

# LITERATURA CHILENA

creación y crítica

ENERO / MARZO / INVIERNO de 1984

EDICIONES DE LA FRONTERA / LOS ANGELES, CALIFORNIA

XXVII

# SUMARIO

Vol. 8 ••• No. 1

Año 8 ••• No. 27

LITERATURA CHILENA, creación y crítica  
ENERO / MARZO de 1984  
NUMERO DEDICADO AL CINE CHILENO

Editorial	<b>1</b>	Supervivencia de la cultura
David Valjalo	<b>2</b>	Nuestra cinematografía y su época
E. Bradford Burns	<b>4</b>	Nacionalismo y cinematografía en América Latina
Waldo Rojas	<b>7</b>	Raúl Ruíz: Imágenes de paso
Pedro Bravo-Elizondo	<b>10</b>	La memoria del pueblo
Antonio Skármeta	<b>13</b>	La llamada
	<b>15</b>	Cronología del cine chileno en el exilio 1973 / 1983
Zuzana M. Pick	<b>22</b>	Una trayectoria de la resistencia cultural
Gastón Ancelovici	<b>24</b>	Esquema del cine chileno
	<b>26</b>	Manifiesto político de los cineastas de la Unidad Popular
Zuzana M. Pick	<b>27</b>	Hablan los cineastas
Zuzana M. Pick	<b>32</b>	Inventar las imágenes de un país
Zuzana M. Pick	<b>34</b>	La imagen cinematográfica y la representación de la realidad
Zuzana M. Pick	<b>41</b>	La imagen y el espectáculo cinematográfico
	<b>47</b>	Bibliografía del cine chileno en el exilio

LITERATURA CHILENA, creación y crítica

P.O. Box 3013

Hollywood, California 90078

USA.

#### DIRECCION COLEGIADA

† Guillermo Araya  
Armando Cassigoli • David Valjalo

#### CONSEJO EDITORIAL

##### LITERATURA

Jaime Concha / Juan Armando Epple  
Luis Eyzaguirre / Juan Loveluck  
Naín Nomez / Miguel Rojas Mix  
Grinor Rojo / Víctor M. Valenzuela

##### PLASTICA

René Castro / Mario Toral

##### CINE

Patricio Guzmán

##### MUSICA

Patricio Manns

##### TEATRO

Jorge Díaz

#### COMITE DE SOLIDARIDAD

Claudio Arrau, Presidente

Fernando Alegría / Nemesio Antúnez  
Carlos Droguett / Juan Pablo Izquierdo  
Miguel Littin / Juan Orrego Salas  
Roberto Matta

David Valjalo, Editor

Ana María Velasco, Asistente del Editor

Editado por Ediciones de la Frontera  
Los Angeles, California

Copyright, Literatura Chilena, creación y crítica  
International Standard Serial Number  
(ISSN) 0730-0220

Publicación Trimestral

Enero / Marzo (Invierno)

Abril / Junio (Primavera)

Julio / Septiembre (Verano)

Octubre / Diciembre (Otoño)

---

Vol. 8 / No. 1    ●●●●●●    Año 8 / No. 27

---

ENERO / MARZO  
INVIERNO de 1984

#### SUPERVIVENCIA DE LA CULTURA

La represión tiene diferentes características de acuerdo con las modalidades de cada país pero, es un común denominador en todas ellas, su alergia a la cultura. El grito en público de *muera la inteligencia* del general español es doctrina para el uniformado que asalta el poder. La censura y la represión, están ligadas a la auto-censura más trágica aún, ya que va acompañada por el terror y el temor. Ambas impiden momentáneamente las manifestaciones culturales y artísticas con plenitud.

En el caso particular de la cinematografía, en que se necesita capitales, equipos y elementos para su realización, más el complemento indispensable de la distribución para su proyección pública, es más exagerado el límite impuesto por los regímenes de facto.

Las muestras están a la vista. En el caso específico del cine chileno dentro del territorio, basta una breve mirada para comprobarlo.

En el otro extremo está el cine chileno desarrollado en el exilio. Aquí el balance es decidor, habla por sí solo. Cantidad y calidad son congruentes. Sin duda que esta manifestación artística es la más fecunda y valiosa de las realizadas fuera de las fronteras desde la fecha siniestra de 1973.

Al mismo tiempo para vergüenza de la tiranía es en este período en que con verdadera propiedad se puede hablar de un cine chileno como una realidad. Una vez que termine este trágico período para nuestra institucionalidad republicana, la experiencia tanto artística como técnica que aporten los cineastas chilenos a su regreso, auguran un auge definitivo para este arte, en un futuro que ya suponemos cercano.

La tarea de los cineastas chilenos, aparte de su aporte cultural, muestra la solidaridad de este importante grupo, con la lucha de su pueblo por la recuperación de la democracia.

En el presente número, junto con dar el máximo de documentación, hemos centrado también nuestro trabajo en los comentarios necesarios para aportar algo que se hace necesario para destacar la labor de nuestros cineastas. Desde luego esta tarea es sólo la parte inicial de un rubro cultural que merece mayores preocupaciones.



# NUESTRA CINEMATOGRAFIA Y SU EPOCA

□ DAVID VALJALO

Un mito más o una realidad es la base de la iniciación del cine nacional. Por supuesto nos referimos al cine mudo. Alguien sin la documentación adecuada, en una crónica 'x', dijo que en nuestro país se había filmado la mayor cantidad de películas mudas en su tiempo, por lo menos en todo el mundo hispánico. Esto se ha repetido constantemente. La verdad es que el descuido clásico del chileno se comprueba una vez más al revisar este rubro cultural. Como este trabajo está destinado a ser leído por gente joven y, por otra parte, por entendidos que no son chilenos, posiblemente repitamos antecedentes que sobran para los iniciados. Para la historia registramos el primer documental filmado. Valparaíso, 20 de abril de 1902, Plaza Aníbal Pinto, Ejercicio General del Cuerpo de Bomberos. Se desconoce el nombre del camarógrafo. Se supone que su duración fue de tres minutos. Su proyección pública se efectuó en la Sala Odeón de Valparaíso el 26 de mayo. Alicia Vega en *Re-visión del Cine Chileno* inicia la lista de documentales *revisados* con *Visitas a la Viña Undurraga* (1910), lo que quiere decir que tanto el primer documental y los posteriores entre el año 1902 a esta fecha (en total 8 años), "no han sido habidos". El siguiente documental registrado es *Recuerdos del Mineral "El Teniente"* (1919) de Salvador Giambastiani. Aquí tenemos otro lapso similar de silencio.

La misma autora dice que: *Al no existir una institución que ofrezca información sobre el destino actual de las películas realizadas en Chile... el equipo recurre... personas vinculadas al cine nacional y particulares.* Esto demuestra las dificultades de tener material adecuado a mano.

Para los filmes de ficción se dan las siguientes cifras hasta 1979: cine mudo 78 películas y cine parlante 106. Otra cosa es lo que queda de todo esto y su valor intrínseco. La profesora Vega, en su valioso trabajo sólo registra 32 largo metrajes argumentales *revisados*. La pregunta es obvia, ¿dónde están las otras 152 películas *no revisadas*? Su lista se inicia con sólo un fragmento de *Un Grito en el Mar* (1924) de Pedro Sienna y continúa con *El Húsar de la Muerte* (1925) del mismo realizador, agregando que Sergio Bravo, director del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, compró la película en poder de Edmundo Urrutia para el Centro, demorando un año en restaurarla. Se la proyectó al autor y con su venia hizo el montaje definitivo, rehizo algunos letreros. Más adelante se le incorporó música incidental (Sergio Ortega). Actualmente existe un negativo de 35 mm con sus respectivas copias y una reducción de 16 mm.

¡Congratulaciones! Las crónicas de diarios y revistas de la época y su proyección y apreciación en la actualidad demuestran que es un film de indiscutible valor, sobre todo considerando y tomando en cuenta las condiciones y el tiempo en que fue realizado.

René Jeanne y Charles Ford, en su recopilación sobre el cine (1966), al referirse al cine latinoamericano y al mencionar nuestro país durante la producción del cine mudo, sólo destacan el trabajo realizado por Pedro Sienna, en *El Húsar de la Muerte*.

También para la historia registramos el nombre de Salvador Giambastiani, italiano llegado al país en 1915, quien en el hecho fue el profesor o maestro de los aficionados cinematográficos de entonces. Si volvemos sobre el mismo tema, esto es, la ubicación de material cinematográfico antiguo, nos encontramos con la confesión de un realizador que informa y se lamenta que el bodeguero de la empresa respectiva vendió las películas para ser empleadas como materia prima en la confección de peinetas.

La lista a que hacemos referencia, da un salto de 1925 a 1943. Un balance serio y objetivo, sobre todo si consideramos los materiales que se tienen a la vista (esto es, en condiciones de ser exhibidos), más la destrucción y pérdida de gran parte de la producción, nos deja un saldo poco positivo o digno de tomarse en cuenta como algo de valor en nuestra producción cinematográfica.

El triunfo del Frente Popular (1938) significó un auge industrial en el país. También paralelamente se produjo un resurgimiento artístico. La Corporación de Fomento a la Producción, CORFO, creó Chile Films, estudio considerado el mejor de América Latina en su tiempo.

Chile Films fue un fracaso espectacular. Es algo contradictorio ya que en el mismo período el auge cultural y artístico fue un hecho en todos los ángulos. Anotamos el nacimiento del teatro universitario y sus consecuencias con la creación de numerosos grupos y un público formados naturalmente en su ámbito; la música con la creación a nivel estatal de la Orquesta Sinfónica; el Ballet Nacional; la profusión de conjuntos corales y la clasificación de la poesía chilena como una de las grandes expresiones artísticas del continente. Dar nombres de los responsables del fracaso de Chile Films no agrega nada a este comentario. Eso sí hay que agregar que si bien no conquistó el mercado latinoamericano como se proponían, tampoco fue un éxito dentro del país, ni siquiera apelando al patriotismo del público local. La década del 40 está dominada por el cine norteamericano por una parte y por otra, por las producciones mexicanas y argentinas. Con ellos trató de competir Chile Films. Argentina tuvo una producción a base de comedias para un público de clase media, auge que duró hasta la subida de Perón al poder (léase entre paréntesis Evita) y el cine mexicano que mostró en un comienzo un folklore desconocido para el público latinoamericano hasta ese momento, y una temática - posteriormente - en que predomina una dudosa sensibilidad, recurriendo a las pasiones de una masa que prefiere el cine hablado en castellano, en vista que no puede ver el cine europeo o norteamericano por no tener la capacidad de leer los diálogos (nos referimos a los analfabetos) o si puede leer no lo hace con la rapidez necesaria. El dilema es: o se leen los diálogos o se ven las imágenes.

## CINE SONORO MAS UNA FECHA, 1967.

Si empleamos un rigor necesario, tenemos que decir que poco es lo que se puede exhibir del cine sonoro en Chile hasta 1967.

Gastón Ancelovici, acierta al iniciar su diagrama en esa fecha. Algunas películas del período del cine mudo son tratadas con rigurosidad por Carlos Ossa Coe. Basta este ejemplo refiriéndose a dos de ellas, dirigidas por doña Rosario Rodríguez de la Serna: *Ambos hechos cinematográficos no son más que anécdota pura y sería majadero insistir en ellos, ya que no tienen otra representación que haber sido impresionados en celuloide, cumpliendo de esa manera con una trivial ley mecánica.* Sobre el cine sonoro (1933/1967) habría que preguntarse cuántas de ellas podrían ser calificadas de la misma manera.

Directores con cierto éxito comercial en el extranjero fueron Adelqui Millar, dirigiendo a Carlos Gardel, Carlos Borcosque en Buenos Aires, con larga tarea hasta su muerte y Tito Davison en México. Registramos como antecedente que la primera película sonora en nuestro cine fue *Norte y Sur* dirigida por Jorge Délano y con actuación de Alejandro Flores (institución nacional en el teatro de la época y por supuesto muy anterior al teatro universitario) e Hilda Sour.

Otro antecedente desde la iniciación del cine sonoro hasta 1967, es la mención —cosa que hacemos premeditadamente— de los directores "más fecundos" en nuestro país: Eugenio de Liguoro y José Bohr. Entre ambos suman 25 películas, de las cuales es difícil elegir alguna para ser vista por mera curiosidad.

Si algún film de este tiempo puede tomarse en cuenta es *Confesión al Amanecer*, trabajo del francés Pierre Chenal, exiliado de la guerra, durante su corta estadía en Chile. Las razones, aparte de ser una película regularmente hecha, cuenta con los argumentos de tres leyendas tradicionales como son *Las Tres Pascualas*, *La Veta del Diablo* y *El Caleuche* que además tiene el mérito de ser la primera película chilena para la cual se compone música incidental, labor de Alfonso Letelier, Juan Orrego-Salas y Acario Cotapos y aprovecha "exteriores naturales" como son la Laguna de Aculeo, la cordillera cerca de la mina Disputada y las playas de Horcón, respectivamente. La película recibió desmesurado elogio de la revista *Ecran*, lo cual hablando de cine aunque parezca contradicción, no quiere decir nada, pero también de Orlando Millas, desde las páginas de *El Siglo*. El cambio de gobierno en 1946 no significó un vuelco en la industria cinematográfica estatal, sino su paralización. Durante el régimen de González y su ministro de Hacienda Alessandri (Jorge) no sólo suprimió Chile Films ya que a la vez eliminó del presupuesto nacional otra institución cuyo nombre nadie recuerda, el Consejo a la



Producción Literaria, Artística y Científica, dependiente del Ministerio de Educación. Entre otras cosas, este Consejo adquiría para su distribución en las bibliotecas de las escuelas del país, libros de autores que se iniciaban y que las editoriales comerciales no publicaban para evitar riesgos económicos. Nos permitimos citar la intervención del novelista Nicomedes Guzmán, en la edición de la primera novela *Roble Huacho* de Daniel Belmar (hasta ese momento un ilustre provinciano desconocido) que constituyó un éxito literario y a su vez la iniciación de uno de los grandes novelistas chilenos contemporáneos. La intervención de este Consejo era muy simple. Con previa aprobación de los originales, garantizaba a la editorial la compra de una determinada cantidad de ejemplares, asegurando de esta manera que la editorial no tendría pérdidas.

En la misma época otra medida gubernamental, perjudicando la cultura fue la disolución de la DIC (Dirección Nacional de Informaciones y Cultura), terminando en lo que respecta al cine, con los Noticiarios que a esta fecha podrían ser material de indiscutible valor.

Mencionamos el año 1967 y no es por azar. Creemos que en esa fecha termina un período del cine nuestro del cual queda físicamente muy poco por la dificultad de ubicar y proyectar la producción de ese tiempo, (*Numerosas gestiones resultaron inútiles, porque copias rastreadas con datos impecables son negadas o declaradas inexistentes, Alicia Vega*), y para ser sinceros, habría que esperar el futuro resultado del trabajo ya iniciado por el equipo del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA.

Dijimos cine con propiedad, esto es con un mínimo de valor artístico y que resista el paso del tiempo. Si no es así, las otras películas pasan a formar parte de la "industria cinematográfica".

El nuevo cine se inicia con la actividad del Cine Club Universitario, del Centro de Cine Experimental (Sergio Bravo), de la Cinoteca Universitaria (Pedro Chaskel) y da sus frutos definitivos. Agreguemos la venida a Chile y la filmación de *Valparaíso* del documentalista Joris Ivens.

Alvaro Covacevich director debutante con su *Morir un Poco*, pese a sus defectos, agudizados por la falta de medios técnicos, *apelando a escasos recursos lograba traspasar al cine modestos problemas de gente modesta, pero con una sinceridad que no había mostrado el cine chileno hasta ese momento* (Carlos Ossa Coo).

Luego tendremos ya una madurez definitiva.

*Valparaíso mi Amor* de Aldo Francia (1969), *El Chacal de Nahuel-toro* de Miguel Littin (1970) son trabajos que aún tienen demanda en el exterior cuando se trata de mostrar el nuevo cine latinoamericano. Junto a ellos, en la misma época (anterior al triunfo de la U.P.) están las realizaciones de Raúl Ruíz, Helvio Soto y algunos otros.

En este tiempo paralelamente, está produciéndose en el país el afianzamiento del nuevo folklore, una de las expresiones culturales nuestras que a raíz del golpe militar, ha dado la vuelta al mundo influenciando incluso a los jóvenes de países con rica tradición musical popular.

Otro hito es el Primer Festival Internacional de Cine Latinoamericano que incluye solamente corto y medio metraje (Viña del Mar, 1967).

La puesta en marcha nuevamente de Chile Films (1965) no agrega nada positivo al arte creativo, sirviendo solamente para afianzar la máquina política propagandística del nuevo gobierno que había asumido el poder el año anterior, a base de noticiarios destinados a influenciar la opinión pública.

## EL CINE EN CASTELLANO

Un balance del cine argentino puede dar un saldo favorable, válido sólo como industria del entretenimiento. Por otra parte el cine mexicano puede exhibir, contando con los dedos de la mano películas de superior calidad tales como *Animas Trujano*, *Macario*, *Un Hombre Importante*, *María Candelaria* por nombrar algunas, que aparte de los premios obtenidos por algunas de ellas, tienen destacado valor en sí, y muestran y demuestran que cuando se quiere hacer algo de calidad, es posible hacerlo. Capítulo aparte desde luego, son las películas que Luis Buñuel filmó en México, ya que Buñuel es Buñuel y punto.

El actual cine argentino, después de la paralización producida por el peronismo nos sorprende de vez en cuando con algo valioso. Citamos: *La Patagonia Rebelde* o *El Muerto*.

En México se nota un movimiento de gente nueva que trata de hacer algo, pero al parecer el sistema paraliza sus esfuerzos.

Si continuamos con el cine hablado en castellano, tendremos que mencionar en forma especial el nuevo cine español de las dos últimas décadas y ya definitivamente maduro. Damos los nombres de Luis García Berlanga (*Bienvenido Mr. Marshall*), Carlos Saura (*Cria Cuervos / Bodas de Sangre / Carmen*), José Luis Borau (*Furtivos / La Sabina*),

Manuel Gutiérrez Aragón (*Camada Negra*), Francisco Betriu (*Los Fieles Sirvientes*), Jaime de Armiñán (*El Nido / Mi Querida Señorita*), José Luis Garci (*Solos en la Madrugada / Volver a Empezar*), Pilar Miró (*El Crimen de Cuenca*), mencionando solamente los nombres de los directores y las películas que hemos visto. Agreguemos que José Luis Borau, recientemente en conversación personal nos habló con afecto de *Julio Comienza en Julio* y a una pregunta nuestra nos manifestó que la exhibición de las películas españolas en la península, no financia el cine producido allá y que respecto a la acogida de este cine en la América Hispana, sólo encontraba buena acogida comercial de exhibición en la parte sur del continente. Además recordó con agrado la estada de Patricio Guzmán (fines de la década del 60), cuando nuestro cineasta era alumno en Madrid. Jaime de Armiñán por su parte nos dijo que programa de tal manera su producción para que ésta sea realizada en menos de un mes, con el fin de poder ajustarse a los apretados presupuestos con que trabajan. José Luis Garci nos confirmó algo similar, añadiendo que de otra manera es imposible la realización de películas ya que se quedaría a medio camino. El cine cubano por su parte, de gran difusión en algunos países y vedado en otros, da una muestra que refleja la preocupación de la revolución por este arte.

## EL CINE EN EL EXILIO.

Hasta la fecha (S.E.u O.) salvo error u omisión, como se colocaba en las contabilidades tiempo atrás, la producción en el exilio da la cantidad de 176 filmes, cantidad considerada de acuerdo con los antecedentes en nuestro poder, a la fecha de impresión del presente ejemplar de esta revista. Ver cuadro en la página 15.

Es interesante comparar estos datos con lo realizado dentro del país, después de 1973. Largo metrajes en el exterior 56, dentro del país 4. Tomamos los datos del folleto titulado *Segundo Festival de Cine Chileno s/f*, editado por Publicine.

Del citado folleto de Publicine, tomamos la información relativa al Primer Festival de Cine Chileno: 29 de abril al 5 de mayo de 1963 y del Segundo de ellos, realizado 18 años después, del 27 de julio al 3 de agosto de 1981. Los directores (7) cuyas películas se seleccionaron fueron Pérez Berrocal, continuando con Davison, Kaulen, Alvarez, Cornejo, Becker y Caiozzi, este último con dos films.

De esta lista se obtienen las siguientes observaciones: 1) No se considera el cine chileno realizado por los exiliados fuera del país; 2) No se consideran las películas realizadas dentro de Chile, con anterioridad al año 1973, de los mismos cineastas actualmente residentes en el extranjero; 3) Dentro de esta lista hay algunas producciones que quizás no merezcan ser exhibidas aunque sea sólo por una vez ni a modo de curiosidad.

Como una bofetada a la tiranía, los cineastas chilenos han demostrado su poder de creación. Sin tener toda la documentación a mano, por las dificultades de comunicación a que hemos hecho referencia, repitamos algunos datos dados en la Bibliografía: número especial de *Cinema 2002* dedicado al Cine Chileno en el Exilio, Madrid; número similar de *Imágenes*, México; número especial de *Cahiers du Cinéma* dedicado a Raúl Ruíz, París (con anterioridad esta revista había dedicado sólo números especiales a Eisenstein, Godart, Welles, Chaplin, por nombrar a algunos); *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán fue catalogada entre los diez más destacados films de la década de los 70; Littin ha sido nominado para el Oscar en dos oportunidades (*Actas de Marusia* y *Alsino y el Cóndor*) aunque sabemos perfectamente que este premio significa principalmente promoción comercial; *Alsino y el Cóndor* fue favorecido en Primer Lugar en el Festival Filmex que se realiza cada año en Los Angeles por votación del público y Premio Especial tanto en Biarritz como en Poitiers, Francia; *Gracias a la Vida* de Angelina Vázquez obtuvo Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de corto metrajes en Lille, Francia; también fue premiada en el Festival de Tamperc, Finlandia y Mención especial en La Habana; *Las Tres Coronas del Marinero* de Raúl Ruíz, obtuvo el Gran Premio de la Federación de los Cine-Clubs de Francia y el Premio Perspectivas del Cinema Francés; *No Olvidar* de Pedro Moneses, recibió el Gran Premio del Festival de Bilbao y Mención Especial en el Festival de La Habana y Gran Premio en el Festival de Moscú; *Ardiente Paciencia* de Antonio Skármeta Primer Premio en Biarritz, en el Quinto Festival del Film Ibérico y Latinoamericano, y así podríamos seguir interminablemente pero la documentación adecuada no la tenemos a mano y al tratar de hacer esta lista lo más completa posible, lógicamente que habrían omisiones. Por esta razón mencionamos de paso estas distinciones, quedando esta materia completa para un trabajo posterior, similar al que se ha realizado con la Cronología. \*

# NACIONALISMO Y CINEMATOGRAFIA EN AMERICA LATINA

□ E. BRADFORD BURNS

En América Latina la historia del nacionalismo y del cine están entrelazadas. La invención de la cámara cinematográfica coincide con la creciente ola de este sentimiento, al mismo tiempo que los intelectuales comienzan una nueva búsqueda de las raíces culturales en sus respectivos países, al sur del río Bravo. Ellos se volcaron de inmediato, casi naturalmente, dentro de las innovaciones del cine en los temas políticos y culturales y posteriormente en los problemas económicos y sociales. Algunos de los grandes filmes reflejan esta inspiración extraída de la rica cultura latinoamericana. En el hecho un cine con mensaje y sentido, original y con trascendencia crece casi exclusivamente en el fértil suelo del nacionalismo. Esta clase de películas significa fomentar esta tendencia. Esto obviamente ha ofrecido ventajas en aquellos países donde la mayoría de la población es analfabeta.

El nacimiento de la cinematografía mexicana promueve activamente los documentales para glorificar el pasado histórico. Como parte de las celebraciones del centenario en 1910 Felipe de Jesús Haro filma *El Grito de Dolores*, una apología patriótica a Manuel Hidalgo, el héroe mexicano de la independencia. La proyección de *Cuauhtémoc* (1918) refleja el verdadero interés en el pasado indígena del país, notable también por la música, la literatura, la danza y el arte. Más o menos en la misma época el Ministerio de Guerra expresa su interés en filmar sobre la revolución y financia algunas películas como *Juan Soldado*, *El Precio de la Gloria*, y *Honor Militar*. La revolución otorgó a los cineastas inspiración ilimitada la cual, algunas veces, dió licencia para alterar en vez de clarificar el pasado.

Desprovistos de la intensidad nacionalista que la revolución dió a los mexicanos, los primeros cineastas brasileños prestaron parcial atención a los temas históricos. En 1911 Salvatore Lazzaro hizo la primera versión filmica de *O Guarani* (cuatro versiones diferentes se han filmado en las décadas posteriores) que es la quintaesencia del nacionalismo brasileño. Esta romántica trama de un jefe indio y la hija de un noble portugués que se enamoran, es el símbolo de unión del nuevo y el viejo mundo, creado en Brasil. Primero como novela, luego como ópera y después de 1911 como película, *O Guarani*, invocó intensamente el espíritu nacional. En el hecho la obertura de la ópera (que siempre ha sido incorporada a la película) es considerada a la par con el himno nacional, como las dos canciones patrióticas más destacadas.

Desde 1915 los cinematografistas pusieron gran atención en los filmes históricos muchos de los cuales como *Inocência*, *O retirada da Laguna* y *O Caçador de esmeraldas*, por ejemplo, están basados en conocidas obras literarias brasileñas del mismo título. Sin duda la cercanía de la celebración del primer centenario de la independencia induce a los cineastas a volcarse en los hechos épicos. En 1918 los brasileños pueden ver *Tiradentes*, episodios de la vida del mártir de la independencia y *O Grito de Ipiranga*, un recuento de los eventos relacionados con la Declaración de la Independencia. Igual que en México el Ministerio de Guerra favorece estas empresas, otorgándoles su cooperación y empuje.

También los primeros cinematografistas argentinos adaptaron episodios históricos al cine. Los primeros filmes argumentales, *El fusilamiento de Dorrego*, *La batalla de San Lorenzo* y *Juan Moreira*, todos realizados por Mario Gallo, tienen su base en la historia nacional. *Nobleza Gaucha*, producida en 1915 por Eduardo Martínez y Ernesto Gunche, idealizan al bravo gaucha de las pampas, una figura que constantemente sigue siendo explotada en la pantalla. Primeramente a través de la literatura y después a través de la cinematografía el gaucha se transforma en un símbolo del nacionalismo argentino.

La cinematografía chilena se desenvuelve con más lentitud pero también sigue los moldes producidos en los otros países de América Latina. En 1925 Pedro Sienna filma *El húsar de la muerte* una producción acerca de la independencia chilena.

Algunas características generales pueden considerarse como conclusión, viendo el tratamiento que se da a los temas históricos en la cinematografía. Primero, el nacionalismo y patriotismo motivan sus producciones y como consecuencia es un obsequio a la glorificación de la patria. Segundo, las películas no pretenden cuestionar ninguna institución básica. Por el contrario, ellas confirman el pensamiento de los héroes nacionales y de las instituciones implantadas y apoyadas por ellos. Tercero, las películas enfocan principalmente el punto de vista elitista, alabando al individuo o al héroe. Con rara excepción el énfasis cae en el rol del pueblo en su historia.

Tímida y lentamente aun los cineastas comienzan a explorar la realidad de la vida de las masas, sus muchas y significativas contribuciones a la vida nacional y su intenso nacionalismo. Dos argentinos dirigen películas basados en esta tendencia. A pesar de haber dirigido cuatro cintas exaltando al gaucha, José Agustín Ferreyra usa su cámara principalmente para explorar y



radiografiar Buenos Aires, revelando sus misterios y exaltando su gracia. Casi siempre e invariablemente sus películas muestran el estilo de vida de la gente común y muchas de ellas fueron filmadas en los arrabales y barrios, en vez de usar los más sofisticados lugares en el centro de la capital. Estos filmes urbanos proporcionan sutiles estudios de los cambios experimentados en Buenos Aires (1915/1943).

En 1942, Lucas Demare dirige su ya clásica *La Guerra Gaucha*. Recrea una era (1814/18), la guerra de la independencia, enfocando la lucha entre los gauchos y el ejército español, siguiendo el punto de vista revisionista de Leopoldo Lugones en cuya novela el film se basa. Ignora los héroes individuales para concentrarse en la contribución conjunta de los hombres comunes, mujeres y niños en la lucha de la independencia. Estos gauchos poseen un innato sentido de nacionalismo. Las victorias locales resultan no sólo del coraje del pueblo sino también en parte por el conocimiento que ellos tienen de la geografía regional. Ellos usan los conocimientos del terreno para su beneficio en los ataques, emboscadas y batallas. La gente y la tierra se hacen uno sólo. Los realistas eran extranjeros que no entendían ni a los hombres ni a la tierra y fueron derrotados por ambos. La película emplea al sol como el mayor símbolo, identificando a éste con el pasado indígena y con el nuevo patriotismo argentino. La intensa y dramática escena final enfoca los rayos del sol filtrándose, bañando a los gauchos victoriosos que marchan a través de la pampa. El film, sin lugar a errores, identifica al emergente nacionalismo argentino con las pampas y el gaucho. Los nuevos cinematografistas en cualquier parte de América Latina han descubierto el rol del pueblo en su historia.

La concentración del nacionalismo en los problemas del desarrollo económico después de 1930, ayuda a poner término al nacionalismo romántico en los filmes y enfoca la atención de los nuevos cinematografistas en la brutal realidad social de América Latina. La pobreza caracteriza la vida de la mayoría de los latinoamericanos. Constantemente los cinematografistas se hacen la pregunta formulada por el novelista chileno Pedro Prado en su novela *Un juez rural* (1924) cuando habla de por qué la visión de la pobreza le golpea como un insulto en su rostro. Ciertamente en este hemisferio de plenitud potencial, la abrumadora pobreza no tiene sentido. Así, los cinematografistas se dieron a la tarea de estudiar la realidad como paradoja de la pobreza en medio de la riqueza potencial. Consecuentemente las nuevas generaciones de cinematografistas recalcan el realismo social. Ellos entretienen el arte con la política. Ellos le dicen a su público que hay algo groseramente equivocado en la sociedad latinoamericana. Sus películas visualizan, discuten, analizan e ilustran la presión social, económica, política y sus problemas y algunas veces, proponen o sugieren posibles soluciones. Sus héroes son del pueblo los cuales luchan contra la opresión y las instituciones inocuas.

El cineasta chileno Miguel Littin demuestra convincentemente la injusticia de estas instituciones en las masas rurales en su film *El chacal de Nahueltoro* y señala la duda para el protagonista entre morir o continuar viviendo en la miseria. Este film también demuestra que los nuevos cinematografistas estudian la relación del individuo y la sociedad en que se desenvuelven y tratan de explicar esta relación y sus problemas. Ellos se identifican solidariamente con la lucha de sus pueblos. Obviamente reaccionan ante las injusticias en sus sociedades y sinceramente proponen un cambio social, empleando sus cámaras como armas de combate. La industria del entretenimiento no es su objetivo. Su trabajo es político y sus películas reflejan las distintas corrientes de las sociedades en conflicto, entre el cambio y lo establecido.

Dos movimientos cinematográficos autóctonos, uno en Brasil y otro en Cuba, emergen a fines de la década de los cincuenta. Concentrado en los problemas sociales el nuevo cine brasileño enfoca agudamente dos áreas, la gran pobreza y la injusticia social: *Favela y Sertão*. Como un maestro de la cinematografía del nuevo cine brasileño Glauber Rocha ampliamente demuestra que la riqueza de símbolos extravagantes puede ser otra arma usada por el imaginativo cineasta para atacar a la pobreza y a la injusticia. Nutrido por Castro después de tomar el poder en 1959, el cine cubano crece como una de las más atrayentes flores

cinematográficas en América Latina. El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos fué establecido el 24 de marzo del año 59 y desde entonces ha producido muchos filmes e imaginativos documentales premiados. Numerosos cinematografistas cubanos ponen su atención en enfocar e interpretar el pasado de su país. En la mitad de la década de los 60 los movimientos iniciados y vigorizados por los brasileros y cubanos se derraman hacia otros países de América Latina. Algunos jóvenes directores decididos y talentosos en Argentina, Bolivia y Chile, producen películas que reflejan el ambiente nacional y sus problemas. Luchan contra todos los obstáculos: falta de fondos, equipos limitados y pobres, reducidas facilidades técnicas y siempre sin la simpatía del sistema de distribución dominado por Hollywood. A menudo la hostilidad gubernamental daña constantemente sus esfuerzos.

Con el cambio de gobierno al comienzo de la década del 70, Chile Films expresa una fuerte preocupación por el estudio de la realidad social, iniciada anteriormente una década atrás. En 1961 Sergio Bravo realizó *La marcha del carbón*, un documento muy importante de la huelga en la zona carbonífera durante el régimen de Alessandri, y un anticipo de la futura concentración en recrear el pasado en películas. La iniciación del gobierno del presidente Salvador Allende y de la Unidad Popular en 1970 dio nueva vida a la prácticamente moribunda Chile Films, que para dirigirla Allende designó a Miguel Littin. Este declaró que la empresa estatal se concentraría en dos principios: primero, explicar cómo la sociedad chilena contemporánea fue el producto de cientos de años de colonialismo y dependencia y segundo, señala cómo la sociedad puede ser transformada. *Chile Films* tuvo escasamente tres años para trabajar en estos nobles propósitos. Una de las primeras acciones de los jefes militares que violentamente pusieron fin al gobierno democrático del presidente Allende el año 1973 fue el de destruir la industria filmica. Los principales directores fueron encarcelados, (Eduardo Paredes fue asesinado, Jorge Muller, camarógrafo de *La Batalla de Chile* está "desaparecido" desde 1974, fue visto con vida por última vez en el campo de concentración Cuatro Alamos en 1975.) Los militares invadieron el departamento filmico de la Universidad de Chile y destruyeron todo su equipo. La junta prohibió exhibir las películas hechas por Chile Films y abrió nuevamente el mercado con Hollywood, renovando la dominación cultural. Las pantallas chilenas una vez más proyectaron el sueño del mundo de sus fantasías y el gusto cultural extranjero. El diario *The Los Angeles Times* (Nov.24, 1973) jubilosamente bajo el título *Chile Filmgoers Get a Break* escribe: "La junta reduce a Chile Films al estado de productor local de cortos y noticieros y le solicita a los norteamericanos que sigan enviando sus productos a Chile. Siete distribuidores con oficinas aquí envían por avión dos películas cada una. Estas son, de la Paramount "*Play it Again, Sam*", de la Universal "*The Andromeda Strain*", de la Warner Bros. "*The Cowboys*", de la 20th Century-Fox "*Escape from the Planet of the Apes*", de la Columbia "*The Horseman*", de la Universal "*Chato's Land*" y de la MGM "*The Boyfriend*".

El viento se ha llevado los trabajos filmicos sobre la sociedad chilena y su realidad, hechos por chilenos y sobre el medio chileno. Ciertamente una de las características de la nueva ola cinematográfica en la década del 60 y comienzos del 70, que los convirtió en anátoma para la tradicional elite reinante, fue su dedicación a las soluciones categóricas de los viejos problemas del subdesarrollo que han subyugado a Latinoamérica por medio milenio. Muchos de los cinematografistas creyeron que ellos no sólo proyectaban la realidad, sino que también trataban de explicar y sugerir caminos para alterarla. Para ser efectivo, de acuerdo con Miguel Littin, el cine debe proyectar y criticar la sociedad primero y luego proponer cambios. Las observaciones de otros directores jóvenes de las películas de realismo social propugnan los fines que ellos persiguen. El argentino Raymundi Glezer expresa, "Es muy importante para el cinematografista ir al pueblo, interrogarlo y entonces registrar sus respuestas para que todo el mundo las conozca. Tal vez por este camino nosotros podamos romper el círculo mágico por el cual las oligarquías esperan mantener la imagen de un cuento de hadas de nuestro pueblo." Fernando Solanas, uno de los cinematografistas argentinos que dirigió *La Hora de los Hornos* comprobó una íntima conexión entre el pueblo que





“La triple muerte del tercer personaje” de Helvio Soto, 1978.

partició en la película y el público que la vió: la gente común constató que también ellos fueron los actores y protagonistas de la historia. El quiere que la gente tome conocimiento de su rol, se inspire en tomar acción y en darle forma a su futuro. El buscó un cine de liberación por la liberación, un cine histórico de argumento político-ideológico. Hablando francamente del rol que él asigna al cineasta, Glauber Rocha observa que “América Latina está comenzando a ser agitada por una revolución y que para algunos de nosotros el cine es un campo político. . . Nosotros sentimos que somos los anunciantes de la revolución que debe inevitablemente venir en América Latina.” Jorge Sanjines categóricamente comenta, “El cine revolucionario no cuenta cuentos; es un cine que hace historia.”

Los argumentos de estos cinematografistas sobre la brutal realidad de América Latina raras veces adula a la elite, ya que la culpa de los problemas que tiene a sus pies, tanto como al imperialismo y a la dependencia que éste perpetúa. El hecho de rebotar los cascos de bombas lacrimógenas que justamente ellos lanzan al pueblo, en la escena del film de Aldo Francia *No basta con rezar* (1971) es un acto tan obvio y emocionante como a la vez un abierto desafío a la autoridad establecida de la época pre-Allende, un activismo que lógicamente no pudo ser aceptado por la elite dirigente. Las elites reaccionaron. Impusieron la censura. Negaron las salas de exhibición para esta clase de películas que iban en busca de un cambio. El promisorio y excitante movimiento filmico de los 60 y comienzos de los 70 declina, excepto en Cuba. Después de 1973 raras fueron las películas de discusión social como la de Antonio Eguino y su brillante *Chuquiago* (Bolivia 1977) que pudo ser filmada (no sin gran sacrificio) en su tierra. Así como este número de *Literatura Chilena* ilustra ampliamente, los cinematografistas han determinado hablar sobre los grandes problemas y la lucha en el exilio para mantener sus esperanzas vivas y sus principios no comprometidos.

En Nicaragua, las nuevas voces cinematográficas del nacionalismo claman por despertar las esperanzas del hemisferio después del triunfo de su revolución en 1979. El gobierno revolucionario creó *Incine*, instituto nacional del cine. Los documentales y noticiarios de esta institución mucho le deben al movimiento nacionalista cinematográfico del 60 y 70 en América Latina. *Incine* se basa en estos principios y promete manter vivo este noble movimiento filmico.

No sorprende que Miguel Littín haya cooperado con *Incine* al dirigir su primer film nacional, el lírico y simbólico *Alsino y el Condor* (1982), uno de los cinco films seleccionados para postular al Premio de la Academia, como uno de los mejores films extranjeros. En el celuloide Littín capta el poderoso sentimiento del pueblo (no únicamente de los nicaragüenses, sino de todos los latinoamericanos) que pide un cambio y está dispuesto a luchar por él. *Alsino* revela las causas del conflicto, la participación de todo un pueblo en la lucha, y la forma en que ésta fortalece al pueblo, transformándolo de pasivos en activos participantes de la historia. En este sentido, *Alsino* es un valioso film revolucionario.

Es muy significativo que esta película venga desde un país donde las corrientes del nacionalismo están bien ejemplarizadas desde el comienzo del siglo veinte, en los escritos de José Santos Zelaya, Benjamín Zeledón, Rubén Darío y César Augusto Sandino; sentimiento poderoso, realmente sobrecogedor que claramente proviene de los sentimientos de un pueblo despiadadamente violado en su heroica historia. En este punto entre nicaragüenses y chilenos (y por supuesto los latinoamericanos) la historia fluye como una sola: el pueblo lucha por la justicia, el pueblo busca darle una nueva forma a sus naciones para beneficio de la mayoría. Enfocada de esta forma *Alsino y El Condor* lleva adelante y anima la búsqueda filmica de Latino América, dando soluciones latinoamericanas a problemas casi siempre exacerbados por influencias y dominación extranjera.

