentivar así los impulsos de revolución propiciados por la Revolución Cubana (Correa *et al.* 214).

En este escenario, el Concilio Vaticano II llamó a realizar transformaciones económicas y sociales en los países en subdesarrollo, con el fin de “corregir las disparidades” y desactivar la amenaza representada por el modelo comunista. Temas como las condiciones de trabajo, la participación de trabajadores y trabajadoras en la gestión de las empresas, el incentivo a la organización de asociaciones y la lucha por la defensa de los derechos de los grupos obreros se instalaron como ejes de la reflexión y el cambio. La discusión sobre las formas de participación activa de la Iglesia en el proceso de transformación social y económico ocupó un lugar privilegiado en el discurso institucional, junto a una conciencia progresiva del potencial comunicacional del cine y la TV como herramientas de diálogo y difusión de la nueva doctrina social.⁷

Revista *Mensaje*. Aperturas y reflexiones sobre el nuevo arte cinematográfico

En Chile, la revista *Mensaje*, fundada en 1951 por la Compañía de Jesús, dedicó un lugar predominante a la reflexión sobre el cine. Al llegar la década del 60, los debates

⁷ En la Iglesia chilena, las propuestas surgidas en el Concilio Vaticano II encontraron la adhesión del sector más progresista, fortalecido con el reemplazo de catorce obispos de un total de veintiocho, entre 1955 y 1964. Conducidos por los liderazgos de Raúl Silva Henríquez, obispo de Valparaíso, y del obispo de Talca, Manuel Larraín, defendieron decididamente el compromiso de la Iglesia con el cambio estructural de la sociedad chilena (Correa *et al.* 215-216). Las temáticas fundamentales fueron expuestas en dos cartas pastorales que propusieron directrices para la acción católica en el mundo rural, el político y social: la transformación de la estructura agraria –teniendo como base el bien común y la justicia–; la distribución de la propiedad (27); la transferencia de bienes materiales a los más necesitados; el estímulo del empleo, la capacidad productiva y la distribución de servicios básicos entre las personas más pobres; el incremento de la participación del Estado, entre otras medidas (18).

sobre la nueva doctrina social de la Iglesia articularon una comprensión ampliada sobre el rol del cine. Algunos sacerdotes jesuitas integrantes del *Centro Bellarmino* jugaron un papel activo en el proceso de reflexión que emprendió el episcopado chileno a la par del Concilio. Este grupo, formado en 1958, reunía a especialistas en distintas disciplinas –como Hernán Larraín, Roger Vekemans, Gerardo Claps, y Rafael Sánchez– y se dedicó a pensar los problemas y demandas estructurales de la realidad latinoamericana y chilena a la luz de la nueva doctrina social. Su medio de reflexión y diálogo fue la revista *Mensaje*.

La lista de críticos y columnistas chilenos –tanto hombres como mujeres– que escribieron sobre cine en sus páginas es considerable, un trabajo que llama la atención por su consistencia intelectual y continuidad del ejercicio crítico. El sacerdote José Francisco Arrau Unzueta SJ, por ejemplo, comenzó a publicar sobre el tema en 1953; Rafael Sánchez escribió sus primeras columnas en 1955, práctica que continuó hasta 1960. Como cronista de sus propias producciones o crítico, dedicó un espacio relevante al documental; Hernán Larraín SJ, Alicia Vega, Enrique Sanhueza, Germán Barros lo harían durante los 50; Gerardo Claps, uno de sus escritores más incisivos, Lidia Baltra, Filma Canales, Juan Pablo Donoso, Mariano Silva, Gladys Pinto y Kerry Oñate se sumarían en la década del 60, entre muchos otros y otras.

Mensaje se hizo parte y centro de debate de las posturas de la Iglesia católica. En las ediciones correspondientes a las décadas que aborda este trabajo, es posible distinguir su asimilación de los dos lineamientos formulados por el papado en torno al cine, arriba descritos: una postura de vigilancia y censura de sus contenidos morales (décadas del 30 al 50), y una postura de valoración positiva y promoción activa del cine como medio de difusión de la nueva doctrina social de la Iglesia.

El segundo año de existencia de *Mensaje*, esto es, en 1953, el cine obtiene un lugar de interés que no perderá hasta hoy, con columnas y críticas ininterrumpidas que dieron cuenta, en esta primera etapa, de la postura vigilante de la Iglesia romana frente al cine.

El primero en escribir es Juan Francisco Arrau Unzueta, SJ. En su artículo “La nueva cruzada” y en total sintonía con el papa Pío XI, celebra el nacimiento de un “cine espiritual”, a la vez que motiva a sus lectores y lectoras a utilizar el cine como instrumento de apostolado:

Un inmenso campo se dilata y extiende: la lucha contra el mal y la construcción de un mundo de amor. El cine puede y debe ayudarnos en nuestra lucha por el bien. Un nuevo lenguaje, el de la luz, ha sido dado por Dios a nuestro siglo. La Edad Media construyó “Himnos de Piedra”, músculos que unían el cielo y la tierra. Nuestra misión es construir las catedrales del siglo xx, catedrales de luz y sonido. Catedrales que vayan por el mundo, predicando la esperanza de un mundo mejor (347).⁸

