

LITERATURA CHILENA

creación y crítica

ENERO / MARZO / INVIERNO de 1984

EDICIONES DE LA FRONTERA / LOS ANGELES, CALIFORNIA

XXVII

LA IMAGEN Y EL ESPECTACULO CINEMATOGRAFICO

□ ZUZANA M. PICK

En Viña del Mar, durante el Segundo Festival del Cine Latinoamericano en 1969, se presentaron tres largometrajes de ficción realizados en Chile. Estas películas marcarían hasta hoy el desarrollo de un "nuevo cine" y su relevancia se extendería más allá de las estrechas fronteras nacionales. Si el cine documental tiene la capacidad de apresar en imágenes una realidad espectacular y agitada, el cine argumental es un instrumento indispensable para penetrar profundamente la esencia de esa misma realidad. *Los tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruiz (1941), *Valparaíso mi amor* (1969) de Aldo Francia (1923) y *El chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littin (1942) manifiestan en su apego a los paisajes y a los protagonistas de una anécdota social, la necesidad de tomar partido frente a la historia. Los realizadores de estas películas buscaron los puntos de contacto entre la esfera ficticia de lo imaginario y la esfera cotidiana de la realidad, rompiendo las barreras que tradicionalmente separan el cine de espectáculo del cine documental. La puesta en escena de los multifacéticos aspectos de una cultura sirve como fundamento a la reflexión crítica sobre la sociedad chilena. Así el cine de ficción se convierte en una crónica creativa de un proceso social.

En *El chacal de Nahueltoro*, Miguel Littin cuenta la historia de José del Carmen Valenzuela Torres, alias el Chacal de Nahueltoro (interpretado por Nelson Villagra), desde su infancia hasta su muerte en la cárcel de Chillán. La vida del marginado rural, la rehabilitación y los preparativos para su ajusticiamiento son re-construidos a partir de los expedientes judiciales y de las entrevistas realizadas por los periodistas de la época. Miguel Littin transforma un hecho de la crónica roja en una denuncia del sistema judicial burgués y de la condición campesina. *El chacal de Nahueltoro* se caracteriza por el establecimiento de diversos niveles conceptuales y la interrelación de los diferentes signos cinematográficos. Miguel Littin construye una banda sonora donde se alternan la lectura neutra del expediente y el recuento personal del campesino. El texto hablado adquiere una expresividad cultural en la medida en que se relaciona con la imagen y los gestos de los personajes. La narración de los hechos y la exposición visual se contraponen dialécticamente cuando José del Carmen Valenzuela narra el asesinato de la viuda Rosa Rivas (interpretada por Shenda Román) y de sus hijas. El aprovechamiento del espacio fuera del cuadro, los movimientos torpes de la cámara y el punto de vista subjetivo de los protagonistas acentúan el horror y la violencia del crimen. La puesta en escena de *El chacal de Nahueltoro* construye las relaciones entre los personajes y el paisaje rural, entre una forma de vida y los intentos de rehabilitación de una sociedad que no responde a las necesidades concretas del individuo. La estructura narrativa supera la anécdota al revelar las circunstancias que condicionan el comportamiento del "afuerino" y la hipocresía de las instituciones burguesas.

En *Valparaíso mi amor*, Aldo Francia explora el tratamiento inhumano de los niños que habitan las ciudades modernas de nuestro continente. Las calles y los parques, el funicular y el puerto de Valparaíso sirven de telón de fondo a dos mundos que se oponen: la frivolidad de una ciudad de ensueño y la brutalidad de la sobrevivencia de los pobres. Aldo Francia hace uso en parte de los principios estéticos del neo-realismo italiano para hacer descubrir al espectador los diferentes aspectos de la marginalidad urbana. El tratamiento cinematográfico permite captar las contradicciones sociales que han sido diluidas por el acomodamiento diario, creando así una "nueva realidad". La textura de la luz que baña las colinas, los sonidos del puerto y los objetos que rodean a los protagonistas, sus gestos y sus locuciones se cargan de nuevos significados. Retrato de una ciudad y de sus niños, *Valparaíso mi amor* ubica las condiciones del subdesarrollo en un contexto concreto. El cine de ficción es un espejo ordenador y selectivo que libera de la cotidianidad las connotaciones habituales de la actividad social. En este contexto, *Los tres tristes tigres* es la película más innovadora de este grupo de obras claves del cine argumental chileno. Raúl Ruiz propone una ruptura radical con lo que falsamente se ha llamado el "cine popular" y con las convenciones narrativas establecidas por el melodrama mexicano. *Los tres tristes tigres* expresa lo absurdo de ciertos comportamientos y de algunas situaciones vinculadas a los estereotipos culturales chilenos. Santiago, con sus bares y sus calles, es el escenario de la representación de la pobreza moral de individuos destinados al fracaso. A través de sus intérpretes —Nelson Villagra, Shenda Román, Luis Alarcón y Jaime Vadell— Raúl Ruiz transforma en juego los comportamientos que caracterizan el mundo sórdido de la marginalidad urbana. El melodrama inicial pasa a un segundo plano en la medida en que la estructura narrativa da más importancia a la falsedad de las actitudes y a la incongruencia del lenguaje coloquial. La violencia física y verbal de una clase ambigua e indefinible se expresa en una construcción visual basada en el plano secuencia y en una iluminación fuertemente contrastada. *Los tres tristes tigres* es una reflexión cinematográfica sobre la identidad nacional. El cine de ficción se convierte en un puente entre la realidad insólita y la objetivización ideológica de la vida social, ya que cada uno de los elementos de esta película se inscribe en la identificación del espectador chileno con las situaciones filmadas.

