

JACQUELINE MOUESCA

**PLANO
SECUENCIA
DE LA MEMORIA
DE CHILE**

**veinticinco años de cine chileno
(1960-1985)**



CAPÍTULO VII

Los años del exilio

Cuando en la primavera de 1973 se produce el golpe militar, el cataclismo alcanza a todos los dominios de la vida en el país. No tiene nada de metafórico el que se asocie el período iniciado aquella mañana trágica del 11 de septiembre con la prisión, la tortura y la muerte. Muchos murieron ese día y en los que le siguieron; y aunque no hay cifras precisas, se sabe que fueron varios miles. En el primer momento fueron también millares los detenidos. La utilización para estos fines de los estadios Chile y Nacional, ha pasado a convertirse en símbolo universal de la crueldad y la barbarie. El régimen instalado entonces reprodujo un modelo de gobierno que llegó a ser común en los países del Cono Sur de América Latina: economía de mercado, doctrina de la Seguridad Nacional, represión, cárcel, torturas, desapariciones.

Sobre la vida cultural chilena cayó una pesada lápida. Sus signos se dieron desde el primer día, con el asalto brutal a la Universidad Técnica del Estado, que fue apenas el comienzo de la militarización del conjunto de la enseñanza superior durante los primeros años de la dictadura. Había pasado apenas una semana cuando la contrarrevolución cultural definía su perfil con un crimen tan horrendo como inexplicable: la muerte de Víctor Jara, asesinado en los subterráneos del Estadio Chile. Vinieron en seguida, en forma más o menos inmediata, las prohibiciones innumerables, el sacrificio de áreas enteras del conocimiento, la proscripción del derecho a ciertas ideas, la sumisión del arte y de determinadas ciencias al vacío y la sospecha. Las cámaras cinematográficas recogieron esos días escenas que dieron la vuelta al planeta: grupos de soldados quemando libros. Era, para los ojos consternados de millones de seres en el mundo, la imagen clásica del fascismo y su vocación de destrucción del quehacer cultural.

El cine chileno sufrió su cuota propia de represión. Es poco conocido el testimonio de un funcionario de Chile Films, Marcos Llona, que vivió

la llegada de los militares a la institución. Lo damos a continuación in extenso:

«A Chile Films vimos llegar a los militares el mismo día del golpe a la una de la tarde. Eran diez soldados al mando del capitán Carvallo. Perteneían a la escuela de alta Montaña de San Felipe y llegaron en un camión blindado. Tres se quedaron afuera, en la puerta, vigilando, mientras el resto procedía al allanamiento.

»Preguntaron por la llave. La tenía yo. El capitán me preguntó por qué estaba en mi poder y yo inventé no recuerdo qué cosa.

»Primera acción: ametrallamiento de la caja de fondos, destrucción de toda la propaganda mural, incautación de cuanto papel o archivo (especialmente de contabilidad) se encontró. Los papeles fueron trasladados en grandes atados al camión.

»Al mismo tiempo, comenzaban los interrogatorios para saber de Coco Paredes, jefe de Chile Films, y del “lugar donde se esconden las armas”. Quedaron detenidos de inmediato dos periodistas y el portero Joel Palma.

»La visita tenía otro objetivo primordial: la destrucción de toda película que oliera a progresismo o izquierdismo. Se hizo una pira en el patio. Allí, por espacio de tres días estuvieron quemando todos los noticiarios desde el año 45 adelante. También otros más antiguos, documentales de la represión de González Videla, los cortos del “tancazo”, todo lo que se había filmado sobre la nacionalización del cobre y la visita de Fidel Castro a Chile. Ardiearon también algunas piezas históricas, como los funerales de Recabarren, una reliquia de 16 mm. que se había encontrado poco tiempo antes en un desván, revuelta con cosas viejas, en una casa de Antofagasta.

»El capitán Carvallo no entendía demasiado de cine, de modo que había muchos títulos que le merecían dudas. En esos casos, simplemente procedía. Y así fueron a dar al fuego los negativos de casi todo el cine chileno de ficción: *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna, *El padre pitillo* de Lucho Córdova, el cómico, *La casa está vacía*, *Recordando* y otras de mayor o menor calidad, pero partes todas de la historia de nuestra cinematografía.

