

araugaria

de



**SEBASTIAN ALARCON, JAIME BARRIOS,
JOSE DONOSO, EDUARDO LABARCA,
MIGUEL LITTIN, ORLANDO LUBBERT,
CRISTIAN VALDES
y JOSE MIGUEL VARAS (Moderador)**

ORIENTACION Y PERSPECTIVAS DEL CINE CHILENO *

LÜBBERT: Existe un balance que se ha hecho últimamente para saber cuántas películas hay, hechas por realizadores chilenos, después de 1973. Son arriba de cincuenta, contando películas de corto metraje, argumentales y documentales. Los realizadores son más de veinte. Los centros donde han trabajado se encuentran en América Latina, Estados Unidos y Europa. Son núcleos que se han ido levantando después del golpe, han ido surgiendo como plataformas del cine chileno. En Canadá existe un grupo muy importante, otro en México, y luego en la República Democrática Alemana, en Francia. En Suecia hay gente. En general, el cine chileno está muy desparramado y es bastante internacional, porque se produce en diversos países y adquiere características distintas muchas veces.

VARAS: Para comenzar, creo que sería bueno que cada uno de los presentes hablara de su propio trabajo en el cine.

LÜBBERT: Yo me tuve que meter a trabajar, bueno, por las circunstancias y también porque lo escogí, en Berlín. Primero en Berlín occidental, luego en la RDA. Eso implicó para mí tener que incorporarme a estructuras que no conocía. Es decir, la industria cuyo régimen comienza a determinarlo a uno en cierta medida, comienza a disciplinarlo, a pedirte cosas que antes no tenías, hábitos, métodos.

La otra cosa es que también vivir en esos países, y especialmente en un país que vivió el fascismo es muy interesante. Vemos el fe-

* Mesa redonda realizada en el Festival Internacional de Cine (Moscú, 1979).

nómeno de hacer el socialismo en un país que vivió el fascismo y tomamos contacto con una cantidad de elementos de la dramaturgia alemana que creo que pueden ser válidos para la dramaturgia nuestra en el futuro, quizás.

Ellos tienen también una experiencia de cine en el exilio y eso ha favorecido el que hayan apoyado mi trabajo. Ellos ven, entienden el trabajo que estamos haciendo.

Es un país, además, donde ha habido teóricos marxistas que se han preocupado del problema y que han escrito cosas, como Brecht, y el hecho de vivir en ese país y tener la posibilidad de aproximarse, de entender un poco las cosas que él planteaba, cosas que vienen a determinar una especie de línea, estilo, forma: todo esto configura una experiencia, una visión del problema que indudablemente es diferente de las que viven los compañeros que están haciendo cine en América Latina.

Hay que tratar, en medio de esta gran dispersión que existe, de buscar los elementos integradores, que tienen que ser los elementos chilenos. Puede comenzar a surgir ahora la tendencia a hacer un tipo de cine situado en un país determinado. Lo que tampoco es malo. Está ya toda la problemática del exilio, lo que está pasando ahora con nosotros. Pienso que es mucho lo que hemos hecho, mirando hacia atrás, pero es poco lo que hemos pensado acerca de ello. Es poco lo que se ha dicho y creo que ése es un punto de quiebre en estos momentos, porque todas esas películas se han hecho con gran energía, con gran esfuerzo. Muchas de las películas, el caso de las de Guzmán, son películas que ya vienen desde Chile, con un empuje, una gran fuerza... Pero hay un momento en que nosotros nos tenemos que situar en la realidad que estamos viviendo y, como cine chileno en el exterior, o en el exilio, como se le quiera llamar, plantearse esa realidad y plantearse en el cine chileno, a la vez, también lo que está pasando en Chile. Cómo recuperar Chile en alguna medida y cómo estructurar una línea de trabajo que incorpore a Chile, a los elementos de la cultura chilena.

Creo que también es una necesidad una dramaturgia chilena. El problema de la violencia, por ejemplo, en el cine revolucionario. De la rebelión, del desgarramiento que significa la lucha de clases en nuestro país, una cantidad de cuestiones que conformarían, y debiera ser conformada, la nueva dramaturgia del cine chileno, elementos teóricos fundamentales para estructurar el sentido de nuestro trabajo, las formas que nosotros planteamos, el tono que le damos a la película.

VARAS: Bueno, Lübbert habla del cine chileno en el exilio, que es una realidad innegable. Sin embargo, escuché a José Donoso que insiste en tratar de evitar eso, evitar que se produzca una separación entre cine del exilio y cine de adentro, tratar de darle contenido al concepto de que hay UN cine chileno.

LITTIN: A mí me gusta mucho más la definición de Cine de la Resistencia que la de Cine del Exilio, como definición ideológica. Ahora, lo que llama la atención en el cine chileno que se ha hecho fuera de Chile en estos seis años, es su fuerza, su vigor. Muestra cómo el cine es capaz de recuperar los elementos de la cultura chilena. Ele-

mentos inéditos, porque no podemos hablar de que hubo cine chileno antes de estos últimos diez años. Lo que hubo fue un intento de cine chileno. Prácticamente, podemos decir que el nuevo cine chileno aparece en los años 68-69 y abarca estos diez años, fuera y dentro de Chile, y cuando vemos la película de Lübbert y también los trozos de la película de Sebastián Alarcón, la verdad es que ya no importa que geográficamente hubiesen estado hechas dentro o fuera de Chile. Estaba Chile allí, los personajes... Incluso en una película de Sebastián que no está hablada en castellano, pero está Chile, hay un espíritu chileno y elementos de la cultura chilena que se transmiten, como si la cultura chilena en el cine se hubiese universalizado. Yo no creo que esté dispersa. Creo que es como una semilla que brotó en todas partes del mundo y se ha hecho internacionalista. Incluso ha llegado a asumir papeles dentro de los países donde los cineastas chilenos viven. Es decir, los cineastas chilenos hemos participado en el desarrollo de la cinematografía en los países donde vivimos.

