



El cine de Roberto Gerstmann. Una construcción visual de Chile de mediados del siglo XX

Roberto Gerstmann's Cinema. A visual construction of Chile in the mid-20th century

María Paz Bajás Irizar¹  <https://orcid.org/0000-0001-7452-8711>

Margarita Alvarado Pérez²  <https://orcid.org/0000-0003-3308-0134>

Felipe Maturana Díaz³  <https://orcid.org/0000-0002-5835-3031>

Ignacio Helmke Miquel⁴  <https://orcid.org/0000-0001-6857-6901>

¹ Investigadora independiente, CHILE.  bajasmariapaz@gmail.com

² Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, Pontificia Universidad Católica de Chile, CHILE.

 malvarap@uc.cl

³ Fundación Biocultura-AGEA, CHILE.  fmaturanadiaz@gmail.com

⁴ Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, Pontificia Universidad Católica de Chile, CHILE.

 ihelmke1@uc.cl

Resumen

El presente artículo es una reflexión de la obra cinematográfica de Roberto Gerstmann, específicamente de la serie Chile -Visión en Colores, tomando en consideración que es un registro que abarca gran parte del territorio nacional filmado entre los años 1938 y 1960, época de la cual existe escaso material fílmico, condición que le otorga un claro valor patrimonial. El análisis aborda aspectos estéticos y antropológicos de esta producción, de acuerdo con una metodología principalmente cualitativa de ordenamiento y categorización de las imágenes. A partir de ello, se establece una estructura temática donde los elementos naturales, socioeconómicos y culturales se disponen de manera narrativa y son analizados a partir de dispositivos y procedimientos visuales, bajo una mirada estética y antropológica donde se establece que el autor utiliza aspectos técnicos compositivos desarrollados de manera muy congruente con su obra fotográfica, connotando a este autor como un fotógrafo/cineasta.

Palabras clave: cine silente, patrimonio visual, fotografía.

Abstract

This article analyses Roberto Gerstmann's cinematographic work, focusing on Chile -Visión en Colores, a series of footage from throughout Chile between 1938 and 1960. Given the scarcity of film footage from the period, the series is clearly valuable in terms of national heritage. The researchers examine aesthetic and anthropological aspects of the production using a qualitative methodology that involves organizing and categorizing images. The images of natural, socioeconomic and cultural elements were arranged narratively into a thematic structure. The subsequent aesthetic and anthropological analysis focused on visual devices and procedures to demonstrate that the author employed technical and compositional elements that he developed in a manner very consistent with his photography. Thus, the analysis suggests that Gerstmann should be considered a photographer/filmmaker.

Keywords: silent cinema, visual heritage, photography.

Recibido: 01 marzo 2022 | Aceptado: 11 julio 2022



Introducción

Roberto Gerstmann, fotógrafo y cineasta llega a Chile en 1924 a la edad de 28 años, y comienza a retratar el país llevando a cabo una intensa producción visual. Combina su trabajo de ingeniero con una verdadera compulsión por registrar el territorio chileno de norte a sur y de cordillera a mar, incluyendo los territorios insulares. Nada queda fuera del lente de su cámara, registrando principalmente los paisajes y los habitantes de Chile durante parte del siglo XX. En un comienzo solo ocupaba la fotografía, pero entre la década del '30 y comienzos de 1960 produce una serie de registros cinematográfico en 16 mm color que le permiten confeccionar la serie “Chile-Visión en Colores”, que se compone de 16 rollos encontrados en el Instituto de Investigaciones Arqueológicas R.P. Gustavo Le Paige de la Universidad Católica del Norte, en San Pedro de Atacama, con una duración que oscila entre los 13 y 15 minutos cada una. Estas películas fueron proyectadas y comentadas por el propio autor, junto a otros registros de Chile en colores como la II y III Expedición Antártica Chilena. La serie “Chile-Visión en Colores” es un ordenado viaje de norte a sur -desde Arica hasta Tierra del Fuego-, con créditos iniciales e intertítulos distintivos que recorre Chile en toda su extensión. Una propuesta visual que distingue esta obra silente es el buen manejo técnico de la cámara, la cuidada composición visual y la ausencia de una estructura o progresión dramática que ayude a mantener el interés del espectador; a no ser que dicho espectador tenga un interés particular por el filme, como puede ser el caso de los propios representados, sus descendientes, investigadores y archivos filmicos, entre otros. Quizás este último aspecto, ausencia de estructura dramática, puede explicar en parte por qué su obra cinemática es prácticamente desconocida, aun cuando es posible reconocerle un doble valor patrimonial, por un lado registra lugares, bienes y expresiones culturales propias de Chile, algunos identificados y protegidos a nivel nacional por el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN) y el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNPC), y a nivel internacional por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) como lo son el Área Histórica de Valparaíso o el Campamento de Sewell. Pero, además, la serie “Chile-Visión en Colores” de Gerstmann retrata una época donde los registros filmicos son escasos, bajo una mirada particular que ha sido valorada por algunos investigadores, como Claudio Mercado y Carmen Brito (Mercado, 2010, p.134) e instituciones especializadas como Fundación Andes, Chilefilms y Cineteca Nacional de Chile, otorgándole valor patrimonial en sí mismo.

Así, este artículo tiene como objetivo, por una parte, llevar a cabo un proceso de documentación de la serie “Chile-Visión en Colores” a través de la recopilación de aspectos fundamentales de la vida y el trabajo del autor, teniendo en cuenta especialmente los contextos sociales, culturales y artísticos del Chile del siglo XX. Por otra parte, se busca llevar a cabo un análisis y reflexión de la obra cinemática de Gerstmann con especial énfasis

en las relaciones formales y estéticas entre la mirada de este fotógrafo/cineasta, así como los contenidos documentales y antropológicos de su obra.

La obra Cinemática de Roberto Gerstmann

La serie cinematográfica de Roberto Gerstmann titulada “Chile-Visión en Colores”, filmada en Kodachrome 16mm color reversible, con perforaciones en ambos lados, se caracteriza por presentar una narración estructurada con títulos de inicio e intertítulos que separan las diversas temáticas elaboradas con segmentos cinematográficos editados, presentando cortes diagonales y paralelos pegados con cemento de caucho y en algunos casos existen cortes de cámara.

La serie “Chile-Visión en Colores”, entendida como un conjunto de documentos organizados que conforman una unidad (Consejo Internacional de Archivos [CIA], 2000), está compuesta por 16 rollos hasta ahora encontrados que suman 322 minutos de cine silente (5 horas y 22 min). Doce de estos rollos tienen un título inicial que los identifica como parte de la serie, mientras que los cuatro restantes poseen intertítulos con las mismas características formales lo que nos permite adscribirlos como parte de una misma unidad. Todos ellos son fruto de un trabajo de edición al presentar cortes y pegados de negativos evidenciando la intención del realizador de conformar una obra fílmica que muestra una visión enciclopédica y caleidoscópica de Chile, en el sentido que revela una mirada amplia y múltiple que abarca conjuntos diversos de registros, donde pequeños giros van creando nuevas entradas y conjuntos temáticos. Así, hemos distinguido diversos conjuntos vinculados a tres grandes temas: la naturaleza, lo socioeconómico y lo cultural.

En la Tabla 1 se presenta el detalle de los 16 rollos que conforman la serie con la duración, breve descripción y nombre otorgado por la Cineteca Nacional de Chile.

Tabla 1. Listado de Rollo 16mm encontrados de la Serie “Chile-Visión en Colores”.

Nº	Base de Datos Cineteca Nacional de Chile (CNC)	Descripción Breve	Duración
1	41-GERSTMANN: CHILE-LA SERENA	La Serena – Pomaire	00:23:03
2	43-GERSTMANN: CHILE-SANTIAGO	Stgo – Ski	00:25:26
3	46-GERSTMANN: CHILE-VALPARAISO	Valpo Viña- El Quisco	00:24:52
4	35-GERSTMANN: CHILE -SALTO DEL LAJA	Salto del Laja – Villarrica	00:24:34
5	44-GERSTMANN: CHILE-SEWELL- LOS LAGOS	Sewell - Pto Octay	00:22:42
6	42-GERSTMANN: CHILE-PUERTO VARAS	Pto Varas - Peulla – Rigi	00:24:03
7	37-GERSTMANN: CHILE, VISIÓN EN COLORES- OSORNO Y EL SUR	Osorno - Coihaique	00:23:37
8	40-GERSTMANN: CHILE-ISLA JUAN FERNÁNDEZ	Juan Fernández	00:14:07
9	40-GERSTMANN: CHILE-ISLA JUAN FERNÁNDEZ	Juan Fernández	00:13:30
10	59-GERSTMANN: LAGUNA SAN RAFAEL	San Rafael- Torres del Paine	00:21:50
11	36-GERSTMANN: CHILE -TIERRA DEL FUEGO	TdF - Isla Marta Punta Arenas - Pta. Delgada	00:18:37
12	47-GERSTMANN: CHILE-VUELO A MAGALLANES	(Vuelo a Magallanes)	00:23:06
13	B1-E5-B28-55_CHILE. LATA 17 / 24-29	Vendimia - Vuelos Norte	00:21:55

Nº	Base de Datos Cineteca Nacional de Chile (CNC)	Descripción Breve	Duración
14	B1-E5-B28-63_CHILE. LATA 25	Arica - Tatio + Stgo Ski, Valdivia, Pto Varas + SPA, Chiuchiu, Lasana -	00:13:49
15	B1-E5-B28-59_CHILE. LATA 21	Viña Valpo Vendimia - Salto del Laja -	00:13:41
16	B1-E5-B28-58_CHILE. LATA 20	Mapuche – Osorno	00:13:40

La extensa producción fotográfica de Gerstmann en Chile y su comparación con sus filmes, evidencia una coincidencia temática y técnica entre fotografías y fotogramas, sugiriendo que Gerstmann probablemente filma de forma paralela al acto fotográfico, o por lo menos muy próximo en el tiempo. Esto se evidencia en el caso de los registros de la Plaza Baquedano, conocida como Plaza Italia, donde se observan dos fotografías en blanco y negro (Figura 1), tomadas en dos años distintos -1930 y 1950 aproximadamente- desde dos ángulos distintos y que se repiten casi idénticamente en la serie “Chile-Visión en Colores”. Nótese que la estación Pirque del ferrocarril aún está presente en las imágenes superiores, pero desaparece en las inferiores, lo que permite fechar estos últimos registros después del año 1950 cuando la estación de trenes fue demolida.