»El jefe de compaginación Carlos Piaggio fue obligado a mostrar en la moviola algunos materiales que al capitán le parecían especialmente sospechosos. Incontables películas polacas, checas, cubanas, francesas, soviéticas e inglesas que estaban listas para su distribución (Chile Films era distribuidora) fueron a la pira también.

»Mientras los soldados “trabajaban”, el personal de la empresa era mantenido bajo estricta custodia. La gente se pasó seis horas con las manos en la pared el primer día. No había posibilidad ni de tomarse una taza de café.

»El allanamiento fue sin piedad. Entraron rompiendo la puerta con el camión blindado y prácticamente destruyeron el laboratorio buscando armas. Era un laboratorio nuevo traído al país por Patricio Kaulen entre 1968 y 1970, marca Debré. Se estaba construyendo un nuevo edificio para instalarlo. Era tan bueno que mucha gente lo consideraba el mejor laboratorio en colores de América Latina. No quedó nada en pie. Los soldados buscaban

armas destruyendo, destapando cosas a patadas o rompiéndolas con bayonetas. No tenían tiempo para cortesías.

»La pérdida de la película virgen todavía me produce escalofríos. Cuando el capitán Carvallo vio los tambores, preguntó: “¿Qué es eso?”. “Película virgen”, le respondieron. Tomó el primer tambor y lo agitó poniendo el oído. “Aquí puede perfectamente haber armas”, insinuó. Le explicaron que si lo abría se perdería irremediamente el material. Bastó esto para que se pusiera de inmediato a la tarea. Era impresionante como saltaban los rollos de las latas. Hubo un momento en que la sala estaba llena de ellos.

»Aquel mismo 11 de septiembre hubo en Chile Films, por orden de la patrulla que nos visitaba, 227 cesantes, 227 personas sin trabajo, comprendiendo un personal que iba de acomodadores de cine hasta gerentes.

»Se produjo una situación peligrosa cuando los soldados, buscando armas, entraron a la sección utilería y encontraron allí un montón de culatas. Se hicieron dramáticos esfuerzos para explicarle al capitán Carvallo que eran culatas para unos fusiles de madera que iban a emplearse en una película sobre Manuel Rodríguez que nunca se filmó. Evidentemente eran culatas de utilería y allí estaba el tranquilo maestro que las había confeccionado, pero el oficial dió el asunto por sospechoso, anotó los detalles y los pasó al Servicio de Información Militar, al SIM, para una investigación más a fondo»¹.

En el cine se vivió entonces, como en muchas otras áreas de la creación artística e intelectual, un éxodo masivo. Partieron al exilio la mayoría de los realizadores, aparte de actores y técnicos. Del país también emigraron o fueron expulsados, artistas de teatro —compañías enteras en algunos casos—, músicos, escritores, artistas plásticos, profesores universitarios, investigadores. La «fuga de cerebros» adquirió las características de una verdadera catástrofe nacional.

Mientras en el país se producía un fenómeno que hacia fines de 1976 un diario derechista calificaba de «apagón cultural»² más allá de las fronteras surgía un potente movimiento acerca del cual se han escrito no

¹ «Arde el cine chileno» en Sergio Villegas, *El Estadio*. Editorial Cartago, Buenos Aires, 1974.

Aunque esta obra es uno de los títulos capitales sobre los primeros días posteriores al golpe de Estado, ha tenido una difusión muy escasa entre los chilenos. La edición argentina que citamos —plagada de erratas y pésimamente impresa— apenas circuló más allá de Buenos Aires. Hay otra edición en castellano, hecha en Ecuador, que es virtualmente confidencial. Como ha ocurrido también con otros trabajos escritos en el exilio, *El Estadio* ha tenido en cambio una amplia difusión en diferentes lenguas extranjeras.

² Con esta frase se aludía, en particular, a un fenómeno grave de aculturación que empezaba a manifestarse en amplias capas de adolescentes chilenos. Por extensión, sin embargo, pasó a ser una definición bastante ajustada del clima depresivo que vivieron entonces los diversos aspectos del trabajo creador.

pocos artículos parciales, aunque falta todavía un verdadero estudio de conjunto: la cultura chilena del exilio.