Un año después, la visión entusiasta de Arrau sobre el cine se extiende en *Educación cinematográfica*, un artículo en el que apunta a su poder formativo en la juventud. En diálogo con las propuestas abordadas en el *Congreso Internacional de la Oficina Internacional del Cine Católico* OCIC, realizado ese mismo año en Barcelona, argumenta: “El cine es el nuevo método de educación que forma al hombre, considerado como espectador, a fin de que pueda utilizarlo como un medio de expresión y perfeccionamiento social” (317).⁹

Arrau formula propuestas, por ejemplo, crear cineclubes en Chile en los que formar cinematográfica y moralmente a las y los jóvenes: “El fin del cineclub es sustituir el estado de sorpresa pasiva por una consciente actividad alrededor del film. Esto se logra mediante la crítica y el estudio de cada obra, utilizando el enorme sentido crítico que poseen los adolescentes” (318).¹⁰

En otra línea de preocupación, ya en 1955, Hernán Larraín SJ en su artículo “El congreso católico sobre cine y clasificación moral de películas” desarrolla otro aspecto dirigido a educar al público católico: la censura cinematográfica y la formación de comisiones de calificación que promuevan una crítica positiva.

El peligro está en que esas calificaciones inadecuadas y falsas contribuyan al desprestigio de la comisión y por consiguiente harán su trabajo estéril, por lo menos en parte. El trabajo de la comisión no se puede reducir al aspecto negativo de la “censura”. Sobre todo, importa el trabajo positivo: esforzarse por todos los medios de elevar el nivel del cine moderno y para esto educar al público (223).¹¹

En esta etapa de la revista *Mensaje*, Rafael Sánchez se distingue como una figura relevante, un sacerdote y cineasta que actúa en el campo crítico, reflexiona sobre el cine y promueve la producción documental en sus columnas y crónicas.

Desde el grupo del Centro Bellarmino, Sánchez iniciará en la década del 50 un trabajo consistente como crítico, como educador en las técnicas, la estética y la moral católica del cine, y como cronista de sus propios documentales. Su perspectiva integrará hasta fines de la década los lineamientos conservadores de Pío XI y Pío XII sobre el cine, los que se transformarán sustantivamente a comienzos de la década del 60, con el Concilio Vaticano II. Para Jacqueline Mouesca la postura de Sánchez varió desde “una faceta religiosa más bien integrista” (164) a una aproximación al cine más tolerante. Este proceso de cambio, advierte Mouesca, afectará a todos los críticos de la revista: “Alcanza todavía una elocuencia mayor el cambio que se advierte en el enfoque de otros críticos, que sin abandonar la óptica católica, muestran un rostro más abierto.” (165)

Entre los años 1953 y 1958, Sánchez hace suyos los planteamientos que Pío XI expusiera en la encíclica *Vigilanti Cura*. En su artículo de 1955, “La Legión de la

9 Revista *Mensaje*, n° 22 (septiembre de 1953).

10 Revista *Mensaje*, n° 22 (septiembre de 1953).

11 Revista *Mensaje*, n° 40 (julio de 1955).

Decencia su marcha a través de 21 años”, por ejemplo, destaca el interés papal en la vigilancia de los principios morales representados en las películas. En esta línea, es interesante verificar cómo en el artículo “Cine católico” Sánchez imagina la acción de la Iglesia sobre el cine, más allá de una mera “vigilancia” de sus contenidos, sino que en la producción de un cine católico:

Una red de producción y distribución de films católicos en todo el mundo necesita, antes que capitales, un convencimiento profundo del significado e influencia avasalladora del cine en la mentalidad actual. Casi con idéntico pensamiento lo vislumbraron dos personajes antagonistas de nuestro siglo: Stalin y Pío XI, quienes aseguraron que el cine era el instrumento más capaz para cambiar la mentalidad del mundo (325).¹²

La evaluación de Sánchez sobre los emprendimientos del mundo católico en el campo del cine es crítica: “Los esfuerzos católicos en la producción cinematográfica han sido regionales, económicamente pobres, artísticamente débiles. Esto si hablamos de films dramáticos, de largo metraje. Pero aún en el campo documental son muy escasas las películas que han traspasado todas las fronteras” (324).¹³ En este escenario, Sánchez propone una estrategia de una envergadura mayor, que permita “[...] llegar pronto a una producción católica de pequeños films documentales informativos y cortos de enseñanza religiosa” (326).¹⁴

Su interés por la realización cinematográfica lo conducirá, en 1955, a fundar el Instituto Filmico UC, extendiendo su labor de crítico en *Mensaje* a la de docente y realizador de documentales bajo el alero de la Universidad Católica y con el apoyo de la Compañía de Jesús.

Ahora bien, en los años 60 y en curso el Concilio Vaticano II, la revista *Mensaje* asumió la nueva doctrina de la Iglesia, con sus implicancias pastorales, políticas, y sociales.

En esta línea, destaca el número especial que publicó *Mensaje* en 1962, que titula *Revolución en América Latina*. En su editorial, se suscribe una perspectiva radical en la puesta en práctica de los valores cristianos. Sus columnas plantean la conciencia de una revolución en gestación y la exigencia de un cambio total de estructuras que pongan fin a las desigualdades económicas y sociales, tanto en Chile como en la región. El llamado de *Mensaje* es a romper con el orden establecido “[...] acabar con el pasado, y partiendo de ‘cero’, construir un orden totalmente nuevo, y que responda a los anhelos del hombre” (111),¹⁵ lo que implica para las y los cristianos, compromiso ético y moral con el proceso revolucionario en curso.