Tenemos el caso de México. Nosotros hemos participado activamente en el desarrollo del cine nuevo mexicano, no perdiendo nuestra identidad, sino que con nuestra identidad nos incorporamos al cine mexicano y al cine latinoamericano. Y este cine que estamos viendo ahora es cine chileno, que es profundamente latinoamericano y es profundamente universal.

Yo creo que pocas cinematografías en el mundo pueden mostrar un hecho como éste. Me atrevería a decir que en América Latina no hay otro cine que se haya hecho en el exilio, tan vigoroso, tan fuerte y con tantas perspectivas futuras como el cine chileno. Creo que esto es producto por lo menos de dos líneas: por un lado, la solidaridad internacional, que ha sido tan grande y, por otra parte, que el cine chileno no nació en una cúpula intelectual, nace comprometido ya con la causa popular. Este cine que se hace en Chile y que se sigue desarrollando en el mundo, sigue teniendo la misma inspiración básica y sus protagonistas son los mismos, es el pueblo, la clase obrera, con distintos matices naturalmente.

Podemos decir que en estos años hemos recorrido distintos caminos pero nuestros objetivos son los mismos, que finalmente terminamos todos reunidos, porque todas las películas son como partes de un solo gran filme y de un solo gran personaje que es Chile y el pueblo que lucha en distintas formas y en distintas épocas. Considero que éste es un punto de partida para toda reflexión hacia adelante, para encontrar los elementos teóricos que nos unifiquen y nos conduzcan hacia un camino.

Si bien hemos pasado un momento muy duro, sobre todo después del golpe, ahora se plantea cómo mantener vivo un espíritu solidario con Chile utilizando el cine. Esto se ha producido. La memoria estaba viva y las heridas estaban vivas. El problema es ahora cómo seguir haciéndolo, cuando la memoria sobre el país es menor. Recibimos información de índole periodística, pero se debilita la vivencia, la que se sufre, con lo que se contenta el ser humano todos los días, cómo se ve la luz, el comportamiento del hombre, aquellos elementos de la cultura, del arte en definitiva, porque el arte no se nutre de generalidades sino de particularidades, de los detalles...

Por ejemplo, veíamos ahora detalles maravillosos en la película de Lübbert, que reflejan un poco el carácter, el comportamiento chi-

leno, por lo menos de cierta clase media. El hombre que dice: «Yo no hablo porque estoy comiendo, habla tú.» Bueno, no parece importante y, sin embargo, es una de las cuestiones importantes del cine para mí, la que le da el carnet de identidad a la película, porque a través de esos pequeños detalles se va reflejando: es de allí, de ese lugar, y a la vez universal.

El cine chileno se vigoriza en la medida que se haga universal y se haga válido también para otros pueblos. Es curioso ver la película de Sebastián, filmada en la Unión Soviética, hablada en ruso. Sin embargo, uno reconoce el país, quizás por su temática. Es un cine vivo, nuestro, incluso despierta pasiones, uno se apasiona y toma partido dentro de él.

No se puede hablar de dispersión cuando hay cine chileno que no sólo está tratando el problema del país sino que se está abriendo a la novela latinoamericana, abriendo, pues, la posibilidad de la universalización, sin dejar de ser profundamente nacional.

Yo creo que los elementos teóricos han ido y seguirán surgiendo en el futuro. La vida misma va entregando esos elementos. Porque es difícil determinar de antemano un camino teórico y de desarrollo de nuestro cine. Siempre se va a estrellar con una realidad que es muy puntual. Nosotros tenemos que levantar nuestras películas y hacerlas en diversas coyunturas que nos presentan los países en que vivimos, y también dependen de las coyunturas políticas que allí se presenten.

VARAS: O sea, un grado de condicionamiento máximo, un cine de pie forzado en muchos casos.

LITTIN: Casi siempre. Yo creo que casi siempre. Pero lo que hay que mantener es el motor que ha permitido hacer todas estas películas en estos seis años, mantener viva la imagen del país.

DONOSO: Yo también quiero meter mi cuchara y decir que creo que es importante mantener la imagen del país, pero creo que es igualmente importante no mantenerse esclavos de una sola temática. Es decir, no seguir haciendo durante treinta o cuarenta años de exilio la película de la revolución y la película de la tortura. Eso es una cosa que ha pasado con la novela española. La novela española ha seguido dándole vuelta al asunto de la revolución y se ha ido empobreciendo, por esa incapacidad de romper con un momento dado de la historia del país. Si el cine chileno, con el vigor tremendo que está tomando, no es capaz de tomar ese momento de partida de gran rabia, de gran ira, de gran sacudón, de gran tragedia, que hubo y que continúa, y partir de ahí hacia otras cosas, hacia otras versiones, y no de nuevo relatar siempre la misma anécdota de la violencia, sino que darle en el sentido de vida privada, de la vida burocrática, de la vida agraria, es decir, darle todas las posibilidades del mundo e incluso, tal vez, perderlo de vista un poco... Yo creo que el cine chileno tiene un peligro, el de transformarse en un cine simplemente pedagógico y agarrado a una sola idea... Porque la sensación es que, si no tuviera esa tragedia inicial, digamos, no existiría el vigor. Pero no. El vigor existe, en la tragedia y fuera de la tragedia.

LITTIN: A mí me parece difícil... olvidar esa tragedia.

DONOSO: No, no, no. No pongas palabras en mi boca.

LITTIN: Yo no pongo palabras en tu boca. No seas agresivo.

VARAS: Bueno, veamos. Es interesante que se planteen las discrepancias.

DONOSO: ¡No hay discrepancia en el fondo!

LITTIN: No la hay. Lo que quiero decir es que, en este primer momento, en estos diez años, este cine que nació con una vocación de cine revolucionario, que pone como protagonista al pueblo y luego, con lo que pasó en el 73, es muy difícil lo que tú dices: olvidar. Es decir, no olvidar. Perdón. No tomar esto como hecho central, lo que ha ocurrido después del año 73. Porque esta vida que tú estás describiendo ahora es muy difícil de aprehenderla, porque no estamos en el país.