El chacal de Nahueltoro, *Valparaíso mi amor* y *Los tres tristes tigres* se caracterizan —como el cine documental de esa época— por el enfrentamiento directo a los problemas nacionales. El cine de ficción rompe a partir de ese momento con el populismo barato de *Ayúdeme usted compadre* (1968) de Germán Becker y con el paternalismo oficialista de *Largo viaje* (1967) de Patricio Kaulen (1921) aunque esta última revela una temática chilena auténtica. Las realizaciones de Littin, Francia y Ruiz se acercan a una idiosincrasia nacional perdida desde la producción en 1925 de *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna. En 1962, el Grupo de Cine Experimental y Sergio Bravo lograron localizar una copia de *El húsar de la muerte* y en colaboración con su director, restauraron una de las obras más importantes del cine mudo. En *El húsar de la muerte*, Pedro Sienna había convertido las hazañas de Manuel Rodríguez en una crónica de época cuyos personajes se definen por sus relaciones recíprocas y sus actitudes frente a cada situación. Aunque la puesta en escena está basada en eventos autónomos, las acciones se dan en un espacio reconocible a través del encuadre fijo y de la profundidad de campo. Cabe destacar que Pedro Sienna se integró al cine, y tanto el actor y su labor como realizador estaban fuertemente influenciados por las técnicas teatrales. *El húsar de la muerte* se distingue por su acercamiento a un protagonista de la historia y al desarrollo de los diversos elementos de un conflicto de clases. La obra de Pedro Sienna (1893) es un documento ejemplar de la historia del cine chileno en la medida en que sigue siendo hoy la única película de ficción muda disponible y proyectable. El descubrimiento de esta película en los años 60 tendría una influencia en la toma de conciencia de un pasado cinematográfico cuya continuidad era difícilmente determinable debido a la inaccesibilidad de los materiales.

La historia del cine argumental en Chile está sembrada de una serie de fracasos creativos y económicos que corresponden a un desdén profundo por la temática nacional y a la imitación de modelos extranjeros, aunque *Manuel Rodríguez* (1910) de Adolfo Urzúa Rosas fue la primera película de ficción realizada en Chile (1). El gobierno financia en 1942 la creación de *Chile Films* por medio de la Corporación de Fomento de la Producción, (*Corfo*). Los largometrajes producidos entre 1943 y 1949 demostraron que los esquemas que habían tenido un cierto éxito en México y en Argentina eran inaplicables en el país. La burguesía mostraba un desinterés total en el cine y las capas medias urbanas no alcanzaban a asegurar el éxito comercial de ninguna película. En 1950, la *Corfo* alquiló los enormes estudios cinematográficos que habían sido construidos en 1943 y diversas compañías privadas se dedicaron a la producción comercial. Los esfuerzos de algunos productores que habían formado *Diprocine* en 1955 fueron recompensados durante el gobierno de Eduardo Frei con la designación de Patricio Kaulen como director de *Chile Films* en 1965. La empresa recibió apoyo gubernamental directo. La importación de materiales y de equipos de filmación en 35 mm. y un impuesto de exhibición favorecieron a los productores nacionales, lo cual intensificó la producción y permitió la integración de nuevos realizadores de ficción.

Miguel Littin y Helvio Soto, que habían formado parte de los equipos de televisión, Aldo Francia en Viña del Mar y Raúl Ruiz en Santiago lograron producir sus primeras películas conjuntamente con otros cineastas, como Naum Kramarenco, Hernán Correa y Rafael Sánchez, que desde los años 50 tenían intereses más amplios que el simple éxito comercial. El desarrollo del cine de ficción está vinculado, como en el caso del cine documental, al amplio movimiento político social de los años 60 y a la victoria electoral de la Unidad Popular. Hasta 1973 sólo cuatro nombres se distinguían entre los realizadores chilenos y así la obra de Francia, Littin, Soto y Ruiz adquirió un lugar prominente en el "nuevo cine" latinoamericano. Películas como *New Love* (1968) de Alvaro Covacevich, *Prohibido pisar las nubes* (1970) de Naum Kramarenco, *El fin del juego* (1970) de Luis Cornejo, *La casa en que vivimos* (1970) de Patricio Kaulen y *Los testigos* (1971) de Charles Elsesser permanecen como obras aisladas en relación a un movimiento cuyas preocupaciones eran eminentemente políticas.

Durante el período de la Unidad Popular se produjeron pocas películas argumentales pero cada una de ellas logró testimoniar algunos de los rasgos que caracterizaron el proceso político de esos tres años. Helvio Soto (1930) realizó *Voto + fusil* (1971) y *Metamorfosis de un jefe de la policía política* (1972). Formado como director de televisión, Helvio Soto inició su carrera cinematográfica en 1964 con *Yo tenía un camarada*. Su cine se caracteriza por la intención de comprometer al espectador con el contenido político del espectáculo filmado. Los personajes de la ficción dramática son protagonistas de un proceso y su relación con los eventos reales se construye a partir de ciertas contradicciones que el realizador intenta elucidar. En *Voto + fusil*, Helvio Soto integra algunos episodios posteriores a la elección de Salvador Allende a través de la puesta en escena de la escalada terrorista que culminaría en el asesinato del general Schneider. El elemento narrativo dominante, sin embargo, no se sitúa en el presente sino en una serie de flashbacks que narran la vida del personaje principal: un burgués intelectual comprometido teóricamente con la revolución pero incapaz de actuar. A éste se agregan una serie de personajes secundarios representantes de diversas instancias militantes desde el Frente Popular. *Voto + fusil* está concebido como un espectáculo de contenido político que reconstruye a través de la ficción treinta años de la historia reciente del país. Pero como las películas de Costa Gavras, la obra de Helvio Soto no logra superar el nivel del espectáculo como procedimiento cinematográfico para narrar una historia individual. *Metamorfosis de un jefe de la policía política* y *Llueve sobre Santiago* (1975) están concebidas a partir de los mismos principios dramáticos y fallan en su propósito propiamente crítico y dialéctico. Aldo Francia muestra en *Ya no basta con rezar* (1972) una obra menos ambiciosa tanto a nivel temático como estético. Esta película está estructurada alrededor de la historia de un sacerdote joven (interpretado por Marcelo Ratto) cuyo cuestionamiento de la iglesia tradicional lo lleva a tomar partido frente al proceso político. Filmada en Valparaíso, *Ya no basta con rezar* presenta una serie de situaciones concretas a través de las cuales se van descubriendo las contradicciones que enfrenta el personaje. La descripción de la crisis de conciencia de un cristiano y su transformación política responden a la necesidad de exponer en un lenguaje simple y accesible, una realidad vigente en América Latina. El cine de Aldo Francia es motivador y didáctico en la medida en que el espectador es partícipe de la representación dramática de una realidad identificable.