12 Revista *Mensaje*, n° 72 (septiembre de 1958).

13 Revista *Mensaje*, n° 72 (septiembre de 1958).

14 Revista *Mensaje*, n° 72 (septiembre de 1958).

15 Revista *Mensaje* N° 115 (diciembre de 1962).

En el ámbito cinematográfico, la revista manifiesta atención y compromiso con el cine chileno, observa activamente sus desarrollos, dedica columnas al análisis sustancial de cada película o documental que se estrena, a las iniciativas menores de promoción cinematográfica estatales, o de instituciones privadas, en el ámbito del documental. Sus páginas enuncian una expectativa latente en torno al surgimiento de una nueva forma de expresión cinematográfica en Chile, más anclada en su realidad y en aspectos propios de la identidad del país: un “cine chileno”.

Uno de sus críticos y columnistas más destacados, subdirector de la revista, es Gerardo Claps, quien observa y analiza con detenimiento el surgimiento de películas que podrían dar pie a un nuevo cine. En 1961, por ejemplo, Claps acoge con optimismo medido el estreno de la ficción *Deja que los perros ladren*, y de dos documentales, *Recordando* y *Un país llamado Chile*.¹⁶

No sabemos todavía si asistimos a una nueva era del cine chileno o a una nueva tentativa desprovista de continuidad. El optimismo no puede ser sino moderado cuando se considera que de las tres películas, una sola es de argumento, *Deja que los perros ladren* y las otras dos documentales (576).¹⁷

Al estrenarse *Largo viaje*, por el contrario,¹⁸ Claps confirmará el surgimiento de un “cine chileno”, destaca su tratamiento audiovisual, la combinación de elementos propios de la crónica, la ficción y el documental: “Realidad y fantasía, la crónica amarga y la tierna ficción se mezclan en una síntesis contenida en sus expresiones, tratada casi documentalmente, lo que impide caer en un insulso melodrama. ‘Largo Viaje’ confirma la posibilidad de un cine chileno” (442).¹⁹

En la década del 60, el cine continúa contando con un espacio de relevancia en *Mensaje*. El acercamiento de críticos como Claps o Sánchez expresa una evolución en sus apreciaciones hacia una valoración más favorable de las posturas éticas y los planteamientos estéticos del cine moderno,²⁰ manifestando erudición, así como una inclinación favorable al cine de directores de la *Nouvelle Vague*, como Antonioni o Resnais.

Este distanciamiento de un análisis moralista preconiliar al cine se visibiliza en dos críticas discursivamente distantes de Claps al cine de Antonioni. En 1961, publica en *Mensaje* la columna “Antonioni y su película *La aventura*”,²¹ en la que asoman sus aprehensiones:

16 *Deja que los perros ladren*, de Naum Kramarenco; *Recordando*, de Edmundo Urrutia y *Un país llamado Chile*, de B. H. Hardy, son estrenados en 1961.

17 Revista *Mensaje*, n° 104.

18 Largometraje de ficción del director Patricio Kaulen, estrenado en 1967.

19 Revista *Mensaje*, n° 162 (septiembre de 1967).

20 Es posible distinguir un proceso de apertura progresiva en la crítica cinematográfica de Gerardo Claps y de Rafael Sánchez en *Mensaje*, en el cual manifiestan una mayor apertura en los juicios de los contenidos morales de la cinematografía que analizan.

21 Revista *Mensaje*, n° 103 (octubre de 1961).

La película de Antonioni es magnífica bajo muchos aspectos. Sin ninguna exageración se puede decir que estamos frente a un director con lenguaje propio y bello y con una personalidad vigorosa. El film no se caracteriza por la crudeza de las escenas, aún cuando en una que otra un erotismo fuerte aflore visiblemente. Lo grave no está tanto ahí sino en la tesis que la película plantea y que es inaceptable para un cristiano. Antonioni destruye los valores y conduce a un angustioso nihilismo (513).

Dos años más tarde, Claps publica su columna “Eclipse, Antonioni y el cine moderno”, en la que no solo entrega al público lector un análisis acabado de las claves técnicas, estéticas y éticas del cine moderno, sino que expresa una evolución que considera más favorable hacia sus planteamientos éticos:

El cine que precedió al neorrealismo se dedicó a representar una realidad imaginaria y artificial de convenciones, el neorrealismo representó la cruda realidad: ahora, el cine moderno, más que “representar” pretende “ser” una realidad. No quiere convertirse en una “expresión” de algo, sino “ser” una entidad en sí: no quiere tener una fuente de consistencia ajena, sino propia.²²

Clap se extiende sobre las expresiones de agotamiento y malogro existencial y social de los personajes de *Eclipse*:

Detrás de ese desquiciamiento interno hay uno social. El mundo que el hombre ha hecho es un laberinto. Enredado en una geometría inhumana, ha perdido su rumbo y no sabe dónde quedó su origen y cuál es su destino. El orden presenta tales fracturas estructurales, que el hombre no puede injertar en él un esfuerzo auténtico (252).²³

Rafael Sánchez también manifiesta una transformación en sus posturas teóricas, que considerando su empatía con los lineamientos preconciarios de la Iglesia, parecen paradójales: junto con definir y difundir las condiciones para un cine católico de envergadura, se pronuncia tempranamente interesado con el neorrealismo italiano.²⁴