El más reciente cine nacionalista se ha manifestado en esta pequeña nación centroamericana. Sin embargo, cualquiera que de un vistazo a la historia de Nicaragua fácilmente comprenderá que a pesar de lo pequeña en población y en territorio, esta nación de muchas maneras sintetiza las experiencias de toda América Latina: instituciones inicuas, pobreza en medio de riqueza potencial una sociedad que beneficia a unos pocos y abruma a la mayoría, y una constante intervención y dominación extranjera. Ella ahora encierra la esperanza del hemisferio. Nicaragua se ha liberado a sí misma; su constante lucha por mantener su libertad es la lucha de todos los que creen en la justicia. Littín e *Incine* ilustran esta lucha en *Alsino*. Esperamos que este film marque el resurgimiento en toda América Latina de un cine en busca de justicia, un cine a favor de las aspiraciones nacionales y que hable en nombre del pueblo. ✱

# RAUL RUIZ: IMAGENES DE PASO

□ WALDO ROJAS

## I. PUDOR Y REALIDAD.

Hacia fines de la década del 60, en Santiago de Chile, buscábamos con Raúl Ruiz un nombre provocador y jolgorioso para definir nuestras vagas coincidencias en materia de cuestiones estéticas. Conformábamos un grupo de jóvenes ni más ni menos discernible de otros jóvenes pintores, poetas, novelistas, periodistas, gente de teatro y de cine, amén de algunos personajes inclasificables cultores de erudiciones varias y a veces dotados de una rara fineza de espíritu. Santiago era, por cierto, todo Chile o poco menos. Pero el Santiago nuestro era en verdad una suerte de lugar geométrico, laberíntico, hecho a la medida de nuestras obsesiones ambulatorias, gastronómicas o sencillamente alcohólicas. Espacío mitad imaginario, mitad real, donde solíamos encontrar una guarida cómplice más bien que la llana palestra para nuestras primeras armas en las letras y otras artes.

Había en la ciudad, como en todo el mundo, un hemisferio diurno y un hemisferio nocturno, cara y cruz de monedas distintas, que, lanzadas al aire de nuestras afinidades electivas nos valían más trasnochadas que otras formas de desvelo. Jóvenes aún, lo éramos bajo la especie de un precoz escepticismo —“ver para crear, beber para creer”— respecto de las virtudes expedicionarias, mesiánicas o justicieras del arte. Bien o menos bien, acomodábamos nuestra existencia civil con nuestras respectivas expresiones creadoras, al abrigo de la potencia tutelar o de la caridad semiclandestina que la Universidad concede a menudo a los artistas. En todo caso, a ejemplo de Kafka, en el conflicto entre el mundo y nuestras personas individuales, habíamos optado por sostener al primero. En un país un tanto a contracorriente del curso del destino de nuestro continente, como era el Chile buenamente democrático de esos años; en una ciudad profundamente municipal y taciturna como Santiago, igualmente impropia para propiciar grandes exaltaciones o grandes hastíos; en un medio cultural a menudo estimulante por la riqueza de no pocos espíritus selectos, pero estructuralmente separado de los intereses de las grandes mayorías e incapacitado de modificar esos mismos intereses, nosotros habíamos asumido paulatinamente una marginalidad sin penas ni furias ni aspavientos, marginalidad agrídulce y, para algunos, un tanto arrogante. “Jóvenes promesas” en un país que se daba poca maña en cobrarlas con los años (indiferencia más que indulgencia generosa) Raúl Ruiz era para nosotros, sin proponérselo, nuestro crédito y nuestro valor de refugio.

A su haber, algunas hazañas en el teatro y ya un film incompleto pero suficiente para saldar, por ejemplo, algunas cuentas con la connatural inclinación chilena por el surrealismo, o “surreachilismo”: *Tango del Viudo*. A su haber también, su estada en Argentina, su periplo mexicano, nimbados de ciertas brumas legendarias. En fin, promesa o no, ya era claro que la salud de nuestras creaciones dependería en adelante del ejercicio plácidamente insurgente de nuestra imaginación y no de los estímulos venidos de la sociedad civil.

Lectores ávidos, habíamos hecho acopio a temprana edad de un abigarrado patrimonio de lecturas sin predilección de género ni de épocas. Apetencia barroca que nos conducía a aquellos autores geniales y desconocidos, condenados sin juicio a la sanción del olvido o de una gloria póstuma, pero en todo caso ya enviados a retiro por las mareas sin mucho fondo de la moda. De aquellas frecuentaciones diurnas de libros y tomos se alimentaba el rito nocturno de nuestras interminables sobremesas en restaurantes y bares de la capital. El horror compartido toda la solemnidad y la tontería grave presidía esas conversaciones. Si así pudiera llamarse a aquellas justas verbales en las que la filosofía presocrática o los poetas metafísicos ingleses se mancornaban con la cháchara convulsa, y el recuento de proezas literarias se codeaba con los fraseos del bolero, el corrido mexicano o el tango compañero. Era aquella una tertulia transumante, desplazable al albur del horario de cierre nocturno, cuando las sillas patas arriba ocupaban sobre las mesas el lugar de viandas y botellas; hora del aserrín barrido hacia la calle que marcaba una etapa más de nuestro itinerario espiritual, modulado por esa fantástica capacidad veinteañera para ingerir alcohol. El Santiago nocturno, con sus sórdidos misterios, sus perspectivas chatas, semipenumbradas, desalumbradas como con saña; con su violencia mal contenida, indisimulable, compensaba pese a todo el juego de apariencias grises del Santiago diurno. Y esa ciudad secreta se abría siempre al otro lado de la glauca transparencia de un espejo de bar. De allí volvíamos a la madrugada, embriagados más de palabras que de vino, para caer sobre ambos pies en la realidad tradicionalmente real. Ella nos parecía, con todo, el dato original, la única humanamente posible, a condición de aparejarle el vuelo migratorio de la imaginación. La vida cotidiana, su opacidad masiva, era el dato





Raúl Ruiz y Jean Rougeul, durante la filmación de "La hipótesis de un cuadro robado".

inagotable. Su legitimidad ontológica consistía sobre todo en imitar al arte. Nuestras incursiones nocturnas eran el rito probatorio de lo mismo, oficiado cada noche por esas reencarnaciones pretendidas de un imposible Leopold Bloom de ambas riveras del Mapocho.

No faltaban en el Chile de entonces las vanguardias de todas las estridencias posibles. Sobre todo había aquéllas, signo de los tiempos, que se conferían legitimidad política. Un populismo desembozado, con relentes de movilización general, agitaba los espíritus menos agitables y los jóvenes cadejudos de turno preferían al embadurnamiento de telas y al borroño de cuartillas, proferir discursos desde lo alto de todo lo que pudiera asemejarse a una tribuna. Desde nuestra involuntaria marginalidad presentábamos, a sabiendas, un frente vulnerable a las acometidas de lo real.

El nombre buscado para bautizar nuestra "estética" surgió entre broma y broma, entre plato y plato, una noche cualquiera: *Realismo púdico*.

El principio activo del realista púdico consiste en considerar la noción de realidad no ya como lo dado, como lo descubierto absoluto, sublunar e impávido, sino como un sistema de ocultamientos: la naturaleza gusta de ocultarse. Todo el resto, consecuencias éticas o estéticas, políticas o sociales, se daban por añadidura. Acto seguido, hacíamos abandono definitivo del título de artistas e intelectuales por el de simples "parroquianos". De todo ello nació, poco más tarde, hacia 1969, ese film sorprendente y polémico, *Tres tristes tigres*, señalado como la obra que pone fin a la prehistoria cinematográfica chilena e inaugura su historia. Por lo que cabe a Raúl Ruiz en su ulterior decurso cinematográfico, cabe decir sin temor a exagerar, que la historia a secas del cine no se escribirá sin su nombre.

El "realismo púdico" era también para nosotros un imperativo de sobriedad y discreción mutuamente debidas. Personalmente, en tanto que testigo muy próximo de su obra creadora, depositario de algunas de sus reflexiones no siempre de dominio público, siempre vacilé en escribir sobre sus películas, en las que, por lo demás, fui más de una vez colaborador directo como actor, autor de letras de canciones y hasta cocinero invitado. Al cabo de estos años, creo no traicionar con estas líneas ese viejo pacto de pudor.

## II. CODIGO INTERRUPTUS. . . (o del cine como poesía.)

*"Hay en el cine una virulencia, un poder de subversión de las proporciones y de las jerarquías, un poder de subversión lógica que Raúl Ruiz pone en acción implacablemente, sin remordimiento, sin nunca plantearse la pregunta de saber si será seguido, si el público comprenderá, si incluso habrá para eso un público, si incluso el film será exhibido. No ya que no desee que sus films sean vistos y apreciados, sino que él sabe que nada debe retardarlo, hacerlo flaquear, distraerlo de su voluntad corruptora, ni siquiera y menos que nada la esperanza de una 'comunicación' con el público, la esperanza del feed-back, esa plaga de nuestro tiempo".*

(Pascal Bonitzer, en Cahiers du Cinéma).

Algunos pretenden, a manera de reproche velado de coronación dudosa, no ver en el cine de Ruiz otra cosa más que la expresión a veces genial del deseo de sorprender. El recurso frecuente de Ruiz al expediente de laberintos mentales, galerías de espejos, comportamientos artificiales, reflejos deformados, etc., etc., y el cultivo de un descalce flagrante entre lo dado a ver y lo dado a oír, entre lo prometido y lo habido, entre el enlace y el desenlace, en fin, todo aquello puede contribuir a cimentar ese juicio. No se trata menos, sin embargo, de una lectura somera y de una sanción superficial. En este terreno se plantea una cuestión quizá secundaria aunque implícitamente inevitable a propósito del cine de Ruiz: su relación con el público, problema del grado de sumisión a un código de "lectura" de las imágenes filmicas, problema de la inserción de su estilo personal en el conjunto de la cultura cinematográfica como red de circulación de signos sociales. El cine es quizá la forma de arte que mayormente acrecienta la distancia entre la "idea" original del creador y el resultado de las operaciones que conducen a su plasmación. El cine tradicional hace de este obstáculo un proyecto traducido en compromiso. El *guion* de un film, se supone, equivale a esa idea original, es su primer paso y ya una efigie de la obra filmica; la filmación es un acto regular y nada aleatorio; el montaje equivale a la compaginación de un impreso y se puede decir que la resonancia industrial de este vocablo no es inocente. Este orden retrata la convención profesional mayor que erige el deseo del espectador en fuente



libidinal de la creación cinematográfica. Ella opone al arbitrio creador las convenciones estéticas, iconocales, ideológicas, dominantes. Un matrimonio de interés zanja al cabo todo conflicto; la sociedad se corrobora en sus mitos, y éstos pueden servir para poner a prueba su capacidad de corroborarse. El cine cumple de maravillas esta exigencia hedonista de toda cultura. Aquéllos más disruptivos e insurgentes de entre los films tradicionales, se reducen finalmente a una lectura en negativo del contrato. Los contenidos del lenguaje varían y se hacen audaces pero su forma permanece intacta: es el eje de toda rotación de un número limitado de signos, el pivote de toda “revolución”.

Contra la idea del cine de Raúl Ruíz como fundado en el deslumbramiento y la exhibición epatante, se puede sostener con mayor justicia que como en pocos cineastas modernos (subrayado el término *moderno* hay en su obra un principio conductor, una idea contralora. Esta idea comprende todo un proyecto y es difícil de expresar de otro modo que a través de la formulación de sus imágenes filmicas. Ruíz obedece a ella como a un imperativo interior y no como a una contricción venida de afuera del ámbito de su relación con su obra. Cada película suya, dicho sea de paso, no es sólo una ilustración, una figura de especie, de ese principio, sino una vuelta de tuerca más hacia un grado superior de posibilidad. Para decirlo en pocas palabras: se trata de la idea del cine como *escritura*, el film como *texto*.

Como cineasta, Raúl Ruíz des-coloca al espectador (en el mismo sentido que cobra esta expresión en el fútbol); lo saca de su expectación pasiva que hace de él una suerte de “lector iletrado” que sigue con el dedo la lectura de una línea, y lo reinstala en la situación de un *lector de texto*. Tomamos de Roland Barthes la idea de *texto* como tejido en perpetuo urdimiento, como tejido que se hace, se trabaja a sí mismo y deshace al sujeto en su textura: una araña, dice gráficamente Barthes, que se disolvería ella misma en las secreciones constructivas de su tela.

Este espectador reinstalado es, por cierto, una hipótesis, si no una premonición; se trata de un iniciado en una práctica fundada en la delectación, acto de complacencia desplegado en un espacio de goce tendido imprecisamente por la escritura, sin el límite de la “persona” de un lector. Espacio de goce creado por la posibilidad misma de una dialéctica del deseo. Seducción ciega, sin estrategias. Nada menos apropiado para ese juego abierto que la modalidad lineal de la narración.

La instancia privilegiada del cine de Ruíz es el acto de la filmación; no porque allí se plasme una idea previa, clara o menos clara. La filmación es en él, por el contrario, lugar de encuentro de lenguajes diversos, representados por instrumentos y técnicas, seres y objetos; literalmente, lugar de *hallazgos* y punto de partida de los signos de varios códigos dispuestos a fragmentarse, a desconstruirse, a reconstruirse: código interruptus. Un poeta no procede de otro modo. Hacer obra de poeta no es necesariamente desplegar con habilidad la panoplia instrumental que la literatura pone a la mano y a la vista. El poder del poema es el de *sorprender* a la vuelta de esquina de una forma, cualquiera que ella sea, “una colusión particular del hombre y de la naturaleza”, o sea, un *sentido*.

En el cine de Ruíz, como en un auténtico poema, todo es materia significativa, sin desechos ni sobrantes. Todo es, además, material probado y su uso escapa al empleo efractivo: no hay en el cine de Raúl Ruíz veleidades experimentalistas, búsqueda con efracción. Un raro clasicismo, muy a menudo advertido por sus críticos más severos, domina por el contrario en las soluciones propiamente filmicas. Nada que no haya sido propuesto y tentado por la mejor tradición del cine, desde Meliès y Murnau a nuestros días. Sin embargo, la obediencia de Ruíz a la norma clásica no es alegable. Se acepta, en general, designar su naturaleza heterogénea respecto de ésta y otras normas como la expresión de una irremediable voluntad barroca. Explícitamente Ruíz acepta lo barroco como proliferación en lo exiguo, o sea, como economía y no como dispendio ostentoso: donde debería primar la línea recta, traza una curva, donde una superficie lisa, una corruscación, un repliegue, donde un movimiento articulado, una contorsión. En el tejido mismo de las situaciones filmicas, la exuberancia de las ramificaciones determina espacios vacíos, calas, por los que circularía el relato, bajo el modo de una ausencia. Paralelamente, un relato impostor, simulador y parásito, finge ser el principio

organizador de nudos y desenlaces, pretende reformar la dispersión de imágenes y de enunciados verbales. En verdad, entra las conexiones voluntarias de imágenes y de palabras circula un flujo de analogías incontrolables y sin fijamiento. Del mismo modo como un poema no es un acertijo ni un enigma verbal a término, y es por lo tanto inenunciado en otras palabras que las del destello de sus metáforas, el cine de Ruíz sería imposible reducido a un desarrollo continuo.

El barroquismo de Ruíz trabaja a partir de una relativa normalidad cinematográfica sobre la que se ejerce algo así como una presión especial por exceso o por falta de algo. Pero su rasgo más notable y que nos remite al problema de sus relaciones con el público, lo constituye su particular concepción de la narración.

El film de Ruíz avanza por medio de rupturas y de colisiones respecto de alguna norma o borde cultural, pero sin que ello marque un valor de excepcionalidad, de vuelco esporádico o brillo joyero, en el enlace de un desarrollo ordinario. A pesar de la innegable textura narrativa del cine de Ruíz, a pesar de su vocación de “cosa contada”, su relato deja de ser a poco de comenzado, como se abandona un disfraz sofocante, una finalidad conductora. El relato se muda para volverse en soporte del encadenamiento de metáforas al interior de un espacio de significaciones cercado por el *tema* del relato. Tal como sucede en la poesía respecto del conjunto del lenguaje, en el cine de Raúl Ruíz las jerarquías de la comunicación ordinaria se encuentran invertidas. Los significados se atenúan y deslían a medida que los significantes se hacen opacos y suplantando aquéllos: ya no hablan por sí mismos, hablan *de sí mismos*.

Movimientos de cámara, desplazamientos al interior de un plano, iluminación, textos de diálogos o voz en off, música, etc., soportes tradicionales del relato, articulan ahora un discurso sólo equivalente al de la narración. La historia deja de ser un desarrollo y se vuelve virtual, discontinua, en suma improbable.

Los tópicos de Ruíz vienen todos de los rincones más diversos del mundo de la literatura. O mejor, de sus mundos confundidos en una suerte de argamasa fabulesca. El cine todo, por supuesto proviene del modo de contar de la novela y de sus hábitos inveterados. Sólo que la narración cinematográfica ha amplificado el margen de aquello que es constitutivo del relato novelístico donde se dosifican la realidad y la ficción: expresión de lo *probable*. El cine, que deja correr su discurso por las vías abiertas en la cultura por la novela, pone en juego más allá de lo probable el efecto —y nada más que el efecto— de la *verosimilitud*. Lovisto, lo que aparece ante los ojos, apaga lo argumentado, lo devora. Ruíz exacerba al extremo crítico esta virtualidad de la imaginación poética. A la combinación aleatoria de elementos reales Ruíz substituye la exploración exacta y completa de elementos virtuales, el juego de *improbables*, de aquello que de ninguna manera podría ocurrir, no al menos de *este* modo. Como en un poema, la clave no está en el desarrollo y el argumento (modelos de una lógica) sino en la vibración detenida de la imagen (metáfora) en su carácter instantáneo e in-consecuente.

El cine de Raúl Ruíz es in-comprehensible de otro modo que como *escritura*: territorio de ficción circunscrito por un lenguaje, su historia, sus ecos. Como *texto* su estructura, o sea, su sentido humano, es el goce. Todo su juego de intermitencias revelan esta “erótica cinematográfica” fundada como todo erotismo en el esquivamiento y el destello, en un sistema de entreaberturas y de guiños, de apariciones/desapariciones, del todo escamoteado en beneficio del fragmento. La gran “perversión” de este cineasta-poeta (en el sentido pleno de ambos términos) no es por cierto la ausencia de apuesta sobre el suspenso narrativo, sino la de proponernos como cebo narrativo la desarticulación de toda narración posible, y que, sin embargo, una historia permanezca *legible*. Toda la *modernidad* de Ruíz cabe en su proyecto consciente y modulado de un estilo de cine irreductible a su funcionamiento “gramático”, como simple lenguaje de imágenes, así como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica.

El poeta, se sabe, es menos el autor que el lugar de un fenómeno cuyos componentes están menos en él que en el mundo y en el lenguaje. Así se explica su naturaleza a menudo obsesiva, desgarradora, irónica, vengadora. \*

# "LA MEMORIA DEL PUEBLO"

□ PEDRO BRAVO-ELIZONDO

El cine en Chile hace su aparición en 1902, cuando en Valparaíso, el 26 de mayo, en la Sala Odeón, se presentan vistas de un ejercicio del Cuerpo de Bomberos en la Plaza Aníbal Pinto. Chile, al igual que muchos países, vuelve a andar el mismo camino que recorrieron los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895 con los primeros pasos de la industria con *Sortie des usines Lumière, á Lyon, Querelle de bebés, L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* y otras. El único largometraje que se conserva del cine mudo es *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna, 1925 (1). Lo demás está todo perdido por descuido de los propietarios o falta de apoyo privado o institucional. En 1938, con la ascensión al poder del Frente Popular, se desarrolla la etapa de planificación industrial y económica. La Corporación de Fomento de la Producción, funda los estudios de Chile Films para estimular la industria cinematográfica. La entidad copia el estilo de los estudios argentinos, en aquellos años en su apogeo. Sin embargo, la producción chilena no es capaz de competir con la filmografía mexicana, norteamericana o argentina, que en esos años alcanzan un fuerte impacto en el público, debido en parte a que la Segunda Guerra Mundial, impide la distribución de filmes europeos. En 1949, Chile Films es vendido en subasta pública. La producción independiente no alcanza la madurez necesaria como para absorber un campo comercial competitivo.

Sólo en los años sesenta se dan las condiciones culturales que permiten el desarrollo de un cine chileno. Aparecen los cine-clubs, en especial en Valparaíso y Santiago. Recuerda Miguel Littin, (. . .) *la presencia de Joris Ivens en Chile, cuando vino hacer su film Valparaíso fue fundamental para todo el joven cine chileno. Toda nuestra experiencia está marcada por el viaje de Ivens en 1962 (2).*"

El equipo de jóvenes que colaboran con Ivens en el puerto, en esta filmación, serán posteriormente los renovadores del séptimo arte en Chile. En 1965 se dictan dos disposiciones que favorecen directamente a la industria cinematográfica: se libera de impuestos a la importación de película virgen de 35 mm., y a las entradas vendidas en las salas que exhiban filmes chilenos, beneficiando así al productor. Aparecen nuevos realizadores como Raúl Ruíz y Helvio Soto. Este último filma *Caliche Sangriento* en 1969.

En 1967 el Cine Club de Viña del Mar organiza el Primer Festival de Cine Latinoamericano y en 1969, la Universidad de Chile en Valparaíso se hace cargo del Segundo Festival Internacional. Chile está representado por *Valparaíso mi amor* (1969) de Aldo Francia, *Tres Tristes Tigres* (1968) de Raúl Ruíz y *El Chacal de Nahueltoro* (1970) de Miguel Littin, el cual cierra el festival. Estos tres directores llevan el cine chileno a un nuevo terreno, caracterizado por el enfrentamiento de problemas nacionales, y por la posición política de avanzada de los realizadores.

Durante el régimen de la Unidad Popular, la producción filmica sigue su curso. Helvio Soto dirige *Voto más Fusil* (1971); Aldo Francia, *Ya no basta con Rezar* 1972; Miguel Littin, *La Tierra Prometida* (1973) —no estrenada en Chile— y Raúl Ruíz, *Palomita Blanca* (1973) (3).

"Los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973, detienen la producción nacional. Gran parte de los realizadores y técnicos activos abandona el país, entre ellos Littin, Ruíz, Soto, Guzmán y otros. La Junta Militar deroga los decretos que favorecen la industria filmica, los cineastas residentes se retiran casi totalmente de la actividad o se dedican al género publicitario y a la realización de documentales turísticos" (4).

Este estudio enfocará dos filmes, *El Chacal . . .* y *La Tierra Prometida*, y el documental *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán. *El Chacal* está basado en la verdadera historia de José del Carmen Valenzuela, campesino de Nahueltoro —región de Chillán— quien asesinó a su conviviente y cinco hijas. José del Carmen fue encarcelado y condenado a muerte. La estructura dramática está basada en cinco secuencias:

1. La infancia de José.
2. La vida de José.
3. Persecución y apresamiento.
4. Educación y amansamiento.
5. El fusilamiento de José.

La primera secuencia en base a flashbacks, narra los antecedentes del drama e incorpora la contradicción que plantea la película: la condena de un marginado social por un crimen del cual no tiene



"Julio comienza en Julio" de Silvio Caiozzi.



clara conciencia. La segunda secuencia es la vida del protagonista adulto, el cual vive fuera de la sociedad, y quien conoce a Rosa, viuda con cinco hijas, a la cual la policía desaloja del rancho por la muerte del marido. En una discusión motivada por el alcohol, José comete el asesinato múltiple. En la cárcel, el racconto, con la voz en off de José, narra su niñez y adultez. En prisión conoce José la limpieza, la ropa más decente, aún el corte de pelo. Así se inicia la cuarta secuencia. Se incorpora lentamente a la sociedad, aprende un oficio —hacer guitarras—; conoce la letra escrita —aprende a leer y escribir. Gana la simpatía de sus compañeros de prisión. Cuando esto ha ocurrido, José es condenado a muerte. Una de las tesis de Miguel Littin, es que José es víctima de un sistema de justicia que integra a sus víctimas a la sociedad, para luego asesinarlas. El film podría interpretarse como un alegato contra la pena capital, o un análisis del funcionamiento de la justicia de clase, a la vez que un estudio de la sociedad chilena. Todos los textos del film están basados en expedientes judiciales, entrevistas y reportajes de la época. Según Littin, le llevó dos años y medio juntar todo el material necesario para la película. El estreno fue en Santiago el 4 de mayo de 1970. Obtuvo el premio a la mejor película nacional por la asociación de Periodistas de Espectáculos de Santiago. *El Chacal* fue filmado en blanco y negro.

Cuando Salvador Allende asume el poder, Littin es nombrado presidente de Chile Films en 1971 (5). El mismo año filma *Compañero Presidente*, la vida de Allende. Renuncia a su cargo en 1972 y se dedica a la producción de *La Tierra Prometida*, que termina en Cuba en 1973, después del golpe militar. Quiso recordar con este film lo que ocurrió en 1932 en Chile, durante el período conocido como la "República Socialista de los 12 Días". Su objetivo, leer el presente —en vísperas del golpe— y anticiparlo por medio de la narración cinematográfica. Littin pretende ofrecer una visión poética de la realidad, a través de la memoria del pueblo y la cultura popular.

Recuerda Littin, en una entrevista,

*"L'histoire officielle écrite par la bourgeoisie s'est chargée de déformer tous les événements qui importaient pour la clarification de la lutte des classes; toute l'histoire officielle a été écrite et interprétée en fonction de ses intérêts (6)."*

Con su equipo fue a la región que vivió los hechos en 1932 y habló con la gente, que le contó sus recuerdos. Con estos testimonios, hizo el primer "script". Los campesinos realizaron observaciones críticas y en algunos casos Littin modificó el guión. En otros, disintió con ellos por razones de forma y fondo. A medida que se avanzaba en la filmación, la memoria de algún detalle volvía a sus mentes y decían: "No era así." Littin recuerda un caso específico.

*"Hay un momento en el film en que José Durán, el campesino que toma el poder, está envuelto en un diálogo con la burguesía del pueblo. Bueno, ellos no lo aceptaron, me vinieron a ver y dejaron en claro, en forma bastante enérgica, que no iban a seguir trabajando en este "film de mierda." Les pedí que me explicaran su punto de vista. Replicaron: ¿Qué? Cruzamos la llanura y la cordillera, sufrimos el frío y la nieve, conquistamos a los ricos, tomamos el poder, y él (José Durán) se sienta a conversar con la burguesía? ¡Esto es intolerable!*

*Tuvimos que explicarles que precisamente la razón para mostrar todo eso, era el probar que no es bueno buscar el diálogo con la burguesía. Me respondieron:*

*Mientras Durán conversa, los ricos van a ganar, porque ellos saben cómo hablar; ellos tienen más vocabulario.*

*Por eso incluimos en el film la escena en que Durán dice:*

*No más palabras y discusiones, porque en palabras y discusiones, es siempre el rico el que lleva la mejor parte (7)."*

La incorporación de personajes religiosos en el film —como la Virgen del Carmen— que llama poderosamente la atención de los críticos, deriva del hecho que esos elementos coexisten en la vida del campesino. Es normal. Forman parte de la cultura popular.



La tradición de la Virgen, imagen cristiana traída por los conquistadores, atraviesa toda la historia de Chile, pertenece al desarrollo histórico y cultural del país. En el film, la cultura popular enriquece el relato cinematográfico y ayuda a desmitificar el pensamiento político.

Lo ocurrido en 1932 fue relegado al olvido. Quedó como una página con caracteres de leyenda y no fue asimilado como experiencia política y social. Si el cine registró algunas escenas, éstas no resistieron el paso del tiempo ni fueron preservadas por entidad alguna. La propuesta final de Littin y sus asociados es la acción revolucionaria, sin reformismos de ninguna especie para lograr la liberación de nuestros pueblos.

Patricio Guzmán (nace en Santiago, 1941) realiza el esfuerzo más genuino y espontáneo para recuperar la memoria nacional contingente. Estudia cine en Madrid desde 1966 a 1970. Regresa a Chile en 1971 para trabajar en el Instituto Filmico de la Universidad Católica. Allí trabaja con un equipo compuesto por Antonio Ríos, cameraman de 19 años; Felipe Orrego, jefe de producción, 20 años, quien también es sonidista. Presenta como proyecto al Instituto, *El Primer Año* que comprende desde la toma de posesión de UP, noviembre 4 de 1970 a diciembre de 1971. El documental se inicia con el asesinato del general Schneider y el triunfo de Allende, y termina con la secuencia de lo acontecido en el año.

El realizador respeta la cronología de los sucesos, con lo que su film adquiere el carácter de pieza histórica. Según Guzmán, el film

*"tuvo mucho éxito porque era una obra de estímulo hacia la clase obrera. (...) Fue un descubrimiento del modo de ser chileno, la manera de hablar; la síntesis de la idiosincrasia de un campesinado y de un proletariado, de una comunidad deseosa de hacer cambios, que vive un momento épico: el comienzo de un proceso revolucionario. (8)"*

En 1972, Guzmán decide poner en práctica sus estudios de cine y escoge como tema para su próximo proyecto la figura de Manuel Rodríguez, nuestro guerrillero de la Independencia. Decide abordar la historia "a partir de un análisis materialista, y no desde el punto de vista burgués" (Op. cit., página 59). Se empieza a rodar e incluso se filma la primera secuencia. Pero en octubre de 1972 se produce el paro en el país, a nivel superestructural (médicos, ingeniero, abogados, técnicos, gerentes, dueños de empresas). Paralelamente, huelga del transporte. Se produce una situación de pre-golpe de Estado. Por interesante que fuese el proyecto anunciado, Patricio Guzmán decide salir a la calle con un camarógrafo, un realizador, asistente y jefe de producción, y material de 16 mm.

Filman *La Respuesta de Octubre* (50 minutos), cuyo núcleo es la forma en que el pueblo "neutraliza" la descoordinación que busca la derecha económica y los grupos de poder en aquel momento.

Patricio Guzmán se da cuenta que debe archivar su Manuel Rodríguez "para cuando hayamos tomado el poder. Hay un cine que tú puedes hacer cuando tomas el poder. Nosotros estábamos actuando en Chile Films, como si tuviéramos el poder en nuestras manos (Op. cit., p.72)." *La Respuesta de Octubre* tuvo amplia acogida y difusión en las fábricas, pero no interesó al campesinado. No era su lucha, exigían ver "sus propios problemas." El cine se transformó, dice Guzmán, en "algo así como un periódico dirigido." Deciden entonces filmar lo que está ocurriendo en el país en aquellos momentos, pero no hay material, pues están bloqueadas las importaciones desde USA. Solicitan ayuda de Francia a Chris Marker quien en febrero de 1973, les envía 15.000 piés de película virgen Plus X; 10.000 piés de 4-X y 10.000 piés de doble X. Como reserva, 4.000 piés de Plus-X y 4.000 piés de 4-X, conjuntamente con 134 cintas magnéticas de 1/4 que deberán ser grabadas a velocidad de 3.3/4 para duplicar el rendimiento. Así es como empieza la filmación de *La Batalla de Chile*, que se diferencia de *El Primer Año* en que éste es un film celebrativo, mientras que el otro es un análisis dialéctico de la realidad. Lo que ocurre y su interpretación, está filmado en tres niveles:

A. La lucha económica.

B. La lucha ideológica.

12 C. La lucha política.

Guzmán rueda el film, porque sabía que existía el golpe de Estado en ciernes o la guerra civil. Si lo último ocurría, seguiría el mando para algún día, ganada o perdida la guerra, montar una película. Lo esencial era que lo quisieran o no, eran testigos de los hechos.

*"Hacer la memoria de Chile — era lo fundamental porque la película — está concebida sobre una coyuntura histórica, de prototipo de período prerrevolucionario (...). Y fue hecha para que el pueblo chileno la vea. Y la verá (Op. cit. p.84)."*

Cuando Guzmán y sus compañeros analizaron todo el material, se dieron cuenta que el film ofrecía en sí, varias conclusiones o temas:

1. Se percibe la escalada fascista, financiada por el imperialismo y la burguesía local. Se ve el plan insurreccional de masas.
2. El conflicto correspondiente al aparato del Estado burgués. Es decir, el conflicto del Presidente Allende con el Parlamento y el Poder Judicial.
3. Un material superestructural que pertenece al Presidente Allende y a otros dirigentes, fundamentalmente de izquierda, y los de la derecha.
4. Se ve al pueblo, a la masa trabajadora, actuando colectivamente para solucionar los problemas de abastecimiento, producción y luchando al mismo tiempo en favor del proceso revolucionario.

Mediante este análisis, llegaron a las siguientes conclusiones: Que el material del punto 1 y 2, constituía una película en sí y que el otro, en que aparecen los dirigentes de izquierda y de derecha, constituye otro material. El punto 4 serviría de complemento de las películas 1 y 2, y para un tercer film. De esta manera, *La Batalla de Chile* se dividió en tres segmentos, perfectamente cohesionados entre sí:

I Parte: *La Insurrección de la Burguesía.*

II Parte: *El Golpe de Estado.*

III Parte: *El Poder Popular.*

Según Patricio Guzmán, para el pueblo chileno que no puede ver este film, representa

*"Una memoria de lo vivido en ese período. Los logros conseguidos y las fallas que se cometieron. Es muy importante retenerlos en el cine para que no se vuelvan a cometer. Y para visualizar la alianza de la burguesía con el imperialismo, visto desde Chile, desde dentro de las fuerzas políticas chilenas (Op. cit. p.110)."*

*El Chacal de Nahueltoro, La Tierra Prometida y La Batalla de Chile*, son a mi juicio, tres filmes que representan una etapa fundamental en el desarrollo de la industria cinematográfica en Chile, decapitada por el golpe militar. Sin embargo, la gran diferencia con otros períodos o épocas, es que ahora se cuenta con la memoria del pueblo, representada en estos filmes, lo que hará de ellos un material importante para estudiar y analizar desde una perspectiva dinámica los hechos que forman parte de la historia de un país que busca un futuro mejor.

#### NOTAS

(1) La preservación y restauración de *El Húsar*... se debe al cineasta Sergio Bravo. Tuvimos ocasión de ver el film en 1980 en Santiago, en la inauguración de una cinemateca universitaria, ubicada cerca del cine Normandie. Conserva la frescura, humor y diafanidad que nos impresionaron cuando niño.

(2) En *Chilean Cinema*, Introducción y edición a cargo de Michael Chanan, London: British Film Institute, 1976, página 53. La traducción es mía.

(3) Raúl Ruiz es un caso extraordinario entre los cineastas chilenos exiliados. Léase "El Caso Ruiz" de Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana en *Araucaria* 23, 1983, pp.106-112.

(4) Alicia Vega et al. *Re-Visión del Cine Chileno*, Santiago: Editorial Aconcagua, 1979, pp. 44-45.

(5) El Manifiesto Político de los Cineastas Chilenos y el Gobierno Popular, es un documento en el cual Littin plantea las ideas básicas para un cine netamente popular y nacional.

(6) *Les Cinémas de l'Amérique Latine* bajo la dirección de Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dagron. Prefacio de Manuel Scorza, Paris: Le Cinéma et son histoire, Lherminier, s/f (?) p.210.

(7) Chanan, op. cit. p. 62.

(8) Patricio Guzmán y Pedro Sempere. *Chile: El Cine contra el Fascismo*, Valencia: Fernando Torres, editor, 1977, p. 35. \*

# LA LLAMADA

□ ANTONIO SKARMETA

*Relato para cine.*

## PRIMERA ESCENA.

Un aula en un liceo de Santiago. El profesor se pasea entre los pupitres leyendo. Los alumnos escuchan, algunos muy concentrados, otros distraídos dibujando algo en sus cuadernos. Nadie interrumpe al maestro.

El profesor deja de leer y mira un momento a los alumnos. Estos lo miran y hay un intercambio de miradas entre algunos de ellos en que pesa la impresión que han tenido del poema.

PROFESOR.- (LENTAMENTE).- ¿Cuál sería la idea central del poeta en este poema?

## SEGUNDA ESCENA.

Dos hombres vestidos con impermeables entran a la sala. El profesor baja el libro y avanza hacia ellos. Uno de los hombres le entrega al profesor un papel. El profesor lo toma y lo lee. Levanta la vista hacia el alumno Martínez. Este al captar la mirada del profesor, mira por la ventana que da al pasillo del interior del colegio, y ve que hay otro hombre con impermeable junto a la ventana.

PROFESOR.- Martínez.

Martínez se levanta y mientras lo hace escribe un número de teléfono en el banco.

PROFESOR.- Tiene que acompañar a los señores.

Martínez pasa por entre los pupitres, llega hasta la puerta, y abandona el aula junto con los hombres de impermeable, sin que éstos lo toquen.

## TERCERA ESCENA

El profesor vuelve a levantar el libro, y aun sin leer, reinicia el paseo por la sala. Va mirando a los estudiantes. Uno de ellos está llorando de rabia, sin ruido. El maestro le hace un gesto casi imperceptible de que se calme. El muchacho se limpia las narices con el dorso de la mano. El profesor va hasta la ventana y desde allí mira a la calle.

## CUARTA ESCENA.

Desde la perspectiva del profesor se ve como los hombres de impermeable empujan con violencia dentro de un auto a Martínez. El auto parte, una vez que los hombres de impermeable han subido.

## QUINTA ESCENA.

El profesor mira a los estudiantes. Estos están absolutamente mudos. El profesor avanza entre los pupitres y llega hasta el banco donde estaba sentado Martínez. Allí clava la vista en la cubierta del pupitre y ve el número de teléfono que ha dibujado Martínez. Apretando los ojos, lo memoriza. Luego abre los ojos y ve que el curso lo mira.

PROFESOR.- (CON VOZ RONCA).- ¿Cuál sería entonces la idea central del poeta en este poema?

## SEXTA ESCENA.

Es el recreo y algunos alumnos corren alocadamente por el pasillo y dificultan la bajada de las escaleras. El profesor, impaciente, se abre paso apartando a un chico del hombro.

## SEPTIMA ESCENA.

El profesor entra a la sala de profesores, mira hacia el teléfono, y ve que hay una mujer hablando alegremente y largamente, con toda probabilidad. Coge su abrigo del gancho, lo cuelga del brazo y abandona la sala con su maletín, y con trabajos sueltos de alumnos.

## OCTAVA ESCENA.

El profesor en la calle del liceo inicia el camino hacia la esquina. Avanza bastante rápidamente. De pronto, sin que se dé vuelta, su intuición le dice que es seguido. Disminuye un poco el paso y se ve en su rostro la intensidad con que piensa qué hacer. El cuadro no se abre, pero en la actuación del profesor se adivina la presencia de los policías a sus espaldas. Finalmente el profesor se decide.

Respira hondo, se detiene, se da vuelta, y en efecto, ve venir a dos hombres jóvenes hacia él. Otros que los que se han llevado a Martínez. Uno de los hombres, Fuentes, avanza hacia el profesor sonriendo muy generosamente y con la mano extendida para estrechar la del profesor, mucho antes de que esté a su lado. El otro hombre, el sargento López, se limita a acompañar a Fuentes sin ser locuaz ni expansivo en su gesticulación. Los hombres llegan hasta el profesor, y el profesor cambia de mano el maletín para estrechar la mano que le ofrece Fuentes.

FUENTES.- ¡Profesor! ¡Profesor Salinas!

Fuentes lo saluda con gran efusividad y hasta se podría decir con cariño, con algo más que cordialidad, pero el profesor deja transparentar la desconfianza por debajo de la mínima sonrisa con que responde a la actitud de Fuentes. En ese momento el profesor ve pasar un alumno que sale del liceo, que se da vuelta a mirarlo, se detiene un segundo y luego sigue. Fuentes continúa sonriendo. Suelta la mano del profesor y le indica con un gesto al Sargento López.

FUENTES.- El Sargento López.

El Sargento López extiende su mano y el profesor se la estrecha. López es un hombre serio, de una cordialidad fría. Fuentes sigue sonriendo. El profesor parece perplejo con este silencio. Después de una pausa en que ambos lo miran, el profesor se anima a hablar.

PROFESOR.- Señores, yo ya estuve detenido un mes y fui puesto en libertad por falta de méritos.

Fuentes manotea despreocupado en el aire, como queriendo decir al maestro que ése no es el tema que los ocupa, y agrega, cuando habla, a la sonrisa un gesto de comprensión.

FUENTES.- Sí, maestro, sí.

Fuentes permanece con su sonrisa, fina como una navaja, mientras el sargento López se cruza de brazos y mira hacia la vereda del frente.