Figura 1. (Izquierda) Fotografías de Plaza Baquedano de Roberto Gerstmann 1930 y 1950 (Alvarado et al., 2009, p. 53). (Derecha) Fotogramas “Rollo 2 - Santiago”: segundos 463 y 489. (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J.).

Este, como otros registros permiten fechar la obra filmica de Roberto Gerstmann aproximadamente entre las décadas de 1930 y 1960. Se suman a estos antecedentes el rodaje de la película “*Ein Robinson*” de Arnold Fanck en la Isla Juan Fernández a fines de

1938 y comienzos de 1939 donde participó Gerstmann, datos biográficos señalan que en 1940 Gerstmann exhibió una película de Chile en su viaje por Bolivia, y las filmaciones de la fábrica IANSA de Linares, inaugurada en 1959, junto con las imágenes de Valdivia después del terremoto de 1960 que son las más tardías (Alvarado et al., 2009). A partir de estos antecedentes, es posible comprender la magnitud de su registro fílmico en términos de su extensión temporal, tal como señala Raúl Silva Castro, en el prólogo a “Chile en 235 cuadros”:

[...] el señor Gerstmann ha producido testimonios sucesivos que sirven para ilustrar avances y progresos del país. Cuando se publicó la primera edición de esta obra, por ejemplo, no existía Huachipato, usina elaboradora de hierro y de acero que en la bahía de San-Vicente, alza los penachos de sus fundiciones. Y hay más, mucho más. [...]. En las panorámicas de la capital de Chile, por lo demás, vemos aparecer en esta nueva edición las estructuras blancas, de líneas sustanciales, de edificios comerciales y de residencia las cuáles en 1930, fecha de las anteriores fotografías, no habían sido todavía incorporadas al paisaje urbano. Si se comparan, pues, lado a lado, las dos ediciones de este libro, se establece prontamente la impresión de tránsito, el paso logrado, tras el cual bien puede haber cambios en la vida de los pobladores y nuevas relaciones entre quienes, en diferentes círculos, forman la ciudad. (Silva Castro, 1959, p.7)

Existen otras informaciones que permiten datar la extensión temporal que comprende esta obra, ya que según los propios álbumes de Gerstmann e información referida a la historia del cine, el autor viaja con la ya referida Expedición Bavaria Fanck (1938-1939) por la Isla Juan Fernández, la Patagonia y Tierra del Fuego. Este periplo continuará con las filmaciones en Panamá y Estados Unidos, vía el océano Atlántico, para dirigirse finalmente a Europa y grabar también en distintas islas.

Gerstmann en el Contexto Cinematográfico Local e Internacional

Durante los primeros años del siglo XX, las producciones latinoamericanas se desarrollaron con el objetivo de mirar hacia lo nacional. Así, países como Colombia, México, Bolivia, Argentina y Chile comienzan a retratar los elementos representacionales de cada Estado-Nación (Mouesca y Orellana, 1998).

[...] las grandes industrias se habían consolidado notablemente y los espectadores se acostumbraron a las luminarias, a un cine de cierto rigor técnico, en el cual nada aparecía escapado a la improvisación. Hollywood [...] era un verdadero paradigma para la formación del gusto del público de cine. (Ossa, 1971, p.32)

Hasta los años 1940, periodo que Gerstmann desarrolla sus primeras filmaciones aproximadamente, la producción documental en Chile aún es incipiente y se trata de trabajos en general breves, con recursos sumamente limitados, que captan eventos propios de la vida cotidiana. La necesidad de construir narraciones articuladas dramáticamente no

siempre son elementos constituyentes, sino más bien destacan los registros del tipo descriptivos de reuniones sociales, obreros saliendo del trabajo, acontecimientos públicos, personajes famosos y desfiles militares, denominadas “películas de actualidades”. Un cine considerado menor que fue desarrollado por las productoras “The Chile film Co.” (Italo-chilena), “Hans Frey Co.” (Valparaíso), “Cóndor Film” (Valdivia) y “Valk Film S.A.” (Valdivia), y que al igual que Gerstmann estuvieron vinculadas con la práctica fotográfica (Bergot, 2013; Bongers, 2010). Estas modalidades revelan la adopción de modelos cinematográficos importados donde se imitan y asumen temáticas que terminan configurando un “eco” de las industrias cinematográficas mayores como la de Estados Unidos y ocasionalmente Europa.

En cuanto a los avances técnicos de estas épocas, un evento digno de mención es la liberación de la cámara filmadora de un soporte fijo, hecho ocurrido en 1925 a manos de E. A. Dupont (Ossa, 1971). La posibilidad de filmar sin necesidad de un trípode le otorga una nueva portabilidad y movilidad a la cámara, permitiendo el desarrollo de una nueva forma de expresión subjetiva con tintes más psicológicos e intimistas. El cine de Gerstmann, quizás por su afán de combinar su trabajo como fotógrafo, ocupa las mismas estrategias o modalidades para ambos tipos de registros, resultando interesante el uso mayoritariamente de tomas fijas y solo unos pocos paneos (movimientos horizontales) suaves.

Además, en los años treinta del siglo XX se da la explosión sonora del cine. Desde la primera proyección con sonido coordinado, “*The Jazz Singer*” en 1927 en Estados Unidos (Mouesca y Orellana, 1998), el sonido se expande rápidamente, convirtiéndose para 1929 en un recurso hegemónico, “y entonces se produce este hecho lógico: vuelve a repetirse el proceso de creación del cine, no ya sobre la imagen sino en función del sonido” (Ossa, 1971, p.33).

En Chile este fenómeno comienza en 1930 con “Canción de amor” del director Juan Pérez Berrocal, primera película con intermediación de lo sonoro y “Norte y sur” (1934) dirigida por Jorge Délano, película parlante desarrollada entre Estados Unidos y Chile (Mouesca, 2010), ambas fuertemente influenciadas por el cine de Hollywood, tanto en su representación de la realidad social como por el lenguaje narrativo que contienen (Morales, 2013).

En relación con el sonido, Gerstmann permanece nuevamente ajeno a estos sucesos al producir un cine silente, sin embargo, hay que considerar que los procesos técnicos relacionados con el sonido aún se encontraban en una etapa inicial, lo que implicaba una complejidad mayor al tener que grabar imagen y audio en forma separada para coordinarlos posteriormente; trabajo que era realizado por dos personas usualmente. Si bien el trabajo de Gerstmann es una producción que abarca más de 20 años, tiempo suficientemente extenso como para que este autor incluyera estos aspectos técnicos, no se ha podido establecer si la

ausencia de audio fue una decisión autoral, más que de un mero problema instrumental o de carácter técnico.

La década de 1930 también traza grandes cambios en cuanto al uso del color en las producciones fílmicas. Desde principio de siglo XX el color toma importancia en la modalidad de pintar los fotogramas de manera directa, es decir, cada cuadro es coloreado a mano. Paralelamente, como parte del desarrollo de la fotografía, se implementa el revelado de varios colores, dentro los cuales resaltan Kodachrome (1915), Polychromide (1918), Prizma Color (1919) y Multicolor (1928), entre otros. A partir de 1935, surge la película Kodachrome reversible de la firma Eastman Kodak para las cámaras de 16mm, como la usada por Gerstmann, formato innovador que no requería positivado, lo que implicó su rápida masificación en la década de 1940 (Coe, 1978). En esta misma década la valoración del crecimiento industrial marcó las distintas producciones cinematográficas, vinculándose al interés por parte de los gobiernos latinoamericanos por la conformación de un cine efectivamente nacional y exitoso, versus la búsqueda del reconocimiento internacional junto al afianzamiento de una industria fílmica nacional (Iturriaga, 2013).

Aquí la figura del Estado como promotor, que posibilitó la generación de una industria cinematográfica en los distintos contextos, cumplió un rol destacado en el caso chileno, en 1940 se comenzarían a entregar recursos estatales para la construcción de Estudios (Reveco, 2015). La producción fílmica de Gerstmann en el contexto chileno, se puede vincular con el tipo de producciones fomentadas por el gobierno de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941) y la creación de la Corporación de Fomento de la Producción de Chile (CORFO), lo que otorga un impulso al plano cinematográfico a través de la creación de “Chile Films” en 1942 para apoyar el naciente cine nacional, que hiciera contrapeso al cine de Hollywood (Morales, 2013). Los estatutos de “Chile Films” eran:

[...] construir y explotar Estudios Cinematográficos en Chile, mediante la producción de películas propias, arrendamiento de Estudios, asociación con otros productores y, en general, la explotación comercial de todo lo relacionado con la industria cinematográfica. (Ministerio de Hacienda, 1942 como se citó en Reveco, 2015, p.186)

A la vez, la CORFO otorgó espacio a la formación de empresas, como la Compañía de Acero del Pacífico (CAP) en Huachipato, la industria azucarera IANSA, y la Fundición de Paipote, entre otras (Collier y Sater, 1999; Mouesca y Orellana, 1998). Hay que destacar en este punto la importancia que Gerstmann le otorga a la Compañía de Acero del Pacífico en Huachipato, así como a IANSA, a las que dedica tiempo considerable dentro de sus registros fílmicos y fotográficos (Figura 2), lo que permite plantear posibles vínculos con la CORFO.