En 1960, el interés de Sánchez por la *nouvelle vague* crece, como se aprecia en una crítica que escribe de la película de Alain Resnais *Hiroshima, mon amour*. En esta, destaca su inclinación por el documental, a la vez que enfatiza la objetividad del filme como “documento humano”, así como el uso de la narración en *off*. Para Sánchez, Resnais crea un cine nuevo, y sus estrategias narrativas configurarán un nuevo tipo de público:

22 Revista *Mensaje*, n° 119 (1963).

23 Revista *Mensaje*, n° 119 (1963).

24 Al respecto Jacqueline Mouesca comenta en *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*, que Rafael Sánchez habría sido uno de los primeros críticos de cine que, a mediados de los 50, mostró un interés particular por el neorrealismo, especialmente, sostiene, por la vertiente cristiana del cine de Rossellini (163).

Alain Resnais nos martillea los oídos y nos fustiga con imágenes, para obligarnos al análisis. Fragmenta, despedaza las cosas, los acontecimientos, los personajes, y los recuerdos. Mientras el pasado y el presente, el hoy y el ayer juegan un ir y venir, sin razones de orden analítico, la palabra, el pensamiento, sigue su marcha clara e inexorable, robando el máximo de atención intelectual que se haya logrado en la pantalla. Por esto, *Hiroshima, mon amour* es un film nuevo: el espectador común está acostumbrado a no reflexionar, pues la pantalla le da todo hecho, consumado. Alain Resnais no pretende emocionar al espectador, sino hacerlo reflexionar, meditar, quiera que no quiera.²⁵

La evolución de los lineamientos de la Iglesia católica en torno al cine y la realidad chilena, desde una postura vigilante de su dimensión moral, y luego en favor de cuestiones como su potencial reflexivo y documental en búsqueda de sintonía con la realidad y el público moderno, observados en revista *Mensaje* –en críticos como Claps y Sánchez–, se materializarán en la producción documental de este último. Una convicción orientará su producción en las décadas que aborda este trabajo: el potencial educativo, expresivo, socialmente comprometido y persuasivo del cine, orientado por valores cristianos de trascendencia.

Rafael Sánchez y el Instituto Fílmico. Producción documental universitaria

En 1955, el interés decidido de Rafael Sánchez por el cine como crítico cinematográfico de *Mensaje*, y como director de cine autodidacta, lo impulsan a crear un centro de formación y producción inexistente hasta en ese momento en Chile: el Instituto Fílmico de la Universidad Católica.

El inicio de las actividades docentes del Instituto Fílmico, en 1956, cuando era rector el monseñor Alfredo Silva Santiago, constituyó un paso decisivo no solo en el desarrollo del cine en Chile, sino que también en la implementación de los lineamientos de la Iglesia en este ámbito educativo. No es casual que el Instituto Fílmico surgiera el mismo año en que Pío XII creó en Roma la Comisión Pontificia para la Radio, el Cine y la Televisión, entidad con que la Iglesia asumió de forma más definitiva el potencial educativo del cine.

Esta nueva plataforma universitaria impulsará el desarrollo del documental chileno, el que se caracterizará, en esta etapa, por una aproximación a la realidad, con una consecuente diversificación temática y renovación expresiva, animada por nuevos modos de observar y comunicar la realidad del país. Desde la perspectiva de

25 Revista *Mensaje*, n° 90 (julio de 1960).

Pablo Corro *et al.*, el cine del Instituto Fílmico –así como en el surgido en el Centro Experimental de la Universidad de Chile–, hace un descubrimiento temático, la inclusión de dimensiones humanas ausentes de la ficción:

Los territorios de la inacción, de la acción deprimida y sus personajes, imponen otra forma de registro, un tiempo más sostenido para poder identificar la minuciosa diferencia de sus conjuntos de pertenencia, de sus rostros, de su actitud frente a la cámara, una espacialidad más abierta para confirmar su posición cierta y localizada en el mundo real [...] (15).

En el Instituto Fílmico, Rafael Sánchez privilegia el cine documental. Entre 1956 y 1961, este será el único lugar en Chile que ofrecerá cursos intensivos en técnica cinematográfica (dirección, producción, fotografía, cámara, continuidad, montaje, sonido y laboratorio), junto a una formación teórica en crítica, cine, moral, cine-forum y censura. Junto a profesionales destacados como Patricio Kaulen, Andrés Martorell, Jorge di Lauro, Fernando Bellet y Oscar Andolcetti producirán –con su alumnado– cerca de 40 documentales hasta 1961. Una producción financiada en un 100 % por la Universidad Católica hasta esa fecha, a partir de la cual el Instituto Fílmico UC se verá obligado a buscar fuentes de financiamiento externos con el fin de adquirir los recursos técnicos mínimos para formar a las y los nuevos cineastas.

En este centro de producción de cine universitario, Sánchez busca vincularse estrechamente al entorno inmediato del país, enfatiza el dominio de la técnica, la búsqueda estética y la conciencia de una postura ética católica.²⁶

Al surgir el Instituto Fílmico en 1956, el documental chileno se encuentra en un buen estado de salud. Para Jacqueline Mouesca, el documental chileno logra un desarrollo en las décadas anteriores, fortalecido principalmente por apoyos institucionales –del Estado o de empresas privadas– que le permiten una continuidad productiva que la ficción no logrará consolidar sino hasta la década del 60.