Si la labor cinematográfica de Helvio Soto y Aldo Francia se sitúa dentro de una concepción tradicional de la estética, las obras que Raúl Ruiz realiza entre 1970 y 1973 se caracterizan por una búsqueda formal de aquellos elementos que permanecen sumergidos en el estereotipo que define la identidad nacional. Así *Nadie dijo nada* (1971), producida para la televisión italiana, pone en escena los mitos de la chilenidad a través del cuento que escriben tres amigos. Los comportamientos rituales, los diálogos barrocos y la violencia latente de las situaciones son la representación de mitos de frustración. Apartándose de la realidad que se vive en Chile en ese momento, Raúl Ruiz retoma algunos de los elementos de *Los tres tristes tigres* y transforma la alienación en una fábula de terror kafkiano. En 1972, Raúl Ruiz comenzó a filmar *El realismo socialista* cuyo propósito era ilustrar los mecanismos de la toma del poder y de la manipulación política a partir de un montaje alternado de episodios aparentemente dislocados. La puesta en escena estaba basada en la improvisación de situaciones tomadas de las discusiones políticas del momento, usando como hilo conductor la música y las convenciones del melodrama televisivo. *El realismo socialista* no fue terminada y hoy sólo existen algunas secuencias montadas a partir de una copia de trabajo. Si esta película estaba destinada a discusiones internas de partido, *La palomita blanca* (1973) y *La expropiación* (1972-1974) debían ser exhibidas comercialmente, mientras que *La colonia penal* (1971) fue una película hecha entre amigos y un experimento metafórico sobre la dependencia en América Latina. *La colonia penal* y *La expropiación* comparten algunas preocupaciones narrativas. Basada libremente en la obra homónima de Franz Kafka, *La colonia penal* establece el absurdo de la comunicación periodística con la

invención de un lenguaje fuertemente codificado. La decadencia de una oligarquía terrateniente se expresa en *La expropiación* con la presencia fantasmagórica de los antepasados. En esta crónica de la Reforma Agraria, los campesinos son la fuerza dinámica que desata los eventos. En estas dos películas, la estructuración dialéctica de elementos surrealistas revela algunos de los rasgos característicos de la cultura y la realidad política. La diversidad de la obra de Raúl Ruiz durante este período refleja una inquietud hacia el cine como medio de movilización cultural y como expresión privilegiada para inventar un nuevo lenguaje.

En 1972 Miguel Littin inició en Palmilla la filmación de un largometraje argumental sobre las luchas populares de los años 30 con *La tierra prometida* (1972-1974) que fue terminada después de la intervención militar. Littin fue nombrado director de *Chile Films* en 1970 y después de realizar *Compañero Presidente* (1970), un documental que registra la entrevista de Régis Debray con Salvador Allende, se dedicó a organizar la empresa. Uno de los puntos fundamentales del Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, redactado por Miguel Littin, era el reconocimiento que el cine tenía la capacidad de recuperar una historia nacional que la burguesía había deformado para servir sus propios intereses. *La tierra prometida* se propone contar la historia auténtica del pueblo apoyándose en las expresiones integrantes de la cultura popular. La dimensión épica de esta película surge de la estructuración de elementos poéticos y musicales mientras que la coreografía de colores, texturas y ritmos intensifica el nivel alegórico de la historia. Un viejo, que de muchacho se unió a los campesinos desalojados de sus tierras, cuenta la organización de una comuna rural socialista y la represión militar que destruyó las aspiraciones libertadoras del pueblo. Los personajes de *La tierra prometida* cumplen una función emblemática dentro de la comunidad y las situaciones corresponden a las etapas esenciales de la lucha revolucionaria. José Durán, Traje Cruzado, Chirigua, el conductor del tren, las mujeres y don Fernando (interpretados por Nelson Villagra, Marcelo Gaete, Pedro Álvarez, Anibal Reyna, Shenda Román, Carmen Bueno y Rafael Benavente) personifican algunos de los rasgos míticos que el pueblo atribuye a sus héroes. Al integrar aquellos elementos que forman parte de la tradición oral del campesinado, Littin evoca la capacidad creativa del pueblo. La Virgen del Carmen que aparece junto a José Durán y a Arturo Prat afirma la creencia popular, mientras que el avión rojo que anuncia la república socialista de Marmaduke Grove y los carros fúnebres que el pueblo encuentra en su huida de Los Huiquez, son creaciones de una imaginación basada en la memoria. La dramaturgia construida por un autor se enriquece con el testimonio y la iconografía popular fortalece los signos imaginarios de la ficción. En este contexto, *La tierra prometida* y el cine de Miguel Littin comparten algunos de los planteamientos fundamentales del "nuevo cine" latinoamericano militante y en particular del trabajo de Glauber Rocha (Brasil), Jorge Sanjines (Bolivia) y Julio García Espinosa (Cuba).