Figura 2. (Izquierda) Fotograma Huachipato “Rollo 4 - Salto del Laja”: segundo 565. (Derecha) Fotograma IANSA, “Rollo 13 – Lata 17”: segundo 672. I (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J.).

En este contexto, el cine entra al panorama nacional como una herramienta de visibilización de la modernidad y el progreso de la nación. En el caso de la mirada de Gerstmann, este tipo de producción fílmica se ve fuertemente influenciada por la estética, temática e ideología de la fotografía de viajes. De aquí que fábricas como la Eastman Kodak Company, conocida popularmente como la Kodak, impulsaran la venta de cámaras de fotografía y cine portátiles, bajo el título de “liviano, pequeño, hermoso, eficiente: A un precio popular”, como una forma de llevar más allá la toma fotográfica, e impulsar la naciente industria fílmica (Cuarterolo, 2014)

La figura del “*travelogue*” para Grierson -quien acuña el término documental- representa el primer capítulo del cine documental como una práctica discursiva, que busca ilustrar para el recuerdo, los sitios y sus sujetos (Cuarterolo, 2014). El trabajo de Gerstmann se relaciona con ello, como una forma de cine que se acerca a lo documental en proceso, que abarca aspectos socioeconómicos, de naturaleza, y culturales registrados a partir de su mirada como fotógrafo:

[...] Así se debe plantear el por qué y cómo se ha dejado dicho registro fílmico, cuál era la intencionalidad del realizador, con qué medios actuó al llevar a cabo dicho registro, si fue un acto independiente o bien contratado si fue programado o espontáneo, o si las imágenes presentadas fueron montadas siguiendo un guion -un discurso narrativo establecido a posteriori en muchos casos- o bien se trata de la presentación de un conjunto de imágenes que busca ser un reflejo de la vida simplemente. (Rolle, 2006, p.23)

“Chile-Visión en Colores” responde al modelo de ser un ‘reflejo de la vida’. En ese sentido, la cámara habla “por sí misma” a través de las selecciones del cineasta. Se trata de la mirada del fotógrafo en un ejercicio cinematográfico, planos de imágenes que pertenecen al ámbito fotográfico que nos llevan a pensar la vida de la imagen en movimiento, un ejercicio al margen de otras producciones cinematográficas de la época y de narración del viajero fotógrafo. Las imágenes se presentan claramente, sin intenciones de montaje dramático en

cuanto a una búsqueda de construir un tipo de narración, y la totalidad de la obra tiene una pretensión de mostrar ‘todo’ Chile; un trabajo de registro que destaca por su orden y sistematicidad.

Es en esta línea donde se inscriben documentales como: “Festival de vistas de Chile” director no identificado (1902), “Santiago antiguo” de Manuel Domínguez Cerda (1915), “El desarrollo de un pueblo o Magallanes, ayer y hoy” de José Bohr (1920), “El sur de Chile en película” de Arnulfo y Bruno Valck (1921), “Santiago” de Armando Rojas Castro (1933), “Tierras magallánicas” del Padre Alberto María de Agostini (1933), “Tarapacá, un pasado y un porvenir” de Egidio Heiss (1943), “Antártica chilena” dirigida por Armando Rojas Castro (1947), “Isla de Pascua” codirigida por Raúl Barrientos y Roberto Montandon (1950), “La isla de Robinson Crusoe” dirigida por Hernán Correa (1950), “Concepción, cuatro siglos de progreso de una provincia” dirigida por Hernán Correa (1951), “Quasimodo en San José de Maipo” dirigida por Giorgio Vormiero (1954), “Arica, puerto libre” de Naúm Kramarenco (1955) y “Sewell, ciudad del cobre” dirigida por Patricio Kaulen (1956), entre otros (Vega, 2006).

Muchos de estos títulos están, de cierta manera, incorporados en la obra de Gerstmann, tanto por referencias territoriales como por temáticas expresadas. Esta inclusión de tantos aspectos del territorio norte-centro-sur e insularidades es posible de relacionar como ya se planteaba, con su trabajo fotográfico, y con el prólogo que realizó para su obra “Chile en 280 grabados en cobre” (1932):

¡Aquí está Chile, en estos 280 cuadros! Chile visto y vivido por mí, -desde Arica hasta Isla Navarino de Tierra del Fuego. No he querido mostrar solamente lo típico, en cual caso tendría que omitir muchos cuadros de interés cultural y científico. Me propuse exhibir todo lo que hay en Chile, todo lo que es Chile, habiendo en esta obra muchos rasgos típicos, netamente chilenos y otros, que son comunes a diversos países del continente suramericano. (Gerstmann, 1932, p. 66)

Por tanto, hay que considerar este material también con relación a su producción fotográfica, determinada por el mismo rigor de filmar todo un territorio, conteniendo así ecos, vínculos y relaciones con buena parte de la historia fílmica chilena.

Respecto al uso del color, hay dos casos que resaltan en cuanto a la producción de documentales centrados en Chile. En primer lugar, está una producción reconocida como el primer documental a color sobre Chile, “*Chile: Land of Charms*” (“Chile: Tierra de encantos”) realizado por la Metro Goldwyn-Meyer en conjunto con el director James A. Fitzpatrick en 1937, en el marco de un programa llamado “*Travel Talks*”, que registró a color un viaje por el globo. En el caso de Chile, se centra en Valparaíso y Viña del Mar, lugares filmados desde arriba del barco en el que viajaban, para luego dirigirse a Santiago, finalizando el recorrido en Temuco y Osorno. Destacan dentro del documental la estabilidad económica del país, así como los bellos paisajes y locaciones (Ibáñez, 2011).

En segundo lugar, y más cercano a Gerstmann, está el trabajo de Roberto Saa Silva quién realiza una obra aparentemente similar a la de este autor, ocupando casi el mismo título: “Chile en colores” que fue estrenada en 1951. Es, según nota de prensa de la época, “una de las primeras filmaciones registradas en color (Technicolor) en Chile. El filme se exhibe en temporada de estreno en el Teatro Principal, dedicado exclusivamente al género documental extranjero y nacional” (Vega, 2006:127). La descripción del contenido de esta película, listada como “perdida”, dice: “Aproximación al paisaje chileno a través de un recorrido de cuatro mil kilómetros, que se inicia en el morro de Arica y finaliza en el extremo sur” (Vega, 2006, p.127). Las notas de prensa asociadas registran lo siguiente:

El Principal ofrece desde mañana una producción de largometraje filmada íntegramente en technicolor y que es una visión magnífica y adecuada de las bellezas panorámicas de nuestro país. Chile cobra expresión y vida a través de una rápida sucesión de imágenes que comienzan en el histórico Morro de Arica que continúa en la pampa salitrera, que se arrodilla en el Santuario de Andacollo, que muestra las bellezas de Santiago y Valparaíso y que luce en el sur de Chile. Roberto Saa Silva, su director, da muestras de su ingenio en este film. (La Nación, 1951, p. 29 como se citó en Vega, 2006, pp.127-128)

Las similitudes temáticas permiten plantear que, si no supiéramos que se trata del filme de Saa Silva, perfectamente podríamos pensar que se trata de “Chile-Visión en Colores” de Gerstmann, donde destacan la característica particular del color y el recorrido extenso y completo a lo largo de Chile.

Otro aspecto importante en el contexto chileno documental es la idea de progreso e industria. Gran parte de los documentales se centran en el auge urbano, en la prosperidad económica y en el desarrollo industrial y turístico (Vega, 2006). El énfasis está dado hacia el cambio, mostrando obras en desarrollo, construcción e inclusive inauguraciones. Esto se evidencia en el caso de Gerstmann, al exponer la actividad relacionada a la producción del hierro y acero de la Siderúrgica Huachipato (Talcahuano), y el cobre en Chuquicamata (Calama). Esta corriente de progreso, modernidad, desarrollo y prosperidad, cuenta con una larga lista de producciones en Chile, tales como: “Cemento Melón” dirigida por Carlos Eckardt Zuñiga (1917), “El mineral El Teniente” de Salvador Giambastiani (1919), “Inauguración del Casino de Viña del Mar”, anónimo (1928), “La pesca en alta mar” de Armando Rojas Castro (1941), “Central de Leche” dirigida por Guillermo Yánquez (1944), “Carbón chileno” del director Pablo Petrowitsch (1944), “Hombres y metales” de Guillermo Yanquez (1945), “Salitre” (1946) y “El cobre” (1950) dirigidas por Pablo Petrowitsch, “Acero” dirigida por Patricio Kaulen (1950) y “Petróleo chileno” de Armando Parot (1955), entre otras (Vega, 2006). Demostrando que los registros sin estructura dramática y de lugares industriales cumplieron un destacado rol en la temprana cinematografía chilena. Con estos exponentes como referentes, se puede considerar que las grabaciones de Gerstmann sobrepasan estos recorridos parciales del cine nacional industrial,

ya que sus imágenes contienen una mirada caleidoscópica de un Chile diverso, natural, industrial, tradicional y cultural.

Categorización de la obra “Chile-Visión en Colores” de R. Gerstmann

Como hemos señalado anteriormente, la obra de Roberto Gerstmann tiene la característica de no incorporar sonido, cuestión que abre una interrogante en la investigación toda vez que para la época ya se contaba con equipos de sonidos que podrían haber sido utilizado por Gerstmann en sus filmaciones, o por qué no lo sonorizó posteriormente existiendo la posibilidad de hacerlo en estudio. Un motivo pudo ser el alto costo que esto requería. De este modo, las imágenes toman total relevancia en la propuesta de categorización de la obra en general.