La creación de la Oficina de Informaciones y Cultura en 1944, DIC, durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, con el fin de promocionar los emprendimientos del Frente Popular, con una producción cuantiosa de noticieros o cortometrajes, o los noticieros financiados por Chile Films o Cine Sur, permitirán a las y los chilenos cierto grado de acceso a la realidad nacional a través de la cinematografía, sostiene Mouesca (*El documental* 55).

En este contexto, la producción documental de Rafael Sánchez en el Instituto Fílmico UC contribuyó a un tránsito desde el documental de corte institucional a uno más interpretativo o autoral. O, como afirman Corro *et al.*:

26 Rafael Sánchez desarrollará una reflexión sistemática sobre estos tres aspectos involucrados en la producción cinematográfica (técnico, estético y ético) a partir de 1955, los que expondrá en *Cine Forum*. Este marco conceptual afectará no solo la formación de las y los estudiantes del Fílmico UC, sino también de las y los futuros directores de cine-forum, que Sánchez formará a partir de 1963 junto a la OCIC.

[...] identificado el documental profesional, como película publicitaria, con la relación espectacular de la modernización, del desarrollo –cuyo protagonismo heroico encarnan las empresas contratantes–, el paso de la conciencia cinematográfica chilena desde esas esferas ideales a las del nuevo documental universitario, podría ser visto como el desplazamiento desde un estándar narrativo de lo real chileno, desde un cuadro ejemplar e instructivo, al territorio de lo real contingente (9).

Rafael Sánchez. Documental y nuevas voces del “sujeto social”

La producción documental de Rafael Sánchez comienza dos años antes de la fundación del Instituto Fílmico UC, cuando como sacerdote instructor en la Casa de Loyola, en la que los jesuitas realizan el noviciado, filma *Así comenzó mi vida* (1954) junto a sus alumnos. Este documental, de alguna manera, constituye la prehistoria de Sánchez como documentalista, la casi quincena de películas que constituyen su obra será producida en el Fílmico UC, y finalmente en la Escuela de Artes de la Comunicación, EAC, entre 1956 y 1978.

La producción documental de Rafael Sánchez que aborda este trabajo dialoga de forma directa con los planteamientos de la Iglesia católica posconciliar, los que se expresan, por ejemplo, en dos películas como *Las callampas* (1957) o *La cara tiznada de Dios* (1963), que abordan la temática de la vivienda en el país.

Documentales de temática social

Las callampas y *La cara tiznada de Dios* dialogan con uno de los grandes conflictos sociales que sacuden a las ciudades chilenas a partir de la década del 40. La explosión demográfica urbana surgida a partir de los años 30, efecto de una ola de migración proveniente tanto de los sectores rurales como de las salitreras, personas que buscan insertarse en el sector productivo industrial localizado en las ciudades. La escasez de propiedades da cabida a continuas tomas de terrenos en sectores periféricos urbanos, con el consecuente levantamiento de viviendas extremadamente precarias, y la tensión social creciente (Correa *et al.* 161).

La preocupación de la Iglesia católica chilena por este problema se expresó en *Mensaje* desde inicios de los 60, como también a través de planes asistenciales de construcción de viviendas. En el artículo “Las callampas, un territorio inédito”, publicado en junio de 1962, Leonardo Cáceres acusa, citando un artículo anterior de Luis Bravo Heitmann,²⁷ la proliferación de verdaderos “ghettos” en la ciudad, faltos

27 Revista *Mensaje*, n° 107 (marzo-abril de 1962).

de condiciones de salubridad y asistencia básicas, producto de un déficit calculado en 300.000 viviendas. Una crisis social que conlleva para la Iglesia la amenaza política del Partido Comunista de poner en riesgo el proceso de reforma estructural cristiano que esta propicia. Al referirse a este punto, Cáceres advierte sobre la amenaza de la “penetración comunista” en centros comunitarios poblacionales, y conmina a las y los católicos a comprometerse con el propósito común de buscar soluciones inmediatas.

Tres meses antes de la publicación de *Mensaje*, el episcopado chileno había difundido su primera carta pastoral, *La Iglesia y el problema del campesinado chileno*, dirigida explícitamente a promover los cambios estructurales necesarios para crear las condiciones de desarrollo productivo e igualdad social en el sector agrícola.

En este contexto de crisis social, y anticipándose a las reflexiones de los obispos, Rafael Sánchez filma *Las callampas*, otorgando por primera vez en el documental chileno visibilidad audiovisual a los problemas de los *callamperos*. En esta producción audiovisual, como en *La cara tiznada de Dios*, Sánchez empatizará con el llamamiento de la Iglesia a impulsar estructuras que hagan posible la igualdad social, describiendo las condiciones de miseria existentes en dos poblaciones suburbanas, el trabajo de la Iglesia, y persuadiendo a las y los espectadores a hacerse conscientes y partícipes de un proceso de cambio urgente. Corro *et al.* precisan esta nueva disposición audiovisual hacia las experiencias de pobreza, expresadas en a falta de vivienda:

Las tomas de la ciudad disponen el interés argumental y la conciencia crítica hacia lo urbano –como continuidad geográfica y discontinuidad social–, definen el paisaje como forma concreta de las deficiencias del sistema. Los pobladores, a través de sus cuerpos, dan testimonio tanto de la pobreza, de la precariedad de la existencia en poblaciones improvisadas, como de la voluntad de superación (92).