No es este trabajo el lugar donde debe analizarse este extenso y complejo fenómeno. Limitémosnos a constatar la presencia en muchos países de un muy amplio contingente de creadores culturales que, lejos de haber enmudecido, siguieron en el destierro produciendo y aún multiplicando su labor más allá de lo que habitualmente se les conoció mientras vivieron en el país. No conocemos caso alguno de alguien —poeta, músico, pintor, teatrista, etc.— que haya dejado de hacer lo suyo, y en el punto opuesto, son muchos los que comenzaron una obra que antes no habían siquiera imaginado. El exilio tuvo, desde este punto de vista, un efecto fecundante, vitalizador. Es cierto que es «un drama» con consecuencias a menudo devastadoras y con efectos que en algunos casos se prolongarán por muy largos años; pero es también «una aventura y una epopeya, una de las más grandes y más importantes en la historia del pueblo chileno». Como nunca, el chileno expatriado tiene la posibilidad de reflexionar sobre lo suyo, tomando una distancia que de otro modo no le habría sido posible. «El exilio crea un tiempo y un espacio distintos. Altera una cierta memoria inmediata del acontecimiento, pero hace comprender mejor los grandes rasgos de la experiencia en su “duración”. Aleja del espacio conocido (...) pero al imponer uno nuevo, valora selectivamente aquel que ha dejado, que es ahora visto y sentido de una manera nueva»³.

En el exilio nace y adquiere una sorprendente robustez un género que apenas se había cultivado antes en Chile: el testimonio. El desterrado siente una gran necesidad de contar su tragedia y la de los suyos, y centenares de ellos la escriben. Se publican así algunos libros fundamentales: *Tejas verdes* de Hernán Valdés, *El estadio* de Sergio Villegas, *Dawson* de Sergio Vuskovic, *Prigüé (prisionero de guerra)* de Rolando Carrasco, *Prisión en Chile* de Alejandro Witker, *Cerco de púas* de Aníbal Quijada. El testimonio no sólo aborda la historia política; también la historia cultural: *Víctor Jara, un canto truncado* de Joan Jara, *Cantores que reflexionan*, de Osvaldo Rodríguez, *El libro mayor de Violeta Parra* de Isabel Parra. En el exilio se escriben las novelas fundamentales sobre el golpe de Estado y sobre la dictadura militar: *Casa de campo* de José Donoso, *El paso de los gansos* de Fernando Alegría, *La guerra interna* de Volodia Teitelboim. En el destierro escribe por primera vez una novela Isabel Allende, *La casa de los espíritus*, y ésta se convierte —salvada *Cien años de soledad*— con sus ya incontables ediciones en español, francés, inglés, alemán, italiano, etc., y sus varios centenares de miles de ejemplares

³ Héctor Fernando Abarzúa, «Por una historia en el exilio», en *Araucaria de Chile*, n.º 7, Madrid, 1979, pp. 145-157.

vendidos, en un caso sin precedentes para una obra literaria hispanoamericana. Se recrea la época de la Unidad Popular en *Soñé que la nieve ardía* de Antonio Skármeta, *En este lugar sagrado* de Poli Délano, *La sangre en la calle* de Guillermo Atías⁴. Suman millares, por otra parte, los cuentos escritos en el exilio, agrupados en libros o publicados separadamente en revistas.

Los poetas se muestran muy activos en sus países de acogida. Chile ha sido siempre, como se sabe, un país donde la poesía no sólo tiene una alta calidad sino donde, además, los buenos poetas se cuentan por decenas. En el destierro la situación no es diferente, y se publican innumerables títulos en que retoman su labor anterior y la desarrollan poetas como Omar Lara, Waldo Rojas, Hernán Castellano Girón, Armando Uribe Arce, Oscar Hahn, Gonzalo Millán y varios más. Surgen nuevos nombres algunos muy sobresalientes: Gustavo Mujica, Patricia Jerez, Cecilia Vicuña, Alejandro Lazo, José Miguel Vicuña, Gonzalo Santelices, Jorge Montealegre, Mauricio Redolés. Se organizan importantes reuniones poéticas, como el encuentro de poetas jóvenes en Rotterdam, y se publican revistas literarias que van dejando constancia de la calidad y vitalidad de lo que se produce: *Trilce*, *Lar*, *América Joven*, *Literatura chilena del exilio*.