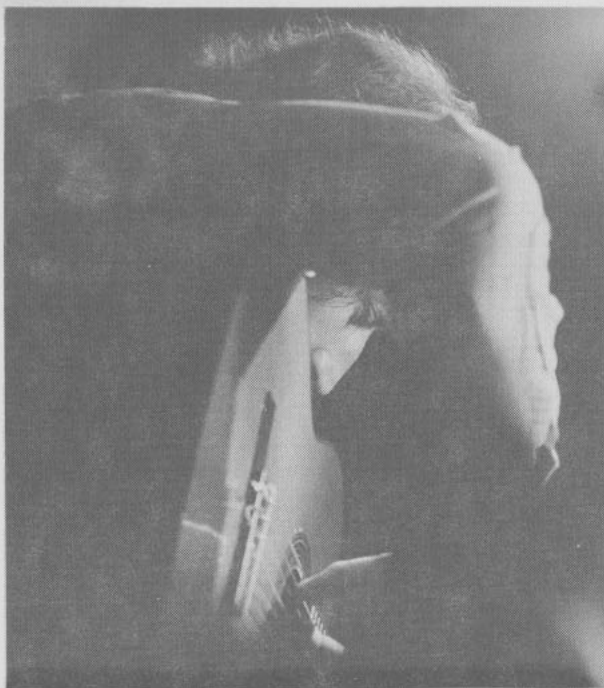
FUENTES.- ¿No se acuerda de mí, maestro? Frunciendo el ceño el profesor intenta capturar algo familiar en ese rostro ambiguo. Pretexa pensar, para cubrir su confusión, y se palpa el bolsillo de la chaqueta, ubica sus lentes, y trae la mano derecha al pecho con la intención de sacarlos. De pronto, siente que ese gesto de meterse la mano en la chaqueta, es sospechoso.

El sargento le presta también atención.

PROFESOR.- (COMO OBLIGADO A DAR UNA EXPLICACION).-

Los lentes.





“Con las cuerdas de mi guitarra” de Leutén Rojas

Cuando el profesor saca los lentes de la chaqueta, tiene que agacharse como un enfermo para calzárselos, entabado por el abrigo y el maletín y los papeles sueltos. Con los lentes puestos, se detiene en las facciones de Fuentes.

Fuentes lo alienta con un gesto muy animoso y teatral.

FUENTES.- Vamos, profe. No me haga quedar mal delante del Sargento. ¡No me vaya a decir que no se acuerda de mí!

El profesor se aprieta el tabique de la nariz, casi ocultándose con ese gesto.

PROFESOR.- ¿Alumno, cierto?

Fuentes mira complacido al Sargento López, asiente, y alienta al profesor a que siga, indicándole con la barbilla que ha acertado.

PROFESOR.- (SIEMPRE PERPLEJO).- Calculo, por su edad, que de los últimos cinco años.

FUENTES.- Exacto. Egresé el 70. El año de las elecciones.

La mención de la palabra “elecciones”, unida a la ironía con que Fuentes la ha pronunciado, turba aun más al profesor. Se palpa con una muñeca la mejilla y la siente ardiendo. Como si hubiera bebido un vino violento.

PROFESOR.- (INCOHERENTE).- Tantas cosas. . . Uno se pone viejo y la memoria . . .

FUENTES.- (INTERRUMPIENDOLO).- Fuentes, Miguel Fuentes, el número 17.

PROFESOR.- Claro, Fuentes, Fuentes.

FUENTES.- En el examen me tocó analizar un poema de Nicanor Parra. Ese poema del profesor viejo. Usted siempre hacía el chiste de que ese profesor viejo era usted mismo.

PROFESOR.- ¡Ah, sí! Sí, sí, sí. ¡Cómo no!

FUENTES.- Yo estaba en el curso que a fin de año le regaló las obras completas de Pablo Neruda. Unos libros con tapas de cuero rojo. Papel biblia.

PROFESOR.- Me acuerdo, claro que me acuerdo.

FUENTES.- Fue muy lindo porque todos firmamos la primera página. ¿Se acuerda de eso?

PROFESOR.- ¡Cómo no, Fuentes, cómo no!

Fuentes mira complacido al sargento López y éste asiente, distraído. Y ahora después de este amago de diálogo fluído, el silencio devuelve al maestro a su incertidumbre. Siente que transpira. En la sonrisa de Fuentes hay algo informulado, una tensión, algo que espera un desenlace. En seguida hay un intercambio de miradas entre Fuentes y el sargento López que el profesor no deja de percibir. Dificultosamente, el profesor mira la hora en su reloj pulsera.

PROFESOR.- Bueno, yo tengo que irme yendo.

Fuentes ignora absolutamente lo que el profesor acaba de decir.

FUENTES.- ¡Y pensar que se murió Neruda! ¡Quién lo dijera! Muy buen, poeta, señor. ¿No es cierto, señor?

PROFESOR.- Muy bueno, sí, muy bueno.

FUENTES.- ¡Premio Nóbel, también!

El profesor, siempre enredado en su maletín y papeles, saca con dificultad la cajetilla de cigarrillos.

PROFESOR.- Fumé cinco cigarrillos en clases y uno en el primer recreo. Me quedan catorce.

El profesor se pone un cigarrillo en la boca, y Fuentes con una presteza dinámica le coloca el fuego de su encendedor en el tabaco.

El profesor aspira el humo, lanza la primera bocanada.

PROFESOR.- ¡Trece!

Pese a que el maestro ha encendido su cigarrillo, Fuentes mantiene aun el encendedor encendido con el rostro súbitamente serio. El profesor asoma una falsa sonrisa.

PROFESOR.- Yo ya estuve detenido. Me interrogaron. No me hallaron méritos, Fuentes.

Fuentes, aun serio, apaga el encendedor y lo mete en su bolsillo. Luego reaparece su sonrisa ambigua en el rostro.

FUENTES.- Sí sé, maestro. Cómo no voy a conocerlo yo cuando usted me hizo clases todo el año. (FUENTES SE PONE UNA MANO MANO EN EL CORAZON) Es una cosa de pura rutina, no tiene por qué alarmarse. El sargento y yo nos damos de vez en cuando una vuelta por aquí.

LOPEZ.- No hay problemas.

Fuentes le extiende la mano al profesor con una mirada sincera y cariñosa, con el estilo de una mirada sincera y cariñosa. Cuando su palma aprieta la del maestro, pone sobre ambas manos la izquierda, fraternalmente, con estilo fraternal. Cuando las manos se separan, se la estrecha el sargento López, breve, secamente.

LOPEZ.- Mucho gusto.

El profesor aun vacila un instante y luego abandona a ambos, quienes comienzan a caminar en la dirección opuesta. Al cruzar la calle, el profesor se limpia con la manga el sudor de la frente.

Luego se seca la transpiración de las manos estrujándolas en el abrigo. El profesor avanza hasta el café. El profesor llega al café.

NOVENA ESCENA.

En el interior del café. Lo primero que hace al entrar es mirar hacia el teléfono. Está desocupado. En el café algunos clientes, no muchos. Avanza hasta la cajera.

PROFESOR.- Una ficha para teléfonos.

La cajera le entrega la ficha. El profesor la mueve en su puño apretado como si fuera un dado. Camina hasta el teléfono. Se detiene antes de llegar a él, y sobre el mesón del café pone su impermeable y su bolsón.

PROFESOR.- Un café.

El mozo prepara el café en la máquina expreso.

Tras el vapor de la máquina, aparece luego el rostro del profesor pensando intensamente.

El mozo le pone el café en el mesón.

El profesor mira la ficha de teléfono en la mano abierta.

Avanza hasta el teléfono.

Descuelga el fono.

En ese momento su intuición le avisa de una presencia cercana.

Esta vez el profesor da vuelta lentamente la cabeza, y a un metro de él ve al hombre gordo con impermeable blanco que lee un periódico.

El profesor da vuelta la cabeza hacia el teléfono. Mira el fono.

Lo cuelga. Va hasta el lugar donde está servido su café.

Se lo lleva hasta los labios.

El humo del café le empaña los anteojos.

El profesor bebe el café de un envión con los ojos fuertemente apretados.

Cuando termina de beber, se saca los anteojos, toma una servilleta de papel, limpia los vidrios, examina si han quedado del todo limpios, sopla una pequeña mota de polvo, se calza los lentes.

Toma el impermeable y el maletín y abandona el café.

DECIMA ESCENA

El profesor se aleja por la calle.

Sobre esa imagen: el título del film: LA LLAMADA.

Lista de créditos. \*



# CRONOLOGIA DEL CINE CHILENO EN EL EXILIO 1973 / 1983

RESUMEN 1973 / 1983

1973 - 1	1977 - 14	1981 - 19
1974 - 6	1978 - 18	1982 - 21
1975 - 15	1979 - 23	1983 - 26
1976 - 13	1980 - 20	TOTAL - 176

Largo metraje	56
Medio metraje	34
Corto metraje	86
TOTAL	176

35 mm	48
16 mm	105
video	23
TOTAL	176

Ficción	65
Documentales	99
Animación	12
TOTAL	176

Color	142
Blanco & negro	30
Combinación	4
TOTAL	176

**NOTAS:**

2 películas filmadas en 35 y 16 mm han sido consideradas en el resumen como 35 mm.  
4 films son al mismo tiempo ficción y documental. Se consideraron sólo como ficción.  
1 film es animación y documental. Figura sólo como animación.  
2 series de 7 y 20 episodios respectivamente, han sido consideradas como un solo film.



VALERIA SARMIENTO

Las abreviaciones utilizadas corresponden a:

(f) ficción	mm milímetros	(l.m.) largo metraje
(d) documental	b.n. blanco y negro	(m.m.) medio metraje
(a) animación	color color	(c.r.n.) corto metraje
	(') minutos	

Esta cronología incluye sinopsis de películas comentadas en colaboración con la Cinemateca Chilena. La dispersión de los cineastas y de sus películas hace difícil el acceso a algunos materiales. Los vacíos actuales corresponden a películas cuyo material informativo no ha sido localizado pero esperamos poder completarlos a medida que el presente trabajo de recopilación se vaya terminando.

Agradecemos correcciones e informaciones complementarias que se pueden comunicar a Zuzana M. Pick, Film Studies Department, Carleton University, Ottawa, Ontario, K1S-5B6, Canadá.

## 1973

**LA EXPROPIACION.** Raúl RUIZ. Chile / Alemania.  
(f) 16 mm. color. ( 60' ) (l.m.)

Un episodio de la Reforma Agraria durante el gobierno de la Unidad Popular filmado en Chile en 1971. El tratamiento cinematográfico hace uso de múltiples formas expresivas.

## 1974

**LA PRIMERA PAGINA.** Sebastián ALARCON. URSS.  
(d) 35 mm b.n. ( 17' ) (c.m.)

Las reflexiones de un estudiante chileno en Moscú.

**LA HISTORIA.** Sergio CASTILLA. Chile / Suecia.

(f) 35 mm b.n. (l.m.)

**PINOCHET: FASCISTA, ASESINO, TRAIADOR, AGENTE DEL IMPERIALISMO.** Sergio CASTILLA. Suecia.

(a) 16 mm color (c.m.)

Película de agitación contra Pinochet, realizada para la televisión.

**QUISIERA, QUISIERA TENER UN HIJO.** Sergio CASTILLA. Suecia.

(a) 16 mm color (c.m.)

Sobre el golpe de estado en Chile. Animación de dibujos infantiles con la música de Violeta Parra.

**LA TIERRA PROMETIDA.** Miguel LITTIN. Chile / Cuba

(f) 35 mm color ( 120' ) (l.m.)

La toma de terrenos por campesinos pobres y la instauración de una comunidad socialista en Palmilla. Analogía con la masacre de Ranquil. Filmada en Chile (1972-1973) y terminada en Cuba.

**DIALOGO DE EXILIADOS (Dialogue d'exilés).** Raúl RUIZ. Francia.

(f) 16 mm color ( 100' ) (l.m.)

Un grupo de chilenos en París. La confusa situación del exiliado y sus reflexiones sobre la sociedad que los acoge. Basada libremente en la obra homónima de Bertold Brecht.

# 1975

**LOS PUÑOS FRENTE AL CAÑÓN.** Gastón ANCELOVICI / Orlando LUBBERT. Chile / Alemania.

(d) 16 mm b.n. ( 80' ) (l.m.)

El desarrollo del movimiento obrero y sindical en Chile desde principios de siglo hasta 1933. Montaje de materiales gráficos, fotos y documentales de época. Comenzada en Chile (1972) y terminada en Alemania.

**NOMBRE DE GUERRA: MIGUEL HENRIQUEZ.** COLECTIVO. Cuba.

(d) 35 mm b.n. ( 45' ) (m.m.)

La historia del MIR y la biografía política de Miguel Henríquez, asesinado en 1975. Montaje de material de archivo.

**A LOS PUEBLOS DEL MUNDO.** COLECTIVO.

U.S.A. (d) 16 mm color ( 21' ) (c.m.)

Llamado a la denuncia internacional contra la represión en Chile. Entrevistas con Laura Allende Gossens y Carmen Castillo.

**NO HAY OLVIDO (Il n'y a pas d'oubli).** Jorge FAJARDO / Marilú MALLETT / Rodrigo GONZALEZ. Canadá.

(f) 16 mm color ( 90' ) (l.m.)

Tres episodios sobre la situación de los exiliados chilenos en Montreal. Producida por el National Film Board de Canada.

**ORGANO DE CHILE.** Juan FARIAS. Alemania.

(a) 35 mm color (c.m.)

Denuncia y condena de las acciones de la junta militar en Chile. Realizada en los estudios de animación de D.E.F.A. (Dresden).

**LA BATALLA DE CHILE, Primera Parte: La insurrección de la burguesía.** Patricio GUZMAN. Chile / Cuba.

(d) 16 mm b.n. ( 90' ) (l.m.)

Crónica documental sobre el tercer año de la Unidad Popular. Primera parte: el intento de división del movimiento obrero a través de la huelga del cobre, el fracaso de ésta y la reacción de la derecha que comienza su estrategia que llevará al golpe de estado.

**LOS TRASPLANTADOS.** Percy MATAS. Francia.

(f) 16 mm color ( 75' ) (l.m.)

Chile y la Unidad Popular vistos desde Francia a través de la historia de una familia burguesa.

**LA HISTORIA ES NUESTRA Y LA HACEN LOS PUEBLOS.**

(Die Geschichte ist unser und wird von den Völker gemacht).

Alvaro RAMIREZ. Alemania.

(d) 16 mm b.n. ( 40' ) (m.m.)

Montaje de material de archivo filmado en Chile durante el período de la Unidad Popular.

**YO RECUERDO TAMBIEN (I Remember Too).** Leutén ROJAS. Canadá.

(d) 16 mm color ( 13' ) (c.m.)

Tres niños refugiados en Toronto dibujan y cuentan sus recuerdos del golpe y del exilio.

**EL CUERPO REPARTIDO Y EL MUNDO AL REVES (Mensch verstreut und Welt verkehrt).** Raúl RUIZ. Alemania

(f) 16 mm color ( 90' ) (l.m.)

La búsqueda de un cuerpo fragmentado y el encuentro con la utopía política.

**LA CANCION NO MUERE, GENERALES (Sången lever, Generaler).**

Claudio SAPIAIN. Suecia.

(d) 16 mm b.n. ( 34' )

Llamado a la solidaridad con Chile a través de una canción de Víctor Jara. Película de montaje.

**LA DUEÑA DE CASA (La Femme au Foyer).** Valeria

SARMIENTO. Francia.

(f) 16 mm color ( 23' ) (c.m.)

La mujer de la burguesía chilena en su alianza con la derecha para derrocar el gobierno de la Unidad Popular.

**LLUEVE SOBRE SANTIAGO (Il pleut sur Santiago).** Helvio SOTO. Bulgaria / Francia.

(f) 35 mm color ( 90' ) (l.m.)

La reconstrucción de los hechos ocurridos en Chile durante las semanas que precedieron el golpe de estado y los eventos posteriores al 11 de septiembre de 1973.

**DOS AÑOS EN FINLANDIA.** Angelina VAZQUEZ. Finlandia.

(d) 16 mm b.n. ( 28' ) (c.m.)

El testimonio de algunos refugiados chilenos que llegaron a

Finlandia en 1973 y en 1975.

**YO VENDO, USTED ELIJE.** Luis Roberto VERA. Rumania

(d) 16 mm b.n. ( 8' ) (c.m.)

Sobre los mercados campesinos, que venden sus productos en las

ciudades rumanas. Producida en la escuela de cine de Bucarest.

# 1976

**LOS TRES PABLOS.** Sebastián ALARCON. URSS.

(d) 35 mm color ( 13' ) (c.m.)

Un documental de recopilación sobre Pablo Neruda, Pablo Picasso y Pablo Casals.

**ROJA COMO CAMILA.** Sergio CASTILLA. Suecia.

(d) 16 mm color (c.m.)

Las experiencias de una niña de 12 años que vive en el exilio en Suecia.

**HITLER-PINOCHET.** Juan FARIAS. Alemania.

(a) 35 mm color (c.m.)

**LA REVOLUCION NO LA PARA NADIE.** Juan FARIAS. Alemania.

(a) 35 mm color (c.m.)

Animación que utiliza afiches de la solidaridad internacional.

**ESTOS OJOS - ESTAS ESPERANZAS.** Juan FARIAS. Alemania.

(a) 35 mm color (c.m.)

**PATRIA DULCE.** Beatriz GONZALEZ. Alemania.

(a) 35 mm color ( 10' ) (c.m.)

La Unidad Popular en Chile, el golpe de estado y la represión contados a partir de una serie de dibujos hechos por niños. La película termina con un llamado a la resistencia.

**LA BATALLA DE CHILE, Segunda Parte: El golpe de Estado.**

Patricio GUZMAN. Chile / Cuba.

(d) 35 y 16 mm b.n. ( 90' ) (l.m.)

Crónica documental sobre el tercer año de la Unidad Popular. Segunda parte: la agudización del enfrentamiento con la derecha, los preparativos del golpe de estado, la intervención del imperialismo y la continuación de la lucha del pueblo chileno.

**DENTRO DE CADA SOMBRA, CRECE UN VUELO.** Douglas HUBNER. Alemania.

(d) 16 mm color (c.m.)

La represión en el campo cultural y el caso del pintor Guillermo Núñez.

**ACTAS DE MARUSIA.** Miguel LITTIN. México.

(f) 35 mm color ( 110' ) (l.m.)

La masacre de los obreros del norte salitrero chileno. Analogías con el Chile contemporáneo aplastado por la intervención militar.

**CRONICA DE TLACOTALPAN.** Miguel LITTIN / Pablo PERELMAN / Jorge SANCHEZ. México.

(d) 16 mm color ( 28' ) (c.m.)

Documental sobre Tlacotalpán, una ciudad en el estado de Veracruz, que luego sirvió como localidad para el rodaje de *La viuda de Montiel*, l.m. (f) de Miguel Littín.

**MARGARITA NARANJO.** Alvaro RAMIREZ. Alemania.

(d) 16 mm b.n. (c.m.)

Filmación documental de una pieza de teatro representada en Rostock (R.D.A.) por un grupo de actores chilenos.

**SOTELO.** Raúl RUIZ. Francia / Suiza.

(d) 16 mm color ( 15' ) (c.m.)

Un documental sobre Sotelo, un pintor chileno residente en París, cuyo énfasis no son las obras del pintor sino su voz.

Experimentación sobre las variaciones del lenguaje.

**HE VENIDO A LLEVARME UNA SEMILLA.** Luis R. VERA. Chile.

(d) 16 mm b.n. ( 13' ) (c.m.)

Documental realizado como trabajo en la escuela de cine.

Testimonio sobre la vida de los exiliados chilenos en Rumania y sus preparativos para el regreso.



## 1977

**NOCHE SOBRE CHILE.** Sebastián ALARCON. URSS.

(f) 35 mm color ( 90' ) (l.m.)

Durante un allanamiento en Santiago, un joven apolítico es apresado por los militares. A través de él se cuentan las acciones brutales de los militares chilenos después del golpe militar de septiembre de 1973.

**LA PIEDRA CRECE DONDE CAE LA GOTA.** COLECTIVO. Cuba.

(d) 35 mm b.n. (m.m.)

Una película de montaje que denuncia la tortura, la violación de los derechos humanos en Chile después del golpe de estado. Los desaparecidos y la expulsión de los militantes detenidos. Relaciona la situación en Chile con otros países latinoamericanos.

**MARGARITA.** José ECHEVERRIA. Inglaterra.

(d) 16 mm color (c.m.)

Una mujer chilena es liberada de la prisión y expulsada del país. En Inglaterra es recibida por sus camaradas, descubre que espera un hijo de un torturador y decide tenerlo.

**CHILE: LAS CAMARAS TAMBIEN.** Federico ELTON. Francia.

(d) 35 mm color ( 15' ) (c.m.)

Un testimonio de la labor de cineastas que documentaron los hechos que sucedieron en Chile desde 1970. Una parte considerable de estas películas ha sido realizada por cineastas en el exilio.

**LAUTARO.** Juan FARIAS. Alemania.

(a) 35 mm color (c.m.)

Sobre el inicio de la lucha de resistencia contra los conquistadores españoles.

**BRIGADA.** Juan FARIAS. Alemania.

(a) 35 mm color (c.m.)

**LAMENTO DE UNA RIMA.** Leo MENDOZA. Holanda.

(d) 16 mm color ( 13' ) (c.m.)

Un film compuesto a la manera de una rima de Gustavo Adolfo Bécquer, que contrasta la vida y la muerte.

**LA NOCHE DEL CAPITAN.** Luis MORA. Inglaterra.

(f) 16 mm b.n. ( 65' ) (l.m.)

Un capitán de marina es entrevistado por un equipo de televisión inglés. Allí relata su llegada a Londres y los hechos que obligaron a exiliarse.

**LOTA 73.** Alvaro RAMIREZ. Alemania.

(d) 35 mm color ( 20' ) (c.m.)

El testimonio de un trabajador y organizador sindical de las minas de Lota a su llegada como refugiado en Alemania.

**SIEMPRE SEREMOS UCRANIANOS.** Leutén ROJAS. Canadá.

(d) 16 mm color ( 19' ) (c.m.)

Los canadienses de origen ucraniano testimonian sobre la forma en que han logrado preservar su cultura a través del estudio y de la modernización del lenguaje.

**LA VOCACION SUSPENDIDA (La vocation suspendue).** Raúl RUIZ. Francia.

(f) 16 mm color y b.n. ( 90' ) (l.m.)

Las luchas políticas e ideológicas dentro de una institución por excelencia: la Iglesia. Basada en una novela de Pierre Klossowsky.

**COLOQUIO DE PERROS (Le colloque de chiens).** Raúl RUIZ. Francia.

(f) 35 mm color ( 18' ) (c.m.)

Utilizando fotografías fijas, esta película experimental examina las relaciones y las falsedades del discurso.

**ASI NACE UN DESAPARECIDO.** Angelina VAZQUEZ. Finlandia

(a) 16 mm color ( 5' ) (c.m.)

A partir de los dibujos de Mariã Vesterinen, se relata el secuestro de hombres y mujeres en Chile y la búsqueda de los parientes desaparecidos.

**EN ESTOS TIEMPOS.** Luis R. VERA VARGAS. Rumania.

(f) 35 mm b.n. ( 20' ) (c.m.)

Episodio de la militancia clandestina en Chile después del golpe de estado.

## 1978

**QUERIDOS COMPAÑEROS.** Pablo DE LA BARRA.

Chile / Venezuela.

(f) 35 mm color ( 90' ) (l.m.)

La acción transcurre en Chile en 1967, y cuenta la organización y la ejecución de una operación clandestina del MIR, y la amistad de dos militantes, José y Vicente. Terminada en Venezuela.

**COLOR CONTRA EL FASCISMO.** Leonardo CESPEDES. Suecia.

(d) 16 mm color (c.m.)

**CASAMIENTO DE NEGROS.** José ECHEVERRIA. Inglaterra.

(d) 16 mm color (c.m.)

**CARTA DE CHILE.** Marcos GALO. Francia.

(a) 16 mm color (c.m.)

**TESTIMONIO.** Rafael GUZMAN. Italia.

(d) 16 mm color ( 22' ) (c.m.)

En homenaje al 70 aniversario del nacimiento de Salvador Allende se documenta la labor de la brigada muralista en Turín.

**EL RECURSO DEL METODO.** Miguel LITTIN. México / Cuba / Francia.

(f) 35 mm color ( 190' ) (l.m.)

Adaptación de la novela homónima del escritor cubano Alejo Carpentier y una exploración de las contradicciones que nutren la cultura latinoamericana.

**EL PASO.** Orlando LUBBERT. Bulgaria / Alemania.

(f) 35 mm color ( 80' ) (l.m.)

Reflexiones sobre el paso de una etapa de lucha a otra, mediante el intento de fuga a través de los Andes de tres militantes de la izquierda chilena. Rasgos ideológicos de la Unidad Popular.

**LOS BORGES.** Marilú MALLETT. Canadá.

(d) 16 mm color ( 60' ) (l.m.)

La dura condición de los inmigrantes, es examinada a través de la familia Borges, una familia de portugueses que se estableció en Montreal.

**EL EVANGELIO EN SOLENTINAME.** Marilú MALLETT. Canadá.

(d) 16 mm color ( 28' ) (m.m.)

Ernesto Cardenal entrevistado en Solentiname relata su trayectoria de cristiano y militante.

**LOS CHILENOS.** Jorge MONTESI. Canadá.

(d) 16 mm color (c.m.)

Un reportaje sobre la vida cotidiana de los refugiados chilenos instalados en Edmonton, una ciudad en el oeste de Canadá.

**CUIDADO CON EL DRAGON.** Guillermo PALMA. España.

(a) 16 mm color (c.m.)

**LOS LIBERTADORES.** Alvaro RAMIREZ. Alemania.

(d - a) 35 mm color ( 30/40' ) (m.m.)

Cuatro episodios de la historia de Chile (1540 a 1977) basados en dibujos y pinturas de cuatro artistas chilenos en el exilio.

**EXPERIENCIA CANADIENSE (Canadian Experience).** Leutén ROJAS. Canadá.

(d) 16 mm color ( 26' ) (c.m.)

Sobre la condición del inmigrante en Canadá, el racismo y la explotación.

**LAS DIVISIONES DE LA NATURALEZA.** (Les divisions de la nature). Raúl RUIZ. Francia.

(d) 16 mm color ( 28' ) (c.m.)

Un documental sobre el Castillo de Chambord que explora el artificio y la función estética de la arquitectura francesa a través de juegos de perspectiva y la utilización de espejos.

LA HIPOTESIS DE UN CUADRO ROBADO (L'Hypothèse d'un tableau volé). Raúl RUIZ. Francia.

(f) 35 mm b.n. ( 67' ) (l.m.)

Un ensayo sobre las convenciones pictóricas y la naturaleza de la representación cinematográfica.

VICTOR JARA VIVE (Viktor Jara Lever). Claudio SAPIAIN. Suecia.

(d) 16 mm b.n. ( 45' ) (m.m.)

Un homenaje al cantante chileno asesinado por los militares fascistas en septiembre de 1973.

EXTRANJEROS (Främlingar). Claudio SAPIAIN. Suecia.

(f) 16 mm color ( 56' ) (l.m.)

Las vivencias cotidianas de una mujer exiliada en Suecia y su contacto con ancianos jubilados que cuida en sus casas.

ELEGIA. Luis R. VERA VARGAS. Rumania.

(f) 35 mm b.n. ( 17' ) (c.m.)

Después de la muerte del Che Guevara, un grupo de soldados bolivianos trata de elucidar quién fue el autor del crimen, mientras que el pueblo acude a rendir un último homenaje al Che.

## 1979

SANTA ESPERANZA. Sebastián ALARCON. URSS.

(f) 35 mm color ( 90' ) (l.m.)

Reconstruye aspectos de la vida de los presos de Chacabuco. Los esfuerzos de un grupo de presos políticos "desaparecidos" por lograr la unidad en la lucha contra el fascismo.

ERAMOS UNA VEZ. Leonardo DE LA BARRA. Bélgica.

(d) 16 mm color ( 25' ) (c.m.)

Un documental filmado en un campo de vacaciones donde se encuentran anualmente algunos niños latinoamericanos refugiados en Europa. Sus recuerdos, sus vivencias diarias.

EXILIO '79. Leonardo DE LA BARRA. Bélgica.

(f) 16 mm b.n. y color ( 7' ) (c.m.)

Un ensayo cinematográfico sobre la soledad, la prisión y la tortura, interpretado por dos actores en un estudio.

DESAPARECIDOS (Missing Persons). Jaime BARRIOS / Peneé BERDER / Donna BERTACCINI / Monika R. VILLASECA. EE.UU.

(d) 16 mm b.n. ( 26' ) (c.m.)

Un documental sobre los desaparecidos en Chile, el debate internacional sobre los derechos humanos y la política de los Estados Unidos con respecto a Chile.

PRISIONEROS DESAPARECIDOS. Sergio CASTILLA. Cuba.

(f) 35 mm color ( 90' ) (l.m.)

Basada en testimonios, esta película muestra el funcionamiento de una casa donde se practica la tortura.

RECADO DE CHILE. COLECTIVO. Chile.

(d) 16 mm b.n. ( 20' ) (c.m.)

Primer testimonio de la organización de familiares de prisioneros desaparecidos en Chile.

LOS OJOS COMO MI PAPA. Pedro CHASKEL. Cuba.

(d) 35 mm color ( 38' ) (m.m.)

Los hijos de exiliados latinoamericanos que viven en Cuba cuentan sus experiencias de integración y de desarrollo. Testimonio sobre la memoria y las vivencias diarias de niños entre 6 y 15 años de edad.

¡MATAN A MI MAÑUNGO! Jorge FAJARDO. Canadá.

(d) 16 mm color ( 45' ) (m.m.)

Una huelga de hambre realizada en mayo de 1978 por los chilenos refugiados en Canadá a raíz de la necesidad de hacer conocer la situación de los desaparecidos en Chile.

LA BATALLA CONTRA EL MIEDO. Marcos GALO. Francia.

(d) 16 mm b.n. (c.m.)

LA BATALLA DE CHILE, Tercera parte: El poder popular.

Patricio GUZMAN. Chile / Cuba.

(d) 35 mm y 16 mm b.n. ( 83' ) (l.m.)

Crónica documental del tercer año de la Unidad Popular. Tercera parte: la capacidad de lucha y de organización del pueblo chileno quien en 1973 sentaba las bases para la construcción del socialismo.

INTI-ILLIMANI, HACIA LA LIBERTAD. Patricio HENRIQUEZ / Daniel BERTOLINO / Bruno DRET. Canadá.

(d) 16 mm color (m.m.)

Filmación del concierto de Inti-Illimani en Montreal.

LA VIUDA DE MONTIEL. Miguel LITTIN. México / Cuba / Colombia / Venezuela.

(f) 35 mm color ( 105' ) (l.m.)

Basada en el cuento homónimo de Gabriel García Márquez. A la muerte de Montiel, su viuda recuerda su vida y los recuerdos la acercan a su propia muerte.

RESIDENCIA EN LA TIERRA (Aufenthalt auf Erde). Orlando LUBBERT / Christiane BARCKHAUSEN. Alemania.

(d) 35 mm b.n. ( 25' ) (c.m.)

La vida diaria de algunos combatientes Sandinistas que se recuperan en un hospital en Alemania. Cuentan su participación en la lucha y su deseo de volver a Nicaragua.

IMAGENES DE UN DEBATE (Images du débat). Raúl RUIZ. Francia.

(d) video color ( 88' ) (l.m.)

Reflexiones sobre el debate y la retórica televisiva a través de discusiones improvisadas.

JUEGOS (Jeux). Raúl RUIZ. Francia.

(d) video color ( 60' ) (l.m.)

Realizada para el Centro Pompidou (Beaubourg). Es una película sobre los juegos de la televisión. Está inconclusa.

PEQUEÑO MANUAL DE HISTORIA DE FRANCIA. Petit manuel d'histoire de France). Raúl RUIZ. Francia.

(d - f) video, 2 emisiones de ( 50' ) c/u (l.m.)

La historia de Francia desde los galos hasta la invención del cinematógrafo contada a través de extractos de películas y series de televisión francesas.

DE LOS ACONTECIMIENTOS IMPORTANTES Y DE LA GENTE COMUN (De grands événements et des gens ordinaires).

Raúl RUIZ. Francia.

(d) 16 mm color ( 60' ) (l.m.)

La vida diaria de un barrio de París durante el período electoral de 1978, vista por un chileno. Una reflexión sobre el reportaje televisivo y el documental.

CANTO LIBRE. Claudio SAPIAIN. Suecia.

(d) 16 mm color ( 119' ) (l.m.)

Un reportaje sobre la música y la canción comprometida en América Latina donde participan algunos de los artistas más importantes de la nueva canción.

LA NOSTALGIA (Le mal du pays). Valeria SARMIENTO. Francia.

(d) 16 mm color ( 18' ) (c.m.)

Sobre los hijos de exiliados chilenos que viven en La Grande Borne, suburbio de París, y que testimonia la actitud de esos niños hacia Chile y los recuerdos de las vivencias que tuvieron en su país.

PERMISO DE RESIDENCIA (Aufenthalts Erlaubnis). Antonio SKARMETA. Alemania.

(d) 16 mm color ( 12' ) (c.m.)

Las dictaduras militares van cayendo y los exiliados residentes en Alemania vuelven a sus países excepto los chilenos.

LA TRIPLE MUERTE DEL TERCER PERSONAJE. Helvio SOTO. Bélgica / Francia / España.

(f) 35 mm color ( 100' ) (l.m.)

Un escritor latinoamericano liberado de la prisión se siente perseguido por los personajes de su obra y por una misteriosa organización internacional.

UNA IDEA GENIAL. Luis R. VERA. Rumania.

(f) 35 mm color ( 12' ) (c.m.)

Una película didáctica sobre un hombre de la ciudad que va a un pueblito a montar una pieza de teatro cuyo comportamiento frívolo le trae conflicto con los habitantes del lugar.

RIGO. Víctor VIO. México.

(d) 16 mm color (m.m.)

Reconstruye el fenómeno artístico-sociológico que constituye un cantante popular, Rigo Tovar, en torno al cual se generan, donde quiera que va, verdaderos delirios colectivos.



# 1980

**SILVIO.** Leonardo CESPEDES / Juan SOTO / Gastón OCAMPO. Suecia.

(d) 16 mm color (m.m.)

**¿QUE ES?** Pedro CHASKEL. Cuba

(d) 35 mm color (7') (c.m.)

Jóvenes y niños cubanos responden sobre lo que entienden por nociones tales como "mediocridad", "desalojo", "cesantía". Es un testimonio sobre la sociedad cubana y sus logros sociales.

**CONFERENCIA SOBRE CHILE** (Conférence sur le Chili). Jorge FAJARDO. Canadá.

(f) 16 mm color (37') (m.m.)

Un profesor llega a Montreal para dar una conferencia sobre su país. Una a una justifica las acusaciones sobre la violación de los derechos humanos en Chile en un discurso que va perdiendo su coherencia.

**EL ZAPATO.** Jorge FAJARDO. Canadá.

(f) 35 mm color (14') (c.m.)

Un zapato en el agua y una cámara que explora la presencia de este objeto banal en un paisaje donde la calma es sólo apariencia.

**PAN (Brod).** Jorge LUBBERT. Bélgica.

(d) video b.n. (10') (c.m.)

La experiencia de trabajo de un exiliado inmigrante en una panadería de Louvain.

**LA MUSICA DE AMERICA LATINA.** Marilú MALLETT. Canadá.

(d) video color (29') (c.m.)

La música de los Andes, sus instrumentos y su evolución. Participan Iztar Zowadsky, el grupo Ñancahuasu, Alfredo Kurapel, músicos latinoamericanos residentes en Montreal y Mercedes Sosa.

**HOMENAJE A JORDI BONET** (Homage a Jordi Bonet). Marilú MALLETT. Canada.

(d) video color (29') (c.m.)

Sobre la labor y la lucha de Jordi Bonet, un escultor catalán que llegó a Montreal en 1954. Sus amigos y alumnos hablan de su trabajo y de su aporte al arte contemporáneo de Quebec.

**BUEN VIVIR** (Bien Vivre). Patricio PANIAGUA. Francia.

(d) 16 mm color (c.m.)

**CIUDAD NUEVA** (Ville nouvelle). Raúl RUIZ. Francia.

(d) 16 mm color (c.m.)

Para TFI (Televisión francesa). Sobre los trabajos del escultor y arquitecto Janos Patkai.

**EL JUEGO DE LA OCA** (Le jeu de l'oie). Raúl RUIZ. Francia.

(f) 16 mm color (30') (m.m.)

Una "pesadilla" didáctica sobre la cartografía realizada para la televisión con motivo de una exposición en el centro Pompidou.

**EL ORO GRIS** (L'or gris). Raúl RUIZ. Francia.

(d) 16 mm color (120') (l.m.)

Documental sobre la economía internacional de la ciencia y sobre la "fuga de cerebros". Realizada para la televisión francesa -- Antenne 2 --.

**TELETESTS.** Raúl RUIZ. Francia

(d) 16 mm color (3' c/u) (c.m.)

Dos cortos experimentales para la televisión, sobre la narración y el montaje cinematográfico.

**PAGINAS DE UN CATALOGO** (Pages d'un catalogue). Raúl RUIZ. Francia.

(d) video color (45') (m.m.)

Video para acompañar la exposición Dalí en el Centro Pompidou (Beaubourg).

**FAHLSTROM.** Raúl RUIZ. Francia.

(d) video color (30') (c.m.)

Video para acompañar la exposición Fahlström en el Centro Pompidou (Beaubourg).

**GENTE DE TODAS PARTES ... GENTE DE NINGUNA PARTE** (Gens de toutes parts ... Gens de nulle part). Valeria SARMIENTO. Bélgica / Francia.

(d) 16 mm color (60') (l.m.)

Ensayo visual y poético sobre los gestos cotidianos de los inmigrantes en un suburbio de París.

**LA NACENCIA.** Adolfo SILVA. Suecia.

(f) 16 mm color (10') (c.m.)

Dramatización de un poema del español Luis Chamizo que narra el parto de una mujer asistida por su marido en medio del monte, como gracia concebida por el Señor.

**GUAMBIANOS.** Wolfgang TIRADO / Jackie REITER. Colombia.

(d) 16 mm color

La vida cotidiana en una cooperativa de indios colombianos que recuperan los valores comunitarios y las tradiciones colectivas para defenderse de la culturización.

**GRACIAS A LA VIDA** (o la pequeña historia de una mujer maltratada). Angelina VAZQUEZ. Finlandia.

(f) 16 mm color (42') (m.m.)

Una mujer llega a reunirse con su marido y sus padres en Finlandia. Esta película es una crónica de sus angustias y su temor de dar a luz el hijo que espera, el cual fue concebido después de una violación en la sala de tortura.

**EN UN LUGAR ... NO MUY LEJANO.** Luis R. VERA VARGAS. Rumania.

(f) 35 mm color (22') (c.m.)

En una playa solitaria, en algún lugar de América Latina, un comandante, jefe de un campo de concentración, ofrece un banquete a algunos de sus amigos. Un grupo de actores interpreta fragmentos de la historia del continente.

**LA ESCUELA 1972-73.** Reinaldo ZAMBRANO. Suiza

(f) 16 mm b.n. (25') (c.m.)

Un grupo de campesinos chilenos se toma un fundo en respuesta a los patronos que rechazan los requerimientos de la oficina de la Reforma Agraria. La construcción de una escuela y la represión militar en 1973.

# 1981

**EL TREN EN LA VENTANA.** Leonardo DE LA BARRA. Bélgica

(f) 35 mm (10') (c.m.)

Un ensayo cinematográfico sobre la soledad y el aislamiento de un hombre encerrado en un apartamento que atraviesa una crisis psicológica.

**CHEZ MASCOTTE.** Leonardo DE LA BARRA. Bélgica.

(d) 16 mm color (19') (c.m.)

Los marginados en un café de Bruselas hablan de sus temores, de sus vivencias diarias y de sus tragedias solitarias.

**UNA FOTO RECORRE EL MUNDO.** Pedro CHASKEL. Cuba.

(d) 35 mm color (14') (c.m.)

Un homenaje, en forma de ensayo visual y sonora, al Che Guevara fotografiado en La Habana en 1960 por Korda.

**INTI-ILLIMANI, UNA EXPERIENCIA DE VIDA.** (Inti-Ilhimani, une expérience de vie). G. JUSTINIANO. Francia.

(d) 16 mm color (26') (m.m.)

Esta película cuenta la experiencia humana y musical de este grupo de exiliados chilenos y su relación con la historia contemporánea del continente latinoamericano.

**CANAGUARO.** Dunav KUZMANICH. Colombia.

(f) 35 mm color (90') (l.m.)

En los llanos orientales, en 1948, un grupo de guerrilleros se enfrenta a las fuerzas represivas y es traicionado por un grupo de políticos que tratan de que entreguen las armas. Algunos de los guerrilleros seguirán el combate.