***Las callampas*. El sujeto social**

Las callampas es el primer documental dirigido por Sánchez, en el que relata la historia de un grupo de pobladores de La Aguada, quienes, tras sufrir la pérdida de sus viviendas por efecto de un incendio, deciden dejarlo todo y caminar a un nuevo terreno, donde pondrán de pie la población La Victoria.

Según la crónica del propio Rafael Sánchez, publicada en *Mensaje*, *Callampas*,²⁸ la idea de filmar el documental surge del sacerdote jesuita del Hogar de Cristo, Alejandro Del Corro, quien se acerca a Sánchez y a su equipo en medio de otra grabación para pedirles que filmen una película que no puede esperar:

Venía enviado por los callamperos de *La Aguada*, quienes habían sufrido otro incendio que devoró 160 viviendas. Los callamperos están destruyendo los

28 Revista *Mensaje*, n° 68 (mayo de 1958).

restos de la “callampa” y ellos mismos piden que se tome una película –nos dijo–. Era el mediodía de un sábado. El equipo estaba cansado. Sin embargo, la petición de los mismos callamperos y el influjo del Padre Del Corro nos hizo encaramarnos al jeep con la alegría que produce una aventura. Pero las sonrisas se congelaron frente al cuadro de las “callampas” quemadas. Ante nuestra mirada se presentaron de golpe cientos de escenas conmovedoras.²⁹

Las callampas, narrado por una voz *off* masculina expositiva, presenta los acontecimientos que aquejan a los pobladores de La Aguada desde una perspectiva de autoridad que describe y denuncia la marginalidad social y el riesgo en el que viven diariamente cientos de pobladores y pobladoras. De esta forma, y contraponiendo en su secuencia inicial el desarrollo urbano de la ciudad de Santiago a la miseria suburbana de las callampas, el documental busca representar el proceso a través del cual los callamperos, inicialmente victimizados, deciden perder sus antiguas viviendas –quemadas una vez más por un incendio fatal– y tomarse un terreno en La Victoria, para comenzar de nuevo [figuras 1, 2 y 3]³⁰.

Las callampas se articula en torno a una estructura de “problema-solución” que busca exponer al público un caso crítico en el que la transformación de las estructuras de desigualdad social sería posible: la pérdida de la vivienda y el surgimiento de un nuevo futuro a través de la autoorganización y la ejecución de una toma. En este marco narrativo, el documental otorga nuevo protagonismo cinematográfico a quienes Corro *et al.* definen como el “sujeto social”, pobladores constituidos en “un agente de cambio, personaje determinado por sus ideas y actividad, condición social, por las motivaciones, intereses, valores y roles desplegados concretamente en su medio y tiempo histórico” (92).

En concordancia con esta perspectiva, la representación de los pobladores en *Las callampas* busca, por una parte, otorgarles visibilidad social a través del cine,³¹ como también servir de catalizador a otros callamperos en la misma situación, y por fin de denuncia, a las personas responsables de este estado de desigualdad.

En su crónica, Sánchez celebra el encuentro del documental con el grupo de pobladores revelando que se trata de un evento sin precedentes en la historia de la no ficción chilena: “La filmación se prolongó por varios días. Volvíamos agotados con el sol y el polvo: pero felices. Nos sentíamos unidos a esos seres humanos tan desconocidos de la sociedad, que nos recibían con cariño y la más intensa hospitalidad”.³²

29 Revista *Mensaje*, n° 68 (mayo de 1958).

30 Fotograma de *Las callampas* de Rafael Sánchez (1967). Archivo Fílmico UC.

31 Pablo Corro *et al.* profundizan en los modos en que se dispone la mirada de la cámara sobre los sujetos participantes en este documental, poniendo de relieve la doble condición del poblador, sujeto afectado por la pobreza del territorio marginal en el que vive, a la vez que agente decidido de su transitoriedad como condición vital (92).

32 Revista *Mensaje*, n° 68 (mayo de 1958).

FIGURAS 1, 2 Y 3



Las Callampas, de Rafael Sánchez (1967).
Archivo Fílmico UC.

Los pobladores de *Las callampas* son representados desde una perspectiva heroica e histórica, víctimas sociales y protagonistas decididos a dejar atrás las peores condiciones de adversidad, para refundar su entorno desde cero. Es la voz en *off* la que expresa sus planteamientos: “Hay que destruirlo todo para comenzar de nuevo”, sostiene respondiendo a la pregunta que nos dice sobrevuela las calles de la población, “¿valdrá la pena levantar esto otra vez?”.

El tema del derecho a la propiedad de la tierra, planteado en los principales lineamientos de Iglesia romana y chilena posconciliar, es enfatizado en *Las callampas* a través de escenas en las que no solo la toma de terrenos, sino la autogestión y la participación colectiva, son destacados como medios que asegurarán “que cada uno tendrá su tierra”.

Dentro de este proceso, es bastante paradójal que Sánchez decida narrarlo exclusivamente a través de una voz *off* masculina y expositiva, dejando sin expresión sonora a los callamperos de La Victoria. Estos aparecerán durante todo el documental en secuencias estrictamente visuales supeditadas a la interpretación homogénea de su director.