Asimismo, otra característica general es que la obra documenta prácticamente buena parte del territorio chileno. A modo de ejemplo, las imágenes registran el recorrido del autor por el extremo norte, visitando Arica, Antofagasta, el Desierto de Atacama, San Pedro de Atacama, Río Loa, La Tirana y Mamiña, entre otros poblados del interior de la región de Tarapacá. Sigue su registro en la región de Coquimbo filmando La Serena y Andacollo, para continuar con la Región Metropolitana registrando la ciudad de Santiago y el centro de ski de Farellones. En la Región de Valparaíso hace un registro de Viña del Mar, Ventanas, Quintay, y Juan Fernández. En la Región del Libertador Bernardo O’Higgins, incorpora imágenes de Pomaire, Coinco y Colchagua. En las regiones del Maule y Biobío recorre Constitución, Rari, Concepción, Lota e Isla Santa María. En las regiones de la Araucanía, de Los Ríos y de Los Lagos aparecen frente al lente las localidades de Galvarino, Villarrica, Valdivia, Puerto Varas y Osorno, entre otras ciudades. En el extremo austral, realiza filmaciones a Punta Arenas, Tierra del Fuego y sus canales australes.

Para entender las modalidades de la construcción visual de la obra de Roberto Gerstmann y para llevar a cabo una reflexión sobre los recursos narrativos cinemáticos, a partir de las imágenes de este recorrido por Chile, se han definido tres categorías las que se complementan con subcategorías que se desprenden de las variables mayores. Estas categorías permitieron agrupar características temáticas con tiempos de exposición, obteniéndose el siguiente resultado:

Categoría Naturaleza (162min y 39seg)

En esta categoría se agrupa aquel registro que está enfocado en el entorno natural, donde no se observa la intervención humana, y por lo tanto se presenta en oposición a lo cultural y lo socioeconómico. Comprende un porcentaje significativo del total filmado por Gerstmann en su serie “Chile-Visión en Colores”, representando el 50% del tiempo

analizado (2 horas 42 minutos 39 segundos). Muestra, entre otros elementos, la biodiversidad existente en las distintas regiones con imágenes que podrían aportar, por ejemplo, a estudios sistemáticos sobre especies nativas por región y sus ecosistemas. Se distinguen tres subcategorías.

Subcategoría Paisaje (138min y 52seg)

Constituido por imágenes que dan cuenta de panorámicas o “vistas”, a modo de contemplación del entorno natural, de paisajes marinos como roqueríos y playas en las costas oceánicas; paisajes de la zona sur, como bosques, cascadas, lagos, ríos, volcanes y montañas nevadas con araucarias; y paisajes de la zona norte que revelan los diversos pisos ecológicos como la cordillera del Tatio y el desierto de Atacama.

Subcategoría Flora (16min y 5seg)

El autor realiza tomas con evidente mirada fotográfica de especies nativas y exóticas que encuentra en los diversos lugares que recorre, aparentemente con una intención clasificatoria, como una especie de catálogo natural propio de las ideas naturalista de fines del siglo XIX y comienzos de XX. Es recurrente el uso de primeros planos o planos detalles para dar cuenta de sus características generales de flores, cactus, arbustos, árboles, tanto frutales como ornamentales, y hierbas medicinales, entre otros.

Subcategoría Fauna (7min y 42seg)

Las imágenes muestran especies animales que forman parte del paisaje natural, tales como animales marinos, aves, y ejemplares de lagartos, chinchillas, guanacos, pudús e incluso el ciervo rojo - especie introducida en el territorio nacional.

Categoría Socioeconómica (104min y 19seg)

En esta categoría, segunda en duración con un 35%, se agrupa el registro asociado a procesos productivos e industriales, principalmente actividades económicas vinculadas a los recursos naturales y al desarrollo urbano que muestran un país en proceso de modernidad. Actividades de extracción minera, junto con las agrícolas y pesqueras son recurrentes, así como también el registro de las ciudades con sus industrias, comercio y los medios de transporte público y privado. Cabe destacar que este desarrollo socioeconómico del siglo XX era profusamente expuesto a través de la literatura nacional donde se exhibían estos adelantos, por ejemplo, en la producción de los denominados “Álbum de Chile” que integraban textos e imágenes fotográficas en su interior. Como parte de la actividad socioeconómica, se incluye también la actividad turística y/o recreacional, aunque en menor frecuencia. Se distinguen tres subcategorías:

Subcategoría Ciudad (52min y 26seg)

Las vistas de las ciudades más importantes de Chile fueron capturadas por el lente cinematográfico de Gerstmann. Por supuesto la ciudad de Santiago es recurrente, particularmente su centro cívico y edificios emblemáticos como la Casa de Gobierno La Moneda, el Museo de Bellas Artes, también aquellos edificios que ya no existen como la Estación de Trenes Providencia, que fue inaugurada en 1912, también llamada Estación Pirque ubicada en un costado de Plaza Italia. Asimismo, se consignan otras ciudades como Viña del Mar, La Serena, Antofagasta, Arica, Valdivia y Osorno, entre otras, que muestran el desarrollo urbano de Chile de norte a sur.

Subcategoría Industria (28min y 31seg)

Considerando que el autor fue formado como ingeniero, es que sus imágenes dan cuenta de un interés particular por la industrialización del país. A modo de ejemplo se pueden mencionar actividades tan diversas como la extracción en la mina de hierro en Romeral, la pesca con jaula de langostas en Juan Fernández, la factoría ballenera en Quintay y el cultivo y procesamiento de la remolacha de la planta IANSA en Linares.

Subcategoría Turismo-Recreacional (23min y 17seg)

Esta subcategoría incluye imágenes de los principales centros de ski como Farellones, Portillo, Lo Valdés en la zona centro y Villarrica y Osorno en el Sur de Chile. También el autor registra pequeñas ciudades en la costa de la zona central de Chile como Zapallar, El Quisco, Santo Domingo, pero con una mirada que pone el acento en su condición de balnearios de descanso, invisibilizando las actividades de pesca de estos lugares. Particular atención pone en el Hotel Pucón, a orillas del Lago Villarrica, conocido por su exclusividad.

Categoría Cultural (47min y 44seg)

Esta categoría es la con menos tiempo, alcanzando solo un 15%, nos muestra algunas prácticas colectivas a través de las cuales los grupos humanos dan sentido a sus modos de vida y experiencias cotidianas. Actividades que comprometen la producción y la circulación social de diversas significaciones. Por ende, entendemos a la cultura como una “práctica significativa” que está imbricada en/con otras prácticas sociales, y es la suma de sus interrelaciones (Williams, 1980). Desde esta perspectiva, se incluyen en esta categoría a los pueblos originarios, a las fiestas, las tradiciones y la producción de objetos; comúnmente llamada artesanía. A continuación, se detallan las cuatro subcategorías:

Subcategoría Pueblos Originarios (4min y 23seg)

Los grupos indígenas o pueblos originarios de Chile son escasamente retratados por el lente de Gerstmann. Podemos dar cuenta de imágenes del pueblo mapuche en el sur de Chile, donde aparece especialmente una familia del sector de Galvarino-Boroa, así como otra familia mapuche sin identificación del lugar. Sin embargo, usa escasos segundos para dar cuenta de su presencia, su entorno y sus actividades. Lo mismo ocurre con los kawésqar en el extremo austral, que aparecen brevemente sobre una embarcación menor. Otros registros, son aquellos de tipo arqueológico vinculados a la cultura ancestral, por ejemplo, en el norte tenemos arte rupestre en Taira donde se muestran las pictografías y grabados en roca de figuras de camélidos en las riberas del río Loa. También las ruinas arqueológicas de Lasana, cerca de Chiu – Chiu, y piezas cerámicas de la cultura diaguita expuestas en el Museo Arqueológico de La Serena. Sin embargo, los grupos indígenas del norte del país quedan registrados mediante sus fiestas incluidas en la subcategoría siguiente.

Subcategoría Fiesta (16min y 50seg)

Esta subcategoría involucra actividades festivas, principalmente del tipo religioso dentro de las cuales se encuentran componentes de los grupos indígenas andinos. Así, por ejemplo, Gerstmann registra una fiesta en Ayquina al interior de Antofagasta, donde se celebra a la Virgen de Guadalupe y la fiesta de La Tirana, cerca de Iquique donde se celebra a la Virgen del Carmen. Además, de otras fiestas religiosas como la fiesta de Andacollo al interior de La Serena, que celebra a la Virgen Nuestra Señora del Rosario, y la fiesta de Cuasimodo celebrada luego de Semana Santa en la zona centro del país y que el autor registra en más de una ocasión. Cabe destacar que la Fiesta de Cuasimodo o “Correr a Cristo” fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial por el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio el año 2018.

Subcategoría Tradiciones (23min y 43seg)

En esta subcategoría se representan las actividades que tienen una permanencia en el tiempo y el territorio, principalmente asociadas al campo chileno. Una de las más significativas es el rodeo, que si bien es concebido como un deporte nacional, su realización es sentida y desarrollada como parte de la tradición del huaso chileno, muy propio de la zona central. Junto a esto aparecen prácticas ecuestres que se alejan del mundo campesino, pero que incluye más bien aspectos vinculados a la equitación como lo es el salto ecuestre. Por otra parte, dentro de las tradiciones podemos ver actividades como la pesca artesanal, la construcción de barcos de madera en la ribera del río Maule en Constitución, una trilla con locomotora y yunta de bueyes, la marcación de animales, el arrieraje de ovejas y la cosecha de uvas con su tradicional fiesta de la vendimia, por nombrar algunas.

Subcategoría Artesanía (2min 48seg)

Es una de las actividades de menos interés por parte de Gerstmann, en tanto solo se encontraron dos secuencias ligadas a la confección de objetos de la cultura material. La primera es la cerámica de Pomaire, cerca de Santiago, donde se registra la maestría de una mujer moldeando la greda, y la segunda, la realización de diversas piezas hechas de crin de caballo por mujeres artesanas en la localidad de Rari, al interior de Linares. Técnicas artesanales declaradas Patrimonio Cultural Inmaterial por el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio los años 2015 y 2018 respectivamente.