El golpe militar del 11 de septiembre interrumpió la filmación de *Queridos compañeros* (1972-1978) de Pablo de la Barra (1939). Terminada en Venezuela, esta película integra al montaje final una reflexión sobre la anécdota filmada. *Queridos compañeros* cuenta un episodio de la militancia revolucionaria en Concepción en 1967 y Pablo de la Barra crea un diálogo crítico entre el espectador y la ficción a través del comentario. Ciertos aspectos de la realidad política se convierten en elementos de juicio al perder su inmediatez mientras que ciertas situaciones adquieren un sentido nuevo desde el exilio. Pablo de la Barra, en tanto que realizador y narrador, articula la relevancia dramática de sus personajes en función de las preocupaciones políticas del período en que se elaboró la película. Al incluirse dentro de la narrativa, el cineasta asume un papel de intermediario estimulando la reflexión sobre la labor cinematográfica comprometida. *Queridos compañeros* se enriquece con la distancia geográfica y la comprensión histórica se fortalece al replantearse como obra del exilio. Un homenaje a los combatientes, esta película es también el resultado de la labor solidaria de cineastas chilenos y venezolanos. La variedad de estilos y estrategias narrativas dentro de un planteamiento común se prolongaría después de 1973 y a partir de las propuestas anteriores, el "nuevo cine" chileno afirmaría su compromiso con la historia.



ORLANDO LUBBERT Y ANGELINA VAZQUEZ.

LA RESISTENCIA Y EL EXILIO.

El cine argumental chileno realizado durante el período de la Unidad Popular, pasó entre 1973 y 1975 a formar parte de las programaciones organizadas en los diversos actos de solidaridad con Chile. *La tierra prometida*, con su imagen premonitrice de la violencia militar, se convirtió en una obra clave de la campaña movilizadora. Así como el cine documental, realizado durante los primeros años del exilio, se sirvió de las imágenes filmadas durante el proceso político que se inició en 1970, el cine argumental buscará testimoniar y mantener viva la memoria a través de la reconstrucción cinematográfica. Si el cine documental podía contar sólo con material de archivo, el cine de ficción tenía la capacidad de recrear los hechos y contar los episodios de una historia vivida. Así *Llueve sobre Santiago* (1975) realizada en Francia por Helvio Soto, *Actas de Marusia* (1976) realizada en México por Miguel Littin, *Noche sobre Chile* (1977) realizada en la Unión Soviética por Sebastián Alarcón, *El paso* (1978) realizada en Alemania por Orlando Lubbert y *Prisioneros desaparecidos* (1979) realizada en Cuba por Sergio Castilla narran una tragedia nacional y continental. Todas estas películas comparten una intención realista en la medida en que la verosimilitud legitima el testimonio. El palacio de La Moneda reconstruido en Bulgaria, el campamento minero de Marusia re-creado en una zona desértica de México, el Estadio Nacional edificado en un estudio cinematográfico en Moscú, las montañas de Bulgaria y una casa de La Habana transformada en centro de tortura reemplazan los lugares en que sucedieron los hechos. La participación de actores chilenos, los diálogos en español y la música facilitan la identificación del espectador con los episodios ficticios. Es importante destacar que los realizadores tuvieron en su disposición suficientes medios económicos para re-crear los espacios y las situaciones de manera casi documental y que cada una de estas películas recibió una distribución masiva.

Si *Llueve sobre Santiago* se limita a contar cronológicamente los hechos del 11 de septiembre, *Actas de Marusia* utiliza la crónica histórica para denunciar la brutalidad del ejército. Resultado de los eventos contemporáneos, esta película actualiza con indignación la masacre de los mineros nortinos. La representación literal y directa de la violencia produce un efecto traumático que obstruye la reflexión histórica del espectador. Una de las características más interesantes de *Noche sobre Chile* es la utilización de la cámara como punto de vista a partir del cual se descubren los hechos. Si el miedo y la incertidumbre se expresan en una percepción fragmentada de las situaciones, los sonidos, los gestos y las palabras se ubican como signos connotativos del estado

psicológico de los personajes. *Noche sobre Chile* evita los límites expresivos de la polarización maniqueísta al basar su estructura narrativa en la tensión que crea la duda y la aprensión. *El paso* narra un intento de fuga a través de los Andes de un grupo de militantes políticos pero permanece al nivel de la anécdota al apoyarse únicamente en los elementos típicos de la peripecia. Aunque la película tiende a ser una representación parábólica de la combatividad de la resistencia chilena, la adhesión a convencionalismos puramente literarios limita el potencial expresivo de la imagen. *Prisioneros desaparecidos* es la única película chilena que se ha propuesto desafiar las dificultades del tratamiento cinematográfico de la tortura. Sin embargo, la estructura narrativa oscila entre el torturador y la víctima creando una multiplicidad de puntos de vista que impiden la ubicación del espectador dentro de un contexto real. Evocar la tragedia y reconstruir el espacio nacional confirman una adhesión comprometida a la labor militante. Las obras de Helvio Soto, Miguel Littin, Sebastián Alarcón, Orlando Lübbert y Sergio Castilla están encaminadas en primera instancia a la necesidad de afirmar la resistencia. Pero no cabe ninguna duda que, a partir de un cierto momento, el cine argumental debía comenzar a plantearse nuevas formas de expresión como resultado del contacto con realidades y públicos nuevos.

Diálogo de exiliados (1974) y *No hay olvido* (1975) pueden ser consideradas como las primeras realizaciones del exilio sobre todo porque presentan la confusa y traumática experiencia del desarraigo. Al mismo tiempo que terminaba el montaje de *La expropiación*, en Alemania, Raúl Ruiz logró organizar la producción de *Diálogo de exiliados* con la ayuda de un grupo de chilenos y latinoamericanos residentes en París. En Canadá, casi simultáneamente, el National Film Board de Montreal le ofreció a tres jóvenes cineastas la posibilidad de realizar un largo metraje sobre Chile. En *No hay olvido* participaron Jorge Fajardo, Rodrigo González y Marilú Mallet en la elaboración de tres cuentos sobre el exilio. A estas películas se agregaron posteriormente otras obras que trataron la situación de los chilenos refugiados en diversos países del mundo. Así *Extranjeros* (1978) y *Pilsener y empanadas* (1981) realizadas en Suecia por Claudio Sapiain, *Gracias a la vida* (1980) realizada en Finlandia por Angelina Vázquez, *El tren en la ventana* (1981) de Leonardo de la Barra y *Día 32* (1982) de Jorge Lübbert, realizada en Bélgica, se plantearon una reflexión sobre un presente condicionado por la nostalgia y la experiencia traumática de un pasado. Es importante destacar que a medida que han pasado los años, la problemática del exilio ha ido abandonando la referencia directa al pasado concentrándose en las relaciones dialécticas de la vivencia diaria y en el recuerdo fragmentario de la historia.