**LA AGONIA DEL DIFUNTO.** Dunav KUZMANICH. Colombia.

(f) 35 mm color (90') (l.m.)

Un terrateniente se hace pasar por muerto cuando campesinos se refugian clandestinamente en su hacienda.

**FLIPPERS.** Jorge LUBBERT. Bélgica.

(f) video color (25') (c.m.)

Video experimental sobre los flippers y los juegos electrónicos.

**PAX AMERICANA.** Jorge LUBBERT. Bélgica.

(d) video color (8') (c.m.)

Película de montaje que utiliza un film publicitario japonés sobre el armamento, los discursos de Reagan en la televisión europea y las manifestaciones anti-nucleares en Europa.

**IN MEMORIAN "KIPPEN".** Jorge LUBBERT. Bélgica.  
(f) video b.n. ( 15' ) (c.m.)  
Película experimental sobre la brutalidad de la sociedad capitalista. Una sátira sobre la sociedad de consumo.

**QUILAPAYUN, PEREGRINOS DE LA MUSICA** (Les Quilapayuns, pelerins de la musique). Patricio PANIAGUA. Francia.  
(d) 16 mm color ( 22' ) (c.m.)  
El grupo Quilapayún y la creación artística en el exilio. A través de las canciones se afirma la fusión de dos culturas, la de Chile y la de su país de adopción.

**KLEBER, UNA INDUSTRIA, UNA CIUDAD** (Kleber, une usine, une ville). Patricio PANIAGUA. Francia.  
(d) 16 mm color (c.m.)

**LAS HUELGAS** (Les grèves). Patricio PANIAGUA. Francia.  
(d) 16 mm color (c.m.)

**ENROQUE.** Gustavo ROJAS BRAVO. México.  
(f) 16 mm b.n. ( 20' ) (c.m.)  
Adaptación de un cuento de Gabriel García Márquez. La relación de una prostituta con un dueño de café, y la búsqueda de una coartada luego de un asesinato.

**EL TERRITORIO** (The Territory). Raúl RUIZ. Francia / Portugal / EE.UU.  
(f) 35 mm color ( 100' ) (l.m.)

Cuatro adultos y dos niños organizan una excursión a pie en un lugar en Portugal y el paseo se transforma en una pesadilla.

**EL TECHO DE LA BALLENA** (Le toit de la baleine). Raúl RUIZ. Holanda.  
(f) 16 mm color y b.n. ( 90' ) (l.m.)

Un antropólogo europeo estudia el idioma de los indígenas en un lugar de La Patagonia. Una reflexión sobre el desarraigo y la búsqueda de un lenguaje.

**EL TUERTO** (Le borgne). Raúl RUIZ. Francia.  
(f) 16 mm color (episodios de 20', 11', 25' y 15' )

Una serial concebida en 20 episodios de los cuales se han terminado cuatro. Un hombre regresa a su casa y la encuentra ocupada por él mismo. Juego de imágenes, laberintos y ficciones de un hombre en una ciudad muerta.

**PILSENER Y EMPANADAS** (Pilsner och Piroger). Claudio SAPIAIN. Suecia.  
(f) 16 mm color ( 66' ) (l.m.)

Un refugiado chileno encuentra trabajo en una fábrica de cerveza en Suecia. Su amistad con una compañera de trabajo y las dificultades de su integración con los otros obreros de la fábrica.

**GRACIAS A DIOS Y A LA REVOLUCION.** Wolfgang TIRADO / J. REITER / R. BURGOS. Nicaragua.  
(d) 16 mm color ( 45' ) (m.m.)

Documenta la participación de los cristianos en la lucha insurreccional y en la reconstrucción en Nicaragua.

**EL SUEÑO DEL PAYASO** (Clownens Dröm). Luis R. VERA VARGAS. Suecia.  
(f) 16 mm color ( 23' ) (c.m.)

Un payaso viejo sueña con seducir a los niños con la música y los juegos comunitarios que han olvidado en su contacto solitario con los juegos electrónicos de la sociedad de consumo.

## 1982

**LA CAIDA DEL CONDOR.** Sebastián ALARCON. URSS.  
(f) 35 mm color ( 90' ) (l.m.)

La historia de un dictador latinoamericano y su edecán, un joven oficial de origen campesino. Sus relaciones, los motivos de su desclasamiento, el fin del dictador y el derrumbe de la dictadura.

**NO ERAN NADIE.** Sergio BRAVO. Chile / Francia.  
(f) 16 mm color y b.n. ( 87' ) (l.m.)

Filmada en el archipiélago interior de la isla de Chiloé. Poema visual sobre la búsqueda de una mujer cuyo marido desapareció en el mar.

**CONSTRUCTOR CADA DIA COMPAÑERO.** Pedro CHASKEL. Cuba.  
(d) 35 mm color (m.m.)

Trabajadores cubanos recuerdan al Ché Guevara. Testimonian de su relación con los obreros, de su buen ejemplo y de su gran capacidad de trabajo.

**DOBLES** (Doublures). Gonzalo JUSTINIANO. Francia.  
(d) 16 mm color ( .m.)

Marionetas para una serie de programas de televisión para niños. Adaptación cinematográfica del trabajo del grupo "Théâtre sur le Fil"

**ALSINO Y EL CONDOR.** Miguel LITTIN. Nicaragua / Cuba / Costa Rica / México.  
(f) 35 mm color ( 80' ) (l.m.)

Un niño sueña con volar y en sus andanzas se encuentra con aquellos que luchan por la liberación de Nicaragua.

**DIA 32.** Jorge LUBBERT. Bélgica.  
(f) video color ( 25' ) (c.m.)

Un ensayo político sobre la violencia y la soledad preparado para una instalación de video presentada en una galería de arte de Bruselas.

**DIARIO INCONCLUSO** (Journal Inachevé). Marilú MALLET. Canadá.  
(f - d) 16 mm color ( 54' ) (m.m.)

Un ensayo cinematográfico, a la manera de un diario, en el cual una mujer cuenta su vida en Canadá.

**NO OLVIDAR.** Pedro MENESES. Suiza.  
(d) 16 mm color ( 30' ) (m.m.)

Un testimonio sobre la masacre de Lonquén y como el cine sirve como instrumento para registrar la memoria colectiva que el fascismo se obstina en querer borrar.

**EL PEQUEÑO GARGANTUA** (Le petit Gargantua). Patricio PANIAGUA. Francia.  
(f) video color ( 35' ) (m.m.)

La historia de Gargantúa de Rabelais adaptada para marionetas por el grupo "Théâtre sur le Fil" en una serie de programas de televisión destinados a niños.

**RETRATOS DE BAILARINES** (Portraits de danseurs). Patricio PANIAGUA / Gonzalo JUSTINIANO. Francia.  
(d) video Serie de 7 c.m.

Retratos de bailarines-coreógrafos.

**CON LAS CUERDAS DE MI GUITARRA** (From the Strings of my Guitar). Leutén ROJAS. Canadá.  
(d) 16 mm color ( 29' ) (m.m.)

La música de "Compañeros", un conjunto musical formado por exiliados chilenos y griegos en Canadá, cuya labor es un reflejo de la militancia de la canción comprometida.

**NICARAGUA: EL SUEÑO DE SANDINO.** Leutén ROJAS / Leopoldo GUTIERREZ. Canadá.  
(d) 16 mm color ( 52' ) (m.m.)

Un testimonio de los hombres, mujeres y niños de Nicaragua cuyos anhelos de paz pasan por el momento de la producción y la necesidad de defender lo que se ha ganado en la lucha.

**LA CLASIFICACION DE PLANTAS.** Raúl RUIZ. Francia.  
(d) 16 mm color ( 30' ) (c.m.)

Para la serie "Botaniques" del INA (París).

**QUERELLAS DE JARDINES.** Raúl RUIZ. Francia.  
(d) 16 mm color ( 30' ) (c.m.)

El jardín concéntrico de Versailles y el laberinto de Bagatelle en donde no se encuentran un hombre engañado y su mujer. Para la serie "Botaniques" del INA (París).

**SOMBRA CHINAS.** Raúl RUIZ. Francia.  
(f) 16 mm color (c.m.)

Episodio con sombras chinas de la emisión "Juste une Image", del INA (París). 36 situaciones dramáticas creadas por Polti en forma de serial.

**EL HOMBRE CUANDO ES HOMBRE.** Valeria SARMIENTO. Alemania.  
(d) 16 mm color ( 63' ) (l.m.)

Un documental sobre el machismo en América Latina y su relación con el romanticismo.



**ENCONTRE EL ARBOL DEL PAN.** Valeria SARMIENTO.

Francia / Costa Rica.

(d) 16 mm color ( 7' ) (c.m.)

Los usos del árbol del pan y su historia como un alimento para los esclavos que fueron traídos a América Central.

**TRUCOS EN LA ARENA.** Cristián VALDES. URSS.

(d) 16 mm color ( 30' ) (m.m.)

Un documental sobre la escuela del Circo de Moscú, realizado para el departamento de cine documental de la televisión finlandesa.

**APUNTES NICARAGUENSES.** Angelina VAZQUEZ. Finlandia.

(d) 16 mm color ( 35' ) (m.m.)

Anita Mikkonen, brigadista finlandesa en la campaña de alfabetización de Nicaragua, vuelve a los altos de San Andrés, donde reencuentra a los hombres, mujeres y niños que compartieron sus casas, su comida y su historia con ella.

**PRESENCIA LEJANA.** Angelina VAZQUEZ. Finlandia.

(d) 16 mm color ( 68' ) (l.m.)

Un documental sobre una familia finlandesa cuyas vivencias y recuerdos se localizan en dos continentes. La historia de dos hermanas gemelas, una de las cuales ha desaparecido desde 1977 en Argentina.

**EL PUENTE.** Reinaldo ZAMBRANO. Suiza.

(f) 16 mm b.n. ( 45' ) (m.m.)

Las imágenes del pasado atormentan a un hombre liberado de prisión que se ha refugiado en una casa abandonada. El encuentro con una mujer le ayudará a retomar el trabajo político.

## 1983

**MANOS A LA OBRA** (The Story of Operation Bootstrap).

Jaime BARRIOS, Pedro RIVERA y Susana ZWEIG. U.S.A.

(d) 16 mm color ( 58' ) (m.m.)

**ASI GOLPEA LA REPRESION.** Sergio BUSTAMANTE y Peter NESTLER. Suecia.

(d) 16 mm color ( 55' ) (m.m.)

**CHILE, NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO.** Colectivo Cine-Ojo. Chile / Francia.

(d) 16 mm color ( 85' ) (l.m.)

**THE CHICAGO BOYS.** Juan DOWNEY. U.S.A.

(d) video color ( 20' ) (c.m.)

**POR DEBAJO DE LA MESA** (Under the Table). Luis Osvaldo GARCIA. Canadá.

(d) 16 mm color ( 25' ) (m.m.)

El turbulento clima económico y político del Tercer Mundo hace que muchas personas sean atraídas a Norte América en busca de una nueva vida y un futuro mejor. En la persecución de sus sueños, los indocumentados enfrentan una realidad muy distinta de aquella proyectada por Hollywood. La vida de dos inmigrantes ilegales latinoamericanos en Toronto.

**LA ROSA DE LOS VIENTOS.** Patricio GUZMAN. Venezuela / Cuba / España.

(f) 35 mm color (l.m.)

Un ensayo poético sobre la cultura latinoamericana en donde la magia y el sueño entran en conflicto con el pragmatismo europeo.

**TRES PINTORES.** Rafael GUZMAN. Italia.

(d) 16 mm color ( 30' ) (c.m.)

**AJUSTE DE CUENTAS.** Dunav KUZMANICH. Colombia.

(f) 35 mm color ( 90' ) (l.m.)

**iREBELION AHORA!** G. LAUTARO. Suecia.

(d) 16 mm color ( 30' ) (c.m.)

**BRIGADA "ORLANDO LETELIER".** José LETELIER. U.S.A.

(d) video color ( 30' ) (c.m.)

**EXILIO Y ESPERANZA.** Jorge LUBBERT y Christian POELMANS. Bélgica.

(d) video color ( 32' ) (c.m.)

**DESPUES DE 10 AÑOS.** Jorge LUBBERT. Bélgica.

(d) video color ( 60' ) (l.m.)

Video de recopilación sobre las vivencias del exilio y la integración crítica.

**CHILE: DONDE COMIENZA EL DOLOR** (Chile: wo der Schmerz beginnt). Orlando LUBBERT. Alemania.

(d) 16 mm color ( 60' ) (l.m.)

Documental que incluye material en video filmado en Chile y que testimonia la movilización política de los chilenos tanto dentro como fuera del país.

**CACHENCO.** Carlos PUCCIO. Alemania.

(d) 16 mm color ( 29' ) (c.m.)

**LAS TRES CORONAS DEL MARINERO.** Raúl RUIZ. Francia.

(f) 16 mm color y b.n. (l.m.)

Una historia de marineros que comienza en Valparaíso y que es contada a un joven estudiante por un grumete en un barco fantasma

**EL REGRESO DEL AMATEUR DE BIBLIOTECAS.** Francia.

(d) video color ( 14' ) (c.m.) Raúl RUIZ.

Para la serie "Cinema/Cinemas" de la televisión francesa. Incluye material en Super-8 filmado en Chile.

**BERENICE.** Francia. Raúl RUIZ.

(f) 16 mm b.n. ( 105' ) (l.m.)

Adaptación cinematográfica de la obra homónima de Racine, utilizando sombras chinas y una sola actriz.

**PUNTO DE FUGA.** Portugal / Francia. Raúl RUIZ.

(f) 16 mm b.n. ( 90' ) (l.m.)

Un personaje escapa de la policía y después de jugarse todo el dinero debe dibujar portadas de novelas policiales.

**LA CIUDAD DE LOS PIRATAS.** Portugal / Francia. Raúl RUIZ.

(f) 16 mm color ( 110' ) (l.m.)

La historia de amor de un niño que mató a toda su familia y una empleada doméstica.

**DETRAS DE LOS POETAS HAY UNA CASA BLANCA.** Miguel SAGAYO. U.S.A.

(d) video color ( 30' ) (c.m.)

**SI VIVIERAMOS JUNTOS** (Wenn wir zuzammen lebten). Antonio SKARMETA. Alemania.

(d - f) 16 mm color ( 100' ) (l.m.)

Un diario de vida de los artistas chilenos que viven en el exilio. En Berlín se encuentran pintores, músicos, y escritores que describen el proceso de creación en el exilio, sus alegrías y sus tristezas y su relación con el país en que viven.

**ARDIENTE PACIENCIA** (Mit Brennender Geduld). Antonio SKARMETA. Alemania.

(f) 16 mm color ( 77' ) (l.m.)

Episodio ficticio de la vida del poeta Pablo Neruda y un cartero de Isla Negra que solicita al poeta que lo adiestre en las artes de la poesía.

**FRAGMENTOS DE UN DIARIO INACABADO.** Angelina VAZQUEZ. Finlandia.

(f) 16 mm color ( 57' ) (l.m.)

Desde el punto de vista de algunos personajes, y al marco de la situación actual de Chile esta película es una reflexión sobre las imágenes de un país tal como se perciben a través de la prensa, la correspondencia y los cables internacionales.

**HECHOS CONSUMADOS.** Luis R. VERA VARGAS. Suecia.

(f - d) video color ( 100' ) (l.m.)

**CRONICA SUBYUGANTE DE UNA BATALLA.** Luis R. VERA VARGAS. Suecia.

(f) video color ( 50' ) (m.m.)

**PINTANDO RELACIONES.** Luis R. VERA VARGAS. Suecia.

(d) video color ( 20' ) (c.m.)

Post-scriptum para 1984. En preparación:

A título de información incluimos una filmografía reciente de Raúl Ruiz quien realiza las siguientes películas:

**LA PINTURA Y LOS NIÑOS.**

Un corto metraje documental sobre El Greco.

**EL GRAN TEATRO DEL MUNDO.**

Sobre el festival de teatro de Avignon filmado a la manera de la obra de Calderón de la Barca.

**EL ETERNO MARIDO.**

Basado en la obra homónima de F. Dostoiowski. \*

# UNA TRAYECTORIA DE LA RESISTENCIA CULTURAL

□ ZUZANA M. PICK

## CINE CHILENO: TRADICION Y BUSQUEDA.

Gracias al trabajo del Grupo Cine Experimental, a la labor de las escuelas de cine organizadas en las universidades, a las actividades de los cine-clubs y de la Cinoteca Universitaria, se formaron cineastas cuyo entusiasmo y compromiso comenzaban a dar los primeros frutos en 1969 y 1973. Proyectos, carreras profesionales y nuevas ambiciones fueron truncadas por la intervención militar. Películas rescatadas y terminadas en el exterior jugaron un papel importante en la movilización solidaria con Chile. *La Tierra Prometida* (1972-1974) de Miguel Littin, *Los Puños Frente al Cañón* (1975) de Gaston Ancelovici y Orlando Lübbert, *La Batalla de Chile* (1972-1979) de Patricio Guzmán y *Queridos Compañeros* (1972-1978) de Pablo de la Barra (1), junto con obras de cineastas de otros países, proclamaron desde el exilio la necesidad de seguir la batalla en favor de la resistencia y de la cultura. La enorme campaña de solidaridad que movilizó a sectores cinematográficos en todo el mundo permitió paralelamente la producción en países americanos y europeos de películas realizadas por cineastas jóvenes formados antes y durante el período de la Unidad Popular. Así se iba confirmando la existencia de un cine chileno como afirmación de un proyecto cultural y político arraigado a un país y a un continente, cuyos medios de expresión y propuestas estéticas no han cesado de enriquecerse gracias al aporte individual de sus cineastas. En la medida que éstos se han integrado a los ambientes cinematográficos en sus países de residencia, han surgido nuevas temáticas y nuevas orientaciones, carreras profesionales y los estilos personales se han consolidado. Algunos de los grandes logros del cine chileno realizado en el exilio surgen de una reflexión crítica sobre la integración a nuevos espacios vitales y a la interrelación con otras experiencias culturales y nacionales ya que el cine en el exilio surge hoy cada vez menos de la memoria y de la nostalgia. El contacto de los cineastas con los medios de producción disponibles en países europeos y americanos, la accesibilidad a nuevas tecnologías y su relación con cineastas en los países de residencia han sido factores esenciales para su desarrollo. La labor de algunos cineastas como Leonardo de la Barra, Jorge Fajardo, Patricio Guzmán, Miguel Littin, Jorge Lübbert, Marilú Mallet, Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento, Claudio Sapiain, Angelina Vázquez y Reinaldo Zambrano, entre otros, son ejemplos de una experiencia enriquecedora que en el momento del posible regreso podrá tener un gran impacto para la historia del cine chileno y del nuevo cine latinoamericano. A cineastas cuyas trayectorias creativas se inician en los años 60, se agregan aquellos que realizaron sus primeros trabajos durante el período de la Unidad Popular y hoy se suman jóvenes que emprendieron estudios de cine en Europa y en cuyas primeras obras se vislumbran rasgos comunes con una tradición cultural nacional y continental. La continuidad generacional de este cine tanto fuera como dentro consolida la existencia de un cine comprometido con un país y con una historia. Hablar de un cine chileno realizado en el exilio, resaltar su continuidad con una tradición que se inicia en los años 50 y señalar los lazos que unen a los cineastas independientes en Chile con aquéllos del exterior, es afirmar la importancia histórica de una trayectoria cultural única. Porque el cine chileno de los últimos años "es un fenómeno nuevo en la historia del cine latinoamericano y cuyas proporciones y características van más allá de todo lo que se ha conocido en el pasado en circunstancias similares. Apenas

puede hablarse, por ejemplo, de un cine alemán en el exilio, durante el nazismo, aun cuando la influencia alemana fue decisiva en un momento dado tanto en Hollywood como en Francia. Del mismo modo, los numerosos españoles que registra Román Gubern en su obra *Cine español en el exilio* (Ed. Lumen, Barcelona 1976) enriquecieron considerablemente las cinematografías de México, de Argentina e incluso de Francia, pero no crearon verdaderamente un cine español fuera de la península". (2)

## UN CINE EN EL EXILIO, UN CINE DE RESISTENCIA.

La producción cinematográfica en el exilio se planteó en un comienzo como un cine programático, un cine de denuncia y de rescate de una memoria colectiva. A películas de testimonio se agregaron obras de análisis político: a películas sobre la historia de Chile se sumaron los primeros documentos sobre la vivencia del exilio. El término "cine chileno de la resistencia" fue decantándose con el correr del tiempo en el concepto de un "cine en el exilio" que llevaba implícitos los elementos de una "resistencia cultural". La realización en Chile de una serie de películas no oficialistas y el reconocimiento de objetivos comunes que ligan los dos componentes del cine nacional ha tenido como consecuencia la revisión de una categorización exclusivamente determinada por la labor que se efectúa en el exterior. Por eso se podría llamar "cine chileno en el exilio" aquél realizado en un primer período y "Cine realizado por cineastas chilenos en el exilio", aquél que se viene produciendo desde 1979. Esta propuesta de designación corresponde a una voluntad política que no impone limitaciones categorizantes a la labor de cineastas que trabajan dispersos en varios continentes y cuyos planteamientos se han diversificado temáticamente. El mismo proceso de reconocimiento de objetivos comunes se manifiesta en otras expresiones culturales. Por eso hoy el estudio de las características y particularidades específicas de la totalidad que constituye el cine chileno no puede pasar por categorías excluyentes. Las búsquedas individuales que han determinado el desarrollo del cine chileno tanto dentro como fuera del país, los elementos estéticos, las condiciones de producción y de difusión del cine realizado por cineastas en el exilio y por cineastas en Chile, corresponden en su diversidad a una posición cultural coherente que está relacionada con la noción de un cine nacional. (3)

El objetivo principal de este número de *Literatura Chilena, creación y crítica* será el estudio de los denominadores comunes de los dos componentes del cine chileno actual y el análisis de las búsquedas que han enriquecido su desarrollo como cine nacional. A partir de los materiales incluidos aquí, esperamos que tanto los elementos informativos como los elementos críticos promuevan el intercambio de ideas y reflexiones no sólo entre cineastas y críticos de cine sino también entre toda la gente de cultura. (4)

## BREVISIMO RECUENTO HISTORICO.

Si la resistencia y la movilización solidaria fueron los factores que determinaron las primeras realizaciones del cine chileno en el exilio, si el registro de las primeras vivencias fue una temática predominante en películas realizadas por cineastas residentes en diversos países, el cine chileno aun alejado en el tiempo y en el espacio de su marco de referencia no es un cine repetitivo, desarraigado ni abstracto. Desde sus primeras películas, el cine chileno se ha fortalecido tanto en el campo del cine documental como en el campo del cine de ficción. Su denominador común es



la permanencia y la maduración de una opción ya trazada en Chile en los años 60. El desafío común de todas las películas es la conservación de una identidad cultural propia y el establecimiento de una comunicación amplia con públicos diversos. Distribuido comercialmente o exhibido en circuitos alternativos, el cine chileno de los últimos diez años se ha destacado por la voluntad creativa de sus realizadores y se nutre de una tradición cultural e histórica que se manifiesta a través de formas diversas, productos de una reflexión comprometida.

La integración de material de archivo en el montaje de testimonios, canciones, fotografías fijas y dibujos y el material rescatado de Chile, permitieron la producción de películas que dieron las imágenes de un pueblo y su lucha. Así se realizaron obras que fueron ante todo llamados a la solidaridad internacional. Los títulos de estas películas evocan el sentimiento que impregnó la labor cinematográfica de los primeros años del exilio: *Quisiera, Quisiera Tener un Hijo* (1974) realizada en Suecia por Sergio Castilla, *A los Pueblos del Mundo* (1975) una realización colectiva producida en los Estados Unidos, *Dulce Patria* (1975) de Beatriz González y *La Revolución no la Para Nadie* (1976) de Juan Farías realizada en los estudios de animación de la DEFA en Berlín y Dresden, respectivamente. Conjuntamente *Los Puños Frente al Cañón* (1975) terminada en Alemania por Gastón Ancelovici y Orlando Lübbert, y las tres partes de *La Batalla de Chile* (1972-1979) terminada por Patricio Guzmán en Cuba, se destacaron como documentales de análisis político cuya relevancia histórica sigue hoy vigente. *Actas de Marusia* (1976) de Miguel Littin y *Llueve sobre Santiago* (1975) de Helvio Soto denunciaron la violencia y reconstruyeron los episodios traumáticos de una historia. Producida por el National Film Board de Canadá, *No Hay Olvido* (1974) planteó en tres episodios realizados respectivamente por Jorge Fajardo, Rodrigo González y Marilú Mallet, la problemática del exilio. A esta película se agregaron *Dos Años en Finlandia* (1975) de Angelina Vázquez y *Yo También Recuerdo* (1975) de Leutén Rojas, *Roja como Camila* (1976) de Sergio Castilla y *Margarita* (1977) de José Echeverría, realizadas en Finlandia, Canadá, Suecia y Gran Bretaña, respectivamente, sin olvidar *Diálogo de Exiliados* (1974) de Raúl Ruiz.

El cine chileno en el exilio comenzaba a desarrollarse. En Bélgica, España, Francia y Holanda, jóvenes cineastas realizaban sus primeras películas mientras que con *La Vocación Suspendida* (1977) y *La Hipótesis de un Cuadro Robado* (1978) Raúl Ruiz era reconocido por la crítica francesa como una figura prominente del cine de vanguardia. Si Miguel Littin emprendía en 1978 una ambiciosa adaptación del *Recurso del Método* de Alejo Carpentier, se constataba también que se desarrollaba por primera vez, fuera de sus fronteras nacionales, un cine de animación realizado por chilenos. Alemania, Canadá, Francia y Suecia se establecieron como centros prolíficos de producción del cine chileno y a nombres conocidos se iban agregando aquellos de jóvenes formados en escuelas de cine europeas con *Noche sobre Chile* (1977) de Sebastián Alarcón, realizada en la Unión Soviética, y *He Venido a Llevarme una Semilla*, realizada en Rumania por Luis Roberto Vera. En un cine, hasta ese momento, prácticamente dominado por hombres se comienzan a distinguir tres realizadoras. Radicadas en Canadá, Finlandia y Francia, Marilú Mallet, Angelina Vázquez y Valeria Sarmiento aportan nuevas propuestas temáticas y formales. En 1978 la filmografía del cine chileno fuera del país contaba con más de 70 títulos de películas.

Si en 1979 se realizan, en diversos países, testimonios de la situación dentro de Chile, la temática del cine realizado por los cineastas chilenos también comenzaba a diversificarse. Mientras que *Evangelio en Solentname* (1979) de Marilú Mallet y *Residencia en la Tierra* (1979) realizada en Alemania por Orlando Lübbert, documentan la lucha nicaragüense, *Canto Libre* (1979) de Claudio Sapiain, producida por la televisión sueca, es un reportaje sobre la canción comprometida en el continente latinoamericano. Helvio Soto con *La Triple Muerte del Tercer Personaje* (1979) rompe con el estilo cinematográfico de sus obras anteriores. Los cineastas que residen en países de inmigración reflejan en sus documentales las vivencias cotidianas de otros que como ellos viven la lejanía. Así *Los Borges* (1978) y *Gente de Todas Partes, Gente de Ninguna Parte* (1980) de Marilú Mallet y

Valeria Sarmiento, respectivamente, se proponen el examen de nuevas realidades sociales. En *¿Qué Es?* (1980) de Pedro Chaskel, realizada en Cuba, *Guambianos* (1980) realizada en Colombia por Wolf Tirado y *Chez Mascotte* (1981) realizada en Bélgica por Leonardo de la Barra predomina una concepción innovadora de la espontaneidad como método de investigación de la realidad. Mientras que en Bélgica Jorge Lübbert comienza a experimentar con el video, Raúl Ruiz en Francia y Marilú Mallet en Canadá, utilizan esta nueva tecnología en trabajos de encargo para la televisión, explorando nuevas posibilidades expresivas y narrativas. Paralelamente se comienzan a mostrar en festivales de cine algunas películas realizadas en Chile. *Julio comienza en julio* (1977) de Silvio Caiozzi fue exhibida con éxito dentro del país y en algunos festivales europeos demostrando que, junto con *Pepe Donoso* (1977) de Carlos Flores y *Zapato Chino* (1979) de Cristián Sánchez, la labor incesante de los cineastas independientes en Chile comenzaba a dar sus primeros frutos.

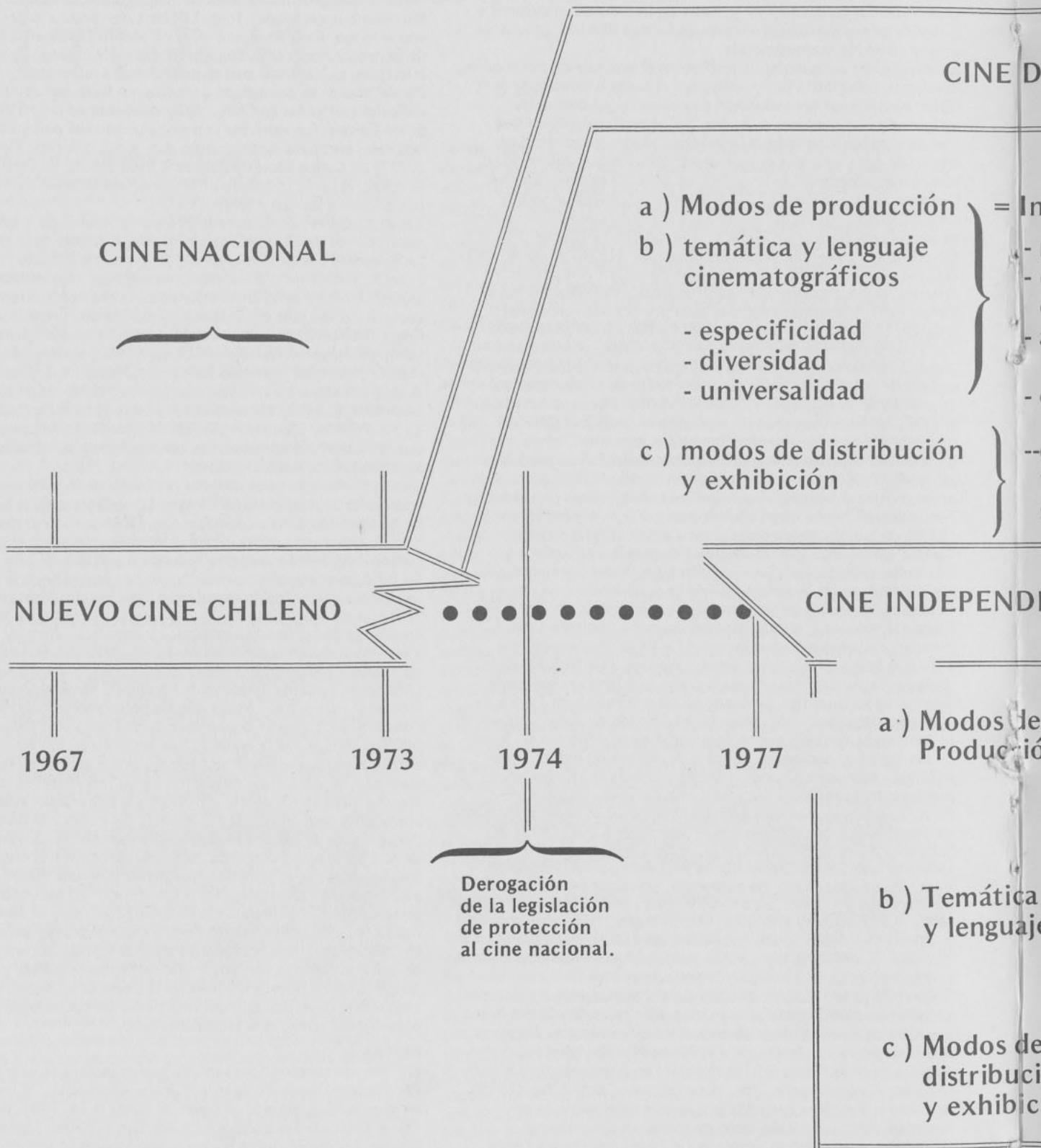
Las primeras retrospectivas de la obra de Raúl Ruiz y las otras realizaciones de Claudio Sapiain, Dunav Kuzmanich en Colombia, los primeros trabajos de Gonzalo Justiniano y Patricio Paniagua en Francia, reflejaron la dinámica diversidad del cine realizado en el exilio. A partir de 1980 se intensificó la producción tanto dentro como fuera del país y los cineastas que filmaron en Nicaragua y Costa Rica confirmaron su compromiso con el continente latinoamericano. *Alsino y el Cóndor* (1982) de Miguel Littin, *El Puente* (1982) de Reinaldo Zambrano, *Presencia Lejana* (1982) de Angelina Vázquez, *Si Viviéramos Juntos* (1983) de Antonio Skármeta, *Las Tres Coronas del Marinero* (1983) de Raúl Ruiz y *La Rosa de los Vientos* (1983) de Patricio Guzmán son películas que se nutren del contacto con otras culturas, asumiendo una apertura crítica hacia el futuro.

Durante una serie de entrevistas realizadas en los últimos meses con cineastas residentes en Europa, Canadá y América Latina se ha confirmado que la dispersión geográfica y el contacto limitado entre los cineastas no ha impedido la reflexión sobre el potencial comunicativo de la imagen y la función política del cine. Así como las dificultades de financiamiento no han impedido la búsqueda de soluciones originales, la vinculación del cine con otras formas artísticas y la experimentación con nuevas tecnologías han traído consigo la diversificación estilística y temática. Aunque pocos cineastas conocen la labor de otros, los contactos son esporádicos y las relaciones de trabajo son casos aislados, los realizadores chilenos se sienten partícipes de un amplio fenómeno que sobrepasa fronteras nacionales. Ahora que las perspectivas individuales se han consolidado, como lo demuestran las películas realizadas en los últimos años, surge la necesidad de un intercambio activo de ideas entre cineastas que han trabajado sin vinculaciones en varios continentes. La simple estadística de un fenómeno único se transformará en un aporte dinámico a la historia del cine de un continente una vez que la experiencia del exilio y la labor perseverante de los cineastas en Chile sean planteados en el marco de una perspectiva conjunta. Una retrospectiva y el contacto de los cineastas con la obra de otros permitirían una visión global de este fenómeno cinematográfico tanto como un encuentro de los cineastas podría influenciar la dinámica creativa y la perspectiva futura del cine chileno tanto dentro como fuera del país. El reconocimiento internacional de algunas figuras, la constatación de una continuidad con una tradición cinematográfica y el surgimiento de nuevos talentos no son sino el comienzo de una trayectoria cuyo impacto cultural podrá ser decisivo para el porvenir del nuevo cine latinoamericano..

#### NOTAS

- (1) Ver la cronología comentada que se incluye en este número.
- (2) Paulo-Antonio Paranagua, Gastón Ancelovici. "Cine chileno en el exilio". *Araucaria de Chile* (Madrid) N.14, 1981. pp. 196.
- (3) A título de ilustración, incluimos un esquema preparado por Gastón Ancelovici sobre las dos componentes (o vertientes) del cine chileno actual.
- (4) Las posibles limitaciones de esta primera presentación amplia están determinadas por la dispersión de los materiales y las distancias geográficas. Sugerencias, aclaraciones y rectificaciones serán útiles a medida que este estudio se vaya completando. ♣

ESQUEMA DEL CINE CHILENO. Los componentes o v  
 más el Cine Independiente ( no oficialista ). Ambos form



( \* ) En Chile se omite ( o se autocensura ) la infor



Los dos vertientes del Cine Nacional lo constituyen el cine del exilio y el cine del exilio forman una totalidad ( con sus características específicas).- (\*)

## DEL EXILIO

### Industria cinematográfica

- memoria histórica
- crisis de identidad cultural
- afirmación cultural latinoamericana
- experimentación

- especificidad y diversidad según países

INDIENANTE / CHILE / No oficialista

de producción

- ningún apoyo estatal
- recursos: plusvalía del cine publicitario
- artesanal

de exhibición

- identidad cultural
- censura/autocensura
- filmaciones clandestinas

de distribución

- ninguna

+

=

## CINE NACIONAL

A ) Lucha por una nueva ley de protección al cine

B ) Defensa de la identidad y cultura nacionales.

C ) Memoria histórica

D ) Conquista de las pantallas nacionales (distribución/exhibición)

Objetivos comunes y que ligan a las dos vertientes que constituyen el cine nacional.

Información de la existencia y desarrollo del cine en el exilio.

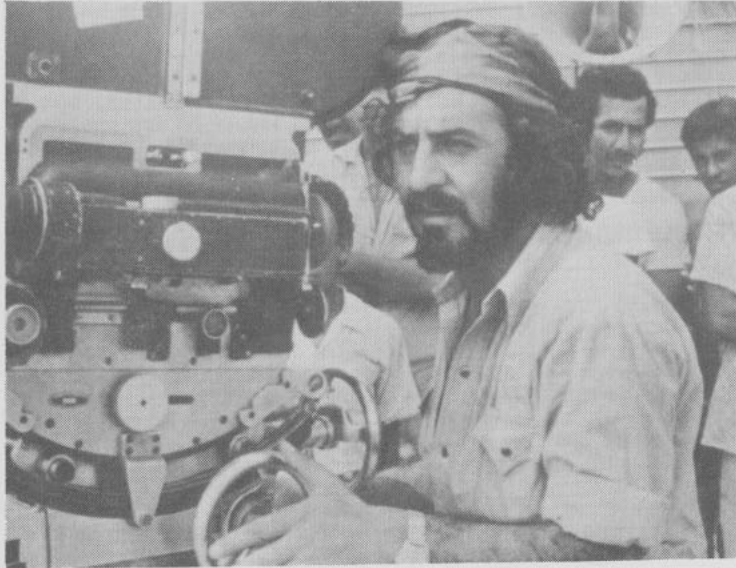
Esquema de Gastón Ancelovici.

el exilio = subversivo.

# MANIFIESTO POLITICO

DOCUMENTO DE 1970

LOS CINEASTAS CHILENOS  
Y EL GOBIERNO POPULAR



MIGUEL LITTIN.

Cineastas chilenos, es el momento de emprender junto con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo.

Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política.

Basta ya de dejarnos arrebatar por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación.

Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elementos de sustentación del régimen capitalista.

Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase.

No a superar las contradicciones sino a desarrollarlas para encontrar el camino en la construcción de una cultura lúcida y liberadora.

La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación, nos señala el camino.

A retomar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial y devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro.

A rescatar la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y anti-imperialista.

Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao, y que el minero anónimo que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el por qué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales desde donde emergemos.

Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación, patrimonio del pueblo, herencia suya.

Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeña burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir junto e inmerso en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente REVOLUCIONARIA!

## POR LO TANTO DECLARAMOS

- 1 Que antes que cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: La construcción del socialismo.
- 2 Que el cine es un arte.
- 3 Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.
- 4 Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación.  
Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.
- 5 Que el cine revolucionario no se impone por decretos. Por lo tanto no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.
- 6 Que no obstante pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia.  
El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.
- 7 Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.
- 8 Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos. A una técnica sin sentido oponemos la vountad de búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que generan formas culturales propias.
- 9 Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un filme revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita "mediadores que lo defiendan y lo interpreten".
- 10 Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.
- 11 Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos.
- 12 Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos, sino que por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de pocos sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.
- 13 Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.✱

CINEASTAS CHILENOS  
VENCEREMOS



# HABLAN LOS CINEASTAS

□ ZUZANA M. PICK

## / PRIMERAS REALIZACIONES FUERA DE CHILE.

*Después de una década de labor intensa, las carreras profesionales de los cineastas se han consolidado. En un primer momento, sin embargo, cada uno tuvo que plantearse su trabajo en función de condiciones específicas tanto a nivel político como creativo. Los cineastas entrevistados nos hablaron de sus primeros proyectos en el exilio. Con la perspectiva histórica, la anécdota se desplaza hacia una reflexión. La búsqueda de un espacio creativo y la gestación de ideales en propuestas prácticas también se van ampliando una vez que cineastas de diferentes generaciones asumen su desarrollo intelectual al interior de la dinámica de un proceso vivido.*

EN MONTREAL, MARILU MALLET nos habló de la producción de *No hay olvido* (1975) una de las primeras realizaciones de ficción en el exilio.

Z.M.P.: Marilú Mallet . . . *No hay olvido* fue la primera película realizada por refugiados chilenos en Canadá. Háblame un poco de esa película ya que no es sólo una primera obra sino también porque fue producida por un organismo de cine cuyo prestigio se extiende más allá de las fronteras nacionales.