Finalmente, es importante tener en cuenta que estas categorías y subcategorías que se han articulado, de acuerdo con un proceso de sistematización visual teniendo en cuenta aspectos temáticos que no son excluyentes ni se anulan unas a otras. Es decir, se producen sobreposiciones, ya que varios de los temas y manifestaciones de las imágenes registradas por Gerstmann pueden abarcar más de una de categoría y/o subcategoría. A modo de ejemplo, en la categoría Cultural, la fiesta de La Tirana corresponde a la subcategoría “Fiesta”, pero también podría ser considerada como parte de las “Tradiciones”, e incluso muy probablemente un porcentaje corresponda a grupos indígenas, por lo que también operaría la subcategoría “Pueblos Originarios”. A pesar de estas dificultades metodológicas, las tendencias temáticas son claras, su principal objeto de registro cinematográfico es la “naturaleza (50%) con énfasis en la subcategoría “paisaje”; esta última con 138 minutos que representan el 43% de toda la serie “Chile-Visión en Colores”.

Algunos aspectos Estéticos de “Chile-Visión en Colores” de Roberto Gerstmann

Para fijar algunos de los aspectos estéticos y formales dentro de la obra cinemática de este realizador es necesario considerar, además de los dispositivos propios de la imagen en movimiento -ángulos de toma, encuadre y plano-secuencia, entre otros- y sus procedimientos visuales- escenificación de un plano-secuencia, personajes y gestualidades-, otros antecedentes fundamentales que marcan e influyen en la conformación de las visualidades y las narrativas de este autor.

En 1935 Gerstmann escribía en un texto titulado “Mis cuadros”, publicado en la Revista de Arte de la Universidad de Chile, comentando sus publicaciones “Bolivia 150 grabados en cobre” (1928) y “Chile 280 grabados en cobre” (1932):

No hay, pues trucos ni secretos: todo está sometido a sus reglas. Todo puede ser cambiado o modificado individualmente, a base de las leyes físicas o químicas que toda persona puede conocer. La condición principal del éxito final está en la intuición, en aprender a ver, en poder ver. Eso es todo (Gerstmann, 1935, p.17).

Texto que revela claramente dos fundamentos estéticos de su trabajo. En primer lugar, muestra una concepción muy cuidada para sus realizaciones en cuanto a los conocimientos formales y técnicos de la producción de la imagen, donde su gesto meticuloso siempre atento al detalle se revela y sostiene cuidadosos encuadres y composiciones. En segundo lugar, sus palabras hacen evidente la importancia que le da a la condición de “ver” más allá del acto en sí mismo, porque como argumenta, se debe “aprender a ver” para trasladar ese evento sostenido en una intuición, en una imagen cuidadosamente construida (Alvarado et al., 2009).

Los ejes que van a marcar, definir e influir las estéticas visuales de este realizador son, por un lado, su condición de viajero y explorador, y por el otro, su doble posición de fotógrafo y cineasta. Roberto Gerstmann sin duda, pertenece a esa generación de viajeros y exploradores incansables que hicieron de la fotografía y el cine una herramienta fundamental para el registro y documentación de sus experiencias (Villarroel, 2010). Desde su llegada a Chile en la segunda década del siglo XX, sus investigaciones fueron sostenidas por el desplazamiento permanente a lugares remotos y por el encuentro con poblaciones, tradiciones y fiestas muchas veces desconocidas. Así las imágenes trascienden el registro visual constituyéndose en documentos que revelan el “Yo estuve allí”, intensificando la realidad a través de su mirada como realizador. Sus narrativas errantes y escrutadoras, que incluyen prácticamente todo el territorio chileno, se desarrollan en el marco de una actividad profesional como fotógrafo, porque Gerstmann fue contratado por diferentes empresas e industrias para realizar trabajos de documentación de sus instalaciones, actividades y técnicas, participando con estos mismos propósitos también en varias expediciones a los territorios insulares y antárticos de Chile.

Durante todos estos viajes va a aprovechar de registrar todo aquello que le llama la atención más allá de los encargos de trabajo y va a llevar a cabo también tanto su actividad fotográfica como cinemática, lo que le otorga esa doble posición de fotógrafo/cineasta que resulta tan particular. Se podría pensar que esta doble condición no es tan destacable, ya que en estos ámbitos encontramos muchos autores que trabajan con la fotografía y el cine, pero en este caso toma una relevancia especial por la combinación de ambos tipos de imágenes bajo modalidades representacionales, dispositivos y procedimientos visuales totalmente compartidos, lo que implica el desplazamiento y traspaso de sus estéticas entre la imagen fija y la imagen en movimiento en ambos sentidos creacionales.

Estrategias narrativas visuales y configuración del relato

Desde su construcción visual, predomina una cuidada composición dentro del encuadre elegido por el uso y manejo de la luz como un elemento expresivo y estético fundamental en la configuración de una visualidad, donde se combinan drásticos contrastes.

En términos generales, al observar el material repartido en los diferentes rollos de película queda de manifiesto la mirada caleidoscópica de Gerstmann tanto desde el punto de vista temático, como desde la construcción visual de sus imágenes. Sin embargo, esta visión de un conjunto diverso y cambiante de temas y regiones de Chile, se sostiene en una voluntad de generar un relato y se puede observar en la meticulosa planificación que este realizador hacía de su trabajo. Por una parte, el ritmo narrativo está marcado por la inclusión de títulos e intertítulos donde aparece nombrado el lugar – y en ocasiones el tema –, lo que informa y prepara al espectador para las secuencias que vienen a continuación. Información geográfica que muchos de los registros de esta época no tienen, otorgándole un valor adicional a esta serie. Estos títulos de letras que contrastan contra fondos de variadas texturas y colores, destacando los diversos textiles provenientes de los pueblos originarios, buscan posicionar una imagen de Chile a través de una estética que nos particulariza como país como es posible revisar en la Figura 3.



Figura 3. Título e intertítulo. Fotogramas “Rollo 14 - Lata 25”: segundos 21 y 566. (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J.).

Por otra parte, la narrativa contenida en los diversos rollos que Gerstmann editó con sus materiales filmados muestra claramente la intención de ordenar su recorrido por Chile de norte a sur. Así lo demuestra un documento tipografiado titulado “Contenido de películas en colores 16 mm sobre CHILE de Roberto M. Gerstmann”, firmado con su timbre e indicaciones, y conservado de la época en que este autor entregó parte de su obra al Padre Gustavo Le Paige en la ciudad de San Pedro de Atacama (Región de Antofagasta, Chile).

Como se observa en el documento “Contenidos de Películas en colores 16mm sobre CHILE de Roberto M. Gerstmann”, en el número 1 su contenido se detalla de la siguiente manera: “Arica, Azapa, Lluta, Iquique, Caleta Molle, Mamiña, La Tirana, Pica, Guanillas”, terminando con “Vistas Aéreas”. En este listado se puede percibir como Gerstmann va ordenando su relato visual con una clara intención de recorrido geográfico, agrupando aquellas localidades que pertenecen a la Región de Arica y Parinacota en primer lugar, seguidas de aquellas ubicadas en Tarapacá y finalmente en la región de Antofagasta (Figura

4). Las vistas van transitando los centros urbanos de la costa, los valles que se internan hacia la cordillera, los pueblos y lugares de la zona de la puna y el altiplano, y el desierto de Atacama con su inmensidad árida. Insertos en este desierto paisaje aparecen algunas oficinas salitreras, con sus instalaciones industriales y altas chimeneas, a veces, algunas estaciones de ferrocarriles y cruces de líneas férreas en variadas direcciones. Incluye también tomas realizadas en la fiesta de La Tirana, tradicional conmemoración que se realiza en el pueblo del mismo nombre ubicado en un oasis situado en el corazón de la Pampa del Tamarugal, en homenaje a la Virgen del Carmen. Su cámara recorre en secuencias ordenadas el gentío que asiste al evento religioso, así como de las cofradías y grupos de bailarines que peregrinan a este Santuario, dando cuenta de diversos aspectos de esta conmemoración. Termina este recorrido con algunas vistas áreas que complementa la estrategia narrativa de Gerstmann, construida visualmente con una estética fragmentada por diversas secuencias, donde el relato se cierra con una mirada de conjunto desde la altura de algunas ciudades y lugares del desierto

Se debe tener en cuenta que según las investigaciones llevadas a cabo se ha podido observar que, al parecer, este orden inicial realizado por el trabajo de edición llevado a cabo por el propio Roberto Gerstmann habría sido alterado en los diversos procesos de traspaso de formato de los materiales. Será motivo de futuras investigaciones analizar cuidadosamente los materiales, para en lo posible restaurar el relato original del autor o por lo menos fijar los cambios producidos

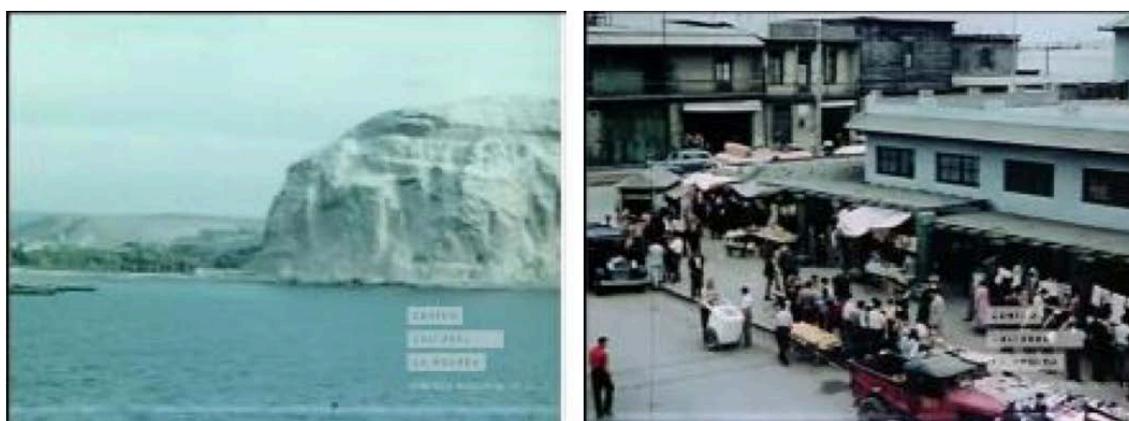


Figura 4. Morro y ciudad de Arica, Región de Arica. Fotogramas “Rollo 14 - Lata 25”: segundos 44 y 148. (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J. UCN).