Si *No hay olvido* narra la re-implantación del individuo en una nueva sociedad, *Diálogo de exiliados* construye, a partir de una puesta en escena brechtiana, un mundo donde se entrelazan diversos aspectos de una realidad contradictoria, alternando la ironía y la distanciamiento. Los espacios cerrados con puertas y ventanas que se abren y se cierran, son el elemento expresivo de una existencia confusa. Como en sus películas anteriores, Raúl Ruiz explora los niveles connotativos del comportamiento y del discurso coloquial pero en *Diálogo de exiliados* éstos se transforman en reflejos paradójicos de la sobrevivencia. La permanencia de ciertas actitudes chilenas afirma un origen cultural en conflicto consigo mismo mientras que París como ciudad existe sólo como referencia geográfica. La incertidumbre profunda de la identidad y la vinculación a un nuevo ambiente pasa por el tratamiento expresivo de los decorados. En *Steel Blues*, el episodio dirigido por Jorge Fajardo en *No hay olvido*, las barras de acero incandescentes y la luz artificial de la fábrica imparten a las escenas de trabajo un tono surrealista similar al de la pesadilla. Los lugares en que se desarrollan los episodios de *Lentamente*, el cuento realizado por Marilú Mallet para esta misma película, son los espacios en donde la protagonista enfrenta a los individuos que determinarán su presente. Mientras que la imagen se detiene en los gestos vacilantes, la banda sonora registra la perplejidad de dos culturas que intentan comunicarse. En este contexto las películas de Claudio Sapiain relatan las opciones inmediatas del exiliado en relación a su entorno vital. *Extranjeros* y *Pilsener y empanadas*

son crónicas de la interacción de individuos que sólo comparten un presente. Una mujer enfrenta los prejuicios de los viejos que están a su cargo y a través de ellos se cristalizan sus propias inquietudes, en *Extranjeros*, y el pasado es un obstáculo al presente. En *Pilsener y empanadas*, la imposibilidad de reconocer la permanencia de su situación intensifica el conflicto del protagonista y sus compañeros de trabajo. Utilizando estructuras narrativas convencionales pero evitando la facilidad del estereotipo, Claudio Sapiain re-ubica el itinerario del exiliado en un ambiente concreto mientras que cada detalle está vinculado a los elementos intrínsecos del contexto socio-cultural. La aceptación y el respeto del otro son los rasgos esenciales de una reflexión sobre el exilio una vez que la experiencia traumática ha sido exorcizada. Es interesante destacar que sólo los cineastas más jóvenes han registrado en imágenes este proceso mental. *El tren en la ventana* de Leonardo de la Barra describe la angustia física del encierro y las consecuencias neuróticas del aislamiento. El espacio y el tiempo se dilatan progresivamente deformando la cotidianidad de las fotografías y los objetos. En cada encuadre se acumulan los signos de las crisis visualizando sensaciones físicas y mentales. Ya en *Exilio 79*, este realizador había compuesto con los gestos coreográficos de dos bailarines, la hiperestesia producida por la tortura. *Día 32* es también un corto metraje que Jorge Lübbert integró en 1982 a una construcción abstracta que reproducía el traumatismo psíquico. El montaje de noticieros y materiales publicitarios es la proyección mental del protagonista encerrado en una habitación con un aparato de televisión. Guerras modernas, episodios de la lucha latinoamericana se entrelazan con las imágenes violentas de la sociedad de consumo, cargándose progresivamente de significados múltiples. *Día 32* y *El tren en la ventana* hacen uso de recursos expresivos similares y evitando referencias históricas y geográficas precisas, universalizan la temática de la enajenación y del exilio. Conjuntamente a estas películas, *Gracias a la vida* responde a la necesidad de afrontar un pasado trágico con todas sus consecuencias. Una mujer re-encuentra en Helsinki a su marido y a sus padres. Con una sensibilidad excepcional, Angelina Vázquez documenta la angustia de una mujer que lleva en su vientre el hijo de su torturador. En *Gracias a la vida*, la desorientación que produce el exilio se suma a la necesidad de aceptar una nueva existencia humana. En todas estas películas, el testimonio del desarraigo se comprometa con una reflexión lúcida enriqueciendo el proceso comprensivo de una crisis individual y colectiva. A medida que los cineastas se van integrando a sus nuevos países de residencia, la representación de los diferentes elementos que condicionan la memoria pierde su carácter documental ya que el confrontamiento crítico de la experiencia del exilio implica el rechazo de la nostalgia y la creación se va abriendo a nuevas realidades.

Tal como el cine documental diversificó su problemática acercándose a la temática continental, la ficción buscó en la literatura latinoamericana una nueva fuente de inspiración. A través de esta apertura, la imagen cinematográfica se identifica con sus raíces culturales. La producción de *El recurso del método* (1978), basada en la obra homónima de Alejo Carpentier, de *La viuda de Montiel* (1979), tomada de un cuento de Gabriel García Márquez y *Alsino y el cóndor* (1982) implicó a varios países tanto a nivel económico como creativo. Apoyándose en la colaboración de actores destacados del cine europeo y latinoamericano y la experiencia de equipos técnicos internacionales, Miguel Littin enfrentó el desafío de llevar el "realismo mágico" al cine. Obra ambiciosa, *El recurso del método* (conocida también como *Viva el Presidente*) trata de trasponer la densidad de las imágenes creadas por el novelista cubano. La utilización de ciertos recursos visuales contribuye a la expresión del barroquismo y la magia del continente aunque domine sólo el nivel denotativo. Sin embargo, en algunas secuencias, como la del carnaval, Miguel Littin logra representar no sólo la anécdota sino también los múltiples matices de la narrativa de Carpentier. El cineasta supera con éxito las dificultades de la adaptación cinematográfica en *La viuda de Montiel* a través del uso de los ambientes y del paisaje tropical de Tlacoatlán (en el estado de Veracruz) como recursos expresivos de la narrativa. El espacio cinematográfico se transforma elocuentemente en el lugar de encuentro de la decadencia y la

frustración sexual. Littin integra la anécdota filmada y la metáfora literaria a través de la presencia ambigua de Montiel tanto como objeto de las fantasías de su viuda (interpretada por Geraldine Chaplin) o como objeto de la narración de los personajes secundarios.

