

# LITERATURA CHILENA

creación y crítica

ENERO / MARZO / INVIERNO de 1984

EDICIONES DE LA FRONTERA / LOS ANGELES, CALIFORNIA

XXVII

# 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

pulvo 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 Ruiz... 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 di 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 Ruiz. 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) decido 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 suca y al llegar a Bélgica me di 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 hacerle 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 fue marcada por la Unidad Popular. Ese proceso nos dio 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 rastrellando 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 aquella 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 mí 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



dejáramos de ser chilenos. Tal vez hubiera sucedido lo mismo si nos hubiéramos quedado en Chile por 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 residentes 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 manejar 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 participe 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 reconoczo 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 aquella 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 desierto aún más grande ha sido aquella 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: Imaginate 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. Imaginate 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 Lubbert 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 aquella 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.)