DONOSO: Sí, pero me parece que justamente ustedes, que han vivido en el extranjero y en el exilio, tienen una vida chilena en el exilio tan valiosa como la otra. Ustedes tienen una tragedia del exilio, que han vivido en el exilio, de la cual no se ha hablado ni en novela, ni en el cine. Tal vez se ha empezado apenas, pero la experiencia del latinoamericano, y no sólo del chileno, que me parece más básica en los últimos años, fuera del momento de la revolución misma, es la tragedia del exilio, que es el gran tema de este momento.

BARRIOS: Yo creo que las grandes películas, las más importantes, los largometrajes que se conocen que venían, como decía Lübbert, desde Chile, han tomado el primer plano. Pero ya a los seis años, sin sacar de la temática principal el drama de Chile, la tragedia chilena, pero ya más allá incluso del problema del golpe, como tal, de lo inmediato, de la tortura, de los campos de concentración, está surgiendo otra temática, lo que los chilenos han vivido afuera. Y ya se está empezando a ver, principalmente en documentales. Me acuerdo de las películas que hace Fajardo en Canadá, dos documentales cortos, bastante buenos, sobre el problema de la readecuación al Canadá. Pero lo interesante es que no trata simplemente de un chileno que pudo emigrar en cualquiera otra época, sino de un chileno que está exiliado en Canadá. Y todo eso está empezando a tratarse. Además, tenemos la responsabilidad de estar informados de lo que está ocurriendo en Chile y de traspasar esa temática de lo actual a películas sobre Chile, aunque no estemos en Chile.

ALARCÓN: Yo estoy de acuerdo con José Donoso. Me parece que nosotros a eso vamos a llegar. Porque va a llegar un momento en que nos encontraremos ante un callejón sin salida. Porque, ¿qué hemos hecho? Pienso en la tarea que he hecho yo, por ejemplo. Yo empecé con documentales, y llegó un momento en que yo ya no tenía material. Lo que le está pasando a Patricio Guzmán. Llegó el momento en que tuvimos que salir al cine de ficción, al cine argumental.

Ahora, ese cine argumental comenzó con un retrato de lo que había sucedido en Chile, llevándolo a la pantalla. Cine de ficción pero «documentalista», llamémoslo así. Una serie de películas en ese sentido. Posteriormente, a mí me parece, es lo que he hecho yo; hay una especie de salida hacia la universalidad, en que se trata de incorporar no sólo temática chilena, sino latinoamericana. También eso llega hasta un cierto nivel. Entonces es el momento de la literatura. Es lo que está haciendo Littin. Yo también voy a recurrir a la literatura. Porque yo ya no tengo otra salida. Porque no tengo información, porque estoy perdiendo la vivencia de que hablaba Littin, que es lo más importante, y es cuando se empieza a hacer arte.

Yo considero que estoy empezando a aprender a hacer cine. Nada más. Estoy adquiriendo la maestría que quiero lograr. Y después finalmente se va a llegar justamente a lo que dice José Donoso. Se va a tener que llegar a eso. Vamos a tener que regresar, por ejemplo, yo ¿qué posibilidades tendría? La única de hacer cine más tarde, que tenga alguna relación con la situación chilena es regresar a mi infancia. Es decir, tratar de lograr a través de esa experiencia que yo viví, de seminarista, de trabajador, pintando carteles, mostrar lo que es un país como Chile, lo que es el imperialismo, el capitalismo y la historia de Chile.

LABARCA: Yo solamente quiero decir que se habla de cincuenta películas hechas fuera de Chile. También dentro de Chile se ha hecho cine honesto en los últimos años. Conozco los títulos de tres películas. No he visto ninguna, por supuesto. No creo que se hayan hecho en todo este tiempo cinco o seis. Una de ellas es el documental de Carlos Flórez acerca de José Donoso, que está aquí con nosotros. O sea, hay un gran desnivel, que refleja la situación del cine dentro de Chile. Pero no me cabe duda que afuera y adentro hay representantes del nuevo cine chileno.

Creo también que en Chile, pese a las dificultades, se va a comenzar a abrir un poco la posibilidad de ir tratando esos temas que afuera no se pueden captar, de la vida cotidiana bajo un régimen como éste, frente al cual no se haga un cine agresivo, que pretenda simplemente demostrar lo que es la vida de los chilenos en este tiempo.

Creo que estas posibilidades las pueden aprovechar los cineastas que están dentro de Chile. Tienen muchas dificultades materiales, económicas, pero si las pueden superar, va a ser importantísimo.

Hay que tomar en cuenta que esa gente proviene de la misma raíz de los que están afuera. Se formaron en distintos lugares. Salieron algunos de la actividad teatral, del canal 9 y demás canales de televisión, de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, de la Escuela de Cine de Valparaíso. Otros se formaron en Chile Films y en sus talleres, o en las empresas publicitarias y el cine comercial, etc.

Ahora, la gente que vino de esa matriz y que salió afuera ha tenido la posibilidad de conocer otras escuelas, de perfeccionarse, de conocer el mundo. Han nacido nuevos cineastas. Pongo el ejemplo de Sebastián, que simplemente estudió acá, comenzó acá, pero que de alguna manera se conecta con la tradición chilena. Es parecido el caso de Jaime Barrios, que se formó en Estados Unidos y a quien

no por eso nadie le puede negar su calidad de representante del nuevo cine chileno. Y hay el caso de Cristián Valdés, que comenzó en Chile como camarógrafo de Emelco y se ha formado profesionalmente aquí, en el Instituto de Cine de la Unión Soviética.

Yo tengo la sensación de que algo se está gestando en Chile. Que algo grande, una o varias películas importantes pueden llegar a nosotros de repente desde allá. No hay que olvidar, finalmente, que cineastas que han vivido varios años en el exterior, han regresado a Chile. Otros más pueden volver en el futuro y otros pueden salir. Ya la separación no es tan tajante, pues hay gente de cine que va y viene y así se va a reconstituir la unidad del nuevo cine chileno.