En *Alsino y el cóndor*, filmada en Nicaragua, Littin alterna el potencial maravilloso de la imagen con sus características realistas. La fantasía infantil y la violencia se entrelazan en una serie de episodios mágicos y escenas de la lucha nicaragüense, estructurando puntos de vista cambiantes. La escena del circo y la presencia del pajarero son parte del mundo visual de un niño que soñó poder volar como un pájaro. A lo largo de su carrera cinematográfica, Miguel Littin se ha propuesto la búsqueda de imágenes no sólo como un problema estético sino sobre todo como una afirmación de identidades culturales únicas en su dinamismo y originalidad. Su compromiso con el cine de la resistencia se ha solidificado desde la realización de *Actas de Marusia* gracias al contacto con una realidad que los chilenos comparten con todo un continente. Patricio Guzmán retomó el género cinematográfico de sus primeras realizaciones después de haber dedicado siete años a *La Batalla de Chile*. *La rosa de los vientos* (1983) significó asumir una fase nueva en su carrera y el desafío de propuestas estéticas y narrativas radicalmente nuevas. *La rosa de los vientos* es la representación cinematográfica de la magia en la expresión creativa latinoamericana a través del conflicto entre una cultura poética y una cultura pragmática. La voz fuera de cuadro y la coreografía son representación literaria y cinematográfica del sueño utópico latinoamericano, mientras que los objetos volantes son los signos connotativos de una tecnología impuesta como modelo único de civilización. La anécdota metafórica se intercala con un argumento policial como trama secundaria de la dramaturgia. *La rosa de los vientos* es una película difícil, crítica y desenfundadamente experimental, como *La edad de la tierra* de Glauber Rocha, y se sitúa en el contexto de algunas obras del "nuevo cine" latinoamericano reciente. Filmada en Mérida y en Cuba, esta película utiliza los colores y la textura del paisaje. Sin embargo, la vacilación en el tratamiento de la imagen limita el potencial mítico de la obra. La aridez del altiplano y la voluptuosidad del trópico no logran complementar los compases y las armonías del texto narrado por el personaje clave. *La rosa de los vientos* es una ruptura fundamental con el tema documental único y a través de ella, Patricio Guzmán enfrenta la arriesgada tarea de la renovación estética del "nuevo cine" chileno.

Mientras Miguel Littin y Patricio Guzmán reconocen en la temática latinoamericana un punto de partida para la exploración de nuevas propuestas, otros cineastas chilenos residentes en América Latina y Europa, permanecen dentro de concepciones cinematográficas más tradicionales. *Canaguaro* (1981) filmada por Dunav Kuzmanich en Colombia, recrea un momento de la historia de ese país y se coloca dentro del cine de temática política. Las hazañas de un guerrillero durante el período de la "violencia" y la exposición del conflicto entre diversas estrategias se entrelazan a partir de una serie de flashbacks cuya efectividad no logra superar los límites de la crónica filmada. Conocido por su tratamiento convencional del suspense político, Helvio Soto intenta con *La triple muerte del tercer personaje* (1979) abrirse el camino hacia una nueva dramaturgia. La estación de trenes en Amberes es el escenario de la paranoia de un escritor latinoamericano perseguido por sus protagonistas. Las secuencias que incluyen algunos personajes secundarios, filmadas en un estilo realista, rompen el ritmo dramático. Sólo el bandoneón de Juan José Mosalini confiere una atmósfera de pesadilla alucinante a lo que podría ser una representación cinematográfica de la angustia política.

Para el cineasta de ficción en el exilio la selección temática pasa por la necesidad de definir el medio geográfico que lo rodea ya sea como obstáculo o como enriquecimiento visual de la historia filmada. Si algunos realizadores han contado con medios suficientes para reproducir en espacios distintos el paisaje y la arquitectura de su país de origen, los más jóvenes de ellos han tenido que enfrentar nuevas opciones dramáticas al estar sujetos a limitaciones económicas. *La dueña de casa* (1975) realizada en Francia por Valeria Sarmiento, *En estos tiempos* (1977) y *En un lugar... no muy lejano* (1980) realizadas en Rumania por Luis

