

LITERATURA CHILENA

creación y crítica

ENERO / MARZO / INVIERNO de 1984
EDICIONES DE LA FRONTERA / LOS ANGELES, CALIFORNIA

XXVII

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 Anibal 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 noticieros 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 noticieros 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 folclorismo 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 Fílmico 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 Fílmico 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 Cinoteca 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 Aquilera* (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 *Descomediados 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 plantea 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 *Descomediados 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



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 destabilizadora 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, adquieren 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 aquellas 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 Ortiz Tejeda en México, *La espiral* (1975) realizada en Francia por Armando Mattelar, 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, *¡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, contribuirán 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, testimonio 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 vicencias 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 reunieron 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 vicencias 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 vicencias 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 instaure 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 primerísimo plano 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 preserva 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 vicencias 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 representación 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 Solentino* (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 con 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 Ruiz (1941) es una reflexión sobre el género. Ningún cineasta ha sabido aprovechar tan bien el trabajo por encargo. Raúl Ruiz 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 Ruiz 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 incansable 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 Anelovici 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 Hennebel, 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. *