DONOSO: Yo propondría aquí, a raíz de lo que tú dices, que la realidad chilena, a partir del golpe, está dividida como en dos crónicas paralelas. Y se me está ocurriendo como una película. Dos hermanos. Uno se queda en Chile, y uno en el exilio. Entonces, una crónica paralela de lo que es la vida del hermano chileno que se quedó en Chile y la del hermano chileno que se fue al exilio. Creo que ésa es un poco la historia de todos nosotros y es la historia del cine chileno y creo, además, que es un argumento de película y no solamente que comenzara con la violencia del golpe, sino que se desarrollara después en lo que es la vida privada, familiar, tanto allá como acá, haciendo un paralelo. Sería muy bonito para mí pensar que se pudiera hacer una película en que la parte del hermano que se queda en Chile se filme en Chile y la parte del hermano que vive en el exilio se filme en el exilio, y que se haga una sola película con las dos cosas.

VALDÉS: A mí me parece que en este momento hay como dos grandes temáticas que están apareciendo en el cine chileno después del golpe. Este fue como un gran tema para todos los cineastas chilenos, que se vieron enfrentados a una realidad diferente, que luego se vieron desarraigados... Entonces el golpe fue el gran tema del cine chileno en estos primeros años del exilio. Pero, como decía José Donoso, ese tema ya se está acabando. No se puede hablar todo el tiempo del golpe, de la brutalidad de los militares porque ya ahora hay otros problemas. Me parece que hay dos temas. Uno es el del chileno exiliado en una realidad diferente, sintiéndose desarraigado, tratando de hacer lo posible por integrarse a la nueva realidad en la cual le ha tocado vivir, pero sin perder su propia identidad. El otro gran tema, que a mí me parece también lícito, y en el cual está trabajando ya Littin, y va a trabajar Sebastián, es la «ecranización» de novelas latinoamericanas.

En el fondo, todo este cine tiene una conciencia revolucionaria y trata sobre la liberación de nuestros pueblos, sobre la liberación de todo un continente latinoamericano que, de una u otra forma, con sus características propias, es un continente dominado cultural y económicamente. La «ecranización» de novelas latinoamericanas le da un carácter universal a todo el problema y al cine chileno, con sus características propias, porque los realizadores son chilenos.

Hay otra experiencia que es importante desde un punto de vista técnico-profesional: el hecho de que gente de cine nuestra se haya visto en el extranjero trabajando en estudios modernos, desarrolla-

dos, ha servido para que esta gente se desarrolle profesionalmente. Porque han tenido que trabajar con gente diferente, con camarógrafos en mi caso. He tenido la posibilidad de ver su trabajo, de analizar soluciones cinematográficas diversas, que me han servido para un desarrollo propio.

Desde este punto de vista, técnico y profesional, el cine chileno ha alcanzado un alto nivel de desarrollo. Sería interesante que esa atomización que se ha producido hasta ahora, de que cada cineasta esté trabajando en un medio diferente, en el país donde le ha tocado vivir, pueda ahora cotejar sus experiencias con las de otros; que de una u otra manera se llegue ahora a una integración, de que los chilenos de una y otra parte se unan y tengan la posibilidad de trabajar juntos.

VARAS: Esto conduce al tema de una reunión anterior que es la idea de tratar de organizar un intercambio fluido de información con vistas a llegar a algún tipo de organización de los cineastas chilenos. Sobre eso había ciertos matices diferentes en las opiniones...

DONOSO: Yo estuve pensando también en eso. En un boletín que fuera bianual o trianual, y después me pareció que era absurdo pensar en eso, ya que existía un órgano como es *Araucaria*, que evidentemente debe servir como correo.

BARRIOS: Sí, eso ayuda mucho. Pero resulta que hay otro tipo de necesidades además...

LÜBBERT: Sí, hay problemas muy importantes de resolver y los tenemos que resolver nosotros mismos. Problemas, por ejemplo, de presencia. Nunca tenemos un orden cuando vamos a los Festivales, por ejemplo. Siempre nos encontramos ahí, pero a veces nuestras películas son presentadas por los países donde nosotros las hicimos y representan a esos países, aunque la temática sea nuestra. Uno de los problemas importantes, y sería una conquista política, es lograr que el cine que nosotros hacemos, aunque lo hagamos en otros países, sea cine chileno y sea reconocido como representación del cine chileno. Un poco lo que pasó en el Festival de Moscú, donde somos reconocidos como cineastas chilenos. Normalmente, ése es un problema importante, porque se pierde la presencia. Por ejemplo, la película *Las actas de Marusia* de Littin se ha pasado en la televisión de la RDA como una película mexicana y el público pensó que aquello ocurrió en México. Porque falta la información.

LITTIN: Pero eso es inevitable, Orlando, porque las películas tienen la nacionalidad legal de la productora. En el caso tuyo, tu película es alemana. Lo que le da un carácter nacional es la temática que está tratando. La película de Sebastián es rusa, es soviética. Pero no hay que ser rígido. Si nosotros conformamos un organismo, tenemos que ser bastante amplios, tener la suficiente amplitud como para tener mayor presencia, mayor organicidad, pero sin dejar de pertenecer a los países en los cuales estamos trabajando, porque ésa es una conquista. Hemos logrado trabajar con los trabajadores de cine, con las producciones y con los sectores más progresistas en



EL CHACAL DE NAHUELTORO (1970).
Film de Miguel Littin.

los países capitalistas (y en los países socialistas, ni hablar) del cine del mundo. Es una conquista que no podemos perder. Es bueno que nuestras películas sean mexicanas, sean cubanas, sean norteamericanas, sean soviéticas, sean suecas, etc.

BARRIOS: No se trata de aislarse de donde estamos. Creo que tenemos que hacer dos cosas: una es seguir con la temática chilena, pero integrados dentro de donde estamos trabajando, y otra es influir de alguna manera en los procesos de esos países.