Otro ejemplo de su intención narrativa que se fundamenta en una estética de vinculación sucesiva de diversos fragmentos de secuencia de lugares y temas es el “Rollo 11 – Tierra del Fuego” descrito en el documento elaborado por Gerstmann con el número 19, de la siguiente manera: “Vuelo Santiago Punta Arenas, Islas de Chiloé, Montañas de Aysén, Hielo Continental, Cerro San Valentín, Cerro Fitz Roy, Punta Arenas, Fuerte Bulnes, Manantiales, Cerro Sombrero, Punta Delgada, Puerto Gregorio”, para cerrar con un “Vuelo sobre Tierra del Fuego”. Para la narrativa de este otro extremo de Chile Gerstmann

utiliza muchas tomas del paisaje, de las montañas y los hielos, reflejando de manera evidente las soledades de estos australes territorios, los cuales se van encadenando a través de la combinación de vistas áreas y algunas vistas de lugares poblados, explotaciones petroleras y estancias ovejeras.

Como ya se ha dicho, estos gestos e intenciones narrativas tienen un evidente correlato en la obra fotográfica de Gerstmann, lo que permite comprender las estéticas filmicas que van articulando esta construcción de “Chile-Visión en Colores”. Su producción fotográfica, conservada en varios archivos de nuestro país, está constituida por una gran cantidad de imágenes en diversos formatos, cuidadosamente ordenados y muchos de ellos documentados con fechas y lugares. En las colecciones fotográficas de Gerstmann se pueden encontrar negativos, flexibles, positivos papel, placas de vidrio y diapositivas (Alvarado et al., 2009).

Destaca en su producción fotográfica la realización de diversos álbumes que reúnen su trabajo en términos temáticos, ordenados por cada país donde se desempeñó como fotógrafo, incluyendo las expediciones a los territorios insulares de nuestro país, así como los viajes al territorio antártico (Figura 5). Estos álbumes revelan la misma meticulosidad y cuidado que tuvo este autor con su material cinemático ya que las fotografías están ordenadas bajo una clara intención de relato visual que busca entregar al espectador no solo las alternativas del recorrido geográfico, sino también el recorrido del ojo del fotógrafo sobre los distintos paisajes. Un aspecto que llama la atención es que al observar la obra fotográfica de Gerstmann, se pueden apreciar coincidencias en su producción cinemática y fotográfica de acuerdo con ciertas categorías ya descritas. Se podría pensar que estas coincidencias corresponden a un mero hecho práctico, donde Gerstmann aprovecha sus viajes a distintos lugares y su presencia en diferentes acontecimientos para fotografiar y filmar. Sin embargo, esta es una cuestión fundamental, ya hay concurrencia e insistencia de encuadres y planos en la construcción de las imágenes, reiteración que es el resultado de decisiones estéticas, que revelan una vez más su trabajo meticuloso y cuidado.



Figura 5. Álbum Chile-4 de Roberto Gerstmann donde la naturaleza tiene un rol protagónico. (Fuente: Archivo Biblioteca Universidad Católica del Norte, Alvarado et al., 2009, p.28).

Nuevamente destaca la vinculación de sus registros fotográficos y cinemáticos, por la extraordinaria coincidencia entre determinadas tomas de la imagen fija con las tomas cinemáticas. Estas coincidencias entre estos dos medios expresivos revelan que Gerstmann más allá de utilizar diversas cámaras al momento de llevar a cabo su trabajo, posee un ojo inspirado en el “aprender a ver” y se maneja perfectamente en el arte y los desafíos que plantean estas dos modalidades de la imagen técnica, no solo en cuanto a su producción, si no a sus implicancias significativas y estéticas de ambos recursos como sistemas convencionalizados de representación visual (Benjamin, 1989).

Dispositivos y modalidades visuales en la configuración estética de las imágenes cinemáticas de Roberto Gerstmann

Las estéticas que presentan las imágenes cinemáticas de Gerstmann se caracterizan y se sostienen por el uso de dispositivos visuales que incluyen encuadres cuidadosamente compuestos, donde siempre se busca una composición equilibrada, con elementos que permitan al espectador fijar los diversos planos contenidos en dichos encuadres. La luz juega un papel fundamental porque será uno de los recursos que le permiten dibujar y definir los contrastes que le dan valor tonal a la imagen. Los procedimientos visuales se ordenan desde los encuadres de planos generales y casi panorámicos hasta los detalles en primerísimos primeros planos. La configuración estética se cierra sobre imágenes cargadas de contrastes, matices y diferencias lumínicas siempre bajo una balanceada composición, como se observa en la Figura 6.



Figura 6. Volcán Villarrica, Región de La Araucanía. Fotogramas “Rollo 4 - Salto del Laja”: segundos 1188 y 1233. (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J.).

Estas modalidades visuales se materializan en directa relación con las categorías que hemos distinguido, por ejemplo, las vistas atribuibles a la subcategoría “paisaje” están construidas con planos generales y la instalación de escenarios más bien bucólicos, con una ausencia casi total del ser humano y donde las marcas de la cultura y la domesticación humana sobre la naturaleza aparecen apenas esbozadas en los planos más lejanos o como referencia para mostrar la profundidad de la imagen y lo agreste del paisaje.

Esta mirada de Gerstmann extensa y dilatada del paisaje se combina con muchas tomas y secuencias donde se releva el progreso y la industrialización de nuestro país, aparecen las usinas trabajando, así como diversas vistas de grandes centros urbanos o pequeños pueblos y localidades, muchas veces difíciles de identificar, incluidas en la categoría “socioeconómica” (Figura 7). Predominan los encuadres generales que intentan mostrar la máxima cantidad de elementos, tal vez por esto se incluyen algunas vistas aéreas o desde algún lugar en altura, alternando con tomas en plano medio de la vida cotidiana de sus habitantes.



Figura 7. (Izq) Chuquicamata, Región de Antofagasta. Fotograma “Rollo 14 – Lata 25”: segundo 522. (Der.) Calle de Santiago. Fotograma “Rollo 2- Santiago”: segundo 287. (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J. U).

En su recorrido, estas estéticas construidas con encuadres de planos generales siempre se enlazan con otras secuencias con primeros y primerísimos primeros planos, fundamentalmente de especies vegetales y animales, combinando visualmente las tres

subcategorías de la categoría “naturaleza” (Figura 8). Las tomas revelan los detalles más pequeños y notables de estas especies de flora y fauna, y aun en esta mirada tan inmediata, este autor nunca deja de lado una cuidadosa composición del plano; cercanía que en algunos casos genera problemas con el foco a Roberto Gerstmann.



Figura 8. Flor del Copihue. Fotograma “Rollo 4 - Salto del Laja”: segundo 865. (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J.).

En cuanto a los dispositivos visuales utilizados por Roberto Gerstmann destacan, para el registro de las fiestas y eventos culturales comprendidos en la categoría “cultural”, tomas de planos generales junto con planos medios y panorámicas, poniendo especial énfasis en los distintos momentos de la fiesta, los trajes y las coreografías (Figura 9). Estrategias donde queda en evidencia la búsqueda de un registro visual del evento, lo que le hace perder ligeramente sus cuidados encuadres en pos de tomas que muestren el desarrollo del acontecimiento.



Figura 9. Vendimia Viña Undurraga y Coro de C. Cuevas Mackenna. Fotogramas “Rollo 13 – Lata 17”: segundos 139, 182 y 242. (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J.).

Se hacen parte de estos registros algunas manifestaciones del patrimonio material chileno, con tomas de algunas cerámicas de origen arqueológico pertenecientes a la Cultura Diaguita (Región de Coquimbo) (Figura 10). Las piezas cerámicas son registradas después

de haber sido cuidadosamente instaladas, para mostrarlas en sus distintas formas, diseños y colores, aspectos especialmente relevantes en este tipo de piezas.



Figura 10. Piezas de la Cultura Diaguita proveniente de diversos sitios arqueológicos, Región de Coquimbo. “Rollo 1 - La Serena”: segundos 121, 125 y 133. (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J.).

Como parte de las modalidades visuales en la configuración estética de la obra de Gerstmann, es necesario considerar su ya mencionada doble condición de fotógrafo/cineasta, ya que es aquí donde queda en evidencia las coincidencias en el uso de determinados dispositivos visuales, entre dos medios expresivos utilizados bajo una misma forma de ver. Un ejemplo notable es una vista general del pueblo de Mamiña (Región de Tarapacá) que tiene su correlato en una secuencia filmada bajo el mismo dispositivo visual del plano general (Figura 11).