Por último, y en otro ámbito, el documental cumple con el propósito de promover e inspirar la acción pastoral de personas católicas y no católicas, planteado en diversos documentos papales antes mencionados. La presencia concreta en La Victoria de una institución con un gran valor simbólico en la Iglesia posconciliar, como es el Hogar de Cristo –y la figura del padre Alejandro Del Corro–, así como de decenas de estudiantes universitarios construyendo viviendas de emergencia, se constituyen en elementos que promueven la participación y el compromiso de una Iglesia asistencialista, esmerada en un esfuerzo común de superación de la pobreza.

Es interesante que, pese a que el documental plantea una estructura evidente y bastante sencilla de “problema-solución”, su final apela a la acción comprometida del público, mientras concluye: “Esta es una historia verídica e inconclusa porque 400.000 personas viven en una población callampa. Esta es la historia de un amigo suyo que realmente lo necesita”.

La cara tiznada de Dios. Sujeto social y lugar

Este documental de Rafael Sánchez describe las condiciones de pobreza en una callampa de Concepción, a través del relato de una de sus habitantes. La protagonista es una niña de 10 años, cuya inocencia le permite tomar alguna distancia de la precariedad de un entorno habitado por personajes “tiznados” por el carbón, con quienes comparte la vida en su población. Su relato en primera persona –grabado por la actriz Carmen Barros–, afectado por la diferencia evidente de edades, junto a su retrato realizado con un fotograma realentado, conforman una aproximación más bien poética que realista. Su testimonio establece una contraposición entre el universo resignado de la niña

FIGURA 4



Fotograma de *La cara tiznada de Dios* de Rafael Sánchez (1967).
Archivo Filmico UC.

que acepta sus circunstancias, y las condiciones precarias de esta callampa –ubicada al lado de un basural, con falta de agua y aquejada por el desempleo–, ilustradas por un sistema de imágenes que denuncian un entorno de pobreza grave que amenaza con contaminar su futuro [figura 4].³³

Desde el inicio del documental la niña describe su casa, su familia, su escuela, sus lugares de juego omitiendo cualquier expresión de disconformidad, mientras la imagen documental se encarga de mostrar un entorno de miseria que la desdice. “Mi casa está al lado del basural más grande de la ciudad”, relata apreciando en ello una gran oportunidad. Y continúa “A mí me gusta ir al basural, lástima que no me puedo quedar mucho rato por el olor y las moscas, pero se encuentran cosas de gran valor, y el tren pasa cerquita”.

La contraposición del tren que pasa y la hace soñar con viajes, con la escuela-tren donde estudia –un vagón sin ruedas y deteriorado– anticipan al público que su inocencia no perdurará por mucho tiempo si permanece en ese lugar. Paradojalmente, ni las casas grandes con que colinda su barrio o los niños solos de la callampa, que según observa, no se alegran con nada, “ni cuando pasa el tren lleno de carbón”, son suficientes para poner su seguridad en riesgo.

La situación de abandono infantil, el desempleo, la falta de salubridad y agua, la polución del basural, entre otras situaciones de extrema pobreza descritas por el documental, son representadas a través de imágenes muchas veces estereotipadas

33 Fotograma de *La cara tiznada de Dios* de Rafael Sánchez (1967). Archivo Filmico UC.

(primeros planos sobre moscas, rostros a mal traer e incluso alguno deformado, el interior de la casa familiar oscurecido por el hollín, etc.) que definen al “pobre” exclusivamente a partir de los aspectos externos de su existencia.

Pese a esto, y consecuente con la ética católica de Sánchez, el documental destaca el valor de la familia como un núcleo de afecto y protección, así como la conciencia de la presencia de Dios entre las y los habitantes de la población. Su inclusión en los pensamientos de la niña es particularmente reveladora, ya que a través de las preguntas que se formula (“¿Dios se pone negro con el humo?”), esta pondrá en evidencia, sin conciencia aparente, la inequidad de sus circunstancias, apelando así a la acción de las y los cristianos.

Desde esta perspectiva, *La cara tiznada de Dios*, a partir de una estrategia narrativa de carácter más poético, activa como *Las callampas* una función educativa que persuade al público sobre la urgencia y el deber ético, de un compromiso con el cambio social inmediato.

Conclusión

Tras analizar los documentales del director Rafael Sánchez centrados en la temática social de la vivienda marginada de los núcleos de desarrollo urbano, ha sido posible distinguir un diálogo directo en sus primeros documentales con los principales lineamientos impulsados por la Iglesia católica posconciliar en torno al cine, y su función pastoral. La posición de Sánchez es desafiante para su época, “milita” una buena parte de su vida en dos ámbitos que le exigen un alto grado de compromiso, los que integra en su obra y en el proyecto de formación cinematográfica que conduce: el sacerdocio y la práctica cinematográfica. Las décadas en las que desarrolla su producción audiovisual, de compromisos radicales y el desafío de cambios estructurales en la sociedad chilena, y latinoamericana, motivan en Sánchez poner en práctica dos propósitos fundamentales de la Iglesia católica en torno al cine: informar sobre dimensiones de la vida social eludidas por la institucionalidad pública y los medios de comunicación, así como formar al mundo católico en una conciencia comprometida, que integre aspectos como la igualdad estructural y social, propiciados por el Concilio de Vaticano II.