Roberto Vera, *Conferencia sobre Chile* (1980) realizada en Canadá por Jorge Fajardo, *La escuela* (1980) y *El puente* (1982) realizadas en Suiza por Reinaldo Zambrano se caracterizan por la manera en que los cineastas encuentran soluciones ingeniosas e imaginativas. Mantener una temática latinoamericana cuando se filma en Europa implica una reflexión sobre la utilización cinematográfica del decorado. En *La dueña de casa*, Valeria Sarmiento describe en un espacio interior la pequeña historia de mujeres burguesas enfrentadas a un proceso histórico que se desarrolla en el exterior. Los significados políticos se localizan en los comportamientos típicos de una clase. La puesta en escena teatral de *Conferencia sobre Chile* intensifica las connotaciones irónicas y brutales del discurso de la derecha, que trata de justificar los crímenes y la represión. Jorge Fajardo concentra la atención del espectador en el monólogo del orador y los movimientos de cámara y los cambios angulares en un decorado único permiten descubrir los matices de la retórica reaccionaria. Luis Roberto Vera narra *En estos tiempos* un episodio de la clandestinidad y cada elemento decorativo de la hostería, aunque no corresponda a la imagen real de Chile, se distingue por su carácter insólito. La cacatúa enjaulada y el juego de ajedrez son referencias temáticas a la fragilidad en un montaje que privilegia el suspense enigmático. Una playa es el decorado teatral de la confrontación de los militares de un campo de concentración con sus prisioneros. *En un lugar... no muy lejano* los comandantes y sus invitados están aprisionados contra la muralla rocosa mientras que sus víctimas permanecen libres frente al mar abierto. El movimiento constante entre la roca, el borde de la playa y el mar, con sus diversos puntos de perspectiva, es el elemento expresivo que estructura el hilo dramático de la anécdota. Si en *La escuela*, Reinaldo Zambrano se apoyó en cierto verismo para contar un episodio de la Reforma Agraria durante el gobierno de la Unidad Popular, en *El puente* asumió el lugar de filmación como escenario evocativo de un itinerario psicológico. Las características visuales de la casa donde se refugia un hombre liberado de prisión no distraen al espectador ya que no son sino elementos secundarios de la narrativa. Los fragmentos de la memoria que cuentan la historia del protagonista comunican una experiencia pero sobre todo el efecto deformante del tiempo y del espacio. El flashback es también la imagen incompleta de un país que el cineasta de ficción modela para afirmar la memoria. La puesta en escena teatral, la integración de objetos insólitos, la economía de los medios y el uso expresivo del ambiente han permitido superar las restricciones impuestas por el lugar en donde se filma la ficción. Así los jóvenes cineastas han transformado los decorados en que transcurren sus vidas en el espacio reflectivo de la memoria lejana.

El cine narrativo se basa en la utilización de la imagen en movimiento como espejo de una realidad impresa en la emulsión fotográfica y se caracteriza por una construcción visual que se asemeja a esta misma realidad. Desde la sistematización de ciertos recursos expresivos hasta la experimentación deconstructiva de los signos cinematográficos, el cine argumental ha afirmado su apego al realismo. El "nuevo cine" latinoamericano, al abandonar la influencia neo-realista de sus orígenes, buscó en otras expresiones artísticas las pautas que le permitirían liberar su dramaturgia de los convencionalismos establecidos por el sistema hollywoodiano. La vocación política de nuestro cine se consolidó en una concepción estética innovadora a través de su ruptura con una tradición visual dominante. Algunos cineastas, en particular Glauber Rocha y Raúl Ruiz, han utilizado el cine como espejo deformante de la realidad, captando aquellos elementos más opacos. Ya en Chile, Ruiz había planteado la manipulación de la representación visual como esquema teórico, y en el exilio cada una de sus películas explora la complejidad de los elementos específicos del lenguaje cinematográfico (2). Si su obra se ha alejado de la temática nacional no es el resultado de un rechazo sino el proceso de re-adequación de la ficción a una nueva realidad. En el cine de Raúl Ruiz se pueden encontrar las claves de una doble paradoja del exilio: sumergiéndose en una cultura extraña, pero permaneciendo siempre exterior a ella, el cineasta se enriquece en la medida en que se puede enfrentar al otro sin temor y sin complejos. Como para el escritor y el pintor, el exilio implica para el realizador un cuestionamiento del lenguaje. Ruiz responde a este desafío como

extranjero en una cultura que ha servido de modelo intelectual en su propio continente. La investigación del potencial representativo de la imagen cinematográfica ha convertido a Raúl Ruiz en una de las figuras más destacadas del cine de vanguardia. La trayectoria creativa de Raúl Ruiz, desde *Diálogo de exiliados* (1974) hasta *Las tres coronas del marinero* (1983) se caracteriza por dos etapas fundamentales: por una parte, la adopción de una temática francesa y por otra, la re-ubicación de elementos latinoamericanos dentro de un mundo de preocupaciones personales. Sin embargo, todas sus películas—inclusive sus documentales y ensayos en video—comparten ciertos elementos comunes. La puesta en escena de laberintos como metáforas de la desorientación y el paralelismo narrativo como espacio movido de la esquizofrenia creativa son los rasgos dominantes de la dramaturgia ruiziana. En *El juego de la oca* (1980), realizada para una exposición de cartografía en el Centro Beaubourg de París, Raúl Ruiz hace vivir a su protagonista una pesadilla cuyo territorio se va extendiendo hasta alcanzar los límites indefinidos del cosmos. En *El tuerto* (1981) el desdoblamiento de un hombre muerto que regresa a su apartamento transforma cada episodio en la búsqueda existencial de un cuerpo material. Los reflejos diabólicos, los gestos grotescos y la incongruencia de los diálogos son los elementos visuales y sonoros de una identidad perdida en un espacio lleno de espejos. Totalmente filmada desde el punto de vista del protagonista, *El tuerto* transforma la percepción visual en la imagen prismática del personaje. En *El territorio* (1982) el mapa de un país, formado por los rasgos faciales de una cabeza gigantesca imbricados como en un laberinto, es la visualización metafórica de una aventura que se convierte en pesadilla antropófaga. Los efectos especiales de Henri Alekan transforman la naturaleza en el paisaje distorsionado de la sensación de muerte. En cada una de sus películas Raúl Ruiz encierra a sus protagonistas en un espacio a la vez hermético y abierto, manipulándolos como títeres para evidenciar la complejidad y el absurdo de sus contradicciones. En *El coloquio de perros* (1977) la repetición cíclica de una anécdota básica y el montaje de fotografías fijan la deformación sin sentido del melodrama fonal. En *La vocación suspendida* (1977), basada en una novela de Pierre Klossowsky, el paralelismo de historias continuas es la estrategia narrativa que demuestra las contradicciones de una institución despótica. La investigación policial, con protagonistas alternantes, es la trama secundaria que une las situaciones. En *La hipótesis de un cuadro robado* (1978) la exploración de los múltiples niveles de la metamorfosis plástica se construye con la puesta en escena de cuadros vivientes y el falso discurso de un aficionado de la pintura. En *El techo de la ballena* (1981) un antropólogo europeo y sus amigos parten en búsqueda de un idioma en extinción. Los efectos visuales transforman el paisaje holandés en una Patagonia imaginaria donde se enfrentan personajes de distintas nacionalidades. La puesta en escena del falso cosmopolitismo está puntuada por una serie de situaciones absurdas y la cacofonía de la confusión lingüística. El itinerario creativo de Raúl Ruiz retoma en *Las tres coronas del marinero* su propio camino de viajante y explorador. Esta película comienza con el relato de un marinero que zarpa de Valparaíso a la búsqueda de un hombre que tome su lugar en el barco fantasma. Filmada en Portugal y en París, *Las tres coronas del marinero* convierte los espacios europeos en puertos exóticos donde concurren personajes extraños en una aventura insólita. Las suntuosas imágenes de Sacha Vierny, la música de Jorge Arriagada y la actuación de Jean-Bernard Guillard recuerdan el gran cine de aventuras mientras que la narración fuera de cuadro y la utilización sistemática del gran angular y de la profundidad de campo refieren al estilo de los grandes directores del cine mundial. En el cine argumental de Raúl Ruiz, el desincronismo entre signos visuales y sonoros que afirman su autonomía en la continuidad narrativa transforma la voz en una trampa y la imagen en un engaño. Los lenguajes se alternan y se sobreponen, compartiendo cada uno las múltiples cacofonías de historias delirantes. La metamorfosis constante del laberinto como base de la representación cinematográfica, exige la participación del espectador que debe ordenar las narrativas que se multiplican al infinito en una opacidad propia de las ficciones del exilio. Desde 1974, Raúl Ruiz ha utilizado el cine como lugar de encuentro del barroco latinoamericano y del