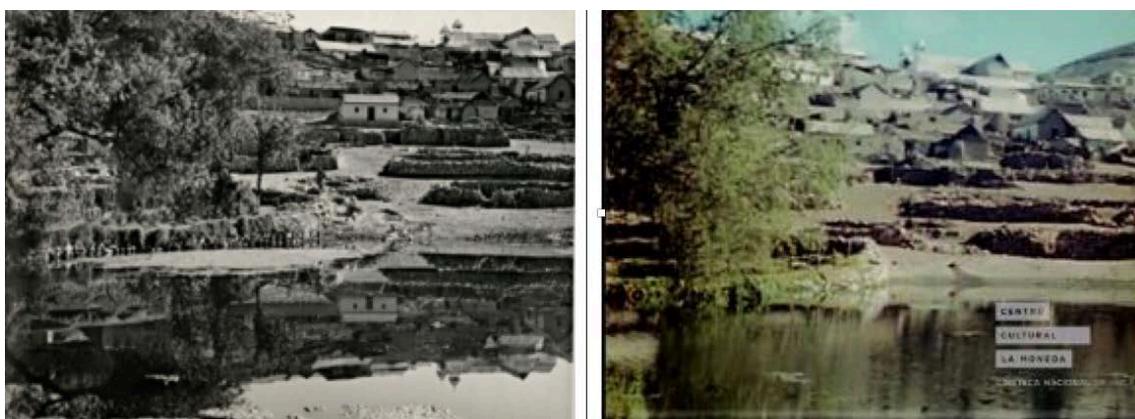


Figura 11: (Izquierda) Fotografía de Mamiña de Roberto Gerstmann 1930-1960 (Alvarado et al., 2012,p.121). (Derecha) Fotograma Rollo “Rollo 14 - Lata 25”: segundo 367 (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J.).

Esta vinculación y dependencia estética se refuerza en una modalidad cinemática construida en base a tomas fijas donde Gerstmann utiliza exactamente los mismos encuadres y planos para construir su registro, posicionando su mirada a través del lente de forma directa y constante sobre su objetivo, sin utilizar paneos, *traveling*, picados o contra picados. Así las secuencias se presentan como una sucesión de imágenes fijas que van desde un paisaje, una industria, personajes, animales o plantas, donde el movimiento solo está presente en los elementos que componen la imagen y no en la imagen en su totalidad. Es decir, lo cinemático solo se percibe por una brisa que mueve las hojas de los árboles, por el

movimiento de una máquina, el galopar de un caballo o por el desplazamiento de los personajes.

De esta manera, las estrategias respecto de ciertas narrativas junto al uso de determinados dispositivos y procedimientos visuales, dan como resultado una estética fotográfica particular que caracteriza la obra cinemática de Roberto Gerstmann, en su mirada de viajero y explorador, que ha construido una imagen artística y sistemática de Chile.

Aspectos Antropológicos de “Chile-Visión en Colores” de Roberto Gerstmann

Desde un punto de vista antropológico, en el material fílmico clasificado en la categoría “cultural”, se han identificado diversos aspectos sociales, históricos y tradicionales, que están determinando la construcción de una cierta imagen de Chile.

En primer lugar, es posible determinar que el autor tuvo la intención de construir una narrativa, por cuanto hay una serie de acciones que implican un montaje. En este caso, como ya se mencionó, se identifican los lugares mediante títulos o intertítulos cuidadosamente diseñados con motivos textiles indígenas, los cuales están intercalados, evidenciando un ritmo narrativo que muestra un Chile ordenado de norte a sur en la serie Chile -Visión en Colores.

A partir de las temáticas abordadas por Gerstmann, se observa la preocupación del autor por reflejar la vida, las costumbres y cultura en el Chile de mediados del siglo XX. En el “Rollo 1 - La Serena”, surge con fuerza la categoría “cultural” donde aparece una interesante filmación sobre la Fiesta de Andacollo (Figura 12). El valor cultural está asociado a la incorporación de secuencias respecto de actividades del tipo religiosas que tiene una larga tradición, considerando que los antecedentes más antiguos que se tienen corresponden a las cofradías del siglo XVI, consolidada hacia fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII. El valor cultural de esta celebración está dado por la constitución de hermandades que incluye población descendiente de negros, indígenas y mestizos locales como foráneos, que se instalaron en la zona, luego de que la colonia trajera población encomendada para el trabajo minero. De igual manera, el baile chino declarado Patrimonio Cultural Inmaterial en 2013 e inscrito en la “Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad” de la UNESCO el 2014, constituye una expresión ritual y festiva que conmemora a la Virgen del Rosario o también llamada Chinita. Se trata de una festividad que ha sobrevivido en una sociedad en

[...] permanente cambio modernizador [...] una actualización permanente de la tensión producida entre el orden tradicional de un culto organizado en función del

parentesco, la vecindad, la afinidad y lo comunitario, frente a las mediaciones institucionales, normativas, mercantiles y jerárquicas que la Iglesia, el Estado, el mercado y la clase dominante, imponen. (Contreras y González, 2015, p.11)

Gerstmann realiza una filmación de aproximadamente 4 minutos para la fiesta de Andacollo. Si consideramos que el total de minutos usados para la categoría “cultural” es de 47 minutos y 44 segundos, pareciera que esta fiesta fue mayormente valorada por el autor. Así, podemos observar como a partir de diversos encuadres, ángulos y planos-secuencias, se despliega un interesante registro de bailes y danzas patrimoniales.



Figura 12. (Izquierda) Vista Panorámica de la Fiesta de Andacollo. (Centro) Bailes chinos con sus bailes y vestimenta. (Derecha) Detalle de la ritualidad festiva. Fotogramas del “Rollo 1- La Serena”: segundos 402, 518 y 466 (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J.).

Esta fiesta ha sido filmada también por Jorge Di Lauro y Nieves Yancovic en el año 1958 en 16 mm a color. A diferencia de la solitaria cámara de Gerstmann, esta producción cinematográfica cuenta con un equipo técnico de tres cámaras que captan desde lugares diferentes los acontecimientos ocurridos durante tres días. Este documental, considerado una de las “cumbres del documental chileno” busca alejarse de la descripción de paisajes y adentrarse en el fervor religioso de la fiesta (Vega, 2006, p.167). Pocos años más tarde, en 1961, Aldo Francia realiza el documental Andacollo en 8mm en color reversible, una producción que contó con el apoyo del Canal 4 de TV y la Universidad Católica de Valparaíso. Según las propias palabras del autor, su experiencia en la filmación dio cuenta de una “acción y ritmo que fue 'in crescendo' hasta el paso de la Virgen. Si el "Andacollo" de Di Lauro y Yancovic fue un documental en 16 mm que mostraba las diversas etapas de las fiestas, el nuestro era una apoteosis al dinamismo, a las bellas tomas y al ritmo creciente hasta la explosión final. Fueron dos maneras diferentes de encarar la festividad” (Francia, 1990, p.52).

Es interesante destacar que el trabajo realizado por Gerstmann tiene una lectura etnográfica desde el punto de vista de lo observable. En él podemos dar cuenta de un posible trabajo con las actuales agrupaciones de bailes, en tanto sea posible generar reconocimientos de vestimentas, bailes y personas. Lo mismo ocurre a nivel de instrumentos musicales, de cómo se componen las bandas, que tipo de instrumentos se usan y si en la actualidad siguen siendo parte de la expresión musical. Incluso estos datos podrían aportar en generar una periodización de la fiesta registrada, en cuanto se ha

determinado que cierto tipo de instrumentos ya no se ven, así como la aparición de otros determinan nuevas formas sonoras. En este sentido el registro del autor cobra significancia a nivel patrimonial, en su dimensión de “capital cultural” que permite la revalorización constante de las culturas y las identidades, pues de él podrían surgir múltiples lecturas que aborden temáticas específicas de imágenes filmadas a mediados del siglo XX; convirtiéndolo en un vehículo de conocimiento entre distintas generaciones (UNESCO, 2014).

Otra fiesta que reviste importancia para el autor y que encontramos en dos oportunidades en la serie analizada, es Cuasimodo, también declarada Patrimonio Cultural Inmaterial el 2018. El principal registro lo podemos observar en el “Rollo 13” con una duración de 5 min. con 21 seg., y en menor medida en el “Rollo 1”, donde sólo incluye 40 seg. para dar cuenta de ella (Figura 13).

Esta tradicional fiesta se origina cuando el Concilio de Trento (siglo XVI) establece el ejercicio de la comunión una vez al año. Por este motivo, comienza un peregrinar hacia enfermos y ancianos que estaban impedidos de ir a las iglesias para comulgar. En Chile, el denominado “Correr a Cristo”, que podría tener su origen en el período republicano, comenzó con el apoyo de los huasos de las zonas rurales que acompañaban al sacerdote el siguiente domingo de Pascua de Resurrección. El primer antecedente escrito que se tiene es un artículo publicado en 1842 por A. Tourist (podría tratarse del seudónimo de Domingo Faustino Sarmiento), quien describe varias fiestas religiosas dentro de las cuales aparece la “corrida de Cristo” en Renca, siendo la fiesta de Cuasimodo más antigua. A partir del siglo XX, el ritual ha conservado algunas formas y modificado otras, como el cambio de los caballos por bicicletas, innovaciones en el vestuario de los promesante y la incorporación de mujeres y niños. Se ha generado un aumento en la participación tanto de los que “Corren a Cristo”, como del público en general que va a observar el desarrollo de la fiesta. En un recorrido cronológico se puede ver que durante la década de los '30 y '40 estas celebraciones y romerías se realizaban principalmente en sectores rurales, para los años '60 y '70 se observa una disminución de estas prácticas religiosas, y para los inicios de los '80 se constatan nuevos bríos, al desplazarse las corridas de Cuasimodo a sectores semi urbanos. También comienza a ser celebrada en otros lugares y regiones del país como Viña del Mar, Arica y Coyhaique, entre otros (Prado, 2015). Así, para los años en que Gerstmann hace sus registros fílmicos y fotográficos todavía esta festividad está asociada a sectores campesinos como lo muestran las imágenes del “Rollo 13” donde aparece esta fiesta celebrada a partir de la Parroquia del Señor de Renca que fue fundada en 1663 y demolida después de un terremoto en 1971.