La música representa uno de los capítulos más extensos de la cultura chilena en el destierro. Hubo conjuntos que estaban fuera del país en los momentos del golpe y ya no pudieron regresar, como Quilapayún o Inti-Illimani; algunos tuvieron que salir inmediatamente después del golpe, como Aparcoa, y otros fueron aventados tiempo después al exilio, como Illapu. En el destierro han trabajado Isabel y Ángel Parra, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez, Payo Grondona, Los Jaivas, Charo Jofré y muchos más. Por razones obvias, el canto popular se ha cultivado y prosperado en decenas de países, en la mayoría de los cuales han surgido voces individuales y conjuntos nuevos. La música selecta se ha mostrado también presente y activa: Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Gabriel Brcic.

Son innumerables los pintores chilenos que han dejado la huella de su trabajo mientras ha durado su exilio: José Balmes, Gracia Barrios, Nemesio Antúnez, Guillermo Núñez, Eugenio Téllez, Sotelo, Mario Toral, Bonati, César Olhagaray, Santos Chávez, y tantos más. En el campo de la plástica, también los escultores, como Ricardo Meza o Sergio Castillo, y los fotógrafos, como Jorge Triviño, Marcelo Montecinos, Fernando Orellana y otros.

⁴ Esta novela de Atías fue publicada en francés y en ruso; nunca en español. No ha sido el único caso de libro chileno que haya sufrido este extraño destino.

El teatro ha mostrado también una vitalidad singular, con conjuntos que han desarrollado una labor estable: Los Cuatro en Venezuela, el Teatro del Ángel en Costa Rica, el Aleph y el teatro de la Resistencia en Francia. Forman legión los nombres de actores y directores que de modo permanente o esporádico han desarrollado una valiosa labor en muchos otros países. Y algunos dramaturgos: Sergio Arrau, Jaime Miranda⁵.

Grandes nombres chilenos que estaban ya fuera del país antes del golpe de Estado, aparecen también asociados al trabajo cultural del exilio, por sus pronunciamientos expresos o por la naturaleza de la labor que comenzaron a hacer después del 73. Algunos de ellos: Claudio Arrau, Roberto Matta, Jorge Díaz, Humberto Díaz Casanueva.

De lo que ha sido este período dejan constancia las numerosas revistas chilenas publicadas en el destierro. No se ha hecho que sepamos un inventario completo de todas las que se han publicado, pero suman, según estimaciones, varios centenares. La mayoría, como suele ser corriente en estos casos, ha desaparecido al poco tiempo de nacer. Otras tuvieron una vida prolongada, como *Chile-América*, que se publicó casi diez años en Roma, y otras duran todavía después de más de una década de publicación ininterrumpida, como *Araucaria de Chile*. Esta última —procesada un tiempo en París y Madrid y concentrada luego sólo en esta última ciudad— es la más importante de todas. Es imposible estudiar lo que ha sido la vida de los chilenos en el exilio y su trabajo cultural sin recurrir a ella.

Un capítulo especial aparte lo forman los grupos de investigadores y profesores que han logrado desarrollar una vigorosa y hasta brillante labor en universidades norteamericanas, francesas, canadienses, alemanas y de Latinoamérica: México y Venezuela principalmente.

En cuarenta o más países ha habido o hay manifestaciones de nuestra cultura exiliada. Pero principalmente es en algunos de ellos donde se ha producido la concentración mayor o más significativa: Francia, República Democrática Alemana, España, Estados Unidos, Canadá, Italia, República Federal Alemana, Suecia, México y Venezuela.

El intelectual chileno en el exilio ha sabido, en general, asumir su condición. Ha vivido en el destierro sin sentir constantemente la tentación de subrayar lo que éste tiene de más penoso, librándolo del «rótulo conmisericordioso y lacrimógeno que tiende a mostrarse con demasiada frecuencia». Ha sido consecuente con los consejos que da Julio Cortázar al

⁵ V. Grinor Rojo, op. cit., pp. 36-39.