En una etapa posterior, la producción documental de Sánchez en el Instituto Fílmico –y a partir de 1970 en la Escuela de Artes de la Comunicación– se extenderá a nuevos ámbitos de la realidad social del país, con enfoques en los que los lineamientos de la doctrina de la Iglesia serán menos explícitos que en su primera etapa de su producción. Pese a lo anterior, estos documentales mantendrán un propósito informativo y educativo, abordando temáticas como la expansión territorial de Chile –con documentales como *Faro Evangelistas* y *Chile, paralelo 56*, ambos filmados en 1964– o el desarrollo productivo del país –con películas por encargo como *Rapel*

(1966) o *Lago Laja. Centrales hidroeléctricas* (1966)–, producidos para las empresas del Estado como Endesa y Entel Chile. Con una función promocional explícita, destacarán la labor colectiva de las y los trabajadores del ámbito industrial de la energía, dentro del proceso de desarrollo del Estado (Corro *et al.* 43). Una posición que estará en sintonía con los lineamientos de los obispos chilenos sobre la urgencia de un desarrollo productivo nacional que garantice la igualdad social.

Rafael Sánchez promueve el cine documental y una ética cristiana y, a su vez, se expresa como creador. La producción de cortometrajes del Instituto Fílmico UC, liderado por Sánchez hasta fines de la década del 70, se extenderá a 170 títulos (incluyendo el periodo en que este centro de producción se integra a la Escuela de Artes de la Comunicación, EAC, en 1970), con un efecto decisivo en la formación de nuevos cuerpos profesionales, así como en el desarrollo de registros estéticos e improntas intelectuales renovadas. El cine documental chileno ampliará sus límites investigativos, temáticos, técnicos y expresivos, bajo el impulso sistemático de Rafael Sánchez en el ámbito universitario, en diálogo con el ideario católico y los desarrollos del país.

Agradecimientos

Agradezco a Ximena Vergara sus aportes y compromiso como ayudante en esta investigación.

Referencias

- Arrau, Juan Francisco. “Educación cinematográfica”. Revista *Mensaje*, n° 22, 1953.
- . “La nueva cruzada”. Revista *Mensaje*, n° 10, 1952.
- Balra, Lidia. “Por fin, un cine arte”. Revista *Mensaje*, n° 184, 1969.
- Cáceres, Leonardo. “Las callampas, un territorio inédito”. Revista *Mensaje*, n° 107, 1962.
- Claps, Gerardo. “Antonioni y su película *La Aventura*”. Revista *Mensaje*, n° 103, 1961.
- . “Eclipse, Antonioni y el cine moderno”. Revista *Mensaje*, n° 119, 1963.
- Correa, Sofía, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña. *Historia del siglo xx chileno*. Santiago, Sudamericana, 2001.
- Corro, Pablo, Carolina Larraín, Maite Alberdi y Camila Van Diest. *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Santiago, Colección Aisthesis, 2007.
- Juan XXIII. “Carta encíclica *Mater et Magistra* sobre el reciente desarrollo de la cuestión social a la luz de la doctrina cristiana”. Mayo de 1961, http://w2.vatican.va/content/john-xxiii/es/encyclicals/documents/hf_j-xxiii_enc_15051961_mater.html
- Larraín, Hernán. “El congreso católico sobre cine y la clasificación moral de películas”. Revista *Mensaje*, n° 40, 1955.

- Mouesca, Jacqueline. *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago, Planeta, 1997.
- . *El documental chileno*. Santiago, LOM, 2005.
- Pío XI. “Carta encíclica Vigilanti Cura sobre el cine”. Junio de 1936, <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/54555/1/208214.pdf>
- Pío XII. “Apostolic Exhortations of the Holiness Pío XII to the Representatives of the Cinema World. The Ideal Film”. Junio de 1955, http://w2.vatican.va/content/pius-xii/en/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_25101955_ideal-film.html
- . “Carta encíclica Miranda Prorsus sobre el cine, la radio y la televisión”. Septiembre de 1957, http://w2.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.html
- “Revolución en América Latina”. Revista *Mensaje*, n° 115 (diciembre de 1962).
- Sánchez, Cristián. “Cuando el cine chileno empezó a hablar (Tres décadas del cine en Chile-1960-1990)”. *Revista de Cine*, n° 2. Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2002.
- Sánchez, Rafael. *El cine. Estética-Técnica. Moral-Cine Forum*. Santiago, Ediciones Paulinas, 1955.
- . “Cine católico”. Revista *Mensaje*, n° 72, 1958.
- . “Hiroshima mon amour”. Revista *Mensaje*, n° 90, 1960.
- . *El Montaje Cinematográfico. Arte en movimiento*. Santiago, Ediciones Nueva Universidad Pomaire, 1971.
- Salinas, Claudio, Hans Stange y Sergio Salinas. *Historial de cine experimental en la Universidad de Chile. 1957-1973*. Santiago, 2008.
- Simanca Castillo, Oriellys. “La censura católica en Medellín: 1936-1955. Una perspectiva de la Iglesia frente a los medios de comunicación”. Revista *Historia Crítica*, n° 28. Universidad de los Andes, Bogotá, 2004.
- Vega, Alicia. *Re-visión del cine chileno*. Santiago, Ediciones Aconcagua-CENECA, 1979.