Figura 13. (Derecha) Fiesta de Cuasimodo en Renca. (Izquierda) Se aprecia la parroquia del Señor de Renca. Fotogramas del “Rollo 13 – Lata 17”: segundos 286 y 302 (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J.).

Otro ámbito cultural que destaca, dentro de los registros que realiza Gerstmann, son aquellos referentes al mundo indígena, cuya poca presencia en tiempos de filmación, lugares y sujetos llama la atención, lo que tal vez podría implicar un menor interés por aquellos sujetos que forman parte de los grupos ancestrales o, como les hemos denominado en las categorías, Pueblos Originarios. Solo existen algunos segundos que dan cuenta de la existencia de grupos pertenecientes a la etnia mapuche, principal pueblo que habita en el territorio chileno desde épocas prehispánicas. La brevedad de este registro no permite determinar los contextos culturales y sociales, solo se reconoce que están situados en la zona de Galvarino-Boroa (Región de La Araucanía) por uno de los intertítulos que inicia la secuencia. Bajo estas mismas características, en el “Rollo 16” también encontramos una secuencia de escasos 17 segundos que nos muestra a una familia mapuche (Figura 14).



Figura 14. (Izquierda) Mujer mapuche con niño. Fotograma del “Rollo 14 - Salto del Laja”: segundo 959. (Derecha) Familia mapuche. Fotograma del “Rollo 16”: segundo 212 (Fuente: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J.).

A nuestro parecer, considerando que este tipo de registro vinculado a la cultura solo ocupa 47 minutos para retratar fiestas, tradiciones, oficios artesanales y pueblos originarios,

de un total de 322 minutos, gran parte de los cuales están enfocadas en el paisaje de todo el territorio chileno, así como sus industrias y actividades económicas, parece evidente que sus intereses no están enfocados en las expresiones y elementos culturales o por lo menos no de manera sustancial.

Palabras Finales

La extensa obra visual de Gerstmann tiene una especial materialización en su producción cinematográfica, principalmente porque se trata de una creación que revela de manera particular las especiales estrategias utilizadas por este fotógrafo/cineasta, quien reúne y combina modalidades propias de la imagen fija, con estrategias visuales de la imagen movimiento.

De esta manera y tal como hemos visto, a nivel narrativo, la serie “Chile-Visión en Colores” tiene como “argumento” diversos hechos conectados bajo una lógica espaciotemporal, con un recorrido por el territorio chileno que se sustenta en las direcciones cardinales norte – sur. Por otra parte, a nivel de lo que se podría definir como una “estructura dramática”, entendida como el establecimiento de un orden causal-cronológico de los hechos en una organización artística de la “historia”, podemos señalar que esta serie se encuentra estructurada por varios relatos breves, distribuidos uno después de otro. Cada uno de ellos comienza por un crédito o título inicial que señala una localidad o lugar geográfico, para después aproximarnos visualmente a ese lugar: primero se observan planos generales o vistas panorámicas del sector y en ocasiones actividades propias de la localidad, para después, continuar con planos medios o primeros planos de la actividad o sitio anunciado en el título inicial. En algunos casos se observa una cierta cronología de los sucesos, como por ejemplo en secuencias que muestran la recolección de la remolacha y su posterior procesamiento en la industria azucarera IANSA, en su planta en Linares (Región del Maule). Sin embargo, la mayor parte de las veces se observan secuencias que no tienen una progresión dramática o intriga, es decir que no cuentan una historia, lo que probablemente dificulta la identificación para un espectador común, a no ser que dicho espectador tenga un claro interés por lo representado, como podría ser el caso de historiadores, antropólogos e investigadores en general, o los propios representados y/o sus descendientes.

De acuerdo con estos aspectos generales y las estrategias visuales utilizadas por Gerstmann, pensamos que más allá del valor creacional – cinemático de esta producción en cuanto a sus recursos narrativos y visuales, su importancia se revela en su condición de captura y registro de Chile y su sociedad entre los años 1930 y 1960, época donde hay un escaso material fílmico, condición que le otorga un claro valor patrimonial. Dicha condición patrimonial de esta serie de Roberto Gerstmann, dependerá de su capacidad por integrarse al imaginario colectivo en la medida que se difunde y estudia. No hay que

olvidar, que las imágenes para que sean parte de la memoria pública deben circular e interactuar con la sociedad, y no pretender ser su sustituto.

Desde esta perspectiva, consideramos fundamental la visibilización del material fílmico de Roberto Gerstmann, para lo cual esperamos que estas reflexiones aporten, en alguna medida, a la puesta en valor de un patrimonio cinematográfico de nuestro territorio nacional, así como del autor.

Agradecimientos

Quisiéramos agradecer a la Cineteca Nacional de Chile por habernos dado la oportunidad de realizar esta investigación a través del II Concurso de Promoción del Archivo de la Cineteca Nacional de Chile mediante el proyecto GERSTMANN CNCA REX 2330. Además, quisiéramos agradecer el trabajo realizado por Daniella Carvalho como ayudante de investigación. Por último, agradecer a Claudio Mercado, Rafael Contreras y Nelson Arellano por su colaboración en esta investigación.

Referencias citadas

- Alvarado, M., Matthews, M. y Möller, C. (2009). *Roberto Gerstmann. Fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos*. Pehuén.
- Alvarado, M., Mege, P., Bajas, M.P. y Möller, C. (2012). *Andinos. Fotografías siglos XIX y XX. Visualidades e imaginarios del desierto*. Pehuén.
- Benjamin, W. (1989). *Pequeña historia de la fotografía*. Taurus.
- Bergot, S. (2013). Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930. M. Villarroel (Coord.), *Enfoques al Cine Chileno en dos Siglos* (pp.79-86). LOM.
- Bongers, W. (2010). El cine y su llegada a Chile: conceptos y discursos. *Taller de letras*, (46), 151-174. <https://bit.ly/3Q9SMtQ>
- Consejo Internacional de Archivos. (2000). *ISAD (G): Norma Internacional General de Descripción Archivística* (2a ed.). Subdirección de los Archivos Estatales. <https://bit.ly/3NZfXEv>
- Coe, B. (1978). *Colour Photography. The First Hundred Years 1840-1940*. Ash & Grant.
- Collier, S y Sater, W. (1999). *Historia de Chile. 1808-1994*. Cambridge University.
- Contreras, R y González, D. (2015). *Será hasta la vuelta de año. Bailes chinos, festividades y religiosidad popular en el Norte Chico*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. <https://bit.ly/46VWY0>
- Cuarterolo, A. (2014). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. CDF. <https://bit.ly/46QPYrJ>
- Francia, A. (1990). *Nuevo cine Latinoamericano en Viña del Mar*. CESOC. <https://bit.ly/3O0EeKE>
- Gerstmann, R. (1928). *Bolivia 150 grabados en cobre*. Braun & Cia.

- Gerstmann, R. (1932). *Chile 280 grabados en cobre*. Braun & Cia.
- Gerstmann, R. (1935). Mis Cuadros. *Revista de Arte*, 2(8), 12-18. <https://bit.ly/3Q27DXn>
- Gerstmann, R. (1960). *Chile en 110 cuadros*. Hub. Hoch-Düsseldorf.
- Ibáñez, A. (27 julio de 2011). *TravelTalks: El primer documental a color en Chile*. Guioteca. <https://bit.ly/3NZdCtf>
- Iturriaga, J. (2013). La película disociadora y subversiva: el desafío social del cine en Chile, 1907-1930. En M. Villarroel (Coord.), *Enfoques al Cine Chileno en dos Siglos* (pp. 59-78). LOM.
- Mercado, C. (2010). Cruzando el tiempo. Imágenes y sonidos del Archivo Audiovisual del Museo Chileno de Arte Precolombino. En M. García Moggia (Ed.), *Archivo, prospectos de arte* (pp. 125-137). Centro de documentación de las artes. <https://bit.ly/3rBu77t>
- Morales, M. (23 de diciembre 2013). *Los años 30: una década bisagra*. Cinechileno. <https://bit.ly/3rvLHd0>
- Mouesca, J. (2010). *Breve historia del cine chileno*. LOM.
- Mouesca, J y Orellana, C. (1998). *Cine y memoria del siglo XX*. LOM.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2014). *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Manual Metodológico*. UNESCO. <https://bit.ly/44Nxiah>
- Ossa, C. (1971). *Historia del Cine Chileno*. Quimantú.
- Prado, J. (2015). *Correr a Cristo. Fiesta de Cuasimodo en la Región Metropolitana, comunas Conchalí y San Bernardo, 2014*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. <https://bit.ly/43ultVx>
- Reveco, R. (2015). La construcción de los estudios cinematográficos en el Chile de los años cuarenta. En M. Villarroel (Coord.), *Nuevas Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (pp.181-189). LOM.
- Rolle, C. (2006). El documental como monumental: vehículo de memoria. En A. Vega, *Itinerarios del cine documental en Chile (1900-1990)* (pp. 20-44). Universidad Alberto Hurtado.
- Silva, Castro R. (1959), Prólogo. En R. Gerstmann, *Chile en 235 cuadros* (pp. 7-9). Hub. Hoch-Düsseldorf
- Vega, A. (2006). *Itinerarios del cine documental en Chile (1900-1990)*. Universidad Alberto Hurtado.
- Villarroel, M. (2010). Por la Ruta del Discurso Eurocéntrico en el Cine de Exploradores. *Aisthesis*, (48), 90-111. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000200006>
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.

Para citar este artículo bajo norma APA 7a ed.

Bajas Irizar, M. P., Alvarado Pérez, M., Maturana Díaz, F. y Helmke Miquel, I. (2023). El cine de Roberto Gerstmann. Una construcción visual de Chile de mediados del siglo XX. *Estudios Atacameños (En línea)*, 69: e5361. <https://doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2023-0009>