MALLET: Cuando yo llegué acá me enteré que el sindicato de trabajadores del National Film Board seguía muy interesado por la situación en Chile. Ya cuando estábamos en la Embajada de Canadá habíamos recibido telegramas de apoyo. Así que en 1973 el ambiente era muy favorable y se había decidido darle la oportunidad a los refugiados chilenos para que hicieran una película. La tradición multicultural de este país siempre se había dado al interior de un cierto folklore pero nuestra llegada cambió el marco de la situación. La gente nos apoyaba y nos invitaba hasta que un día se nos acercó un productor que tenía una idea muy especial sobre el proyecto que podíamos hacer. Cuando redactamos un primer guión, él no quedó muy contento pero al final nos lo aprobaron y pudimos filmar.

Z.M.P.: Los tres cineastas que trabajaron en este proyecto eran Jorge Fajardo, Rodrigo González y tú. Dime . . . ¿ustedes ya se conocían desde antes?

MALLET: Nosotros nos conocimos a raíz de este proyecto. Jorge Fajardo y Rodrigo González habían estado juntos en la Escuela de Artes de la Comunicación pero yo no los conocía. La idea era que cada uno dirigiera una película corta que luego se integraría en un largo metraje.

*Durante los últimos meses Zuzana M. Pick ha realizado una serie de entrevistas con cineastas chilenos residentes en Canadá, Europa y América Latina. Aunque estas conversaciones no fueron concebidas en función de una publicación, entregamos algunos extractos presentados temáticamente. Esta selección complementa algunas de las reflexiones desarrolladas en el presente volumen. Transcripción de las bandas magnéticas a cargo de Leopoldo Gutiérrez. Edición y montaje del material a cargo de Zuzana M. Pick. Ottawa, agosto de 1983.*

*Nota del Editor.*

Z.M.P. Me imagino que para todos ustedes era extraordinario poder trabajar con un presupuesto grande y en condiciones nuevas que no habían conocido antes.

MALLET: Claro . . . se nos dió una oportunidad fantástica y nosotros la aprovechamos como pudimos. Las condiciones técnicas eran extraordinarias: teníamos acceso a sonido sincrónico, a película en color, a un equipo técnico de 8 personas y a una infraestructura profesional. Para mí todo esto era demasiado y fue muy difícil controlarlo.

Z.M.P.: Fue en ese momento que te diste cuenta que si seguías haciendo cine iba a ser de una forma completamente distinta de la que conocías en Chile.

MALLET: Sí . . . En Chile, por ejemplo, la idea de jerarquía era muy importante. Aquí me encontré con un concepto democrático de equipo porque ningún camarógrafo se pone a la disposición de un director sino que cada uno da su opinión y se trata de llegar a un acuerdo. Para mí esto era muy difícil porque cada uno de las opiniones tenía que considerarse y todo era muy caótico. Sin embargo, la película se terminó en seis meses y se presentó con éxito en el festival de Locarno (Suiza). (Montreal, octubre de 1982.)

EN CUBA ENTREVISTAMOS A MIGUEL LITTIN, quien en 1980 aceptó hablar de su trayectoria creativa desde su llegada a México en 1974.

Z.M.P.: Miguel Littin . . . Tu primera producción fuera de Chile la organizaste en México. Me puedes contar un poco cómo se hizo *Actas de Marusia*?

LITTIN: Al salir al exilio, lo primero que se me planteó fue reconstruir la vida alrededor mío: reunir a mi familia y empezar a unir los pedazos dispersos de la memoria para rehacer de nuevo todos mis objetivos. Toda mi energía se centró en el proyecto de *Actas de Marusia* (1976) y una vez que el Banco Cinematográfico de México aprobó mi guión comencé a buscar los lugares de filmación. Después de recorrer casi todo el país encontré un lugar en Chihuahua con características geográficas y humanas similares al norte de Chile. Filmamos ocho semanas en una mina de plata abandonada. Cada jornada de trabajo era muy dura porque el

polvo se nos metía en los ojos y en los pulmones. Pero mi convivencia con la gente de Santa Eulalia fue una experiencia muy importante porque me hizo poner de nuevo los pies sobre la tierra y actuar sobre una realidad concreta.

Z.M.P.: Tú llegaste a México con la experiencia de dos largometrajes producidos en Chile. ¿Cuáles eran las condiciones de producción a las cuales te tuviste que enfrentar?

LITTIN: Las condiciones eran distintas. Es muy diferente trabajar con un equipo organizado según las estructuras industriales. En Chile siempre había trabajado con un grupo pequeño. En México las relaciones de trabajo están reglamentadas por los sindicatos y por sus representantes y esto le da un contexto diferente a las relaciones laborales. El cine industrial tiende un poco a detener la acción del autor y a impedir que se exprese el autor. Es más bien la industria la que se expresa. (La Habana, noviembre de 1980.)

PEDRO CHASKEL participó en el montaje de *La Batalla de Chile* y en un momento dado decidió retomar su labor de director de cine documental con una película sobre los niños latinoamericanos exiliados en Cuba.

Z.M.P.: Pedro Chaskel . . . Así que en 1979 comienzas a trabajar de nuevo como realizador. ¿Bajo qué condiciones lo haces?

CHASKEL: A partir del término de *La Batalla de Chile* yo me integro como director de documentales contratado bajo las mismas condiciones que cualquier otro realizador cubano. A partir de ese momento comienza a plantearse el problema de ser documentalista en un país que no es tuyo, en el cual tus vivencias son reducidas. ¿Qué película podía yo hacer? ¿Qué película podía ser válida y que tuviera alguna relación con Chile? De ahí surgió el tema de los niños exiliados que era una forma de irse acercando a la realidad de acá a partir de la realidad nuestra, la del exilio. (La Habana, diciembre de 1982.)

EN FRANCIA, VALERIA SARMIENTO comenzó su labor como montajista de *La Expropiación* (1972-1974) y como directora de *La dueña de casa* (1975). Durante la entrevista, ella nos cuenta sobre su experiencia en Chile y en Europa.

Z.M.P.: Valeria Sarmiento . . . Tu filmografía no incluye ninguna película realizada en Chile y yo te conozco básicamente como montajista de las películas de Raúl Ruíz . . . dime si estoy equivocada.

SARMIENTO: En Chile tenía varios proyectos de realización pero lo único que pude llevar a cabo fue un documental de 20 minutos sobre las mujeres que hacen "strip-tease" y que se llama *Un mundo como de colores* (1972). Allí era muy difícil filmar porque el medio era muy pequeño, porque las condiciones económicas eran muy precarias y porque la disponibilidad de equipos de filmación era limitada. Y además había una desconfianza enorme con respecto a las mujeres: nosotras podíamos ser asistentes o productoras pero nunca realizadoras. Recién llegados a Francia nos alojamos en casa de un director de fotografía brasileño. Conversando con él, le conté que me gustaría realizar y hacer montaje al mismo tiempo pero él me estuvo desilusionando al decirme que en Francia había que decidirse por un solo tipo de trabajo. (. . .) Yo creo que una de las cosas más importantes del quehacer cinematográfico es que uno no debe nunca dejar de hacer cine. Entre no hacer una película y montar, yo prefiero montar porque eso de quedarme en casa preparando proyectos es imposible. (. . .) Uno de los problemas más grandes que he tenido ha sido el hecho de estar casada con Raúl. . . todas las producciones que yo he conseguido son belgas o alemanas y sólo ahora estoy buscando las posibilidades de trabajar con franceses. Haber sido montajista habrá influenciado un poco, pero ahora que han visto que mi trabajo no tiene nada que ver con el de Raúl, creo que tengo mejores posibilidades. (París, enero de 1983.)

EN CANADA, LEUTEN ROJAS nos contaba de su experiencia al llegar al país.

Z.M.P.: Leutén Rojas . . . tú habías trabajado como productor en Chile Films. ¿Cómo decidiste dedicarte a la realización cinematográfica?

ROJAS: En Honduras me pregunté qué es lo que voy a hacer y como lo único que sabía hacer era cine, pero cine chileno, es decir, un cine artesanal financiado por el estado, me pongo a aprender a hacer comerciales. Cuando llegué a Canadá, mi primera inquietud

fue de entrar a la universidad, pero me dí cuenta que los cursos no me entregaban más de lo que ya sabía. Así que me planteo hacer un cine chileno, político ya que en mi afán de hacer cine no me pregunté qué tipo de cine iba a hacer. Para mí el cine político era el que había visto en Viña del Mar, en Chile Films; era el cine que había visto hacer y del cual me sentía parte, como el cine de Raúl Ruíz. Para hacer cine político en Canadá lo único que podía hacer era trabajar con los cineastas de acá y entonces me hice invitar por un colectivo de Toronto que se llama "Film League". Así comienza mi trabajo de producción y con la realización de *Yo también recuerdo* (1975) decidí continuar haciendo cine documental pero como el tema chileno era ya difícil, me planteo un cine político sobre los inmigrantes ya que era la única instancia de participación política concreta. La diferencia que existía entre el exiliado y el inmigrante desaparecía cuando uno iba a buscar trabajo y por eso me identificaba con ellos: de ahí surgió *Experiencia canadiense* (1978). (Ottawa, noviembre de 1982.)

EN BELGICA ENTREVISTAMOS A LEONARDO DE LA BARRA un joven realizador sobre su primera película.

Z.M.P.: Leonardo de la Barra . . . cuéntame un poco sobre la realización de *Eramos una vez* (1979).

DE LA BARRA: En Chile yo había trabajado para la televisión sueca y al llegar a Bélgica me dí cuenta que la historia había pasado por mis manos, o mejor dicho, que la historia había pasado por mis ojos a través del objetivo de la cámara sin que yo hubiera podido retenerla. En el exilio, la vida se te para y te pones a hacerte preguntas y a buscarle sentido a la vida. En Chile, la dinámica de la historia era muy fuerte. . . era como una bola de nieve. De un día para otro te encuentras en Europa donde lo único que puedes hacer es reflexionar y entonces se te vienen encima todas las angustias personales que también son colectivas. Y de ahí nacen las películas. . . *Eramos una vez*, a pesar de la ausencia de medios económicos, surge de la importancia de los niños como parte de nuestra historia. Yo quería filmar un pedazo de nuestra historia que yo veía representada en los niños mucho más que en los adultos. . . ¿Esa era mi angustia del momento. Vivir en el exilio es como estar sentado en dos sillas y por eso es una sensación tan extraña pero creo que ahora hemos llegado a una etapa crítica porque hemos reconocido que el pasado es el pasado y nos hemos integrado al presente. Mi generación es la última que fué marcada por la Unidad Popular. Ese proceso nos dió una fuerza increíble porque fue como una pila que nos pusimos adentro y eso nos permite seguir trabajando. Mis películas surgen como imágenes de un sueño y América Latina siempre está presente. Las memorias de veinte años no se pueden olvidar como tampoco se puede negar el presente. Por eso creo que hay dos líneas en el cine chileno: la que va a filmar a América Latina y la que filma acá nuestra visión del exilio. (Bruselas, enero de 1983.)

## II / IDENTIDAD CULTURAL Y CREACION.

*Para todos los cineastas que se han entrevistado, el exilio es una instancia de aprendizaje. La continuidad cultural se ha afirmado en la recuperación de la memoria, aunque el destierro implique de una manera intrínseca la ruptura con una historia. El acercamiento de nuevos ambientes ha liberado la identidad de sus estrechas fronteras nacionales transformando dialécticamente el proceso creativo. Así los cineastas han convertido la derrota de una historia y la energía del pasado en el impulso dinámico del presente.*

A PATRICIO GUZMAN lo entrevistamos después de la proyección de una copia de trabajo de *La rosa de los vientos* (1983).

Z.M.P.: Patricio Guzmán . . . ¿Qué representa para tí retomar la ficción cinematográfica después de haber pasado tantos años haciendo cine documental?

GUZMAN: A mi juicio el papel del artista es el de una constante rebelión con todo lo que ha hecho, con lo que hará, con lo que fue y con lo que será. Por eso quería hacer una película que fuera un reto: una obra ambiciosa y difícil que fuera fallida y desafiante. Así como *El primer año* fue un acto de amor con Chile, *La Batalla de Chile* fue un acto de amor con el proceso de Allende, *La rosa de los vientos* es un desafío para buscar nuevos caminos.

Z.M.P.: ¿Qué piensas tú del cine que realizan los cineastas chilenos en el exilio?





PATRICIO GUZMAN.

GUZMAN: Partamos de la siguiente premisa: En Chile había un germen cinematográfico extraño, larvario y poco definido en el pasado. Sin embargo mucha gente se expresaba a través del cine. Las vicisitudes del país han hecho que los cineastas trabajen en los lugares más diversos y que sigan realizando obras en Chile. Todos siguen produciendo y todos deben continuar universalizándose. Estamos en la era de las computadoras y por eso no debemos caer en criollismos, en nostalgias o en rememoraciones sistemáticas del paisaje. Los cineastas debemos asumir todas las culturas, asimilarnos a todos los países para seguir siendo creativos. Ser artista implica ser capaz de adaptarse al planeta y no a una aldea y paradójicamente a la aldea y al planeta. (La Habana, diciembre 1982.)

Si la creación es una afirmación de la vida, para ANGELINA VAZQUEZ EN FINLANDIA, el cine es el resultado de un acercamiento a la vida de la gente en su país de residencia.

Z.M.P.: Angelina Vázquez. . . *Presencia lejana* es un intento de aproximación de dos culturas. ¿Me puedes explicar qué fue lo que quisiste desarrollar en ese documental?

VAZQUEZ: América Latina es un continente de inmigrantes y Europa es un continente de emigrantes. Esa relación siempre la hemos visto desde una perspectiva de dominación, sin embargo, para el proletariado fue la explotación y la miseria lo que lo llevó a dejar sus países. Al empatar materiales equivalentes, *Presencia lejana* intenta entrelazar dos experiencias nacionales y continentales. La realización de ese proyecto estaba determinada por el choque entre dos culturas y entre dos puntos de vista. Dos gemelas finlandesas emigraron a Argentina: una vuelve y la otra se queda. Helmi ve Argentina desde Finlandia y Hanna ve Finlandia desde Argentina. El contrapunto lo establecimos a través de una canción sobre los desaparecidos a la cual integramos un personaje de la mitología finlandesa. El público de acá asocia el material filmado con esa leyenda que cuenta como una madre que ha perdido a su hijo, lo busca rastrillando el fondo de un río. Al ir encontrando los pedazos de un cuerpo, esta mujer va armando de nuevo a su hijo para darle una segunda vida. (. . .) Yo estoy segura que es la tradición de lucha de los europeos lo que les permite entender nuestra situación latinoamericana. (Helsinki, febrero de 1983.)

EN BERLIN ENTREVISTAMOS A ANTONIO SKARMETA quien después de haber escrito varios guiones ha enfrentado la realización cinematográfica.

Z.M.P.: Antonio Skármeta. . . ¿De dónde surgen tus guiones y

tus trabajos cinematográficos?

SKARMETA: Primero de la tradición histórica y cultural chilena, de su pintura, su música y su literatura, pero también surgen de su gente. Los compañeros y compañeras que viven acá son mis temas de inspiración tanto como lo es mi propia familia. Ahora vivo en Alemania y me interesa lo que pasa aquí junto con mis contradicciones, con mi modo de ser y aquél de los otros. Creo que una de las grandes cosas que ha tenido el exilio es la capacidad que hemos tenido de abrirnos la cabeza y no seguir siendo los únicos que poseemos la verdad. Por eso podemos respirar mejor, podemos acceder a otro lenguaje, a otra manera de pensar y de ver la realidad. Cuando escribo algo que transcurre en Alemania soy un chileno que está en Berlín. Dos elementos se anudan y se dinamizan con el aporte de la cultura anfitriona y aquélla que uno trae como "afuerino". Por eso *Si viviéramos juntos* (1983) es un intento de dialogar con el mundo a través del cine. Creo que este exilio tan desparramado va a aportar al país tantos tipos de experiencia y, conjuntamente con la labor de los que están allá, encontraremos de nuevo un camino original para superar los problemas. (Berlín, febrero de 1983.)

EN FRANCIA ENTREVISTAMOS A VALERIA SARMIENTO Y EN CANADA A MARILU MALLET, ambas nos dieron visiones complementarias de su labor en el exilio.

Z.M.P.: Valeria Sarmiento. . . ¿Cómo ubicas tu cine en relación a lo que significa el exilio?

SARMIENTO: Yo creo que uno nunca deja de desligarse de su experiencia latinoamericana y por eso mis proyectos están emparentados con mis vivencias en dos continentes. Ahora tengo la distancia para reflexionar sobre lo que significa ser latinoamericana y aunque el exilio me ha dado la posibilidad de desarrollarme técnicamente, mi lenguaje no ha cambiado. Yo creo que nosotros somos mucho más libres que los europeos en cuanto a la utilización del lenguaje ya que no estamos condicionados por una educación clásica. A mi siempre me han interesado los temas más marginales y aquéllos relacionados con la condición de la mujer y a medida que he hecho cine, el manejo de estos temas se ha ido aclarando. Todas mis películas muestran mundos que no son evidentes a partir de elementos cotidianos. Mi preocupación, tal vez un poco femenina, por el detalle me permite sumergirme en la realidad que nos rodea y dar una imagen reconocible aunque sea horrible y trágica. Después de ver *El hombre cuando es hombre* nadie puede dejar de reconocer un mundo en el que los detalles se van sumando para formar una totalidad. (París, enero de 1983.)

Z.M.P.: Marilú Mallet. . . ¿Qué ha sido para ti la experiencia de realización en el exilio?

MALLET: El exilio implica confrontación y eso implica a su vez comparar realidades. El hecho de salir de mi país me ha dado la libertad de expresar mi propia cultura porque el exilio también me permite analizar otras culturas. Lo mejor que pudiera pasar es que al volver aplicáramos lo que hemos aprendido y efectuáramos una simbiosis cultural al revés. Una de las preguntas que yo me hago constantemente es cómo seguir haciendo cine en el exilio. Para mí el cine es un trabajo de equipo y si tú encuentras un grupo adecuado puedes llegar a hacerlo. El aislamiento es perfecto para el escritor pero no para el cineasta. Además el cine es imagen y con qué vamos a seguir trabajando si nos faltan las imágenes de nuestro continente? Sólo en la medida en que podamos volver seguiremos haciendo un cine latinoamericano en el exilio. (Montreal, octubre de 1982.)

PARA MIGUEL LITTIN, RESIDENTE EN MEXICO, el contacto con América Latina ha sido una fuente de inspiración constante.

Z.M.P.: Miguel Littin. . . ¿Cómo defines tu trabajo en relación al cine chileno teniendo en cuenta lo que ha pasado en los últimos diez años?

LITTIN: Yo me siento un cineasta chileno y latinoamericano pero también me siento un hombre contemporáneo. América Latina está encontrando soluciones y respuestas originales frente a una humanidad escéptica; es un continente que está a la vanguardia de una revolución cultural y filosófica que surge después de varios siglos de memorias enterradas. Yo me siento partícipe de ese movimiento que es como un volcán que nadie puede apagar. En el exilio, nuestra patria se extendió y se hizo múltiple pero nunca



dejaremos de ser chilenos. Tal vez hubiera sucedido lo mismo si nos hubiéramos quedado en Chile pero las circunstancias nos obligaron a tomar una decisión. No fue una decisión derrotista porque la transformamos en victoria. Entonces si podemos decir que hemos resistido, que no somos exiliados sino resistentes de la cultura chilena, como la hicieron Gabriela Mistral y Pablo Neruda, hemos extendido el sentimiento chileno por el mundo, aprendiendo de los lugares en que hemos vivido. (. . .) Déjame decirte que yo no podría vivir en otro lugar que no fuera nuestro continente. Mi pasión y mi inspiración están ligadas a estos ríos y a estas montañas. La historia que he querido contar es la de su gente. Los colores de este continente son los de las casas de *La viuda de Montiel* en donde los relojes son huellas arqueológicas de un tiempo que se ha detenido, de un tiempo histórico que recuperaremos algún día. Yo entiendo muy bien a los cineastas que necesitan volver acá para llenarse los ojos con nuestras imágenes. (La Habana, diciembre de 1982.)

**EN PARIS ENTREVISTAMOS A RAUL RUIZ** sobre su experiencia de trabajo fuera de Chile.

Z.M.P.: Raúl Ruiz. . . ¿Qué te han dado estos años de labor en Francia? ¿Has cambiado tus métodos de producción desde que comenzaste a realizar películas para el Instituto Nacional del Audiovisual (INA)?

RUIZ: Cuando el INA decide hacer una película contratan a un director pero los cineastas también pueden tomar la iniciativa de presentar proyectos. Yo he seguido las dos vías y trabajo como "free lance", conociendo gente que acepta trabajar conmigo durante las vacaciones o los días domingo. (. . .) Mis condiciones de realización no han cambiado porque incluso una película como *El tuerto* es la misma que había querido hacer en Chile. El entusiasmo y la variedad de proyectos que tenía allá era muy grande y de mil sólo podía producir uno. Lo único distinto en Francia es el producto final ya que los elementos básicos con los que se construye una película son siempre los mismos y en la medida en que te ubicas bien puedes terminar todos tus proyectos. Mi método de trabajo, si es que tengo uno, es hacer lo contrario de lo que me dicen: me aconsejaron que para imponerme debía enfadarme pero no lo hice y todo me salió mejor. Ni siquiera renuncié a hablar con acento aunque me dijeron que debía manejarme bien con el idioma. (. . .) Estos años me han dado el concepto de fabricación, la medida de continuidad en mi oficio, la idea de progresión y convergencia de varios trabajos en uno solo. He descubierto en cierta gente acá la capacidad de mantener una visión total aunque no participen sino en un aspecto específico del oficio. Tener una concepción total desde el punto de vista de la iluminación, por ejemplo, es muy positivo en el proceso de fabricación de una película. En América Latina siempre jugamos con malentendidos y por eso el trabajo colectivo y el trabajo individual son considerados como oposiciones y como yo estaba muy integrado a ciertos comportamientos nacionales, no creí que iba a poder hacer cine fuera de Chile. Pero ya ves. . . (. . .) En los últimos años he sentido la necesidad de explicar América Latina a mis amigos europeos y Europa a mis amigos latinoamericanos. *El techo de la ballena*, *Las tres coronas del marinero* y mi última película, *La ciudad de los piratas* son puentes entre el cine que quisiera hacer en América Latina y el cine que hago en Europa. Esa idea del puente me vino naturalmente cuando conocí Portugal que es para mí un espejo deformante tanto con respecto a España como a América Latina y Chile. Usando mecanismos narrativos y tics estilísticos para establecer una doble traducción, hice películas que pueden ser vistas por dos culturas. Como el elemento emocional siempre falla, decidí contar a través de la metáfora y la multiplicación de las retóricas cinematográficas unas historias de familias dispersas donde prima la condición latinoamericana, el genocidio y la confusión de idiomas. (París, julio de 1983.)

### III / EL CINE CHILENO EN EL EXILIO.

*No cabe ninguna duda que el desarrollo de un cine se enriquece a partir de la variedad de planteamientos individuales. Si el cine chileno en el exilio se ha consolidado como fenómeno único es porque surge de una experiencia colectiva. Aunque la dispersión geográfica dificulte la definición de premisas básicas, cada uno de los realizadores se siente partícipe de un proceso histórico cuyo impacto futuro no es previsible.*

*Leutén Rojas, Claudio Sapiain, Orlando Lübbert, Luis Roberto Vera, Angelina Vázquez, Miguel Littin y Helvio Soto nos hablaron de lo que significa para ellos este fenómeno cinematográfico.*

### LEUTEN ROJAS.

Z.M.P.: ¿Qué significa para tí el cine chileno en el exilio?

ROJAS: Yo creo que no es posible hablar del cine chileno en el exilio sin hablar del proceso político que lo produce. En el período de la Unidad Popular se produce una energía increíble que es imposible no plantearse la continuación de un desarrollo frustrado. Cuando los cineastas salieron estaban en una etapa fundamental de sus carreras, sus talentos se estaban consolidando y lo único que faltaba eran los medios de producción. Si se puede hablar de un cine en el exilio como fenómeno extraordinario es por su capacidad creativa con un desarrollo mayor en los países donde las infraestructuras cinematográficas están más disponibles. Para mí ninguna expresión artística carece de identificación política y su afirmación la determina el medio. Yo me considero un artista político que ha elegido el cine como medio de expresión y mi obra estará determinada por el exilio y su historia. (Ottawa, noviembre 1982.)

### CLAUDIO SAPIAIN.

Z.M.P.: ¿Me puedes hablar un poco de lo que piensas sobre el cine chileno en el exilio?

SAPIAIN: Cuando se habla del cine chileno en el exilio nos referimos a un grupo de compañeros bastante grande que se encuentra en dos tipos de situaciones. El grupo que nació al calor de la lucha social y que contrajo un compromiso definitivo. Este grupo ha continuado haciendo cine, adoptando influencias naturales en distintos medios y manteniendo curiosamente una cierta homogeneidad, aunque no podría decir en qué consiste. Además está el grupo que comienza a hacer cine en el exilio y cuyo impulso está en la experiencia vivida. Si como artista has sido testigo del florecimiento del hombre al interior de un proceso revolucionario, toda tu creación está determinada por esa historia. Entonces no es raro escribir un guión que se parezca a otros guiones. (Estocolmo, febrero 1983.)

### ORLANDO LUBBERT.

Z.M.P.: ¿Cómo te ubicas tú al interior del cine chileno en el exilio y por qué crees tú que se desarrolló este fenómeno?

LUBBERT: En el exilio se trata ante todo de asumir una distancia hacia tu propio país y tu propia historia. Así se produce un decantamiento que nos hace más sabios. Creo que tenemos un privilegio trágico ya que pocos países se han dado el lujo de tener una intelectualidad activa que observa desde la lejanía y esto hay que saber apreciarlo. Temo que el cine chileno se pueda cansar al apoyarse en mitos falsos y que los cineastas se conviertan en tontos graves. La mayoría de nosotros tiene problemas de subsistencia y ha sufrido personalmente el desgarramiento de relaciones. Nuestra re-afirmación a través del cine ha tenido un costo muy grave porque nos hemos quedado solos. Hay una amargura y una neurosis en nuestras películas aunque a veces tratemos de expresar lo contrario. (. . .) Siempre he pensado que el cine realizado por los chilenos afuera ya no se puede calificar como chileno porque las circunstancias han ido modelando a la gente y porque la dependencia frente a un sistema es muy fuerte. Para los analistas europeos nuestro cine es híbrido y no les interesa porque no es alemán, pero tampoco muestra el exotismo que esperan. Yo creo que vamos a ser interesantes para el país cuando volvamos y entonces se va a poder hablar de la re-integración del cine chileno con Chile. Si los alemanes salieron a Hollywood y se integraron completamente, ojalá nosotros seamos capaces de reintegrarnos a Chile. Ese va a ser un fenómeno más importante que el exilio mismo. (Berlín, febrero 1983.)

### LUIS ROBERTO VERA.

Z.M.P.: ¿Cómo te ubicas frente al fenómeno del cine chileno en el exilio?

VERA: Creo que no hay cine chileno en el exilio pero sí hay cineastas chilenos en el exilio. El único denominador común que tiene el cine que hacemos afuera es el exilio y lo chileno de este fenómeno se localiza en la fusión de una cultura aprendida con una cultura adquirida con connotaciones diversas y variaciones geográficas. Creo que todo eso ya estaba anunciado en *Diálogo de exiliados* (1974), la película de Raúl Ruiz. (. . .) Hace algún

tiempo tenía el temor que el cine chileno se convirtiera en un cine que habla de sí mismo y que su temática se viera limitada cuando no tuviéramos cosas que decir. Pero se ha visto que esto no es cierto. (. . .) Yo no creo que la existencia de un cine nacional está determinada sólo por la cantidad de chilenos que aparezcan en la pantalla porque todo cine requiere un específico nacional. Un cine nacional necesita una unidad inequívoca de lugar, o sea Chile, porque la industria tiene que estar establecida en su país de origen. (. . .) Yo quiero integrarme al cine chileno cuando vuelva a Chile. (Estocolmo, febrero 1983.)

#### ANGELINA VAZQUEZ.

Z.M.P.: ¿Qué piensas tú del cine realizado por los chilenos en el exilio?

VAZQUEZ: Déjame decirte primero que mi acercamiento al cine fue una especie de medio para investigar la realidad y lo sigue siendo. Lo que pasa es que he incorporado más elementos y he sentido una curiosidad espantosa de explicar otros fenómenos a través del cine. En el cine chileno reconozco elementos que son propios aunque en realidad me cuesta ver ese cine como chileno. Es chileno sólo como consecuencia de un momento histórico, pero en cuanto a su lenguaje es más un cine latinoamericano. (. . .) Yo creo que esta experiencia de los cineastas fuera del país, como aquélla de los cineastas que están en Chile, tendrá consecuencias tal como el acontecer político que permita el retorno. En el campo de la cultura, hay cosas que han cambiado y que no volverán a ser las mismas porque se incorporan elementos y técnicas nuevas mientras que las visiones políticas se complementarán. (Helsinki, febrero 1983.)

#### MIGUEL LITTIN.

Z.M.P.: ¿Qué perspectivas ves tú para el futuro del cine chileno?

LITTIN: Está claro que no existe sino un solo cine chileno tanto afuera como adentro y cuando tengamos la posibilidad histórica de re-encontrarnos, estoy seguro que lucharemos unidos para construir una cinematografía más fuerte en lo estético, lo político y lo cultural. Si grande ha sido la hazaña del cine en el destierro aún más grande ha sido aquélla del cine al interior de Chile. Pero las perspectivas las irá dando la vida. Si nosotros mantenemos en el exilio la imagen de Chile y buscamos las múltiples formas de expresarla, nos extenderemos y seremos más universales. Pero es necesario encontrar formas expresivas y caminos más expeditos para afirmar nuestros planteamientos y mantener la llama de la utopía de un cine revolucionario y popular. (La Habana, diciembre 1982.)

#### HELVIO SOTO.

Z.M.P.: En relación al cine en el exilio, tú me mencionaste el otro día que lo que se va a recordar como cultura chilena de los últimos diez años va a ser la cultura del exilio. Explícame ese planteamiento.

SOTO: Imagínate que Pinochet caiga este año... y ese país que se llama Chile ha pasado diez años sin una posibilidad de auto-crítica debido al régimen dictatorial. Yo me pongo en el pellejo de un muchacho que hoy tiene 25 años. Imagínate cuál va a ser su reacción cuando se acabe la dictadura: si le gusta el cine, se va a precipitar sobre nuestras películas queriendo saber qué fue lo que pasó y cómo sus compatriotas de afuera vieron este asunto porque lo que a él le interesa es un juicio crítico sobre la sociedad. Todo esto será una recuperación de un pedazo de la memoria que es como una amnesia en la cultura chilena de hoy día. (París, marzo 1983.)

#### IV / HACIA UN ACERCAMIENTO DE DOS VERTIENTES DEL CINE CHILENO.

*Hasta el momento no hemos tenido suficiente acceso a los cineastas que actualmente realizan su tarea en Chile. Sin embargo, es importante establecer que se ha iniciado una labor de acercamiento de las dos vertientes del cine chileno actual tanto al nivel práctico como al nivel de una reflexión.*

*En este contexto Orlando Lübbert en Alemania y Sergio Bravo en Francia nos hablaron sobre esa experiencia.*

#### ORLANDO LUBBERT.

Z.M.P.: Tú estás terminando una película que incluye material filmado en Chile y en Europa. ¿Me puedes contar cómo se armó este proyecto?

LUBBERT: *Chile: donde comienza el dolor* (1983) es uno de los tantos proyectos que surgen de conversaciones con nuestros colegas que trabajan en Chile. Se planteó un trabajo conjunto y un día nos llegó un material filmado en video. El "Film Bureau" en Hamburgo aprobó el proyecto y la Cinemateca Chilena nos ayudó a coordinarlo. Creo que es la primera película que logra combinar la labor de los compañeros de adentro con aquélla de los de afuera, en la que se enfrentó también la formación técnica como estrategia de realización.

Z.M.P.: La película muestra a los chilenos de Hamburgo durante una proyección del material video filmado en Chile. . . En el fondo esta obra sirve para informar dos instancias: los refugiados y los europeos.

LUBBERT: Aquí se tiene una visión muy parcial de lo que está sucediendo en Chile y parece que las únicas fuerzas políticas organizadas fueran la iglesia y los militares. La película intenta mostrar que la lucha se da a nivel más amplio sobre todo a nivel sindical para complementar así la información que recibimos. Por eso se filman las reacciones de los chilenos puesto que nuestro conocimiento viene sólo de cartas, revistas y de material filmado. Al establecer la relación entre la gente de afuera y la gente de adentro tuvimos que manejar con prudencia el nivel emotivo de la filmación en Chile. El voyeurismo de la estructura visual permite adoptar una actitud distanciada y fortalece la reflexión. Hoy no podemos hacer películas como las que hacíamos hace diez años y eso nos hizo considerar la reacción de los espectadores europeos y latinoamericanos. (Berlín, febrero 1983.)

#### SERGIO BRAVO.

Z.M.P.: Después de haber visto algunas películas realizadas en Chile, me pregunto si es posible comparar el cine de los períodos precedentes con el cine actual, tanto el de adentro como el de afuera.

BRAVO: Yo no estoy seguro. . . déjame decirte que en este momento la situación del cine en Chile es grave: no hay libertad, no hay tecnología ni tampoco hay una estructura de trabajo estable. El cine que se hace es pobre, incipiente y sin desarrollo en cuanto a sus recursos. El cine en el exilio tiene una libertad más absoluta y tiene la influencia de los ambientes culturales en los que se está generando. El planteamiento antifascista se da de forma frontal y abierta. En ese sentido tiene rasgos comunes con el cine de la Unidad Popular, que es un cine que lo tenía todo y podía llegar a ser soberbio e insolente porque había una exaltación sin límites. Cuando nosotros hacíamos cine en 1955 íbamos descubriendo todo sin tener una experiencia detrás. Ahora el joven que hace cine independiente en Chile tiene una perspectiva histórica y la conciencia de un proceso con su golpe de estado, sabiendo además que se está haciendo cine afuera. Sin embargo hay que considerar las tácticas de trabajo y las actitudes creativas. Déjame que te hable de mi película: *No eran nadie*. Es una película que yo considero militante para una realidad nacional porque se plantea el deterioro social y por eso también tiene una vigencia acá. Soy un documentalista y por eso no puedo ignorar la situación real pero sí debo evitar que mi obra sea requisada. El cineasta debe buscar la metáfora sin provocar directamente. (. . .) Déjame plantear las diferencias de forma categórica: adentro no hay libertad, afuera hay libertad. Si tú luchas en condiciones subdesarrolladas de clandestinidad, tienes que buscar los métodos, las formas y los lenguajes y hacerte accesible a un público para ser eficiente con tu cine. Si tienes la libertad y la infraestructura, la cosa es diferente, pero ¡ojo! . . . el cine chileno como tú lo defines es primero antifascista y luego chileno. (. . .) El cine chileno en el exilio tiene que superar ese quiebre geográfico que es producto de un golpe de estado. Eso significa la búsqueda de elementos de contacto con una realidad social, antropológica, cosmogónica y con esa cosa diaria que es la situación de un país al poniente de la cordillera que se llama Chile. El cine que se realice en Chile y en el exilio debe tener una proyección social y política y no servir sólo a la solidaridad internacional. Es un cine que debe referirse a una materia viva para poder expresar con fuerza la universalidad de una vía truncada y violentada por una situación política. (París, marzo 1983.) 31



# INVENTAR LAS IMAGENES DE UN PAÍS

□ ZUZANA M. PICK

En esta última década, la labor de los cineastas en el exilio parecía desplazar la historia del cine chileno de sus fronteras nacionales. Sin embargo, el éxito crítico y comercial en 1979 de *Julio comienza en julio*, realizada por Silvio Caiozzi y exhibida en tres salas de cine de Santiago, anunció el lento renacimiento de un cine independiente, no oficialista, dentro del país. La presentación conjunta en festivales y retrospectivas internacionales de obras producidas tanto en el interior como en el exterior ha permitido constatar que el cine chileno de hoy se desarrolla simultáneamente en dos vertientes. Las iniciativas conjuntas y el aporte individual de los cineastas, que trabajan tanto dentro como fuera del país, son parte integrante de una experiencia cultural y política cuyo objetivo primordial es la necesidad de inventar y de mantener viva la identidad cinematográfica de un país.

El acceso limitado a las obras realizadas en Chile sólo permite adelantar algunas reflexiones relativas a las condiciones de producción y a las alternativas que los cineastas se han planteado. Un estudio intensivo, como aquél que se viene efectuando sobre el cine producido fuera del país, sería prematuro ya que no se cuenta con un número suficientemente considerable de películas. Pero no cabe ninguna duda que es importante destacar los elementos esenciales de una labor fuertemente arraigada en un proceso político que hoy implica a todos los sectores progresistas de la sociedad chilena. El reconocimiento en el exterior del trabajo que se viene realizando en Chile pasa primordialmente por un examen de los factores que han contribuido a la difícil sobrevivencia de un cine independiente dentro del país.

## LA DICTADURA Y EL CINE.

Todos los organismos y centros de producción que desde 1967 habían contribuido al desarrollo de la actividad cinematográfica chilena, fueron ocupados en 1973 por el gobierno militar. Así se destruyeron las instalaciones, desaparecieron valiosas colecciones de películas y se quemaron los archivos filmados. Con el despido del personal se clausuraron los departamentos de cine de la Universidad Técnica del Estado, de la CUT y de la Universidad de Chile, donde también se cerró la Cinoteca Universitaria. Las directivas y los miembros del Sindicato de Técnicos Cinematográficos y del Sindicato de Actores de Cine, Radio y Televisión (SIDARTE) fueron perseguidos como tantos otros cineastas y trabajadores del cine. (1) Después de proceder a la destrucción indiscriminada de los archivos de negativos, que incluían la más antigua colección de noticieros del país, en las instalaciones de Chile Films, la junta nombró al General René Cabrera como director de la empresa. A partir del mes de octubre de 1973 Chile Films pasaría a ser una compañía de producción al servicio del gobierno con la orden de realizar documentales de propaganda que debían ser distribuidos a través de las embajadas. De ahí en adelante se anunciaron proyectos pero pocos fueron terminados. El más conocido de éstos, *Los mil días* —también llamado *El libro blanco*— fue encargado a Germán Becker. Este documental debía dar la versión "oficial" de lo que la junta llamaba "los atropellos a la libertad durante el gobierno de la Unidad Popular" pero nunca fue realizado. Ante la imposibilidad de hacer funcionar efectivamente este organismo, el gobierno vendió Chile Films en 1975 a un empresario privado después de un llamado a licitación pública. Por dos años, Luis Gana Matta —dueño de una compañía distribuidora y de varias salas de cine en Santiago— transformaría este centro en una compañía dedicada exclusivamente a la producción de "spots" publicitarios. En 1977 Chile Films pasó a la tutela de Radio Nacional sin que se efectuara una transacción financiera. Con la derogación en 1975 de la ley N. 16.617, mediante la cual el gobierno de Frei había asegurado una serie de medidas fiscales

que favorecían a los productores y realizadores chilenos, cesó el apoyo estatal del cine en Chile. El sector privado se hizo cargo de la producción y las grandes empresas publicitarias nacionales, en asociación con los conglomerados transnacionales, se dedicaron a realizar documentales turísticos y anuncios publicitarios. El gobierno militar se aseguró entonces el funcionamiento de dos sectores prioritarios de su estrategia ideológica y económica, la propaganda y la promoción del consumo, de acuerdo al modelo 'importado por los 'Chicago Boys'. Si en un principio la estrategia política fue basada en el acallamiento de toda forma de expresión mediante la represión directa, la táctica económica integraría en un segundo momento, a la cultura y la comunicación al principio funcional de un mercado estrictamente dependiente del consumo. El control absoluto del aparato de estado por un reducido grupo financiero, reemplazó la expresión cultural por la ley de la oferta y de la demanda. El "proyecto social" del gobierno militar, impuso una ideología cuyos objetivos ordenan, segmentan y jerarquizan la experiencia social mediante el poder autoritario y la integración del consumo. Entonces todos los ámbitos de la formación social chilena fueron sujetos a cambios estructurales profundos. (2)

En el sector cinematográfico, el éxito de este "proyecto social" dependía sin duda de una estrategia de distribución y exhibición ya que el gobierno militar no logró imponer un modelo cultural propio. Por eso llegó a Chile en 1974 Robert Corkery, entonces vicepresidente de la Motion Picture Export Association, con el propósito de 'normalizar' la difusión del cine americano cuya importación había sido interrumpida por órdenes de Jack Valenti, presidente de la Motion Picture Association of America, en junio de 1971. De ahí en adelante Chile importó masivamente las películas y los programas de televisión americanos. El "boom económico" y los acuerdos firmados entre las empresas de distribución americanas y el gobierno militar transformaron a Chile en uno de los mercados más valiosos para las transnacionales del cine. En 1979, cuando las ganancias comenzaron a disminuir, estas mismas compañías presionaron a las distribuidoras instaladas en el país para que entregaran porcentajes más altos de la recaudación de taquilla, ofreciendo a cambio un acceso prioritario a las grandes superproducciones de Hollywood. Sin embargo, los "majors" americanos seguirán recaudando 75 por ciento de las ganancias aunque controlan sólo 37 por ciento de las salas de cine. (3) La introducción de la televisión en colores y la crisis económica comenzaban a afectar el sector de la distribución cinematográfica en Chile. Sin embargo, los únicos perjudicados eran los independientes nacionales —como la Compañía Nacional de Teatros (CONATE) y la Compañía Chilena de Espectáculos— que operan también en el sector de la exhibición. En relación a otros países latinoamericanos, Chile nunca contó con un número elevado de butacas, pero en los últimos diez años, es el único país que ha disminuido la capacidad de sus salas de cine. En 1970 había 372 salas; en 1980 quedaban sólo 164 con una capacidad total de 130.853 butacas en todo el territorio nacional. Mientras que el número de televisores aumentaba de un 900 por ciento, el número de salas disminuía de un 55.9 por ciento. (4) Las mismas empresas nacionales que favorecieron el modelo económico importado por el gobierno militar, comenzaron a quejarse entonces de la llamada "crisis de butacas", producto de la transformación de cines en discotecas y 'shopping centers' a raíz de la especulación "salvaje" sobre la propiedad. Si las reformas fiscales que hoy solicitan las empresas cinematográficas nacionales pudieran rectificar la situación económica del sector de la distribución en Chile, las consecuencias de la importación masiva de productos extranjeros no podrán ser corregidas sin cambios estructurales profundos. (5)



## LA RESISTENCIA CULTURAL Y EL CINE. \*

La actividad artística chilena se orienta, hoy como siempre, hacia el rescate de aquellas expresiones auténticas de la idiosincracia nacional. Las formas más tradicionales de la cultura renacen como respuesta a los valores foráneos transmitidos por los productos importados. La labor de los poetas, escritores, músicos y cineastas tiene como objetivo la recreación de un espacio cultural alternativo a las iniciativas oficiales del gobierno. La actividad clandestina fue la primera respuesta de una resistencia cultural chilena. Pero después de un período de adaptación a las tácticas represivas de la junta, los artistas chilenos comenzaron a abrirse lentamente una brecha dentro de un ambiente dominado por la depuración del pasado y la vulgaridad mercantil. Así coexisten en Chile una cultura clandestina y una cultura abierta cuyos espacios públicos no se comparten, pero cuyos esfuerzos se nutren mutuamente.