DONOSO: ¿Para eso no sería interesante la creación del Instituto que algunos han propuesto? Por ejemplo, se presenta la película de Miguel Littin de producción mexicana, del Instituto Chileno para el cine, tal y tal...

VALDÉS: El problema que se puede crear es el siguiente: quién va a enviar la película a determinado Festival. ¿Se la va a llevar el realizador debajo del brazo o va a llegar con la película en el avión, la va a bajar?... Porque, si es producción de determinado país, es distribución de ese país también. Creo que si se trata de un país socialista sería más fácil llegar a un acuerdo. Por ejemplo, con MOSFILM, de que MOSFILM envíe la película en representación del Instituto Chileno del Cine. Pero en los países capitalistas...

LITTIN: En los países capitalistas se puede conseguir muchas veces lo que decía Pepe, que, aparte de los productores, la película aparezca patrocinada por un Instituto. A mí me parece muy interesante que, de pronto, países capitalistas estén presentando oficialmente al cine chileno. Con su bandera, legalmente, dándole nacionalidad. Porque eso es conquista política, significa presencia de nuestro país en los países donde estamos viviendo. No renunciar a eso. No irse a extremos. Es decir, tomar lo que la vida y la realidad nos entregan.

Pienso que se ha desarrollado una labor importante en estos años con la presencia del cine chileno en todas las muestras internacionales de cine del mundo, porque eso es la presencia de la cultura del país y una expresión de la campaña de solidaridad internacional. Y que justamente, este Instituto de que se habla debería darnos la base orgánica para aprovechar la experiencia de todos estos años y hacerla más sistemática, más ordenada.

BARRIOS: No hay que olvidar que el cine ha desempeñado un papel fundamental en la campaña de solidaridad internacional. Las películas chilenas, aunque nunca se han dado juntas en ninguna parte, han sido vistas por millones de personas en los más diferentes países. Han sido un arma de batalla, una de las más importantes.

LÜBBERT: Además, que no es un arma de batalla sólo para hoy día. Es decir, si alguna experiencia queda de todo lo que hemos hecho, en una perspectiva histórica, es que el día de mañana nosotros estamos en condiciones de volver a Chile con una especie de batallón cultural y retomar lo que nos quitaron, en alguna medida. El vacío cultural que se produce y muchos elementos del fascismo, de la dominación fascista, de la alienación, de valores extraños, de dejar

de lado todo intento de buscar alguna identidad nacional, va a ser de alguna manera suplido por este cine.

El otro elemento importante es la memoria, y me parece el más importante. Yo vivo la experiencia mixta. Yo vivo en Berlín y tengo la posibilidad de ver lo que está pasando en el otro Berlín y en la otra Alemania. Y la problemática del fascismo en Alemania, que está vivo y existe gente hoy día que dice, con una cara... que no sé de dónde la sacaron, y grupos de gente que afirman ¡que nunca se mató a un judío durante la guerra! Y hay gente que cree, y se hacen campañas. Existe todo un movimiento por eliminar, por cortar todos los elementos de la memoria, de la conciencia de ese pueblo, para preparar una nueva situación política.

Tarea política nuestra es evitar que mañana digan: bueno, aquí no pasó nada, señores. Como ha sido en otras etapas históricas, etapas de represión muy violenta, qué sé yo, de alguna manera, por sobrevivir, el hombre, el ser humano, encuentra elementos positivos y prefiere olvidarse de los problemas. Lo importante es que nuestros hijos conozcan esto y que los hijos que van a nacer mañana, también los conozcan.

Creo yo, dentro del desarrollo que nosotros hemos tenido, que como generación fuimos de algún modo una generación retórica. Salimos con una retórica muy fuerte. En alguna medida, la influencia de la Revolución Cubana en América Latina influyó en nosotros, la idea de la factibilidad de la revolución en América Latina, toda esta cosa que estaba sucediendo, este proceso hizo de nosotros, como producto de una clase determinada también, también ser muy retóricos. Lo interesante es ver cómo esa retórica de una etapa —porque nosotros leemos nuestras declaraciones sobre el cine, de entonces, y tienen ese carácter, voluntarista, retórico... Ver cómo, a partir de eso, en que en esa época lo que nosotros hacíamos era poner el dedo y acusar y decir: «ahí están ellos», y de ahí un poco lo que dice José, un poco panfletarios también... Nosotros queremos mostrar lo que hemos visto, lo que sabemos. Ahora el proceso es distinto. Nos encontramos ahora frente a un gobierno, una Junta fascista que se acusa a sí misma, con sus propios actos. Lo que tendríamos que hacer es mostrar, simplemente. Desmontar esa máquina y mostrar. No necesitamos acusar más, porque los hechos son tan fuertes que basta mostrar...

BARRIOS: No estoy tan de acuerdo con eso. Para nosotros sí. Pero para afuera, creo que tenemos que tener cuidado. Tenemos que estar muy conscientes de cuál es el proceso de la memoria. Se va olvidando afuera. Lo que tenemos que hacer es en, una forma diferente...

LÜBBERT: ¡Ahí está el problema!

BARRIOS: ... seguir mostrando. Toda la acción internacional que apoya la Junta y todas esas cosas, económicas y culturales, tienen que estar en la mira de la denuncia.

LÜBBERT: Ahí está el problema, el desarraigado, la falta de contacto con Chile.

DONOSO: Es que el problema del desarraigo y del no contacto con Chile es un problema específicamente chileno. Es probablemente el más doloroso de todos los problemas chilenos. Y yo te digo que una película sobre el desarraigo es absolutamente acojonante, ¿no?