modernismo europeo. Su actividad creativa, a la vez perversa y mágica, cultivada y genial, afirma un inconformismo único en la historia del cine chileno.

La influencia de Raúl Ruiz se ha extendido tanto en el ambiente del cine independiente europeo como en el ámbito de los realizadores que actualmente producen cine de ficción en Chile. Algunos cineastas, como Cristián Sánchez y Carlos Flores, se reclaman de la esfera ruiziana y sus obras comparten algunas de sus preocupaciones fundamentales. Así *El zapato chino* (1979) y *Los deseos concebidos* (1982) de Cristián Sánchez se caracterizan por una concepción cinematográfica cuya función es evidenciar los rasgos de la idiosincrasia cultural chilena. La puesta en escena y la técnica de actuación, el uso del plano secuencia y de la improvisación, se asemejan al estilo de *Los tres tristes tigres* y comparten una misma función narrativa crítica. Retratos de la marginalidad urbana, las películas de Cristián Sánchez reflejan la enajenación de individuos que han perdido su identidad. En *Los deseos concebidos* las actitudes viscerales de Erre y sus amigos contra el autoritarismo de los adultos no logran canalizar la rebeldía juvenil. En su exposición de un vacío intelectual y moral de un sector de la joven generación, Cristián Sánchez articula estéticamente una ruptura radical con los modelos de consumo que han sido importados masivamente al país desde 1973. Aunque en su labor los cineastas en Chile han debido enfrentar enormes dificultades económicas y políticas, sus logros demuestran un compromiso dinámico con la recuperación de una identidad nacional. *No eran nadie* (1981), realizada en Chile y terminada en Francia por Sergio Bravo, es precisamente un intento de nazar destinos aparentemente aislados pero comunes a través de la fusión de convenciones del documental y de la ficción. Uno de los más importantes pioneros de la actividad cinematográfica chilena, Sergio Bravo retomó con *No eran nadie* una labor interrumpida por las difíciles condiciones de producción en Chile. En esta película, el realizador hace uso del cine argumental como lugar de encuentro entre la realidad cotidiana, los eventos que han marcado la vida nacional y la tradición cultural. Los recuerdos de una mujer cuyo marido desapareció en los canales del archipiélago de Chiloé se alternan como memorias fragmentadas de un destino personal y colectivo arraigado a un paisaje y al ritmo cíclico de sus tradiciones. El carácter poético de la imagen cinematográfica no alcanza su potencial máximo debido a una cierta vacilación en la integración de un segundo personaje femenino. Una maestra confinada en la isla cuenta la historia de su hijo desaparecido en Santiago y sirve como punto de contacto con otra realidad igualmente trágica pero no logra asentar las modalidades narrativas ya que su función es literaria y denotativa. Sin embargo, *No eran nadie* es un testimonio de la soledad y de la angustia de aquéllos que en Chile y en América Latina sufren la ausencia de sus familiares.

La producción del cine argumental en Chile desde 1968 y su continuidad a partir de 1973 han sido aseguradas por un grupo de cineastas cada vez más amplio. Desde la realización de *El chacal de Nahueltoro*, *Valparaíso mi amor* y *Los tres tristes tigres* se han sumado a los nombres de Miguel Littin, Aldo Francia y Raúl Ruiz aquellos de jóvenes cineastas cuya actividad ha sido esencial al desarrollo de un cine auténticamente chileno. Aunque la mayoría de estos jóvenes han llegado a la ficción a través del documental, muchos de ellos se han planteado el cine argumental como medio privilegiado de la expresión creativa. Sin ninguna duda, su contribución tendrá un impacto importante tanto dentro de las comunidades artísticas de sus países de residencia como también en el "nuevo cine" latinoamericano. La gran variedad de estrategias narrativas y estilísticas, el aporte de cada uno de los realizadores se ha enriquecido a través del contacto con otras culturas. Trabajando dentro de planteamientos comunes, los realizadores han afirmado su compromiso político con un proceso, fortaleciendo la vocación nacional del "nuevo cine" de Chile.

NOTAS.

- (1) Alicia Vega, *Revisión del cine chileno*, Editorial Aconcagua. Santiago 1979.
- (2) Colectivo, "Prefiero registrar antes de mistificar el proceso chileno: entrevista con Raúl Ruiz," *Primer Plano* (Valparaíso) Vol. 1, No. 4, Primavera 1972, pp. 3-21. *