Aunque es difícil estimar el impacto directo de la labor de los cineastas independientes que trabajan al interior de estas dos alternativas culturales y políticas, es importante subrayar algunos de los rasgos que la caracterizan. Ante todo cabe destacar que la motivación esencial de los cineastas que permanecieron en el país tiene su origen en una experiencia que se inició en los años 60. El cine comprometido con la realidad social y cultural surgió con el trabajo del Grupo Cine Experimental y se consolidó durante el período de la Unidad Popular. Las propuestas estéticas y políticas de esa tradición cinematográfica no fueron erradicadas totalmente después de 1973. La conciencia creativa del cine independiente continúa nutriéndose en la experiencia cotidiana de lo chileno y en la expresividad propia de un paisaje. Como en el pasado, los cineastas están re-construyendo un cine cuya existencia nunca logró implantarse sólidamente. La búsqueda de fuentes inspiradoras y la exploración de nuevas alternativas son parte de un proceso dinámico cuyos elementos de referencia están intrínsecamente ligados a una tradición histórica. La novedad de algunas propuestas estéticas y de algunas tácticas organizativas surgen de una coyuntura contemporánea. La recuperación de la creatividad se asume dentro de una cierta marginalidad. Los cineastas han buscado en los huecos que la "cultura" oficial ha dejado baldíos, el espacio mínimo para la sobrevivencia de una identidad cinematográfica nacional. Así el cine chileno hoy se afirma en la continuidad de aquellos mismos principios que han guiado la problemática del "nuevo cine" latinoamericano.

La situación del cine chileno fluctúa entre las dificultades impuestas por las condiciones económicas e ideológicas y las alternativas posibles dentro de un sistema cuyas contradicciones son cada día más obvias. Si la producción de un cine de largo metraje es prácticamente imposible debido a la remota posibilidad de recuperación del capital invertido, el cine publicitario y la televisión se han convertido en las fuentes que aseguran el autofinanciamiento de un cine independiente. Si la importación masiva de productos extranjeros ha tenido consecuencias graves para la sobrevivencia de una identidad nacional, la introducción de nuevas tecnologías, como el super 8 y el video, ha asegurado la versatilidad de la producción clandestina. Si los gravámenes fiscales limitan la producción profesional, el bajo costo de los formatos aficionados permiten aumentar la actividad del sector independiente. Si los cineastas no pueden contar con el acceso a los medios oficiales de difusión y exhibición, la creación de canales alternativos les ha permitido reanudar sus lazos con los consumidores de la cultura. Mientras que se intensifica el debate público sobre la producción cultural, se abren las posibilidades de renovar los contactos con el exterior. A medida que se amplía la movilización y que la cultura se convierte en una alternativa de masa, la producción cinematográfica comienza a tener una función inmediata y sus formas de expresión pasan a enriquecer el proceso político.

La actividad creativa de los cineastas independientes está vinculada a la necesidad de registrar en imágenes una realidad social y cultural que los medios masivos de comunicación, dominados por el modelo americano, ignoran sistemáticamente. En Chile hoy el cine está re-inventando las imágenes de un país mediante el rescate de la cultura en sus distintas expresiones. Explorando los paisajes del

territorio nacional, este cine se inspira en aquellos elementos que cuentan la historia y la vida cotidiana de Chile. Si el cine documental es la forma predominante de la producción contemporánea, el cine argumental ha logrado transformar la crónica y la anécdota en una investigación del espacio imaginario del país. A primera vista, el cine actual parece pobre en sus recursos estéticos, subdesarrollado en sus medios técnicos. Sin embargo, es un cine elocuente y dinámico cuyo objetivo es la comunicación directa entre el espectador y la obra. Sus modalidades narrativas afirman la sobrevivencia de una identidad cultural y de una memoria histórica. Sus modalidades temáticas corresponden a la necesidad de expresar aquellas inquietudes que surgen del quehacer diario. Modestas en su intención crítica, las obras de este cine chileno asumen la metáfora y la evocación lírica como elementos expresivos de una identidad nacional que lucha contra la enajenación. Mediante el uso de la canción, el folklore y la poesía, las obras cinematográficas transforman la expresión cultural en referencia tangible de un proceso histórico nacional. El acceso limitado a las películas hace imposible, por el momento, una evaluación detallada del trabajo de los cineastas independientes. Sin embargo, es importante mencionar algunos títulos en relación a las reflexiones adelantadas en este artículo. Desde 1979 y gracias a la labor del teatro ICTUS, se produjeron una serie de videos que fueron programados públicamente en 1982. Entre ellos figura *Historia para un roble solo* de Silvio Caiozzi, basado en un cuento original de José Donoso. Con el objetivo de rescatar las distintas expresiones artísticas chilenas, Carlos Flores, Guillermo Cahn y Sergio Bravo ha realizado los videos *Pepe Donoso, Cachureos y Samuel Román, escultor y hombre*. En 16 mm. se han producido *Coplas de la tierra* (1977) de Eduardo Tironi y *Domingo de Gloria* (1981) de Juan Carlos y Patricio Bustamante, que son ensayos cinematográficos sobre la vida del campesinado chileno. Junto a *Julio comienza en julio* (1979) de Silvio Caiozzi, vale la pena destacar *No eran nadie* (1981), un largo metraje terminado en Francia por Sergio Bravo. *Idénticamente iguales* (1980) de Carlos Flores ilustra el tema de una identidad cultural hipotecada a partir de la vida del Charles Bronson chileno. *El zapato chino* (1979) y *Los deseos concebidos* (1982) de Cristián Sánchez son exploraciones sobre la enajenación y la idiosincracia chilena. Desde *Vías paralelas* (1974), co-dirigida por Sergio Navarro, Cristián Sánchez se ha establecido como el talento más innovador del cine chileno actual quien, junto con Carlos Flores, se reconoce en la tradición de *Los tres tristes tigres* (1969) de Raúl Ruiz. Recientemente se ha producido *No olvidar* (1982), un documental-testimonio que demuestra el poder del cine para registrar la historia. Filmado en un período de dos años, *No olvidar* es la crónica de una mina abandonada que fue dinamitada para borrar la memoria del macabro asesinato de Lonquén. Documentos filmados en forma prácticamente clandestina son integrados hoy al cine que se realiza fuera de Chile. *Chile: donde comienza el dolor* (1983), realizado en Alemania, muestra la reacción de los exiliados chilenos frente al material filmado en video en el interior. Esta película cumple un doble objetivo: el acercamiento de las dos vertientes del cine chileno y la afirmación de un compromiso democrático y antidictatorial. El establecimiento de un diálogo positivo entre los realizadores de Chile consolidará entonces la continuidad histórica del cine chileno en esta última década.

### NOTAS:

- (1) Eduardo Paredes, director general de Chile Films; Carmen Bueno, actriz de *La tierra prometida* y Jorge Müller, camarógrafo de *La batalla de Chile* figuran en las largas listas de trabajadores de la cultura que fueron asesinados por la junta militar.
- (2) José Joaquín Brunner, Juan Eduardo García Huidobro. "Un autre paysage culturel", en *Amérique latine*, No. 6 (Chili: Un projet de révolution capitaliste). Verano 1981. París. Cetrul.
- (3) Datos estadísticos recopilados por Hans Ehrmann, corresponsal en Santiago de la revista Variety, el periódico de la industria cinematográfica americana.
- (4) Alicia Vega. "Influencia cultural y social de las películas extranjeras." Estudio preparado en junio de 1980 para CENCOSEP (Centro Nacional de Comunicación del Episcopado, Santiago).
- (5) "Empresas nacionales" se refiere a los sectores "oficiales" financiados por capital chileno. \*

# LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA Y LA REPRESENTACION DE LA REALIDAD

□ ZUZANA M. PICK

Crónica de la vida cotidiana, testimonio de la experiencia social y cultural de la humanidad, viaje imaginario a través de la historia, el cine documental es también un método privilegiado de investigación de la realidad. En América Latina, el documental se ha planteado como un instrumento indispensable para la toma de conciencia política. Por eso en nuestro continente los cineastas del documental no se han limitado a registrar en imágenes el exotismo de rostros y paisajes. El compromiso social de los realizadores, vinculado a una actitud militante, ha convertido al cine documental en un campo de experimentación de modalidades estéticas y narrativas. Así la búsqueda constante de formas que permitan desentrañar la realidad, la manera de filmar la historia y la valorización dialéctica de la experiencia individual y colectiva corresponden a planteamientos que van más allá de la especulación sobre la forma cinematográfica. La originalidad y el dinamismo de este cine surgen precisamente del compromiso con la historia y del re-encuentro de los cineastas con la realidad y vida de un continente.

La historia del documental chileno está ligada al desarrollo de una cinematografía nacional cuyos orígenes se sitúan a principios de este siglo, mientras que los planteamientos ideológicos del documental nacen de una dinámica política y de una necesidad creativa fundamentada en la reflexión crítica. El movimiento hacia un cine comprometido con la vida nacional se inicia a partir de los años 50 y se consolida durante los tres años de gobierno de la Unidad Popular. Si bien el exilio marcaría una ruptura en el desarrollo del cine nacional, el trabajo de los cineastas radicados en muchos países del mundo ha afirmado su continuidad con dicha tradición creativa y comprometida. La riqueza y la variedad de las modalidades de investigación de la realidad que reconstruye el cine documental realizado por los cineastas chilenos en el exilio, surge de la experiencia cinematográfica del pasado y está determinada por un proceso político que marcó a más de una generación de artistas y creadores chilenos. Un breve estudio de las tendencias que determinaron el desarrollo del cine documental en Chile antes de 1973, permitirá identificar las etapas que han marcado la producción cinematográfica de los últimos diez años.

El tren que entraba en la estación de La Ciotat y los obreros que salían de la fábrica de los hermanos Lumière en Lyon, despertaron la imaginación de los técnicos de fotografía en Chile. En 1902, como señala Alicia Vega (1), los camarógrafos de Valparaíso registraron en imágenes un Ejercicio General de los Bomberos en la Plaza Aníbal Pinto. En 1910 Arturo Larraín filmó *Los funerales del Presidente Montt*. Como en otros países latinoamericanos, el cine preservó diversos episodios de la vida nacional pero pocos de estos materiales fueron conservados. Con la implantación de estudios cinematográficos se multiplicaron los encargos de empresas e instituciones de estado, que comprendieron que esta nueva tecnología traída de los países desarrollados tenía una función política que servía sus intereses. A partir de los años 20, las compañías salitreras hicieron filmar las actividades en las minas del norte pero no, por supuesto, la represión contra los obreros. Los noticiarios registraron las campañas electorales de los candidatos políticos, pero los espectadores chilenos no vieron nunca la miseria del campesinado. En todo el continente latinoamericano, el pueblo no tuvo acceso al cine y las clases medias urbanas recibieron a través de los noticiarios una imagen falsificada de la realidad nacional. La recuperación de la vida social y política de Chile formará parte de los planteamientos ideológicos de los cineastas solamente a partir de los años 50. La labor de los jóvenes "aficionados" del cine en Valparaíso y en Santiago se fortalece en la medida en que, influenciada por la vanguardia cultural del momento, se propone romper con el círculo vicioso de un folklorismo falso y se identifica con las auténticas expresiones populares. El cine documental y el de ficción realizados en las últimas tres décadas por chilenos, han enfrentado críticamente los problemas nacionales y han integrado en sus modalidades estéticas la dinámica cultural de un país entero. Si un cine nacional se caracteriza por una variedad de tendencias en su acercamiento a la realidad es porque se nutre, a través de sus productores, del ambiente social y de su compromiso con la historia. Todo cine documental concebido como campo privilegiado del encuentro entre realidad y representación cinematográfica se enriquece a través del rescate de un pasado como afirmación del presente, y de la reflexión crítica como modalidad de experimentación formal. Así el cine documental transformaría la fascinación con una nueva tecnología en un instrumento de lucha política gracias al trabajo de cineastas que se propusieron poner el cine al servicio de un proceso político que se iniciaría en Chile en la década del 60.





Leonardo de la Barra con uno de los protagonistas de "Chez Mascotte".

## DEL GRUPO DE CINE EXPERIMENTAL A LA UNIDAD POPULAR.

En 1955 se creó el Instituto Filmico de la Universidad Católica y en 1957 un grupo de socios del Cine Club Universitario de la Universidad de Chile formó el Grupo de Cine Experimental. Después de 1962, las actividades de realización cinematográfica se concentraron también en los estudios de los tres canales de televisión dependientes de las universidades. En estas tres instituciones se congregaron los individuos que participarían en el desarrollo de un cine comprometido. Con la producción de *Mimbre* (1957) de Sergio Bravo, *Andacollo* (1958) de Jorge di Lauro y Nieves Yankovic y los trabajos de Rafael Sánchez en el Instituto Filmico se crearon las bases para un cine documental cuyos planteamientos no han cesado de enriquecerse. *Mimbre* (1957), *Trilla* (1958) y *Día de organilleros* (1959) fueron realizados por Sergio Bravo (nacido en 1927) durante los primeros años de actividad del Grupo de Cine Experimental. La estructura narrativa de estos documentales descansa esencialmente en la búsqueda de un lenguaje poético, en la experimentación con las posibilidades expresivas de la imagen y en la progresión dramática de los elementos sonoros. Bravo trata de capturar el ritmo de la realidad a través de un trabajo intenso sobre la duración cinematográfica. Así, la percepción de los significados pasa sobre todo por la fuerza plástica de las imágenes. Los textos fastidian por su carácter demasiado explicativo aunque su intención sea la integración de la palabra al ritmo poético de la imagen. El trabajo de un mimbbrero en el barrio de Quinta Normal, la vida diaria de cuatro organilleros en Santiago y la operación de la trilla son crónicas de un pasado marcado por una tradición profundamente enraizada en el quehacer popular. En *Mimbre* la cámara de Sergio Bravo registra desde ángulos insólitos la belleza de un material que la agilidad manual del artesano transforma en abigarrados objetos decorativos. En *Día de organilleros* los esfuerzos de sobrevivencia

de los artesanos se desarrollan en una crónica callejera marcada por una serie de episodios de la vida urbana. En *Trilla* el movimiento monótono del círculo de caballos y la música interpretada por Violeta Parra se contraponen en un homenaje al ciclo laboral campesino.

Fuertemente influenciados por los documentales realizados en Europa por la escuela británica creada por John Grierson y por el neo-realismo italiano de la postguerra, los primeros documentales del Grupo de Cine Experimental son ante todo el producto de la labor conjunta de cineastas, escritores y músicos. La integración al cine de las distintas expresiones populares y el acercamiento a una realidad que no había sido explorada por el cine "oficial", convierten a estas películas en aportes valiosos a un movimiento cinematográfico cuyo alcance político se comienza a vislumbrar en 1963 con la realización de *La marcha del carbón* (2). Este documental es un testimonio de la huelga de los obreros de Lota y el encuentro poético de un pueblo combativo con su paisaje. El significado político de este evento histórico adquiere, a través del trabajo de Sergio Bravo, un carácter lírico en la medida en que el entusiasmo de los hombres y mujeres que caminaron de Lota a Concepción se alterna con el movimiento coreográfico de sus banderas agitadas al viento. Un año más tarde, Sergio Bravo recorrió los pueblos del norte salitrero y recogió los testimonios de los obreros que habían participado en la formación del movimiento sindical chileno. *Las banderas del pueblo* (1964) es uno de los primeros documentales basados en la recopilación de testimonios históricos. Bravo, que ya no formaba parte del Grupo de Cine Experimental, integró en esta película la memoria histórica de Chile y la movilización popular de la campaña electoral de Salvador Allende en 1964. El cine documental no se contentaría sólo con recuperar los valores culturales. La dinámica política que vivía el país en ese momento llevaría a buscar en la realidad contemporánea del país aquellos elementos históricos que formaban parte de una tradición de lucha.



*La marcha del carbón* (1963) y *Las banderas del pueblo* (1964) recibieron el apoyo económico de varias organizaciones políticas y de ahí en adelante los cineastas, como otros trabajadores de la cultura, se unieron al proceso político. Desde 1962, los miembros del Grupo de Cine Experimental y más tarde los integrantes de la Cineteca Nacional —bajo la dirección de Pedro Chaskel— organizaron proyecciones de películas en los barrios y en las fábricas. Así se fue creando un circuito de difusión para el cine documental, y las organizaciones sindicales que utilizaban el cine como instrumento de debate político, terminaron por crear sus propios departamentos de producción cinematográfica. Entre 1967 y 1970 se realizaron una serie de documentales cuya función era predominantemente política. En la medida en que la radicalización política de los cineastas se transformaba en militancia activa, el cine documental realizado en Chile iba adquiriendo un carácter combativo similar al del cine que se producía en otros países latinoamericanos durante los años 60.

Si la visita a Chile en 1962 de Joris Ivens —una de las más destacadas figuras del documental mundial— influyó en la labor de los cineastas, la participación de documentales latinoamericanos en el Primer Festival Latinoamericano de Viña del Mar en 1967, permitió un primer contacto entre los realizadores chilenos y sus colegas del continente. Los documentales chilenos presentados en el segundo festival de Viña del Mar, organizado de nuevo por Aldo Francia y los miembros del Cine Club en 1969, y en el encuentro de Mérida de 1969, comparten algunas de las características estilísticas del “nuevo cine” de América Latina. La falta de recursos económicos y las limitaciones técnicas forzaron a buscar soluciones originales, pero no llegaron a sentar las bases de un estilo cinematográfico cuya función pudiera superar el cine de denuncia. La utilización de ciertos recursos visuales, como la fotografía fija, y la incorporación de la música de los intérpretes de la nueva canción podían suplir la ausencia de cámaras de sonido sincrónico. Las imperfecciones técnicas y una cierta pobreza narrativa no limitaron, sin embargo, el impacto de las primeras películas de los jóvenes cineastas que se formaron en ese período. Alvaro Ramírez (1941), Samuel Carvajal y Leonardo Céspedes realizaron *Desnutrición infantil* (1969), *Miguel Angel Aguilera* (1970) y *Brigada Ramona Parra* (1970), experimentando con el montaje y la animación de diferentes tipos de material visual. Douglas Hübner (1942) realizó *Hermida de la victoria* (1969) demostrando que las imágenes de la violencia policial en las poblaciones de Santiago contienen una fuerza intrínseca que ningún comentario puede reproducir. En *Testimonio* (1969), *Casa o mierda* (1970) y *Reportaje a Lota* (1970) se registraron cinematográficamente aspectos de una realidad dolorosa y marginada, que los medios de comunicación oficiales ignoraban sistemáticamente (3). Uno de los documentales más interesantes de este período es *Venceremos* (1970) realizado por Pedro Chaskel (1932) y Héctor Ríos (1927). El montaje paralelo de la frivolidad burguesa y del desamparo de la clase obrera, puntuado por cambios abruptos de la música, es significativo de la lucha de clases que se daba en el país. La inercia casi patética de la primera parte de *Venceremos* se desplaza en las escenas finales. Después del intertítulo que dice *¡Basta!*, la pantalla se llena con las imágenes de los chilenos que celebran el triunfo cercano, y la dinámica establecida por el montaje de las manifestaciones convierte al espectador en partícipe de un momento histórico. *Venceremos* es así el primer documental del período de la Unidad Popular. Entre 1970 y 1973 se fortificó el movimiento a partir de la integración activa de muchos jóvenes universitarios a la realización cinematográfica. Equipos de filmación se crearon en diversas instituciones del estado, unidades de producción organizadas por los sindicatos intensificaron sus actividades, escuelas de cine se establecieron en varios centros docentes y en *Chile Films* (4) se establecen los Talleres de Cine como instancia de formación profesional de nuevos cineastas. Los primeros frutos del considerable aumento de producción en el campo del cine documental se comienzan a vislumbrar en 1973, pero sus resultados serán más perceptibles en lo realizado por los cineastas chilenos en el exilio. Durante este período se produjeron más de 100 documentales que tenían una función política y panfletaria inmediata. También se trataron de definir las prioridades de un

cine que pudiera convertirse en un instrumento fundamental de la cultura nacional. Las declaraciones de intenciones, como el *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular* —redactado por Miguel Littin—, las discusiones que tuvieron lugar al interior de las secciones culturales de los partidos, la formación de grupos de discusión teórica y de realización cinematográfica y los intentos de formulación de una política cinematográfica no llegaron a concretarse. Pero la producción cinematográfica propiamente dicha anunciaba un despegue importante en 1973 mientras que la distribución y la exhibición del cine documental realizado en 16 mm. se intensificaba. La intervención militar postergaría una serie de proyectos ambiciosos cuya incidencia hubiera podido ser fundamental para el futuro desarrollo de una industria nacional.

El cine documental, que había sido esencialmente un cine de denuncia, se transformó durante el período de la Unidad Popular en una crónica de un proceso político. Los documentales didácticos como *Entre ponerle y no ponerle* (1971) de Héctor Ríos, las películas de movilización política como *No nos trancarán el paso* (1971), los documentales de testimonio sobre la historia de Chile como *Santa María de Iquique* (1971) de Claudio Sapiain (1948) y *Crónica del salitre* (1971) de Angelina Vázquez (1948), las películas que documentaron la situación social y cultural del país como *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) de Raúl Ruiz (1941), *Mijita* (1971) de Sergio Castilla (1943) y *Descomedidos y chascones* (1972) de Carlos Flores (1944) reflejan la energía creativa de los jóvenes realizadores. Cada una de estas películas demuestra que el documental chileno planteaba la superación del cine documental como recuento o como testimonio de la realidad y aspiraba a convertirse en un instrumento analítico de la historia, mientras, los *Informes* y más tarde los *Noticieros* de Chile Films eran concebidos como materiales de información y de comentario político.

La inmediatez del proceso que se estaba viviendo creó las condiciones para que los jóvenes realizadores se lanzaran con sus equipos a filmar en las calles, en las fábricas, en las minas y en los campos del país. A través de las unidades móviles de distribución, el cine documental llegaría a sus destinatarios reales, a los obreros y a los campesinos. Tal como Sergio Bravo había captado en *La marcha del carbón* (1963) la belleza del paisaje costero en el cual cientos de mineros desfilan con las banderas al viento, Claudio Sapiain y Angelina Vázquez buscaron en el norte las huellas que dejaron en los edificios y en las minas las víctimas de la violencia militar. En *Santa María de Iquique* la memoria del pasado es evocada a través de la canción, mientras que en *Crónica del salitre*, el testimonio de los viejos transporta al espectador hacia un pasado nacional. En *Mijita* los gestos de las obreras afirman el aporte social de la mujer mientras que las palabras de las entrevistadas reivindican las contradicciones que han limitado su integración a la historia. Las imágenes publicitarias y la música popular sirven como material de base en *Descomedidos y chascones*, que es un retrato de los adolescentes chilenos. Carlos Flores compara las aspiraciones de los jóvenes obreros con aquellas de la juventud burguesa, desentrañando las contradicciones de actitudes y comportamientos. En estos documentales el montaje cinematográfico ocupa un lugar dominante en la narrativa y el tratamiento sistemático de los materiales utilizados suple alguna de las deficiencias, producto del acceso limitado a equipos profesionales modernos.

Patricio Guzmán (1941) se propuso con *El primer año* (1971) y *La respuesta de octubre* (1972) un método de trabajo que culminó en la realización de las tres partes de *La Batalla de Chile* (1973-79). Todas estas películas pueden considerarse como documentales esenciales para entender el proceso político que se inició con la victoria electoral de Salvador Allende. Patricio Guzmán seleccionó antes y durante la filmación los problemas generadores de situaciones conflictivas otorgándoles una función narrativa secuencial y cronológica en el momento del montaje. *El primer año* (1971) es sobre todo una crónica celebrativa de los eventos que marcaron el primer período del gobierno de la Unidad Popular y *La respuesta de octubre* (1972) elabora sistemáticamente, a través del montaje dialéctico, los eventos que llevaron a una agudización de la lucha política y a la movilización masiva de los sectores populares. En *La Batalla de Chile* (1973-1979) la exposición de

Mariju Mallet durante el rodaje de "Journal Inachevé".



las situaciones, el montaje de imágenes y sonidos, la utilización de entrevistas y de la música corresponden a una concepción más clara del documental como instrumento de análisis político. La estrategia narrativa del cine documental propone una función similar a la del cine de ficción. En las tres partes de *La Batalla de Chile*, Patricio Guzmán no sólo respeta el orden cronológico de los eventos sino que desarrolla las características más significativas de cada situación al interior de cada una de las secuencias. En su intento de respetar la lógica interna de la realidad, Patricio Guzmán filma las entrevistas y las situaciones en tomas largas y con sonido directo. El nivel connotativo de cada secuencia se enriquece a través de los elementos visuales y sonoros, limitando al mínimo la intervención de un narrador. En la primera parte de *La Batalla de Chile*, el realizador expone en detalle la reacción política de la derecha durante las elecciones de marzo de 1973. *La Insurrección de la Burguesía* (1973-1975) culmina con el intento de golpe en junio del 73 y con la imagen de su propia muerte que filma el camarógrafo argentino Leonardo Henricksen. En esta parte de *La Batalla de Chile*, la oposición dialéctica entre la burguesía y el pueblo se fortifica a través de la representación visual. La cámara se acerca a los individuos y se sitúa en medio de la acción, buscando a su alrededor los signos característicos de una situación. El micrófono registra los cambios de entonación y la diferencia de los lenguajes políticos que se confrontan en Chile se extiende más allá del contenido ideológico. En un apartamento burgués, en una plaza pública, en el parlamento o en un estudio de televisión, Patricio Guzmán logra captar la tensión conflictiva que culminaría en la intervención militar de septiembre de 1973. En *El Golpe de Estado* (1973-1976), la segunda parte de *La Batalla de Chile*, el nivel connotativo es menos evidente. Los eventos se producen rápidamente y el equipo de filmación parece más preocupado en registrarlos que en la representación política de un conflicto de clase. Sin embargo, algunas secuencias logran comunicar en detalle la estrategia política estabilizadora de la reacción. Las manifestaciones populares y las confrontaciones callejeras tienen un valor testimonial en la medida en que registran la dinámica social y el carácter espectacular de los hechos. La tercera parte de este film, *El Poder Popular* (1973-1979) recopila una serie de entrevistas y testimonios demostrando el nivel de politización y la capacidad organizativa de los sectores populares en Chile. La

experiencia individual y colectiva son analizadas como parte integrante de un proceso político. Documento histórico de una etapa de la experiencia política, este documental ha sido reconocido como una de las obras claves del cine latinoamericano. *La Batalla de Chile* y *Los puños frente al cañón* son los únicos documentales que fueron terminados en el exilio. Estas dos películas contribuyeron a la discusión y al análisis de los acontecimientos que sacudieron al país en 1973. *Los puños frente al cañón* (1972-1975) realizado por Gastón Ancelovici (1945) y Orlando Lübbert (1945), es un documental que comparte las preocupaciones ideológicas del período de la Unidad Popular con los planteamientos de una primera etapa del cine chileno en el exilio. Gastón Ancelovici y Orlando Lübbert iniciaron en 1971 un proyecto audiovisual sobre la historia del movimiento obrero en Chile. En 1972 este proyecto se convirtió en una película que fue terminada en Alemania en 1975. *Los puños frente al cañón* es un montaje documental que se caracteriza por la riqueza de sus materiales visuales y sonoros y por su intento de actualización de la historia nacional. El rescate de material iconográfico que se efectuó durante la realización de este documental y la salida de originales filmados en Chile en los meses que siguieron al golpe de estado, permitió salvar muchos documentos valiosos de la historia del país (5). En esta película se conservan algunas tomas de *La marcha del carbón* de Sergio Bravo y el entierro de Recabarren filmado por Pellegrini, junto con otros materiales cuyos originales fueron destruidos por los militares. *Los puños frente al cañón* reconstruye la formación de los primeros sindicatos chilenos a través de testimonios, de canciones y de fotografías. El establecimiento de las primeras prensas obreras y de las organizaciones políticas de izquierda es contado por los viejos del norte que han guardado retratos y recortes de periódicos como tesoros personales. Si el pueblo conserva modestamente la memoria de su historia, la burguesía se aseguró la posteridad a través del cine. Los noticieros de época y las películas filmadas por los aficionados burgueses son la crónica frívola de una clase que vendió el país a los intereses económicos extranjeros. Utilizando la publicidad de la época, Gastón Ancelovici y Orlando Lübbert muestran cómo los monopolios británicos fueron reemplazados por las compañías norteamericanas. Las películas filmadas por las compañías mineras, localizadas durante la nacionalización del cobre



en los departamentos de relaciones públicas y la fascinación con las modas importadas testimonian la dependencia económica y cultural del país. Los recortes y las fotos de prensa son los únicos documentos de la rebelión popular en un país donde el papel represivo del ejército nacional ha sido negado por la burguesía. La recopilación de material histórico está editada cronológicamente a partir de principios de siglo hasta los años 30 y el Frente Popular. *Los puños frente al cañón* se inicia y termina con imágenes de la Unidad Popular y contextualiza la situación económica de Chile en los años 30 en relación a la historia de otros países latinoamericanos en el mismo período. El gran valor que tiene este documental está centrado en la forma imaginativa en que los realizadores utilizan los diferentes tipos de material iconográfico. Los efectos especiales, el trucaje, la sobreimpresión, la animación y la repetición de tomas permiten explorar las posibilidades expresivas de las imágenes de época, inculcándolas a través del humor de significados que van más allá de la simple exposición de eventos. *Los puños frente al cañón* transforma el montaje documental en una reseña de la función social y política del cine y en un instrumento de análisis histórico.

*Los puños frente al cañón* y *La Batalla de Chile*, las obras más ambiciosas del período de la Unidad Popular, adquirieron después de los eventos del 11 de septiembre de 1973 una importancia que sus realizadores no hubieran podido prever. Su relevancia política se desplazó del interior hacia el exterior del país, convirtiéndolos en importantes instrumentos de movilización solidaria con Chile. Durante el proceso de montaje de *Los puños frente al cañón*, Gastón Ancelovici y Orlando Lübbert re-formularon la función política del material iconográfico que habían recopilado en Chile. La inclusión de imágenes filmadas durante el período de la Unidad Popular y la contextualización del caso chileno en relación a una historia continental, aumentaron el potencial de difusión de este documental. La situación que se vive hoy en el país ha re-actualizado la función analítica de esta película, afirmando así su relevancia como documento único sobre la formación del movimiento obrero en Chile.

En su calidad de crónica y de documento de un proceso histórico, *La Batalla de Chile* fue editada en función del impacto que podría tener cuando fuera mostrada dentro del país. La acogida internacional que tuvieron las dos primeras partes de este documental sorprendió a Patricio Guzmán, que no había concebido este film como una película de solidaridad. La coyuntura histórica transformó drásticamente el potencial analítico de la obra de Guzmán, sobre todo en algunos países europeos (6). Por consiguiente es importante subrayar que el carácter excepcional de estas obras, en relación a otras películas documentales producidas en el exilio, depende tanto de las condiciones que intensificaron su impacto como de su calidad cinematográfica.

## EL DOCUMENTAL EN EL EXILIO CHILENO.

*La historia es nuestra y la hacen los pueblos* (1974) realizada por Alvaro Ramírez en Alemania, *La canción no muere, generales* (1975) de Claudio Sapiain en Suecia y *A los pueblos del mundo* (1975) por un colectivo en los Estados Unidos, contribuyeron a las campañas de solidaridad que se organizaron en sus países de producción. Utilizando materiales de archivo, integrando la canción, la poesía y el testimonio, estas películas dieron las imágenes de un pueblo en lucha y contaron su historia. En *La canción no muere, generales* (1975), Claudio Sapiain propone un viaje imaginario a través del tiempo. Una canción —“Con el alma llena de banderas”— traslada al espectador de las movilizaciones en las calles de Santiago a aquéllas de Estocolmo. Las manifestaciones de solidaridad con Chile cuando el Grupo Víctor Jara canta en Estocolmo, cuando Quilapayún da un concierto en Londres o cuando Inti-Illimani se presenta en las arenas de Verona, sirven de hilo conductor. *La canción no muere, generales* documenta las primeras vivencias de un cineasta chileno en el exilio e implica emocionalmente al espectador a través del uso de efectos especiales, del manejo del color y del montaje sonoro. *La historia es nuestra y la hacen los pueblos* (1974) es sobre todo una película de montaje que utiliza material de archivo y testimonios para contar la movilización popular del período de la Unidad Popular, mientras que *A los pueblos del mundo* (1975) es una película de denuncia sobre la violencia y la represión militar en Chile. Con estos

documentales se reanudó en el exilio la labor cinematográfica de los documentalistas chilenos.

Conjuntamente, los cineastas de diversos países del mundo realizaron una serie de obras sobre Chile. *Septiembre chileno* (1974) realizada en Francia por Bruno Muel y Théo Robichet, *Contra la razón y por la fuerza* (1975), de Carlos Ortíz Tejada en México, *La espiral* (1975) realizada en Francia por Armando Mattelart, Jacqueline Meppiel y Valérie Mayoux, *La guerra de los momios* (1974), *Yo fui, yo soy, yo seré* (1974) y *El golpe blanco* (1975) realizadas en Alemania Democrática por Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, *El tigre saltó y mató . . . pero morirá . . . morirá* (1973) realizada en Cuba por Santiago Alvarez, *i Viva Chile, mierda!* (1977) realizada en Panamá por el Grupo de Cine Experimental y por Pedro Rivera, *Arpilleras* hecha en Gran Bretaña por Stanley Forman y Martin Smith y *El corazón de Corvalán* (1977) realizada en la Unión Soviética por Roman Karmen, son algunos de los documentales que mostraron la tragedia de un pueblo sobre el cual se desató una violencia sin precedentes en la historia del continente latinoamericano (7). Es importante destacar que algunos de estos cineastas habían visitado Chile y que su compromiso con los acontecimientos de 1973 va más allá de un interés estrictamente periodístico. Durante los primeros meses que siguieron a la intervención militar, estos cineastas lograron filmar en Chile algunos de los episodios más dramáticos que se vivieron en el país. El entierro de Neruda, las entrevistas con los familiares de los presos y los desaparecidos, la visita de los periodistas extranjeros al Estadio Nacional y las conferencias de prensa de la junta son documentos únicos que tuvieron repercusión a nivel internacional. Así los cineastas de diversos países del mundo contribuyeron a mantener viva la memoria de un proceso que el gobierno militar trataba de exorcisar a través de la represión y del miedo. Estos documentales no tendrán sobre los espectadores chilenos el mismo impacto que tiene *La Batalla de Chile*, pero mostraron a públicos muy variados los rasgos característicos de un proceso y la efectividad política de ciertas tácticas que la izquierda, sobre todo en Europa, sólo había discutido teóricamente.