LITTIN: Hay una cosa que es fundamental en lo que dice Lübbert, a mi juicio: eso de recuperar la memoria o reescribir la historia. Porque, ¿cómo conocemos nosotros la historia del movimiento obrero en Chile? La conocemos, en general, a través del suplemento dominical de *El Siglo*, de los relatos que allí se hacían. Son cien años de historia que prácticamente la burguesía se encargó de que no se conocieran, o que se conocieran a retazos. Y eso sólo se ha recuperado a través de la memoria, del testimonio oral de aquellos combatientes obreros sobrevivientes que contaban lo que había pasado. Es difícil. No hay demasiados libros sobre estos temas. Quizá los tomó más que nadie en sus libros, Volodia Teitelboim. ¿Y quién más? Se trata de recuperar la memoria de un pueblo. Son más de cien años de lucha que tiene la clase obrera como tal, organizada, y que culminan el año 73. El cine se planteó también recuperar la memoria, como una forma de recuperar la verdadera identidad y difundirla. La cultura obrera chilena era, o es, una cultura de ghetto. Poca gente conocía los hechos que habían ocurrido. Y era necesario, y es necesario, difundirla, como experiencia de un pueblo, al mundo también.

En cuanto a la particularidad, de si hay que hacer los filmes de una manera o de otra, es ya cuestión que cada cual va resolviendo según sus propias decisiones internas. Por ejemplo, los filmes de masas... Yo creo, al contrario de lo que ustedes dicen, que en el momento de caer la dictadura va a surgir en Chile un cine que denunciará lo que pasó en este tiempo y van a salir grandes cantidades de películas, de libros, de literatura sobre todo eso. Porque el golpe en Chile es un trauma histórico que el país no va a olvidar fácilmente. Por ejemplo, cuando uno lee lo de Lonquén, le surge casi la necesidad de recrearlo afuera, para que se conozca más y para que surja una indignación universal mayor contra el fascismo. Esta experiencia de dolor y de sufrimiento es nuestra arma fundamental. No la podemos abandonar. No podemos dudar sobre eso. No importa que de repente se nos diga retóricos. Yo no le tengo miedo a esa palabra, o panfletarios... Es que todo es válido en nuestra lucha contra el fascismo y lo va a seguir siendo después. Lo será ahora, en la necesidad de levantar una gran campaña de solidaridad con Chile, y lo será después en Chile por despertar y levantar la conciencia, para que no ocurra nunca más.

En este sentido, ¿qué estará pasando con la gente en Chile en este momento? ¿Qué pasará con los cineastas, que no pueden expresarse? Porque, mal que mal, nosotros hemos logrado expresarnos y poner un militar en las pantallas ya es un acto de agresión, y un acto de identidad y un acto de fortaleza política. Pero aquellos compañeros que están en este momento en Chile ni siquiera pueden usar esto, tienen que estar usando recovecos para no decir nada. O poco. Esta acumulación de vivencias va a producir una verdadera explosión después.

ALARCÓN: Yo estoy muy de acuerdo con lo que dice Littin, que justamente después de la caída de la dictadura va a surgir una cantidad increíble de películas, que van a rememorar todo lo que sucedió.

Pero, pensando en lo que pasa ahora, en el extranjero, creo que hay que tener mucho cuidado con un elemento que es el espectador. Las circunstancias en que nosotros estamos trabajando. Yo ya no puedo salir con películas retóricas o panfletarias porque esa película ya nadie la va a ver. Yo no puedo salir al público soviético con una película demasiado política, porque tengo que ver las condiciones en que la gente va a recibir esa película. El público soviético escucha mucho, está muy atento a la situación política, a lo que ocurre, pero está un poquito saturado. Y eso es lógico. Entonces yo no puedo salir con proclamas, «Venceremos», «No pasarán», y todas esas cosas. Tengo que buscar otros elementos para decir lo que quiero decir.

Ahora, respecto a la idea de una organización de los cineastas chilenos, me parece muy importante porque nosotros, me refiero a Cristián Valdés y a mí, al fin pasamos a integrarnos a esta corriente que se llama cine chileno, porque nosotros estábamos bien, bien abandonados. Es cierto que estábamos muy alejados, pero hubo cierto descuido, me parece, de la gente que trabajaba en los países capitalistas, en Latinoamérica. Nosotros recién podemos integrarnos y por eso, para nosotros es de mucho valor que se arme una organización del tipo que se ha dicho aquí.

VALDÉS: Yo no creo que hubiera problema de descuido. Lo que pasa es que todo el mundo estaba aislado. Cada cual estaba trabajando y se estaba rascando con sus propias uñas. Esta es la primera posibilidad de un intercambio...

ALARCÓN: Yo no creo. Porque desde los primeros festivales después del golpe, nosotros nos pusimos en contacto con la gente. Hubo muchas promesas, les vamos a mandar información, etc. Palabrería. Nada. A mí me gustaría, por ejemplo, que los compañeros que trabajan en el exterior pudieran, por ejemplo, invitar a Cristián. Que pudiera ir a filmar una película con alguien, con alguno de los compañeros que está trabajando. Porque tú estás en una situación muy difícil. Tú estás dependiendo en este momento de mí, porque yo soy el único que te invito a trabajar, a hacer cine argumental. Tú estás trabajando en cine documental, que no tiene mucho que ver con la situación chilena y a mí me gustaría que tu talento pudiera usarse de una manera mucho mejor.

LITTIN: Yo quiero tocar otro aspecto. Las características generales del intelectual chileno, y del cineasta en este caso, es que se ha comprometido completamente con el trabajo de la resistencia. Y toda su labor ha estado encaminada hacia ese objetivo. De las distintas tendencias que conforman el arco de la izquierda chilena y de la Unidad Popular, pero con el objetivo muy concreto y muy específico de trabajar por la liberación de la Patria. Eso es claro. Eso está en las obras, está en las actividades. Por eso, justamente, es que se ha desarrollado un cine tan vigoroso.

Porque las condiciones de trabajo en los países capitalistas son extremadamente duras. Es extremadamente difícil conseguir producción. Prácticamente no hay respaldo. Depende de ciertas coyunturas de pronto, publicitarias, en torno al nombre de una persona que consiguió determinados premios y por eso consigue un productor para desarrollar una película. Por otra parte, depende también de la solidaridad y del apoyo de la gente. Y, como tú muy bien dices, eso ha disminuido, y los trabajos de solidaridad se han encaminado hacia objetivos políticos más específicos y más concretos.