Los realizadores chilenos no podían narrar los eventos de su historia con la misma objetividad distanciada. Así *Nombre de guerra: Miguel Enríquez* (1975) y *La piedra crece donde cae la gota* (1977) realizados en Cuba por un colectivo, *Dentro de cada sombra crece un vuelo* (1976) realizado en Alemania por Douglas Hübner, *Lota 73* (1977) realizado en Alemania por Alvaro Ramírez y *Víctor Jara vive* (1978) realizado en Suecia por Claudio Sapiain son documentales cuya fuerza emotiva correspondía a la necesidad de denunciar sin concesiones una violencia brutal que los cineastas sentían en carne propia. El montaje sonoro, la utilización de material de archivo y las entrevistas cumplen una función eminentemente movilizadora. Estos documentales fueron producidos con la ayuda de organizaciones sindicales y políticas de los países de residencia de los cineastas. Los llamados a la resistencia que marcan casi todos estos trabajos realizados en este primer período del exilio chileno, son muestras distintivas del voluntarismo político que dominó la actividad de los grupos organizativos fuera del país. Sin embargo, estas películas permitieron a sus realizadores reafirmar su identidad cultural en función de una participación comprometida. Estas primeras películas contienen algunos de los rasgos estilísticos del cine de la Unidad Popular, aunque su factura es mucho más elaborada debido al acceso que los cineastas tuvieron a facilidades técnicas profesionales. El trabajo con equipos sofisticados consolidó el aprendizaje cinematográfico de la joven generación de cineastas que se había formado durante los años 60 y durante el período de la Unidad Popular. Es importante destacar que los casos de trabajo conjunto entre cineastas y técnicos chilenos son relativamente limitados. La mayoría de los documentales fueron producidos por grupos nacionales y con cineastas más experimentados que participaron en la realización de un cine militante chileno en el exilio. Algunos cineastas chilenos participaron también en colectivos de cine independiente en sus países de residencia, lo cual les permitió un contacto con las comunidades cinematográficas locales. Así muchos cineastas chilenos tuvieron que re-definir sus métodos de trabajo y enfrentar la búsqueda de



medios expresivos que les permitieran comunicar a los espectadores europeos o norteamericanos las particularidades de la historia y de la cultura de Chile. No cabe duda que las condiciones de producción y el contacto de los cineastas con sus colegas europeos, norteamericanos o latinoamericanos, contribuirían al desarrollo del documental chileno realizado en el exilio y a la decantación de sus preocupaciones temáticas. En este primer período que se extiende de 1974 a 1979, el cine documental ilustró también la experiencia cotidiana del exilio, testimonió y registró algunos episodios del proceso de integración de los chilenos que se instalaron en diversos países. Muchas de estas películas también fueron concebidas como instrumentos de denuncia de las condiciones que forzaron el desarraigo de miles de chilenos. La necesidad de mantener vivo el recuerdo de un país, a través de sus refugiados, fue cediendo espacio a una temática del exilio basada en una observación crítica del medio ambiente y en una reflexión sobre el futuro. *Yo también recuerdo* (1975) realizada en Canadá por Leutén Rojas (1947), *Dos años en Finlandia* (1975) realizada por Angelina Vázquez, *Roja como Camila* (1976) realizada en Suecia por Sergio Castilla y *Margarita* (1977) realizada en Gran Bretaña por José Echeverría, son crónicas de una memoria que se enfrenta a un presente incierto a través de las experiencias de niños y adultos. El paisaje de las ciudades en que viven, el idioma que deben aprender y el trabajo que deben asumir son los temas privilegiados de estos documentales, ya que por medio de éstos los cineastas afirman la necesidad de superar el vacío que produce el desarraigo. La paradoja del exilio, con su desorientación y su aislamiento, se nutre de elementos críticos una vez que se enfrenta a otras realidades. El cineasta documental ha desentrañado el significado político y humano del exilio a través de las experiencias individuales y colectivas. En *Dos años en Finlandia*, Angelina Vázquez logra caracterizar cinematográficamente las diferentes vivencias de los refugiados que se instalaron en ese país. Si la memoria y la nostalgia determinan la vida de los viejos, la continuidad de un compromiso político afirma la función de los militantes y la integración al mundo del trabajo sienta las bases del proceso de re-adequación de los profesionales. *Yo también recuerdo*, muestra cómo los juegos de los niños en un paisaje de invierno afirman su compromiso con el presente mientras que los dibujos a través de los cuales estos niños reviven el pasado son el producto concreto de la lejanía. En estos documentales, el lenguaje imperfecto de los exiliados que tratan de expresar sus realidades, la música y los ambientes en que se sitúan las acciones cumplen una función dramática en la medida en que reflejan la necesidad de comunicar una experiencia y el deseo de romper con el encierro que produce la soledad. Aunque muchos de estos documentales comparten la misma temática, cada uno de ellos se distingue por los matices que cada realizador imparte a la situación filmada. *Eramos una vez* (1979) de Leonardo de la Barra (1953) en Bélgica y *Los ojos como mi papá* (1979) de Pedro Chaskel en Cuba, plantean cómo los niños enfrentaban sus situaciones particulares y cómo el ambiente determinaba ciertas reacciones. *Eramos una vez* se concentra ante todo en los gestos y en los juegos de los niños latinoamericanos que se reúnen en un campo de vacaciones cerca de Bruselas. La agresividad de una pieza de teatro que los niños actúan, la inquietante calma del dormitorio y los intercambios de opiniones entre niños de la misma edad radicados en países distintos expresan las dificultades de integración de la generación joven en el exilio. En *Los ojos como mi papá*, el realizador logra comunicar por medio de entrevistas con niños y adolescentes latinoamericanos el proceso de reflexión que ha permitido el desarrollo de los jóvenes exiliados en Cuba. Estas películas muestran lo diferente de la experiencia en Europa y en un país socialista y latinoamericano, pero las particularidades de estas vivencias pasan por la observación de actividades —en el caso de *Eramos una vez*— y por la articulación del discurso —en el caso de *Los ojos como mi papá*. Sin embargo, ambas películas logran captar el fuerte impacto que ha tenido el exilio latinoamericano sobre su niñez y su juventud. La crónica del exilio al incluir testimonios de una realidad continental, extiende la reflexión más allá del caso chileno. Así el cine de los realizadores en el exilio comienza a apartarse de una temática estrictamente nacional y enriquece sus planteamientos narrativos. La fijación en

la historia chilena hubiera podido crear una saturación temática, cuyo resultado hubiera sido el empobrecimiento del lenguaje cinematográfico pero sobre todo el freno del impulso creativo de sus cineastas. En 1978 se habían producido más de 70 películas y los realizadores comenzaron a explorar nuevas temáticas. Utilizando el cine documental como método de investigación de la realidad, los realizadores radicados en países de inmigración comenzaron a registrar a través de sus imágenes experiencias ajenas pero también propias. *Los Borges* (1978) realizada en Canadá por Marilú Mallet (1945), *Gente de todas partes, gente de ninguna parte* (1980) realizada en Francia por Valeria Sarmiento (1948), *Chez Mascotte* (1981) realizada en Bélgica por Leonardo de la Barra, expresan las vivencias cotidianas de grupos que se han integrado o que se han marginado de la sociedad en que viven. Cada una de estas películas hace uso de recursos expresivos y visuales característicos del cine documental realizado por los cineastas de los países en que fueron producidas. Así *Los Borges*, financiada y producida por el National Film Board de Canadá, presenta el retrato de una familia de inmigrantes portugueses en Montreal, valiéndose de las técnicas documentales propias al “cine directo” canadiense. Sin embargo, la forma de filmar a los individuos y la construcción de ciertos episodios corresponde al nivel de identificación que se instaura entre la cineasta y su objeto. Antes de filmar *Chez Mascotte*, Leonardo de la Barra tuvo que hacerse aceptar por los clientes de este café de Bruselas. Por eso, el cineasta logra captar la angustia y la soledad de individuos que tratan de mantener a toda costa su dignidad aun cuando se sienten completamente abandonados por la sociedad. En *Chez Mascotte*, el realizador extrae de la realidad que lo rodea aquellos elementos que son comunes a la sociedad latinoamericana actual y el mundo de los marginados se transforma en el lugar de encuentro de existencias paralelas. La construcción narrativa y estilística de *Gente de todas partes, gente de ninguna parte* corresponde a lo que comúnmente se considera “cine de vanguardia” o “cine experimental”. Este documental está concebido como un poema cinematográfico que fija en imágenes la experiencia diaria del trabajador inmigrante en Francia. Filmado en La Grande-Borne, un suburbio parisino, *Gente de todas partes, gente de ninguna parte* se propone también una reflexión crítica sobre la marginación del individuo en la sociedad de consumo. Valeria Sarmiento hace uso de tomas de detalle y de primerísimos planos para significar el anonimato forzado por las condiciones insalubres de trabajo y por la violencia intrínseca ambiente. Los paisajes urbanos son los decorados de vidas fragmentadas donde la agresividad de los juegos infantiles se entrelaza con la voluntad de mantener un sentido de comunidad. La destreza de las manos ennegrecidas por el amianto, la agilidad de los dedos del zapatero y la ligereza de los gestos del cocinero que prepara una cazuela dominical son vestigios de la habilidad manual que el inmigrante conserva para combatir la soledad y el aislamiento. Las imágenes de *Gente de todas partes, gente de ninguna parte* adquieren dimensiones inusitadas a través del uso expresivo de la música y la ausencia de diálogos, situándose en la tradición de las primeras películas realizadas por Sergio Bravo con el Grupo de Cine Experimental. Uno de los documentales más interesantes que se haya filmado en los últimos años es *Presencia lejana* (1982) realizado por Angelina Vázquez en Finlandia. Esta película es un intento de acercamiento a la historia europea a través de la experiencia latinoamericana. *Presencia lejana* es la historia de dos mellizas finlandesas, Helmi y Hanna, que emigraron juntas a Argentina. Una de ellas regresó a su país, y la otra fue apresada en Buenos Aires en 1977 y hasta hoy está desaparecida. A través de esta familia finlandesa, Angelina Vázquez explora una experiencia personal ligada al violento drama de América Latina. Con motivo de los 70 años de Helmi se reúnen amigos, hermanos y sobrinos y a ellos se agregan dos actores, un finlandés y una chilena —Shenda Román— que lograrán en su papel de intermediarios, suscitar en el espectador reflexiones diversas sobre lo que es la memoria, la aceptación de nuevas culturas y la experiencia de vivencias a la vez distintas y similares. El aspecto que más resalta en *Presencia lejana* es la percepción y la utilización del paisaje finlandés como el espacio donde se desarrolla la vida de esta familia así como el lugar de encuentro entre dos historias. Cuando Shenda Román canta “me gusta pensar que estoy luchando 39

en mi tierra”, las colinas y los arroyos de un lugar desconocido toman otra significación para los espectadores finlandeses y chilenos y todo adquiere matices nuevos (8).

Es importante destacar que los cineastas del documental, residentes en los países europeos, han debido apoyarse en la televisión como medio de difusión de sus películas. La exploración de nuevos temas corresponde a la necesidad de extender el potencial comunicativo de su cine. Así los realizadores que han ido a filmar a América Latina, han debido plantearse nuevas modalidades de presentación de una realidad política y social ajena al público de sus países de residencia. *Apuntes nicaragüenses* (1982) de Angelina Vázquez y *El hombre cuando es hombre* (1982) filmada en Costa Rica por Valeria Sarmiento se caracterizan por una visión del continente y de su pueblo que es el resultado del re-encuentro de sus realizadoras con una realidad con la cual se identifican culturalmente. *El evangelio de Solentiname* (1978) de Marilú Mallet y *Nicaragua: el sueño de Sandino* (1982) realizado por Leutén Rojas, proponen una comunicación abierta con el espectador potencial en Canadá, sin dejar de lado una visión latinoamericana de la lucha política en América Central. La manera de filmar a los individuos, la integración de entrevistas y la utilización del paisaje se nutren de los rasgos particulares de una tradición cinematográfica latinoamericana. Sin embargo, los códigos retóricos y las modalidades de representación permiten un acercamiento del espectador no-latinoamericano a una realidad que sólo conoce a través del reportaje televisivo o la publicidad turística. Los documentalistas chilenos han asumido el papel de intermediarios culturales y han afirmado su compromiso con la orientación política del cine latinoamericano aun cuando sus películas hayan sido producidas en Europa o en América del norte.

También los cineastas chilenos han realizado obras que se sitúan dentro de lo que se puede llamar el ensayo cinematográfico. *Diario inconcluso* (1982) de Marilú Mallet y *Si viviéramos juntos* (1983) de Antonio Skármeta (1940), radicado en Alemania utilizan una dramaturgia que aún no ha sido explorada en el cine chileno o en el cine latinoamericano. Construidas a la manera de diarios autobiográficos, estas películas establecen una estructura narrativa que fija el elemento ficticio como parte orgánica de la percepción de una realidad personal y colectiva. Así los códigos tradicionales, tanto del cine de ficción como del cine documental, se re-plantean como una nueva propuesta dramática. Marilú Mallet y Antonio Skármeta registran en imágenes la integración del artista comprometido a nuevos espacios vitales y su interrelación con individuos cuyas experiencias culturales y nacionales son diferentes. En *Diario inconcluso*, la ciudad es un lugar de tránsito y el ambiente privado el espacio donde se afirma la voluntad creativa. Marilú Mallet propone una reflexión sobre la fragmentación de la experiencia del exilio y sobre la ambigüedad de un presente que se define sólo a partir de los trozos de memoria de un pasado (9). En *Si viviéramos juntos*, la crónica del exilio pasa por el re-encuentro en Berlín de un grupo de artistas chilenos que filman y representan sus vivencias. La ciudad y sus habitantes no son un decorado sino el lugar de reunión de culturas diversas. Las pinturas son evocaciones de experiencias y las canciones son el producto de una observación activa del nuevo ambiente. Toda la energía de los artistas chilenos en el exilio halla su expresión en *Si viviéramos juntos* y en la dinámica que un re-encuentro logra desatar. En el planteamiento temático de estas dos películas se localizan a su vez los factores que han contribuido a la diversidad y a la imaginación creativa de los cineastas en el exilio.

En este contexto, el aporte del más prolífico de ellos es ejemplar ya que cada una de las películas documentales de Raúl Ruíz (1941) es una reflexión sobre el género. Ningún cineasta ha sabido aprovechar tan bien el trabajo por encargo. Raúl Ruíz ha realizado una serie de documentales para la televisión francesa y para el Instituto Nacional del Audiovisual revolucionando las formas tradicionales del cine didáctico. Tanto *Las divisiones de la naturaleza* (1978) como *Sotelo* (1977), *De los acontecimientos importantes y de la gente común* (1979), *Clasificación de Plantas* (1982) y *Querrela de jardines* (1982) demuestran la riqueza de las posibilidades lúdicas del documental. Así el castillo de Chambord, la labor de un pintor chileno, la campaña electoral en un barrio de París, el mundo de la botánica y los jardines franceses se

transforman en investigaciones sobre la representación, el lenguaje y la percepción de ambientes y paisajes. Estos trabajos son obras de experimentación con la técnica cinematográfica y con las posibilidades narrativas del cine, que Raúl Ruíz integra después a sus películas de ficción.

Se puede decir finalmente que, sin lugar a dudas, la obra de los cineastas chilenos en el exilio se ha diversificado en los últimos tres años. La variedad de planteamientos corresponden a la toma de conciencia de un fenómeno cinematográfico que se ha consolidado gracias a la labor incesante de sus realizadores. En este artículo se han presentado sólo algunos de los documentales que han contribuido al desarrollo del cine documental; pero es necesario subrayar que cada uno de éstos ha implicado una reflexión sobre la función del género y ha pasado por la conquista de un espacio creativo dentro de los ambientes cinematográficos de los diversos países en que residen sus realizadores (10). Si algunos cineastas se han alejado de una temática latinoamericana y han enfrentado el desafío de nuevas propuestas estéticas, es porque la actividad artística en el exilio se ha enriquecido, indudablemente, por el contacto con otras culturas.

NOTAS.

(1) Alicia Vega. *Re-visión del cine chileno*. Ed. Aconcagua. Santiago, 1979, pp. 203 et seq.

(2) Hemos decidido examinar sólo algunas de las películas documentales que fueron realizadas en este período de manera de no sobrecargar el texto de información histórica. Alicia Vega menciona con más detalle algunos otros documentales chilenos de la época.

(3) Estos documentales han sido mostrados conjuntamente con las películas del período de la Unidad Popular en retrospectivas de cine chileno que fueron organizadas en Europa y en América Latina después del golpe de estado y se encuentran depositados en la Cinemateca Nacional de Cuba.

(4) Chile Films S.A. fue creada en 1942 por intermedio de la CORFO (Corporación de Fomento de la Producción) con la posibilidad de producir largometrajes de ficción para distribución comercial. En 1965 el gobierno de Eduardo Frei nombra a Patricio Kaulen como director de Chile Films y en 1967 se promulgan leyes que favorecen el desarrollo del cine nacional. Las instalaciones técnicas de Chile Films fueron utilizadas durante el gobierno de la Unidad Popular por cineastas que no formaban parte de la empresa, ayudando así a fortalecer la producción tanto en el campo de la ficción como del documental. Después de la intervención militar, los archivos de Chile Films fueron prácticamente destruidos y una buena parte de su personal fue despedido. La producción de noticieros “oficiales” fue reiniciada en 1976.

(5) Ver las declaraciones de Gastón Ancelovici sobre la realización de esta película en “Entrevistas con los cineastas chilenos” que incluimos en este número.

(6) Patricio Guzmán, Pedro Sempere. *Chile: El cine contra el fascismo*, Fernando Torres, editor, Valencia 1977. Este libro contiene una larga entrevista con Patricio Guzmán sobre la producción de *La Batalla de Chile* y sobre el montaje de las tres partes que fue realizado en La Habana.

(7) Guy Hennebelle, Alfonso Gumucio-Dagron, *Les cinémas d'Amérique Latine*, Lherminier, París, 1981, pp. 226-227 incluye una filmografía completa de las películas sobre Chile realizadas por cineastas extranjeros.

(8) Esta película fue recibida con mucho entusiasmo en Finlandia, mientras que durante su presentación en el IV Festival Internacional de Cine Latinoamericano en La Habana (1982) tuvo una recepción ambigua de parte de los cineastas latinoamericanos, que tuvieron dificultades con algunos elementos históricos finlandeses.

(9) Esta película fue concebida como una producción conjunta entre Marilú Mallet y Valeria Sarmiento que debía llamarse *Cartas del exilio*. Lo que hubiera podido ser un primer proyecto conjunto de cineastas chilenas residentes en diversos países, no se materializó debido a problemas de financiamiento. *Diario inconcluso* contiene algunas secuencias filmadas para *Cartas del exilio*.

(10) La diversidad temática de la producción de documentales en su totalidad, se puede apreciar en la “Cronología comentada” incluida en el presente volumen, ya que el comentario sólo está limitado a algunos de ellos. \*



# LA IMAGEN Y EL ESPECTACULO CINEMATOGRAFICO

□ ZUZANA M. PICK

En Viña del Mar, durante el Segundo Festival del Cine Latinoamericano en 1969, se presentaron tres largometrajes de ficción realizados en Chile. Estas películas marcarían hasta hoy el desarrollo de un "nuevo cine" y su relevancia se extendería más allá de las estrechas fronteras nacionales. Si el cine documental tiene la capacidad de apresar en imágenes una realidad espectacular y agitada, el cine argumental es un instrumento indispensable para penetrar profundamente la esencia de esa misma realidad. *Los tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruíz (1941), *Valparaíso mi amor* (1969) de Aldo Francia (1923) y *El chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littin (1942) manifiestan en su apego a los paisajes y a los protagonistas de una anécdota social, la necesidad de tomar partido frente a la historia. Los realizadores de estas películas buscaron los puntos de contacto entre la esfera ficticia de lo imaginario y la esfera cotidiana de la realidad, rompiendo las barreras que tradicionalmente separan el cine de espectáculo del cine documental. La puesta en escena de los multifacéticos aspectos de una cultura sirve como fundamento a la reflexión crítica sobre la sociedad chilena. Así el cine de ficción se convierte en una crónica creativa de un proceso social.

En *El chacal de Nahueltoro*, Miguel Littin cuenta la historia de José del Carmen Valenzuela Torres, alias el Chacal de Nahueltoro (interpretado por Nelson Villagra), desde su infancia hasta su muerte en la cárcel de Chillán. La vida del marginado rural, la rehabilitación y los preparativos para su ajusticiamiento son reconstruidos a partir de los expedientes judiciales y de las entrevistas realizadas por los periodistas de la época. Miguel Littin transforma un hecho de la crónica roja en una denuncia del sistema judicial burgués y de la condición campesina. *El chacal de Nahueltoro* se caracteriza por el establecimiento de diversos niveles conceptuales y la interrelación de los diferentes signos cinematográficos. Miguel Littin construye una banda sonora donde se alternan la lectura neutra del expediente y el recuento personal del campesino. El texto hablado adquiere una expresividad cultural en la medida en que se relaciona con la imagen y los gestos de los personajes. La narración de los hechos y la exposición visual se contraponen dialécticamente cuando José del Carmen Valenzuela narra el asesinato de la viuda Rosa Rivas (interpretada por Shenda Román) y de sus hijas. El aprovechamiento del espacio fuera del cuadro, los movimientos torpes de la cámara y el punto de vista subjetivo de los protagonistas acentúan el horror y la violencia del crimen. La puesta en escena de *El chacal de Nahueltoro* construye las relaciones entre los personajes y el paisaje rural, entre una forma de vida y los intentos de rehabilitación de una sociedad que no responde a las necesidades concretas del individuo. La estructura narrativa supera la anécdota al revelar las circunstancias que condicionan el comportamiento del "afuerino" y la hipocresía de las instituciones burguesas.

En *Valparaíso mi amor*, Aldo Francia explora el tratamiento inhumano de los niños que habitan las ciudades modernas de nuestro continente. Las calles y los parques, el funicular y el puerto de Valparaíso sirven de telón de fondo a dos mundos que se oponen: la frivolidad de una ciudad de ensueño y la brutalidad de la sobrevivencia de los pobres. Aldo Francia hace uso en parte de los principios estéticos del neo-realismo italiano para hacer descubrir al espectador los diferentes aspectos de la marginalidad urbana. El tratamiento cinematográfico permite captar las contradicciones sociales que han sido diluidas por el acomodamiento diario, creando así una "nueva realidad". La textura de la luz que baña las colinas, los sonidos del puerto y los objetos que rodean a los protagonistas, sus gestos y sus locuciones se cargan de nuevos significados. Retrato de una ciudad y de sus niños, *Valparaíso mi amor* ubica las condiciones del subdesarrollo en un contexto concreto. El cine de ficción es un espejo ordenador y selectivo que libera de la cotidianidad las connotaciones habituales de la actividad social. En este contexto, *Los tres tristes tigres* es la película más innovadora de este grupo de obras claves del cine argumental chileno. Raúl Ruíz propone una ruptura radical con lo que falsamente se ha llamado el "cine popular" y con las convenciones narrativas establecidas por el melodrama mexicano. *Los tres tristes tigres* expresa lo absurdo de ciertos comportamientos y de algunas situaciones vinculadas a los estereotipos culturales chilenos. Santiago, con sus bares y sus calles, es el escenario de la representación de la pobreza moral de individuos destinados al fracaso. A través de sus intérpretes —Nelson Villagra, Shenda Román, Luis Alarcón y Jaime Vadell— Raúl Ruíz transforma en juego los comportamientos que caracterizan el mundo sórdido de la marginalidad urbana. El melodrama inicial pasa a un segundo plano en la medida en que la estructura narrativa da más importancia a la falsedad de las actitudes y a la incongruencia del lenguaje coloquial. La violencia física y verbal de una clase ambigua e indefinible se expresa en una construcción visual basada en el plano secuencia y en una iluminación fuertemente contrastada. *Los tres tristes tigres* es una reflexión cinematográfica sobre la identidad nacional. El cine de ficción se convierte en un puente entre la realidad insólita y la objetivización ideológica de la vida social, ya que cada uno de los elementos de esta película se inscribe en la identificación del espectador chileno con las situaciones filmadas.



*El chacal de Nahueltoro*, *Valparaíso mi amor* y *Los tres tristes tigres* se caracterizan —como el cine documental de esa época— por el enfrentamiento directo a los problemas nacionales. El cine de ficción rompe a partir de ese momento con el populismo barato de *Ayúdeme usted compadre* (1968) de Germán Becker y con el paternalismo oficialista de *Largo viaje* (1967) de Patricio Kaulen (1921) aunque esta última revela una temática chilena auténtica. Las realizaciones de Littin, Francia y Ruíz se acercan a una idiosincrasia nacional perdida desde la producción en 1925 de *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna.

En 1962, el Grupo de Cine Experimental y Sergio Bravo lograron localizar una copia de *El húsar de la muerte* y en colaboración con su director, restauraron una de las obras más importantes del cine mudo. En *El húsar de la muerte*, Pedro Sienna había convertido las hazañas de Manuel Rodríguez en una crónica de época cuyos personajes se definen por sus relaciones recíprocas y sus actitudes frente a cada situación. Aunque la puesta en escena está basada en eventos autónomos, las acciones se dan en un espacio reconocible a través del encuadre fijo y de la profundidad de campo. Cabe destacar que Pedro Sienna se integró al cine, y tanto el actor y su labor como realizador estaban fuertemente influenciados por las técnicas teatrales. *El húsar de la muerte* se distingue por su acercamiento a un protagonista de la historia y al desarrollo de los diversos elementos de un conflicto de clases. La obra de Pedro Sienna (1893) es un documento ejemplar de la historia del cine chileno en la medida en que sigue siendo hoy la única película de ficción muda disponible y proyectable. El descubrimiento de esta película en los años 60 tendría una influencia en la toma de conciencia de un pasado cinematográfico cuya continuidad era difícilmente determinable debido a la inaccesibilidad de los materiales.

La historia del cine argumental en Chile está sembrada de una serie de fracasos creativos y económicos que corresponden a un desdén profundo por la temática nacional y a la imitación de modelos extranjeros, aunque *Manuel Rodríguez* (1910) de Adolfo Urzúa Rosas fue la primera película de ficción realizada en Chile (1). El gobierno financia en 1942 la creación de *Chile Films* por medio de la Corporación de Fomento de la Producción, (*Corfo*). Los largometrajes producidos entre 1943 y 1949 demostraron que los esquemas que habían tenido un cierto éxito en México y en Argentina eran inaplicables en el país. La burguesía mostraba un desinterés total en el cine y las capas medias urbanas no alcanzaban a asegurar el éxito comercial de ninguna película. En 1950, la *Corfo* alquiló los enormes estudios cinematográficos que habían sido construidos en 1943 y diversas compañías privadas se dedicaron a la producción comercial. Los esfuerzos de algunos productores que habían formado *Diprocine* en 1955 fueron recompensados durante el gobierno de Eduardo Frei con la designación de Patricio Kaulen como director de *Chile Films* en 1965. La empresa recibió apoyo gubernamental directo. La importación de materiales y de equipos de filmación en 35 mm. y un impuesto de exhibición favorecieron a los productores nacionales, lo cual intensificó la producción y permitió la integración de nuevos realizadores de ficción.

Miguel Littin y Helvio Soto, que habían formado parte de los equipos de televisión, Aldo Francia en Viña del Mar y Raúl Ruíz en Santiago lograron producir sus primeras películas conjuntamente con otros cineastas, como Naum Kramarenco, Hernán Correa y Rafael Sánchez, que desde los años 50 tenían intereses más amplios que el simple éxito comercial. El desarrollo del cine de ficción está vinculado, como en el caso del cine documental, al amplio movimiento político social de los años 60 y a la victoria electoral de la Unidad Popular. Hasta 1973 sólo cuatro nombres se distinguían entre los realizadores chilenos y así la obra de Francia, Littin, Soto y Ruíz adquirió un lugar prominente en el "nuevo cine" latinoamericano. Películas como *New Love* (1968) de Alvaro Covacevich, *Prohibido pisar las nubes* (1970) de Naum Kramarenco, *El fin del juego* (1970) de Luis Cornejo, *La casa en que vivimos* (1970) de Patricio Kaulen y *Los testigos* (1971) de Charles Elsesser permanecen como obras aisladas en relación a un movimiento cuyas preocupaciones eran eminentemente políticas.

Durante el período de la Unidad Popular se produjeron pocas películas argumentales pero cada una de ellas logró testimoniar algunos de los rasgos que caracterizaron el proceso político de esos tres años. Helvio Soto (1930) realizó *Voto + fusil* (1971) y *Metamorfosis de un jefe de la policía política* (1972). Formado como director de televisión, Helvio Soto inició su carrera cinematográfica en 1964 con *Yo tenía un camarada*. Su cine se caracteriza por la intención de comprometer al espectador con el contenido político del espectáculo filmado. Los personajes de la ficción dramática son protagonistas de un proceso y su relación con los eventos reales se construye a partir de ciertas contradicciones que el realizador intenta elucidar. En *Voto + fusil*, Helvio Soto integra algunos episodios posteriores a la elección de Salvador Allende a través de la puesta en escena de la escalada terrorista que culminaría en el asesinato del general Schneider. El elemento narrativo dominante, sin embargo, no se sitúa en el presente sino en una serie de flashbacks que narran la vida del personaje principal: un burgués intelectual comprometido teóricamente con la revolución pero incapaz de actuar. A éste se agregan una serie de personajes secundarios representantes de diversas instancias militantes desde el Frente Popular. *Voto + fusil* está concebido como un espectáculo de contenido político que reconstruye a través de la ficción treinta años de la historia reciente del país. Pero como las películas de Costa Gavras, la obra de Helvio Soto no logra superar el nivel del espectáculo como procedimiento cinematográfico para narrar una historia individual. *Metamorfosis de un jefe de la policía política* y *Llueve sobre Santiago* (1975) están concebidas a partir de los mismos principios dramáticos y fallan en su propósito propiamente crítico y dialéctico. Aldo Francia muestra en *Ya no basta con rezar* (1972) una obra menos ambiciosa tanto a nivel temático como estilístico. Esta película está estructurada alrededor de la historia de un sacerdote joven (interpretado por Marcelo Romo) cuyo cuestionamiento de la iglesia tradicional lo lleva a tomar partido frente al proceso político. Filmada en Valparaíso, *Ya no basta con rezar* presenta una serie de situaciones concretas a través de las cuales se van descubriendo las contradicciones que enfrenta el personaje. La descripción de la crisis de conciencia de un cristiano y su transformación política responden a la necesidad de exponer en un lenguaje simple y accesible, una realidad vigente en América Latina. El cine de Aldo Francia es motivador y didáctico en la medida en que el espectador es partícipe de la representación dramática de una realidad identificable.

Si la labor cinematográfica de Helvio Soto y Aldo Francia se sitúa dentro de una concepción tradicional de la estética, las obras que Raúl Ruíz realiza entre 1970 y 1973 se caracterizan por una búsqueda formal de aquellos elementos que permanecen sumergidos en el estereotipo que define la identidad nacional. Así *Nadie dijo nada* (1971), producida para la televisión italiana, pone en escena los mitos de la chilenidad a través del cuento que escriben tres amigos. Los comportamientos rituales, los diálogos barrocos y la violencia latente de las situaciones son la representación de mitos de frustración. Apartándose de la realidad que se vive en Chile en ese momento, Raúl Ruíz retoma algunos de los elementos de *Los tres tristes tigres* y transforma la alienación en una fábula de terror kafkiano. En 1972, Raúl Ruíz comenzó a filmar *El realismo socialista* cuyo propósito era ilustrar los mecanismos de la toma del poder y de la manipulación política a partir de un montaje alternado de episodios aparentemente dislocados. La puesta en escena estaba basada en la improvisación de situaciones tomadas de las discusiones políticas del momento, usando como hilo conductor la música y las convenciones del melodrama televisivo. *El realismo socialista* no fue terminada y hoy sólo existen algunas secuencias montadas a partir de una copia de trabajo. Si esta película estaba destinada a discusiones internas de partido, *La palomita blanca* (1973) y *La expropiación* (1972-1974) debían ser exhibidas comercialmente, mientras que *La colonia penal* (1971) fue una película hecha entre amigos y un experimento metafórico sobre la dependencia en América Latina. *La colonia penal* y *La expropiación* comparten algunas preocupaciones narrativas. Basada libremente en la obra homónima de Franz Kafka, *La colonia penal* establece el absurdo de la comunicación periodística con la



invención de un lenguaje fuertemente codificado. La decadencia de una oligarquía terrateniente se expresa en *La expropiación* con la presencia fantasmagórica de los antepasados. En esta crónica de la Reforma Agraria, los campesinos son la fuerza dinámica que desata los eventos. En estas dos películas, la estructuración dialéctica de elementos surrealistas revela algunos de los rasgos característicos de la cultura y la realidad política. La diversidad de la obra de Raúl Ruiz durante este período refleja una inquietud hacia el cine como medio de movilización cultural y como expresión privilegiada para inventar un nuevo lenguaje.

En 1972 Miguel Littin inició en Palmilla la filmación de un largometraje argumental sobre las luchas populares de los años 30 con *La tierra prometida* (1972-1974) que fue terminada después de la intervención militar. Littin fue nombrado director de *Chile Films* en 1970 y después de realizar *Compañero Presidente* (1970), un documental que registra la entrevista de Régis Debray con Salvador Allende, se dedicó a organizar la empresa. Uno de los puntos fundamentales del Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, redactado por Miguel Littin, era el reconocimiento que el cine tenía la capacidad de recuperar una historia nacional que la burguesía había deformado para servir sus propios intereses. *La tierra prometida* se propone contar la historia auténtica del pueblo apoyándose en las expresiones integrantes de la cultura popular. La dimensión épica de esta película surge de la estructuración de elementos poéticos y musicales mientras que la coreografía de colores, texturas y ritmos intensifica el nivel alegórico de la historia. Un viejo, que de muchacho se unió a los campesinos desalojados de sus tierras, cuenta la organización de una comuna rural socialista y la represión militar que destruyó las aspiraciones libertadoras del pueblo. Los personajes de *La tierra prometida* cumplen una función emblemática dentro de la comunidad y las situaciones corresponden a las etapas esenciales de la lucha revolucionaria. José Durán, Traje Cruzado, Chirigua, el conductor del tren, las mujeres y don Fernando (interpretados por Nelson Villagra, Marcelo Gaete, Pedro Álvarez, Aníbal Reyna, Shenda Román, Carmen Bueno y Rafael Benavente) personifican algunos de los rasgos míticos que el pueblo atribuye a sus héroes. Al integrar aquellos elementos que forman parte de la tradición oral del campesinado, Littin evoca la capacidad creativa del pueblo. La Virgen del Carmen que aparece junto a José Durán y a Arturo Prat afirma la creencia popular, mientras que el avión rojo que anuncia la república socialista de Marmaduke Grove y los carros fúnebres que el pueblo encuentra en su huída de Los Huiquez, son creaciones de una imaginación basada en la memoria. La dramaturgia construida por un autor se enriquece con el testimonio y la iconografía popular fortalece los signos imaginarios de la ficción. En este contexto, *La tierra prometida* y el cine de Miguel Littin comparten algunos de los planteamientos fundamentales del "nuevo cine" latinoamericano militante y en particular del trabajo de Glauber Rocha (Brasil), Jorge Sanjines (Bolivia) y Julio García Espinosa (Cuba).

El golpe militar del 11 de septiembre interrumpió la filmación de *Queridos compañeros* (1972-1978) de Pablo de la Barra (1939). Terminada en Venezuela, esta película integra al montaje final una reflexión sobre la anécdota filmada. *Queridos compañeros* cuenta un episodio de la militancia revolucionaria en Concepción en 1967 y Pablo de la Barra crea un diálogo crítico entre el espectador y la ficción a través del comentario. Ciertos aspectos de la realidad política se convierten en elementos de juicio al perder su inmediatez mientras que ciertas situaciones adquieren un sentido nuevo desde el exilio. Pablo de la Barra, en tanto que realizador y narrador, articula la relevancia dramática de sus personajes en función de las preocupaciones políticas del período en que se elaboró la película. Al incluirse dentro de la narrativa, el cineasta asume un papel de intermediario estimulando la reflexión sobre la labor cinematográfica comprometida. *Queridos compañeros* se enriquece con la distancia geográfica y la comprensión histórica se fortalece al replantearse como obra del exilio. Un homenaje a los combatientes, esta película es también el resultado de la labor solidaria de cineastas chilenos y venezolanos. La variedad de estilos y estrategias narrativas dentro de un planteamiento común se prolongaría después de 1973 y a partir de las propuestas anteriores, el "nuevo cine" chileno afirmaría su compromiso con la historia.



ORLANDO LUBBERT Y ANGELINA VAZQUEZ.

## LA RESISTENCIA Y EL EXILIO.

El cine argumental chileno realizado durante el período de la Unidad Popular, pasó entre 1973 y 1975 a formar parte de las programaciones organizadas en los diversos actos de solidaridad con Chile. *La tierra prometida*, con su imagen premonitrice de la violencia militar, se convirtió en una obra clave de la campaña movilizadora. Así como el cine documental, realizado durante los primeros años del exilio, se sirvió de las imágenes filmadas durante el proceso político que se inició en 1970, el cine argumental buscaría testimoniar y mantener viva la memoria a través de la reconstrucción cinematográfica. Si el cine documental podía contar sólo con material de archivo, el cine de ficción tenía la capacidad de recrear los hechos y contar los episodios de una historia vivida. Así *Llueve sobre Santiago* (1975) realizada en Francia por Helvio Soto, *Actas de Marusia* (1976) realizada en México por Miguel Littin, *Noche sobre Chile* (1977) realizada en la Unión Soviética por Sebastián Alarcón, *El paso* (1978) realizada en Alemania por Orlando Lübbert y *Prisioneros desaparecidos* (1979) realizada en Cuba por Sergio Castilla narran una tragedia nacional y continental. Todas estas películas comparten una intención realista en la medida en que la verosimilitud legitima el testimonio. El palacio de La Moneda reconstruido en Bulgaria, el campamento minero de Marusia re-creado en una zona desértica de México, el Estadio Nacional edificado en un estudio cinematográfico en Moscú, las montañas de Bulgaria y una casa de La Habana transformada en centro de tortura reemplazan los lugares en que sucedieron los hechos. La participación de actores chilenos, los diálogos en español y la música facilitan la identificación del espectador con los episodios ficticios. Es importante destacar que los realizadores tuvieron a su disposición suficientes medios económicos para re-crear los espacios y las situaciones de manera casi documental y que cada una de estas películas recibió una distribución masiva.

Si *Llueve sobre Santiago* se limita a contar cronológicamente los hechos del 11 de septiembre, *Actas de Marusia* utiliza la crónica histórica para denunciar la brutalidad del ejército. Resultado de los eventos contemporáneos, esta película actualiza con indignación la masacre de los mineros nortinos. La representación literal y directa de la violencia produce un efecto traumático que obstruye la reflexión histórica del espectador. Una de las características más interesantes de *Noche sobre Chile* es la utilización de la cámara como punto de vista a partir del cual se descubren los hechos. Si el miedo y la incertidumbre se expresan en una percepción fragmentada de las situaciones, los sonidos, los gestos y las palabras se ubican como signos connotativos del estado



psicológico de los personajes. *Noche sobre Chile* evita los límites expresivos de la polarización maniqueísta al basar su estructura narrativa en la tensión que crea la duda y la aprensión. *El paso* narra un intento de fuga a través de los Andes de un grupo de militantes políticos pero permanece al nivel de la anécdota al apoyarse únicamente en los elementos típicos de la peripecia. Aunque la película tiende a ser una representación parabólica de la combatividad de la resistencia chilena, la adhesión a convencionalismos puramente literarios limita el potencial expresivo de la imagen. *Prisioneros desaparecidos* es la única película chilena que se ha propuesto desafiar las dificultades del tratamiento cinematográfico de la tortura. Sin embargo, la estructura narrativa oscila entre el torturador y la víctima creando una multiplicidad de puntos de vista que impiden la ubicación del espectador dentro de un contexto real. Evocar la tragedia y reconstruir el espacio nacional confirman una adhesión comprometida a la labor militante. Las obras de Helvio Soto, Miguel Littin, Sebastián Alarcón, Orlando Lübbert y Sergio Castilla están encaminadas en primera instancia a la necesidad de afirmar la resistencia. Pero no cabe ninguna duda que, a partir de un cierto momento, el cine argumental debía comenzar a plantearse nuevas formas de expresión como resultado del contacto con realidades y públicos nuevos.

*Diálogo de exiliados* (1974) y *No hay olvido* (1975) pueden ser consideradas como las primeras realizaciones del exilio sobre todo porque presentan la confusa y traumática experiencia del desarraigo. Al mismo tiempo que terminaba el montaje de *La expropiación*, en Alemania, Raúl Ruiz logró organizar la producción de *Diálogo de exiliados* con la ayuda de un grupo de chilenos y latinoamericanos residentes en París. En Canadá, casi simultáneamente, el National Film Board de Montreal le ofreció a tres jóvenes cineastas la posibilidad de realizar un largo metraje sobre Chile. En *No hay olvido* participaron Jorge Fajardo, Rodrigo González y Marilú Mallet en la elaboración de tres cuentos sobre el exilio. A estas películas se agregaron posteriormente otras obras que trataron la situación de los chilenos refugiados en diversos países del mundo. Así *Extranjeros* (1978) y *Pilsener y empanadas* (1981) realizadas en Suecia por Claudio Sapiain, *Gracias a la vida* (1980) realizada en Finlandia por Angelina Vázquez, *El tren en la ventana* (1981) de Leonardo de la Barra y *Día 32* (1982) de Jorge Lübbert, realizada en Bélgica, se plantearon una reflexión sobre un presente condicionado por la nostalgia y la experiencia traumática de un pasado. Es importante destacar que a medida que han pasado los años, la problemática del exilio ha ido abandonando la referencia directa al pasado concentrándose en las relaciones dialécticas de la vivencia diaria y en el recuerdo fragmentario de la historia.

Si *No hay olvido* narra la re-implantación del individuo en una nueva sociedad, *Diálogo de exiliados* construye, a partir de una puesta en escena brechtiana, un mundo donde se entrelazan diversos aspectos de una realidad contradictoria, alternando la ironía y la distanciamiento. Los espacios cerrados con puertas y ventanas que se abren y se cierran, son el elemento expresivo de una existencia confusa. Como en sus películas anteriores, Raúl Ruiz explora los niveles connotativos del comportamiento y del discurso coloquial pero en *Diálogo de exiliados* éstos se transforman en reflejos paradójicos de la sobrevivencia. La permanencia de ciertas actitudes chilenas afirma un origen cultural en conflicto consigo mismo mientras que París como ciudad existe sólo como referencia geográfica. La incertidumbre profunda de la identidad y la vinculación a un nuevo ambiente pasa por el tratamiento expresivo de los decorados. En *Steel Blues*, el episodio dirigido por Jorge Fajardo en *No hay olvido*, las barras de acero incandescentes y la luz artificial de la fábrica imparten a las escenas de trabajo un tono surrealista similar al de la pesadilla. Los lugares en que se desarrollan los episodios de *Lentamente*, el cuento realizado por Marilú Mallet para esta misma película, son los espacios en donde la protagonista enfrenta a los individuos que determinarán su presente. Mientras que la imagen se detiene en los gestos vacilantes, la banda sonora registra la perplejidad de dos culturas que intentan comunicarse. En este contexto las películas de Claudio Sapiain relatan las opciones inmediatas del exiliado en relación a su entorno vital. *Extranjeros* y *Pilsener y empanadas*

son crónicas de la interacción de individuos que sólo comparten un presente. Una mujer enfrenta los prejuicios de los viejos que están a su cargo y a través de ellos se cristalizan sus propias inquietudes, en *Extranjeros*, y el pasado es un obstáculo al presente. En *Pilsener y empanadas*, la imposibilidad de reconocer la permanencia de su situación intensifica el conflicto del protagonista y sus compañeros de trabajo. Utilizando estructuras narrativas convencionales pero evitando la facilidad del estereotipo, Claudio Sapiain re-ubica el itinerario del exiliado en un ambiente concreto mientras que cada detalle está vinculado a los elementos intrínsecos del contexto socio-cultural. La aceptación y el respeto del otro son los rasgos esenciales de una reflexión sobre el exilio una vez que la experiencia traumática ha sido exorcizada. Es interesante destacar que sólo los cineastas más jóvenes han registrado en imágenes este proceso mental. *El tren en la ventana* de Leonardo de la Barra describe la angustia física del encierro y las consecuencias neuróticas del aislamiento. El espacio y el tiempo se dilatan progresivamente deformando la cotidianidad de las fotografías y los objetos. En cada encuadre se acumulan los signos de las crisis visualizando sensaciones físicas y mentales. Ya en *Exilio 79*, este realizador había compuesto con los gestos coreográficos de dos bailarines, la hiperestesia producida por la tortura. *Día 32* es también un corto metraje que Jorge Lübbert integró en 1982 a una construcción abstracta que reproducía el traumatismo psíquico. El montaje de noticieros y materiales publicitarios es la proyección mental del protagonista encerrado en una habitación con un aparato de televisión. Guerras modernas, episodios de la lucha latinoamericana se entrelazan con las imágenes violentas de la sociedad de consumo, cargándose progresivamente de significados múltiples. *Día 32* y *El tren en la ventana* hacen uso de recursos expresivos similares y evitando referencias históricas y geográficas precisas, universalizan la temática de la enajenación y del exilio. Conjuntamente a estas películas, *Gracias a la vida* responde a la necesidad de afrontar un pasado trágico con todas sus consecuencias. Una mujer re-encuentra en Helsinki a su marido y a sus padres. Con una sensibilidad excepcional, Angelina Vázquez documenta la angustia de una mujer que lleva en su vientre el hijo de su torturador. En *Gracias a la vida*, la desorientación que produce el exilio se suma a la necesidad de aceptar una nueva existencia humana. En todas estas películas, el testimonio del desarraigo se compenetra con una reflexión lúcida enriqueciendo el proceso comprensivo de una crisis individual y colectiva. A medida en que los cineastas se van integrando a sus nuevos países de residencia, la representación de los diferentes elementos que condicionan la memoria pierde su carácter documental ya que el confrontamiento crítico de la experiencia del exilio implica el rechazo de la nostalgia y la creación se va abriendo a nuevas realidades.

Tal como el cine documental diversificó su problemática acercándose a la temática continental, la ficción buscó en la literatura latinoamericana una nueva fuente de inspiración. A través de esta apertura, la imagen cinematográfica se identifica con sus raíces culturales. La producción de *El recurso del método* (1978), basada en la obra homónima de Alejo Carpentier, de *La viuda de Montiel* (1979), tomada de un cuento de Gabriel García Márquez y *Alsino y el cóndor* (1982) implicó a varios países tanto a nivel económico como creativo. Apoyándose en la colaboración de actores destacados del cine europeo y latinoamericano y la experiencia de equipos técnicos internacionales, Miguel Littin enfrentó el desafío de llevar el "realismo mágico" al cine. Obra ambiciosa, *El recurso del método* (conocida también como *Viva el Presidente*) trata de trasponer la densidad de las imágenes creadas por el novelista cubano. La utilización de ciertos recursos visuales contribuye a la expresión del barroquismo y la magia del continente aunque domine sólo el nivel denotativo. Sin embargo, en algunas secuencias, como la del carnaval, Miguel Littin logra representar no sólo la anécdota sino también los múltiples matices de la narrativa de Carpentier. El cineasta supera con éxito las dificultades de la adaptación cinematográfica en *La viuda de Montiel* a través del uso de los ambientes y del paisaje tropical de Tlacotalpán (en el estado de Veracruz) como recursos expresivos de la narrativa. El espacio cinematográfico se transforma elocuentemente en el lugar de encuentro de la decadencia y la

frustración sexual. Littin integra la anécdota filmada y la metáfora literaria a través de la presencia ambigua de Montiel tanto como objeto de las fantasías de su viuda (interpretada por Geraldine Chaplin) o como objeto de la narración de los personajes secundarios.

En *Alsino y el cóndor*, filmada en Nicaragua, Littin alterna el potencial maravilloso de la imagen con sus características realistas. La fantasía infantil y la violencia se entrelazan en una serie de episodios mágicos y escenas de la lucha nicaragüense, estructurando puntos de vista cambiantes. La escena del circo y la presencia del pajarero son parte del mundo visual de un niño que soñó poder volar como un pájaro. A lo largo de su carrera cinematográfica, Miguel Littin se ha propuesto la búsqueda de imágenes no sólo como un problema estético sino sobre todo como una afirmación de identidades culturales únicas en su dinamismo y originalidad. Su compromiso con el cine de la resistencia se ha solidificado desde la realización de *Actas de Marusia* gracias al contacto con una realidad que los chilenos comparten con todo un continente. Patricio Guzmán retomó el género cinematográfico de sus primeras realizaciones después de haber dedicado siete años a *La Batalla de Chile*. *La rosa de los vientos* (1983) significó asumir una fase nueva en su carrera y el desafío de propuestas estéticas y narrativas radicalmente nuevas. *La rosa de los vientos* es la representación cinematográfica de la magia en la expresión creativa latinoamericana a través del conflicto entre una cultura poética y una cultura pragmática. La voz fuera de cuadro y la coreografía son representación literaria y cinematográfica del sueño utópico latinoamericano, mientras que los objetos volantes son los signos connotativos de una tecnología impuesta como modelo único de civilización. La anécdota metafórica se intercala con un argumento policial como trama secundaria de la dramaturgia. *La rosa de los vientos* es una película difícil, críptica y desenfrenadamente experimental, como *La edad de la tierra* de Glauber Rocha, y se sitúa en el contexto de algunas obras del "nuevo cine" latinoamericano reciente. Filmada en Mérida y en Cuba, esta película utiliza los colores y la textura del paisaje. Sin embargo, la vacilación en el tratamiento de la imagen limita el potencial mítico de la obra. La aridez del altiplano y la voluptuosidad del trópico no logran complementar los compases y las armonías del texto narrado por el personaje clave. *La rosa de los vientos* es una ruptura fundamental con el tema documental único y a través de ella, Patricio Guzmán enfrenta la arriesgada tarea de la renovación estética del "nuevo cine" chileno.

Mientras Miguel Littin y Patricio Guzmán reconocen en la temática latinoamericana un punto de partida para la exploración de nuevas propuestas, otros cineastas chilenos residentes en América Latina y Europa, permanecen dentro de concepciones cinematográficas más tradicionales. *Canaguaro* (1981) filmada por Dunav Kuzmanich en Colombia, recrea un momento de la historia de ese país y se coloca dentro del cine de temática política. Las hazañas de un guerrillero durante el período de la "violencia" y la exposición del conflicto entre diversas estrategias se entrelazan a partir de una serie de flashbacks cuya efectividad no logra superar los límites de la crónica filmada. Conocido por su tratamiento convencional del suspenso político, Helvio Soto intenta con *La triple muerte del tercer personaje* (1979) abrirse el camino hacia una nueva dramaturgia. La estación de trenes en Amberes es el escenario de la paranoia de un escritor latinoamericano perseguido por sus protagonistas. Las secuencias que incluyen algunos personajes secundarios, filmadas en un estilo realista, rompen el ritmo dramático. Sólo el bandoneón de Juan José Mosalini confiere una atmósfera de pesadilla alucinante a lo que podría ser una representación cinematográfica de la angustia política.

Para el cineasta de ficción en el exilio la selección temática pasa por la necesidad de definir el medio geográfico que lo rodea ya sea como obstáculo o como enriquecimiento visual de la historia filmada. Si algunos realizadores han contado con medios suficientes para reproducir en espacios distintos el paisaje y la arquitectura de su país de origen, los más jóvenes de ellos han tenido que enfrentar nuevas opciones dramáticas al estar sujetos a limitaciones económicas. *La dueña de casa* (1975) realizada en Francia por Valeria Sarmiento, *En estos tiempos* (1977) y *En un lugar . . . no muy lejano* (1980) realizadas en Rumania por Luis

Roberto Vera, *Conferencia sobre Chile* (1980) realizada en Canadá por Jorge Fajardo, *La escuela* (1980) y *El puente* (1982) realizadas en Suiza por Reinaldo Zambrano se caracterizan por la manera en que los cineastas encuentran soluciones ingeniosas e imaginativas. Mantener una temática latinoamericana cuando se filma en Europa implica una reflexión sobre la utilización cinematográfica del decorado. En *La dueña de casa*, Valeria Sarmiento describe en un espacio interior la pequeña historia de mujeres burguesas enfrentadas a un proceso histórico que se desarrolla en el exterior. Los significados políticos se localizan en los comportamientos típicos de una clase. La puesta en escena teatral de *Conferencia sobre Chile* intensifica las connotaciones irónicas y brutales del discurso de la derecha, que trata de justificar los crímenes y la represión. Jorge Fajardo concentra la atención del espectador en el monólogo del orador y los movimientos de cámara y los cambios angulares en un decorado único permiten descubrir los matices de la retórica reaccionaria. Luis Roberto Vera narra *En estos tiempos* un episodio de la clandestinidad y cada elemento decorativo de la hostería, aunque no corresponda a la imagen real de Chile, se distingue por su carácter insólito. La cacatúa enjaulada y el juego de ajedrez son referencias temáticas a la fragilidad en un montaje que privilegia el suspenso enigmático. Una playa es el decorado teatral de la confrontación de los militares de un campo de concentración con sus prisioneros. *En un lugar . . . no muy lejano* los comandantes y sus invitados están aprisionados contra la muralla rocosa mientras que sus víctimas permanecen libres frente al mar abierto. El movimiento constante entre la roca, el borde de la playa y el mar, con sus diversos puntos de perspectiva, es el elemento expresivo que estructura el hilo dramático de la anécdota. Si en *La escuela*, Reinaldo Zambrano se apoyó en cierto verismo para contar un episodio de la Reforma Agraria durante el gobierno de la Unidad Popular, en *El puente* asumió el lugar de filmación como escenario evocativo de un itinerario psicológico. Las características visuales de la casa donde se refugia un hombre liberado de prisión no distraen al espectador ya que no son sino elementos secundarios de la narrativa. Los fragmentos de la memoria que cuentan la historia del protagonista comunican una experiencia pero sobre todo el efecto deformante del tiempo y del espacio. El flashback es también la imagen incompleta de un país que el cineasta de ficción modela para afirmar la memoria. La puesta en escena teatral, la integración de objetos insólitos, la economía de los medios y el uso expresivo del ambiente han permitido superar las restricciones impuestas por el lugar en donde se filma la ficción. Así los jóvenes cineastas han transformado los decorados en que transcurren sus vidas en el espacio reflectivo de la memoria lejana.

El cine narrativo se basa en la utilización de la imagen en movimiento como espejo de una realidad impresa en la emulsión fotográfica y se caracteriza por una construcción visual que se asemeja a esta misma realidad. Desde la sistematización de ciertos recursos expresivos hasta la experimentación deconstructiva de los signos cinematográficos, el cine argumental ha afirmado su apego al realismo. El "nuevo cine" latinoamericano, al abandonar la influencia neo-realista de sus orígenes, buscó en otras expresiones artísticas las pautas que le permitirían liberar su dramaturgia de los convencionalismos establecidos por el sistema hollywoodiano. La vocación política de nuestro cine se consolidó en una concepción estética innovadora a través de su ruptura con una tradición visual dominante. Algunos cineastas, en particular Glauber Rocha y Raúl Ruiz, han utilizado el cine como espejo deformante de la realidad, captando aquellos elementos más opacos. Ya en Chile, Ruiz había planteado la manipulación de la representación visual como esquema teórico, y en el exilio cada una de sus películas explora la complejidad de los elementos específicos del lenguaje cinematográfico (2). Si su obra se ha alejado de la temática nacional no es el resultado de un rechazo sino el proceso de re-adequación de la ficción a una nueva realidad. En el cine de Raúl Ruiz se pueden encontrar las claves de una doble paradoja del exilio: sumergiéndose en una cultura extraña, pero permaneciendo siempre exterior a ella, el cineasta se enriquece en la medida en que se puede enfrentar al otro sin temor y sin complejos. Como para el escritor y el pintor, el exilio implica para el realizador un cuestionamiento del lenguaje. Ruiz responde a este desafío como



extranjero en una cultura que ha servido de modelo intelectual en su propio continente. La investigación del potencial representativo de la imagen cinematográfica ha convertido a Raúl Ruíz en una de las figuras más destacadas del cine de vanguardia. La trayectoria creativa de Raúl Ruíz, desde *Diálogo de exiliados* (1974) hasta *Las tres coronas del marinero* (1983) se caracteriza por dos etapas fundamentales: por una parte, la adopción de una temática francesa y por otra, la reubicación de elementos latinoamericanos dentro de un mundo de preocupaciones personales. Sin embargo, todas sus películas —inclusive sus documentales y ensayos en video— comparten ciertos elementos comunes. La puesta en escena de laberintos como metáforas de la desorientación y el paralelismo narrativo como espacio movido de la esquizofrenia creativa son los rasgos dominantes de la dramaturgia ruíziana. En *El juego de la oca* (1980), realizado para una exposición de cartografía en el Centro Beaubourg de París, Raúl Ruíz hace vivir a su protagonista una pesadilla cuyo territorio se va extendiendo hasta alcanzar los límites indefinidos del cosmos. En *El tuerto* (1981) el desdoblamiento de un hombre muerto que regresa a su apartamento transforma cada episodio en la búsqueda existencial de un cuerpo material. Los reflejos diabólicos, los gestos grotescos y la incongruencia de los diálogos son los elementos visuales y sonoros de una identidad perdida en un espacio lleno de espejos. Totalmente filmada desde el punto de vista del protagonista, *El tuerto* transforma la percepción visual en la imagen prismática del personaje. En *El territorio* (1982) el mapa de un país, formado por los rasgos faciales de una cabeza gigantesca imbricados como en un laberinto, es la visualización metafórica de una aventura que se convierte en pesadilla antropófaga. Los efectos especiales de Henri Alekan transforman la naturaleza en el paisaje distorsionado de la sensación de muerte. En cada una de sus películas Raúl Ruíz encierra a sus protagonistas en un espacio a la vez hermético y abierto, manipulándolos como títeres para evidenciar la complejidad y el absurdo de sus contradicciones. En *El coloquio de perros* (1977) la repetición cíclica de una anécdota básica y el montaje de fotografías fijas reflejan la deformación sin sentido del melodrama pasional. En *La vocación suspendida* (1977), basada en una novela de Pierre Klossowsky, el paralelismo de historias continuas es la estrategia narrativa que demuestra las contradicciones de una institución despótica. La investigación policial, con protagonistas alternantes, es la trama secundaria que une las situaciones. En *La hipótesis de un cuadro robado* (1978) la exploración de los múltiples niveles de la metamorfosis plástica se construye con la puesta en escena de cuadros vivos y el falso discurso de un aficionado de la pintura. En *El techo de la ballena* (1981) un antropólogo europeo y sus amigos parten en búsqueda de un idioma en extinción. Los efectos visuales transforman el paisaje holandés en una Patagonia imaginaria donde se enfrentan personajes de distintas nacionalidades. La puesta en escena del falso cosmopolitismo está puntuada por una serie de situaciones absurdas y la cacofonía de la confusión lingüística. El itinerario creativo de Raúl Ruíz retoma en *Las tres coronas del marinero* su propio camino de viajante y explorador. Esta película comienza con el relato de un marinero que zarpa de Valparaíso a la búsqueda de un hombre que tome su lugar en el barco fantasma. Filmada en Portugal y en París, *Las tres coronas del marinero* convierte los espacios europeos en puertos exóticos donde concurren personajes extraños en una aventura insólita. Las suntuosas imágenes de Sacha Vierny, la música de Jorge Arriagada y la actuación de Jean-Bernard Guillard recuerdan el gran cine de aventuras mientras que la narración fuera de cuadro y la utilización sistemática del gran angular y de la profundidad de campo refieren al estilo de los grandes directores del cine mundial. En el cine argumental de Raúl Ruíz, el desincronismo entre signos visuales y sonoros que afirman su autonomía en la continuidad narrativa transforma la voz en una trampa y la imagen en un engaño. Los lenguajes se alternan y se sobrepone, compartiendo cada uno las múltiples cacofonías de historias delirantes. La metamorfosis constante del laberinto como base de la representación cinematográfica, exige la participación del espectador que debe ordenar las narrativas que se multiplican al infinito en una opacidad propia de las ficciones del exilio. Desde 1974, Raúl Ruíz ha utilizado el cine como lugar de encuentro del barroco latinoamericano y del

modernismo europeo. Su actividad creativa, a la vez perversa y mágica, cultivada y genial, afirma un inconformismo único en la historia del cine chileno.

La influencia de Raúl Ruíz se ha extendido tanto en el ambiente del cine independiente europeo como en el ámbito de los realizadores que actualmente producen cine de ficción en Chile. Algunos cineastas, como Cristián Sánchez y Carlos Flores, se reclaman de la esfera ruíziana y sus obras comparten algunas de sus preocupaciones fundamentales. Así *El zapato chino* (1979) y *Los deseos concebidos* (1982) de Cristián Sánchez se caracterizan por una concepción cinematográfica cuya función es evidenciar los rasgos de la idiosincrasia cultural chilena. La puesta en escena y la técnica de actuación, el uso del plano secuencia y de la improvisación, se asemejan al estilo de *Los tres tristes tigres* y comparten una misma función narrativa crítica. Retratos de la marginalidad urbana, las películas de Cristián Sánchez reflejan la enajenación de individuos que han perdido su identidad. En *Los deseos concebidos* las actitudes viscerales de Erre y sus amigos contra el autoritarismo de los adultos no logran canalizar la rebeldía juvenil. En su exposición de un vacío intelectual y moral de un sector de la joven generación, Cristián Sánchez articula estéticamente una ruptura radical con los modelos de consumo que han sido importados masivamente al país desde 1973. Aunque en su labor los cineastas en Chile han debido enfrentar enormes dificultades económicas y políticas, sus logros demuestran un compromiso dinámico con la recuperación de una identidad nacional. *No eran nadie* (1981), realizada en Chile y terminada en Francia por Sergio Bravo, es precisamente un intento de narrar destinos aparentemente aislados pero comunes a través de la fusión de convenciones del documental y de la ficción. Uno de los más importantes pioneros de la actividad cinematográfica chilena, Sergio Bravo retomó con *No eran nadie* una labor interrumpida por las difíciles condiciones de producción en Chile. En esta película, el realizador hace uso del cine argumental como lugar de encuentro entre la realidad cotidiana, los eventos que han marcado la vida nacional y la tradición cultural. Los recuerdos de una mujer cuyo marido desapareció en los canales del archipiélago de Chiloé se alternan como memorias fragmentadas de un destino personal y colectivo arraigado a un paisaje y al ritmo cíclico de sus tradiciones. El carácter poético de la imagen cinematográfica no alcanza su potencial máximo debido a una cierta vacilación en la integración de un segundo personaje femenino. Una maestra confinada en la isla cuenta la historia de su hijo desaparecido en Santiago y sirve como punto de contacto con otra realidad igualmente trágica pero no logra asentar las modalidades narrativas ya que su función es literaria y denotativa. Sin embargo, *No eran nadie* es un testimonio de la soledad y de la angustia de aquéllos que en Chile y en América Latina sufren la ausencia de sus familiares.

La producción del cine argumental en Chile desde 1968 y su continuidad a partir de 1973 han sido aseguradas por un grupo de cineastas cada vez más amplio. Desde la realización de *El chacal de Nahueltoro*, *Valparaíso mi amor* y *Los tres tristes tigres* se han sumado a los nombres de Miguel Littin, Aldo Francia y Raúl Ruíz aquellos de jóvenes cineastas cuya actividad ha sido esencial al desarrollo de un cine auténticamente chileno. Aunque la mayoría de estos jóvenes hayan llegado a la ficción a través del documental, muchos de ellos se han planteado el cine argumental como medio privilegiado de la expresión creativa. Sin ninguna duda, su contribución tendrá un impacto importante tanto dentro de las comunidades artísticas de sus países de residencia como también en el "nuevo cine" latinoamericano. La gran variedad de estrategias narrativas y estilísticas, el aporte de cada uno de los realizadores se ha enriquecido a través del contacto con otras culturas. Trabajando dentro de planteamientos comunes, los realizadores han afirmado su compromiso político con un proceso, fortaleciendo la vocación nacional del "nuevo cine" de Chile.

#### NOTAS.

(1) Alicia Vega, *Revisión del cine chileno*, Editorial Aconcagua. Santiago 1979.

(2) Colectivo, "Prefiero registrar antes de mistificar el proceso chileno: entrevista con Raúl Ruíz," *Primer Plano* (Valparaíso) Vol. 1, No. 4, Primavera 1972, pp. 3-21. \*

# BIBLIOGRAFIA

GASTON ANCELOVICI.



## LIBROS

- BOLZONI, Francisco. *El cine de Allende*. Ed. Fernando Torres. Valencia, España, 1974. 163 pp.  
 CHANAN, Michael. *Chilean Cinema*. British Film Institute, London, England, 1976. 102 pp.  
 GUZMAN, Patricio y SEMPERE, Pedro. *Chile: El cine contra el fascismo*. Ed. Fernando Torres. Valencia, España, 1977. 250 pp.  
 VEGA, Alicia. *Revisión del cine chileno*. Ed. Aconcagua, Santiago, Chile, 1979. 391 pp.

## ARTICULOS

### a) Dossiers y números especiales.

- ANCELOVICI, Gastón. *Cine chileno en el exilio. Contracampo*. (Madrid) No. 7 (diciembre 1979) pp. 37-53.  
 BOCAZ, Luis. *Capítulos de cultura chilena: el cine. Araucaria*. (Madrid). No. 11 (1980). pp. 97-155  
 COLECTIVO. *Chile 1975-1980. Imágenes*. (México) I-No. 6. (abril 1980). pp. 8-26  
 PICK, Zuzana Mirjam. *Special Section on Chilean Cinema. Ciné-tracts* (Montreal) vol.3 No. 1 (Invierno 1980) pp. 18-55  
 VERDEJO, Juan. *Cine Chileno en tres secuencias. Cinema 2002*. (Madrid) No. 25 (marzo 1977) pp. 29-63  
 VERDEJO, J. PICK, Z.M. y ANCELOVICI, G. *Chili*. Capítulo en Hennebelle, Guy y Gumucio-Dagrón, Alfonso, ed. *Les cinémas de l'Amérique latine*. Lherminier. París. Francia. 1981. pp. 191-227.  
*Filmografía del Cine Chileno en el Exilio*. Folleto. Centro de Documentación de la Cinemateca Chilena. París. Francia. 1983.

### b) Artículos generales e informes.

- Fragmentos del informe de la Delegación Chilena, presentado por Miguel Littin, en *Por un cine latinoamericano. Encuentro de cineastas latinoamericanos*. Septiembre 1974. Caracas. Fondo Editorial Salvador de la Plaza. Ed. Rocinante. Caracas. 1974.  
 ANCELOVICI, Gastón. *Caméras chiliennes en exil. Afrique-Asie*. (París) No. 197 (1-14 octubre 1979).  
 LE PÉNNÉC, Françoise. *Cinéma du Chili: en exil ou sur place. Cinéma 83*. (París). No. 290 (febrero 1983) pp. 54-55  
 PARANAGUA, Paulo-Antonio. *La bataille du cinéma chilien après 1973. Amérique. Latine. Cetrax* (Paris) No. 14 (1981).  
 SILVA, Mariano, HELMKE, Irene y MARTINEZ, Antonio. *Más allá de las fronteras. Hoy*. (Santiago) (1-7 noviembre) (1978) pp. 43-45.

*Esta bibliografía es una selección parcial del material que se ha publicado sobre los cineastas y sus trabajos. Cabe destacar que poco material de conjunto existe y que muchos artículos contienen errores de cronología y de atribución y que por eso no han sido mencionados. El número de entrevistas con algunos cineastas es muy grande y por eso se han seleccionado aquellas que consideramos más importantes y densas.*

Nota del Editor

## c. Artículos y entrevistas con cineastas chilenos

- ADAIR Gilbert. "The Rubicon and the Rubik Cube. Exile, Paradox and Raúl Ruíz." *Sight and Sound* (London) Vol.51 No.1 (1981-82) pp. 40-44.  
 BACCHETA-CATTORI, Fabio. "Ne Il Ponte, il drama dell'America latina." (sobre Reinaldo Zambrano). *Popolo e libertà*. (Lugano) (Lugano) (sin fecha) p.5.  
 BONITZER, Pascal, DANEY, Serge y KANE, Pascal. "D'une institution à l'autre." (entrevista a Raúl Ruíz). *Cahiers du Cinéma* (Paris) No.287 (abril 1978) pp.19-23.  
 BRAVO, Sergio. "Alternativas del cine chileno hoy día." *Anuario Ibero-Americano de Cine*. Ed. Cordillera S.A. Madrid. 1980. pp.130-134.  
 BURTON, Julianne. "Politics and the Documentary in People's Chile: An Interview with Patricio Guzmán" (sobre *La Batalla de Chile*). *Specialist Review*. Octubre 1977. Reprinted by Angry Arts Film Series, Cambridge, Mass. and New England Free Press. Somerville, Mass. 1978.  
 CAIOZZI, Silvio. "Análisis de la producción y distribución cinematográfica chilena." *Der Film Lateinamerikas. Eine Dokumentation*. (Edición bilingüe de catálogo). Mannheim 1980 pp.479-487.  
 CANBY, Vincent. "Film Forum: The Last Days of Allende." (Sobre *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán). *New York Times*. N.Y. Enero 13, 1978.  
 CARDENAS, Federico de y FRIAS, Isaac León. "Silvio Caiozzi: los restos del naufragio." (entrevista) *Hablemos de cine* (Lima) No. 73-74 (Junio 1981) pp. 28-30.  
 CAVALLO, Ascanio. "El hombre que se parecía." (sobre Carlos Flores). *Hoy* (Santiago) 26 nov.-2 dic. 1980 pp. 45-46.  
 ----- "Raúl Ruíz. La vocación sostenida." (entrevista). *Hoy* (Santiago). (1-7 abril 1981.) pp. 35-36.  
 CHASKEL, Pedro. "La batalla de Chile. El cine chileno está vivo." *Cine Cubano* (La Habana) No. 91-92 (Marzo 1978) pp. 59-65.  
 COAD, Malcolm y CHRISTIE, Ian. "Exile and Cunning. Raúl Ruíz." (Sección especial) *Afterimage* (London) No. 10 (otoño 1981) pp. 71-85.  
 COLECTIVO. *Cahiers du Cinéma*. "Cinéma chilien: entretien avec Helvio Soto." No. 249 (febrero-marzo 1974) pp.6-16.  
 ----- Número especial "Raúl Ruíz" No. 345 (marzo 1983).  
 EHRMANN, Hans. "La esquivia madurez" (sobre Cristián Sánchez). *Ercilla* (Santiago) Nov. 10, 1982, pp. 31-32.  
 ERGAS, Alain. "Toute la mémoire du Chili: Il n'y a pas d'oubli." (sobre *No hay olvido* de Jorge Fajardo, Rodrigo González, Marilú Mallet (1974) *Cinéma Québec*. (Montreal) 1975 pp. 18-19.





"Extranjeros" de Claudio Sapiain, Suecia, 1978.

EUVRARD, Michel. "Un voyage par des états d'âme." (sobre *Diario inconcluso*, de Marilú Mallet (1982). *Format Cinéma* (Montreal) No. 25 (21 de marzo 1983).

GALIANO, Carlos. "La Batalla de Chile: entrevista con Patricio Guzmán." *Cine Cubano*. (La Habana) No. 91-92 (1978) pp.52-59.

GONZALEZ, Moraima. "El cine chileno no ha muerto: entrevista a Claudio Sapiain." *Cine Cubano* (La Habana) No. 94 (1978) pp. 140-145

GUZMAN, Patricio. "La Batalla de Chile: los orígenes del proyecto." *Cine Cubano* (La Habana) No. 91-92 (1978) pp. 35-51.

HENDERSON, Mark. "Documentary Eyes: Nicaragua." (sobre *El sueño de Sandino* de Leutén Rojas (1882) *The Ottawa Citizen* (Ottawa) 22 de abril 1983.

HOHMANN, Arnold. "Gedaempfte Farben: Wenn wir zusammen lebten" (sobre *Si viviéramos juntos* de Antonio Skármeta (1983). *Suddeutsche Zeitung*. Munich No. 56 (1983).

HULEU, Jean-René, KANE, Pascal y RAMONET, Ignacio. "Culture populaire et lutte anti-impérialiste. Entretien avec Miguel Littin." *Cahiers du Cinéma* (París) No. 251-252 (julio-agosto 1974) pp. 59-69.

KNIETZSCH, Horst. "Eine grosse Hoffnung auf die Zukunft. *Der Übergang* ein Defa-Film von Orlando Lübbert." (sobre *El paso* (1978) de Orlando Lübbert.) *Neues Deutschland* (Berlin) No.12 (Sept. 1978).

LITTIN, Miguel. "Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano." Ponencia del Seminario de Dramaturgia Cinematográfica. IV Festival Internacional del nuevo cine latinoamericano. La Habana. Diciembre 1982,

MAHIEU, Agustín. "Los cuadros vivientes o Hipótesis de Raúl Ruiz." *Cine Libre* (Buenos Aires) año 1, No. 1 (Octubre 1982). pp. 42-45.

MOHNS, Carlos. "Alsino y el cóndor: un sueño se realiza 'Aquí todos nos llamamos Manuel'." *El nuevo diario*. (Managua) Agosto 3, 1982.

MOLINA, Alfonso. "Chile visto por el cine: *Queridos Compañeros*." (sobre Pablo de la Barra) *El Nacional* (Caracas) marzo 8, 1979.

PALMA, Emilia. "El chacal de Nahueltoro: tiempo de reencuentro con su destinatario" (entrevista con Miguel Littin y Nelson Villagra). *Cine Cubano* (La Habana) No. 100 (1981).

PICK, Zuzana Mirjam. "Un débat nécessaire (sur *Dialogue d'exilés*) —Raúl Ruiz." *Positif* (París) No. 174 (Octubre 1975) pp.61-62.

----- "Patricio Guzmán: An Interview." *Cinétracts* (Montreal) Vol.3 No.1 (Invierno 1980) trad. Christina Shantz. pp. 29-34.

PIEDRA, Mario. "Esos pequeños espacios." (Entrevista con Luis R. Vera Vargas). *Cine Cubano* (La Habana) No. 94 (1979) pp. 124-129.

RANDALL, Margaret. "Gracias a Dios y a la Revolución." (sobre la película de Wolf Tirado). *Barricada* (Managua) 19 de junio 1981.

SCHMIDT, H. "Der Kampf geht weiter." (Entrevista con Alvaro Ramírez). *Film und Fernsehen* II/2 (Berlin) Febrero 1974. pp.18-19 pp. 18-19.

SKARMETA, Antonio. "Unzerstoerbare Erfahrungen." (Entrevista realizada por Katharina Bartels) *Film und Fernsehen* (Berlin) No, 2 (1980) pp. 28-33.

SOTO, Helvio. "Le cinéma ne peut pas jouer un rôle d'avant-garde, car son langage ne peut atteindre un niveau de réflexion suffisant." *Revue du Cinéma - Image et Son* (París) No. 340 (Junio 1979) pp. 101-103.

THIRARD, Paul-Louis. "Un démenti flagrant des histoires officielles officielles. (Sur *La terre promise* - Miguel Littin)." *Positif* (Paris) No. 164 (Diciembre 1974) pp. 32-33.

----- "De l'histoire déjà. (*La Batalla de Chile*)." *Positif* (París) No. 190 (Febrero 1977) pp. 68-69.

TOUBIANA, Serge. "Le pouvoir parlé (sur *La terre promise*)." *Cahiers du Cinéma* (París) No. 253 (Oct-Nov. 1974) pp.23-26.

TURRENT, Thomas P. "Actas de Marusia (Miguel Littin)." en *International Film Guide* 1977 p. 211.

VALENTINI, Ruth. "Viva el Presidente." (Entrevista con Miguel Littin) *Spécial Amérique Latine* (París) 4 abril 1979.

VILASIS, Mayra y SOTOLONGO, Jorge. "Se inicia una nueva etapa" (Entrevista con Pedro Chaskel). *Cine Cubano* (La Habana) No. 98 (1981) pp. 68-72.

WALLIS, Víctor. "Battle of Chile: Struggle of a People Without Arms" (sobre la película de Guzmán). *Jump Cut* (Berkeley) No.21, Nov. 1979 pp. 8-9.

WELSH, Henry. "El Chacal de Nahueltoro." *Jeune Cinéma* (París) No. 87 (mayo-junio 1975). \*

## CARTA DEL EDITOR:

Con anterioridad a este número especial dedicado al cine chileno actual, algunas veces nos hemos salido de las normas comunes para insistir en algunos aspectos, en una determinada edición. Es así como en su oportunidad dedicamos números a una selección de los trabajos leídos en el *Congreso de Literatura Chilena en el Exilio*, realizado en esta ciudad, como parte de la *Semana Cultural Chilena*. Luego, otro fue escrito completamente por mujeres, mostrando una producción literaria determinada. En septiembre pasado el volumen estuvo dedicado a Salvador Allende y Pablo Neruda. El ejemplar anterior, casi íntegro fue con materiales correspondientes a la poesía chilena nueva. Ahora nos preocupa el cine chileno. He aquí algunos comentarios necesarios para complementar su contenido.

Del Dr. E. Bradford Burns, profesor de historia en el Departamento de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de California en Los Angeles, entregamos un trabajo especialmente solicitado, que aparte de dar un breve panorama del cine latinoamericano y su relación con la lucha de nuestros pueblos, representa la comprensión tan escasa como escogida, de un ciudadano norteamericano que solidariza con los países ubicados al sur del río Grande. Además el Dr. Burns es un apasionado de nuestra cultura y especialmente del cine. En numerosas oportunidades lo hemos encontrado como espectador cuando se han exhibido films de nuestros países. El artículo fue escrito originalmente en inglés y preferimos traducirlo para mantener una unidad de idioma en el volumen.

El poeta Waldo Rojas actualmente exiliado en París, da una visión del trabajo de Raúl Ruiz, también radicado en la misma ciudad, desde un punto de vista en que se entrelazan la actualidad y el pasado chilenos, interpretando la labor del cineasta. El profesor y escritor Pedro Bravo-Elizondo —Wichita State University—, no sólo apasionado de la literatura en sí, sino también del teatro y el cine, se refiere a la importancia de esta manifestación artística durante el gobierno de Salvador Allende, señalando el compromiso y las tareas de los cineastas con el movimiento popular.

Una muestra de guión cinematográfico es la que publicamos del narrador y cineasta Antonio Skármeta, actualmente profesor de esta especialidad en Berlín. Antonio recientemente ha dirigido con éxito *Ardiente Paciencia*, ficción en 16 milímetros sobre Neruda, film en el cual el papel del poeta lo realiza el actor Roberto Parada.

La *Cronología del Cine Chileno en el Exilio (1973/1983)* es un trabajo que se ha tratado de hacer lo más completo posible, dentro de los medios que permiten la comunicación y el contacto en un exilio tan vasto. Nos encontramos además con el inconveniente de la residencia transitoria de los cineastas, siempre moviéndose de un lugar a otro por razones de su trabajo. Al respecto, solicitamos la colaboración de los lectores y especialistas que están al tanto de esta materia, sus aportes para poder actualizar este trabajo. Las informaciones deben enviarse a la profesora Zuzana M. Pick en Ottawa. Su dirección completa está en la introducción de este trabajo. Gran satisfacción da examinar esta incompleta lista. Así y todo, se puede apreciar el volumen y la tarea de los cineastas chilenos. Decimos incompleta, pues suponemos que se han logrado escapar algunos datos, explicación que damos para que las omisiones sean reparadas con el aporte de ustedes. También por supuesto solicitamos señalar algunos errores, si los hay, en los datos complementarios, como son milimetraje, duración, categoría, etc. Necesario antecedente político es la reproducción del *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*, publicado hace ya catorce años atrás. Consideramos necesario su inclusión en este volumen, por la dificultad que existe en obtener su texto y para que sea conocido por las nuevas generaciones.

Del cineasta Gastón Ancelovici, se entrega un *Esquema del Cine Chileno* a través del cual, se puede apreciar el movimiento del nuevo cine en forma gráfica, lo que facilita enormemente la evolución y desarrollo de esta materia.

Las dos últimas páginas (Nos. 47 y 48) están dedicadas a la *Bibliografía del Cine*. Como se señala en su introducción, ésta es una selección parcial ya que el material de conjunto es escaso y por otra parte, tanto los artículos como los libros contienen errores de atribución y cronología.

Hemos dejado para el último las referencias a Zuzana M. Pick, por razones que explicamos. Sin su valiosa colaboración este número no habría sido posible realizarlo. La conocimos en uno de nuestros viajes en Ottawa, donde es profesora en la Universidad de Carleton, precisamente en el Departamento de Estudios Cinematográficos. Algo hablamos entonces sobre este proyecto que hoy entregamos. El año pasado Zuzana estuvo de paso en esta ciudad, presidiendo el *Simposio sobre Cine Latinoamericano*, realizado en la Universidad de California, con motivo del *Festival Filmex*, que se realiza aquí cada año. Allí concretamos lo conversado anteriormente y se dió nacimiento definitivo a este trabajo. La dificultad en ubicar a los colaboradores adecuados, por las razones ya dadas, tanto del exilio en sí como por la movilidad por sus tareas mismas, obligó a que Zuzana tuviera exceso de labor en la preparación de este número. Su dinamismo y espíritu de colaboración, junto a la pasión y seriedad que imprime a sus tareas, además de la solidaridad hacia nuestra lucha por la recuperación de nuestra democracia, es el resultado de los artículos titulados *Una trayectoria de la resistencia cultural*, *Hablan los cineastas*, *Inventar las imágenes de un país*, *La imagen cinematográfica y la representación de la realidad* (sobre el cine documental), *La imagen y el espectáculo cinematográfico* (sobre el cine argumental), todo esto, aparte de su participación en la *Cronología* y la *Bibliografía*. La amplitud de las materias tratadas demuestra como ya dijimos, lo indispensable de su participación en este número.

Agregamos algunos datos sobre tan eficiente colaboradora. Nació en Praga (1946). Estudios de cine en la Universidad de Montréal y de París, donde terminó su doctorado en 1979. Actualmente reside en Canadá donde ejerce su cátedra. Editó una antología en inglés sobre algunos cineastas de América Latina. Colabora en las revistas especializadas de cine. Los trabajos que se incluyen en esta oportunidad es una primera presentación de un trabajo más extenso de investigación que tiene por objeto la elaboración de un libro sobre el cine chileno desde 1973 en adelante. Valga como otro antecedente anecdótico, el hecho que Zuzana mientras preparaba los materiales para este volumen, haya sido madre de un hijo mitad checoslovaco y mitad chileno.

*David Vajala*



# LITERATURA CHILENA

creación y crítica

NUMERO ESPECIAL DEDICADO AL CINE CHILENO



"La batalla de Chile" - II parte: "El golpe de Estado".



Equipo de "La Batalla de Chile". Fotografía tomada en el Palacio de La Moneda. José Pino, (asistente), Bernardo Menz (sonido), Patricio Guzmán (guionista y director), Jorge Müller (camarógrafo) y Federico Elton (jefe de producción).