Entonces, el cine ha desarrollado un camino de alguna manera independiente desde el punto de vista de la producción, pero no desde el punto de vista político. No podría señalarse tal vez ni un solo caso de un cineasta que se haya apartado de las coordenadas políticas generales de la izquierda chilena. Con todas las crisis que sufrimos como izquierda chilena, como pueblo en el exilio, como todo. Pero no hay... Son muy pocos los casos. En el cortometraje, en el largo, en ficción, en lo que sea, todo siempre está centrado en este objetivo general. Y no conozco ni un solo caso de cineasta chileno, de intelectual chileno, que se haya aprovechado de esto desde un punto de vista personal.

Ahora, por otra parte, es interesante tomar en cuenta que si aquí en la Unión Soviética, como dice Sebastián, la carga política en el cine no es necesaria porque el nivel de la conciencia general y del medio social no lo requiere, en este mismo momento, en América Latina se están abriendo otros países que hasta este momento estaban cerrados. Es el caso de Brasil, por ejemplo, que ha abolido la censura. Se están dando las películas allá. Y, por ejemplo, *Actas de Marusia* está hace doce semanas en los cines de Brasil, y lo cuento porque es un hecho político importante, que el público aplauda cuando los obreros se rebelan contra los militares chilenos. Y la gente aplaude durante las funciones. Esto marca un distanciamiento entre el Brasil que apoya la dictadura militar y lo que está pasando realmente en el país. Que las películas se den en doce salas, en trece, en dieciocho salas y que acuda gran cantidad de público a verlas. ¡El caso de Bolivia! Decía Sanjinés que hoy nuestro cine puede darse en Bolivia. Y entonces una película que aquí, por su carga política, parece excesiva, allá en América Latina la gente está esperando con avidez verla, porque refleja su vida cotidiana, su lucha, sus aspiraciones.

LÜBBERT: La problemática que plantea Sebastián a mí me parece importantísima. Yo entiendo lo que quiere decir. Y entiendo la otra alternativa que se abre. Porque a mí me pasó lo mismo, aunque yo siempre soy partidario de dar la pelea. Porque no puedo hacer un cine alrededor de los problemas de un pueblo que todavía no conozco, que no he logrado vivir intensamente. Yo tenía veintiocho años cuando salí de Chile. O sea, son veintiocho años contra seis. Me pesan los veintiocho, es inevitable. Yo he hecho la crónica de mi vida en todo este tiempo y he descubierto a mi familia, a mis familias, he hecho un corte en mi historia. Y eso pesa mucho más. Esos son los instrumentos que yo tengo. Eso hace que la pelea sea más dura cuando se plantea el problema del público, que siempre es difícil. Creo que hay que dar esa pelea.

BARRIOS: Yo quiero referirme a la situación en los países occidentales de Europa, en Estados Unidos, donde ciertamente nunca se ha hecho una película chilena de largo metraje, por falta de recursos. Buscar producción es muy difícil. Porque, si bien hay un público para la temática chilena actual —no sólo la del golpe—, hay una pelea muy dura que dar con los productores que ya siempre asocian el cine de izquierda chileno con la denuncia del golpe. Por eso, tenemos que hacer un esfuerzo muy grande para abrir esta temática, abrir el abanico de temas, no solamente reflejar lo que pasa afuera, sino lo que pasa adentro, ver manera de recoger esa experiencia de adentro de alguna forma y hacer películas con eso. Ahora, evidentemente es interesante ver las posibilidades nuevas que surgen en América Latina, donde parece darse una situación diferente.

LITTIN: Creo en todo caso que hay que dejar claro desde la partida que nadie se está planteando por el cine retórico o panfletario. Por ese camino se desvía el camino de la discusión.

LÜBBERT: Creo que se hace preciso iniciar una línea de trabajo teórico. La primera etapa nuestra, dramatúrgicamente, era relativamente fácil trabajarla, porque estaban todos los elementos más exteriores del golpe, imágenes vivas de la violencia abierta, desatada, bruta, feroz. Alrededor de esos elementos, nosotros podíamos trabajar muy bien y había muchas imágenes, incluso que vimos con nuestros propios ojos, las teníamos, eran parte de nuestra experiencia. Lo que pasa ahora, y creo que ahí está el desafío para nosotros, es que los elementos dramáticos de la lucha, de la contrarrevolución en Chile, de lo que significa como desgarramiento de clase, las pequeñas historias, las pequeñas cositas que están sucediendo ahí, necesitan una dimensión dramática, una dimensión artística. En este sentido es importante cada pequeña cosa que en Chile sucede y cómo nosotros logramos extraer de esa lucha silenciosa, no espectacular, que está ocurriendo en Chile, de esa especie de resistencia moral, el gran drama cinematográfico. Cómo la gente, por ejemplo, quiebra un punto límite del miedo, qué significa eso. De repente meterse en un personaje, en una persona, cosa que es mucho más amplia que el acto que esa persona pueda realizar mañana, disparar o salir a gritar. Creo que hay que hacer un llamado a los escritores chilenos, a los compañeros que están trabajando con ese tipo de elementos, en Chile. Yo estoy mandando a Chile los nuevos proyectos que tengo, para que se discutan, a lo menos entre alguna gente, para ver lo que está pasando, qué hay ahí. Esta es una línea de trabajo que hay que abrir.

LITTIN: Podríamos decir que el cine chileno tiene diversas líneas de trabajo abiertas y que hay que seguir profundizando en ellas: la recuperación de la memoria popular, la recuperación de nuestra historia, la crónica de lo que ocurre hoy, los hechos desconocidos que pueden desatar mayor solidaridad y despertar conciencia de lo que ocurrió el 73. La verdad es que son miles los caminos abiertos y muchas posibilidades se han usado y se deben seguir usando, junto con otras nuevas. Yo conozco, por ejemplo, los filmes que está realizando en este momento Chaskel en Cuba, sobre los niños chilenos exilia-

dos en La Habana. Ellos dan sus testimonios. Verdaderamente una película formidable desde el punto de vista emocional y político. Ahora bien, yo creo que esos elementos teóricos de que tú hablas, Orlando, y que te preocupan casi obsesivamente, van a surgir, deben surgir, del desarrollo mismo del proceso, de la práctica.

LÜBBERT: Surgen de la práctica, evidentemente. El problema es que los sepamos ver a tiempo. El problema es que vamos un poco atrás. Y el otro problema: los temas se repiten.

VARAS: Eso podría evitarse si se logra un cierto grado de coordinación entre los cineastas chilenos, como se ha planteado.

LÜBBERT: Claro. Es indispensable. Yo tuve en mis manos, me llegaron por casualidad, *tres* guiones sobre las casas de torturas, de otros tantos compañeros que estaban trabajando aislados. Yo les escribí rápidamente, diciéndoles: No, busca otro tema, se está rodando ya en Cuba una película sobre las casas de torturas. En Chile se hicieron cuatro o cinco películas sobre el salitre, otras cinco sobre los mapuches y eso, cuando ni el salitre ni los mapuches, siendo temas importantes, interesantes, desempeñaban un papel determinante. Pero era toda la tendencia romántica de uno. Coincidencias causadas por un cierto clima.

VARAS: Bueno, tratando de resumir un poco. El intercambio de opiniones que se ha producido muestra un grado de coincidencia en muchos aspectos. Creo que el debate ha servido para enriquecer los diversos puntos de vista y para aproximarlos. Yo diría que hay cierto grado de coincidencia con lo que ha dicho Donoso en el sentido de que queremos un cine al que nada humano le sea ajeno. Que tomando con mucha fuerza aquello que es realmente herramienta esencial de pelea, no se empobreza, no pierda posibilidades ni la perspectiva de reflejar a través de muy diversas anécdotas la vida social de Chile bajo el impacto de esta situación histórica concreta.

LÜBBERT: Sí, yo creo que es importante hacer conocido a José Donoso, pues él nos abre un tanto la perspectiva de la novela a través de su experiencia, que incluye, en su obra, una crítica descarnada de la sociedad chilena. Como para que nosotros tratemos de aprender de eso y en alguna medida, hacer lo mismo con el lenguaje del cine. Yo creo que el fenómeno del desgarramiento no ha sido expresado todavía, el drama individual.

DONOSO: ¿Por qué les gustó tanto a ustedes la película cubana en el Festival de Moscú? Me parece que ya no es la revolución vista en una pantalla enorme, sino en una pantalla pequeñita, de una pareja. Eso es lo que yo no he visto, por lo menos, en el cine chileno. Una relación de dos seres humanos estudiada frente a una panorámica mayor.

LITTIN: Hay que tomar en cuenta que hoy día la Revolución Cubana se puede expresar a través de esa pareja, porque son veinte años, después de haber vivido la revolución, de estar construyendo el so-

cialismo. ¿Qué quiero decir? Que no somos independientes de los hechos históricos, de los hechos políticos que se producen a nuestro alrededor...

DONOSO: Pero es que a mí me parece, ¿te fijas?, que es tanto un hecho político el que haya hace veinte años una revolución socialista en Cuba como el de que no se produzca esa revolución en otro país, y que no haya esa experiencia. Entonces, hay los desastres humanos, de desadaptación, de quiebras de matrimonios, de todo lo que tú quieras, que ves alrededor tuyo, por el exilio. ¡Qué demonio! A mí, personalmente, es una cosa que me apasiona... La gente que viene de Chile repleta de ideales y de rabia y que llega a Europa, de repente, y se desmorona, y que también la hay y es lícito reflejar eso en el cine. Es decir, no tomar la postura heroica, que a mí, personalmente, no me gusta demasiado y creo que si se cultiva, esa postura heroica puede ser peligrosa. Ir también a la cosa chica.

LÜBBERT: ¿Pero por qué la cosa heroica te parece peligrosa? Lo uno no debe excluir lo otro...

DONOSO: Porque se termina en un monumento estaliniano.

LITTIN: No siempre... También eso es producto de un proceso histórico.

LÜBBERT: Y depende de si lo heroico está bien hecho también. Ese es el problema.

LITTIN: Hay otro peligro: no se nos vaya a empezar a aburguesar, a debilitar. Porque el cine chileno necesita ser fuerte, necesita recoger lo que tú dices, pero nosotros no hemos terminado todavía el proceso. Tenemos que ahondar y profundizar en él...

ALARCÓN: Hacer cine, ese cine de microscopio es mucho más difícil que el cine heroico. Por eso a mí me gusta mucho la película de Lübbert, porque trata un problema muy íntimo, que es muy difícil de lograr. Yo personalmente, no puedo en la actualidad hacer ese cine, porque no estoy preparado.

LITTIN: Pero por qué ponen categorías, divisiones..., que si no podemos llegar al cine heroico, cine humano, etc.

DONOSO: Es una manera de hablar, para entenderse de algún modo... Lo que yo quiero decir es que la repetición del cine heroico y la obstinación en él es una cosa que te puede llevar a deshacer el cine.

LITTIN: Es que eso es algo que tiene que ver con la sensibilidad de cada uno. Es decir, como en el cine hay autores y los autores se expresan de acuerdo con lo que más sienten y en el nivel lírico o no que su sensibilidad les indica. A mí me emocionan las marchas, por ejemplo. No lo puedo negar. Me emocionan las multitudes y las banderas rojas. Entonces yo las filmo. Y es muy difícil que alguien me

pueda decir: no, es que hay que hacer la pareja que está con la bandera roja. Eso que lo haga otro autor.

DONOSO: Yo no estoy diciendo que no se haga eso. Sino que *además*, también se haga lo otro. Que tengamos conciencia de que hay varias facetas en la cosa y no solamente una o dos.

LITTIN: Estamos de acuerdo, Pepe.



ACTAS DE MARUSIA (1976).
Film de Miguel Littin.