Hay también información muy valiosa sobre el Teatro del exilio en *Documentación Teatral*, una hoja editada en Madrid durante un largo tiempo por Jorge Díaz en colaboración con Eduardo Guerrero. Se publicó una treintena de números.

escritor latinoamericano exiliado, en los que llama a luchar contra la autocompasión, a no convertirse en «escribas de la amargura, del resentimiento o de la melancolía». Es cierto, dice Cortázar, que «el exilio y la tristeza van siempre de la mano», pero hay que luchar para convertir la negatividad del exilio (...) «en una nueva toma de realidad, una realidad basada en valores y no en disvalores»⁶.

En términos generales, ese fue el camino que eligió la mayoría de nuestros creadores, o al menos, su sector más creativo y lúcido.

* * *

Del cine chileno no puede decirse que sea más importante que otras áreas del trabajo cultural en el exilio, pero puede afirmarse que es, junto con la música popular, uno de los géneros que mayor difusión internacional ha alcanzado. Hay, sin embargo, una diferencia bastante esencial en el carácter de ambas manifestaciones. Mientras la canción popular chilena había llegado a principios de la década del 70 a su plena madurez, a su punto de apogeo, el cine empezaba en el mismo período a mostrar únicamente las señas de un derrotero posible. *Caliche Sangriento*, *Tres tristes tigres*, *El chacal de Nahueltoro*, y en alguna medida *El primer año*, desbrozaban una ruta, señalaban una perspectiva. Los músicos partieron al exilio con un bagaje considerable y consolidado de obra ya producida (lo que exigiría de éstos, al cabo de algunos años, al mostrarse la veta agotada o a punto de agotarse, un esfuerzo adicional de búsqueda de nuevos caminos en la creación); los cineastas, en cambio, debían retomar y esforzarse por culminar un itinerario que estaba sólo en sus comienzos. Y esto habrían de intentarlo no sólo aquellos que tenían experiencia, una cierta trayectoria y hasta prestigio, sino varias decenas de realizadores que en los años de la Unidad Popular apenas estaban viviendo un aprendizaje, y que tuvieron en el exilio, por primera vez, la posibilidad de probarse como cineastas.

Aparte, por eso, de la calidad que pueda hallarse en no pocas producciones cinematográficas de este período, es también muy notorio el fenómeno cuantitativo. En diez años de exilio los chilenos hicieron un total de 178 films, cifra que es muy superior a cualquier período igual anterior de la historia del cine chileno. La cantidad es alta, pero además es alta la progresión: una película en 1973, seis al año siguiente, quince el 75, trece el 76, catorce el 77 y dieciocho el 78. En los años siguientes, la cifra ya no

⁶ Julio Cortázar, «América Latina: exilio y literatura», en *Araucaria de Chile*, n.º 10, Madrid, 1980, pp. 59-66.

baja de los veinte films: veintitrés en 1979, veinte en 1980, otro tanto en 1981, veintidós en 1982 y veintiséis en 1983⁷.

Es explicable que la mayoría de estas películas —alrededor del centenar— sean documentales, así como es natural además que en ellas, sobre todo en los primeros años, dominen algunas temáticas: la denuncia del golpe militar y sus secuelas (la prisión, la tortura), y la vida en el exilio. Hay también tentativas de reconstrucción de nuestro pasado en las que se procura mantener viva la memoria nacional. Se trata de un modo u otro, de un trabajo inscrito en lo que Littin definía en un coloquio como «cine de la resistencia», una manifestación cultural con una fuerte connotación política, que luchaba por impedir el olvido y por concitar la solidaridad internacional alrededor de la causa del pueblo chileno.

Recordemos algunos films. En el capítulo de la denuncia, hay películas cuyo sólo título lo dice todo, como una de Sergio Castilla filmada en 1974 en Suecia: *Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo*. En la misma línea planfletaria se inscriben diversos cortometrajes realizados en la República Democrática Alemana por un cineasta que prefirió utilizar el seudónimo Juan Farías: *Órgano de Chile* (1975), *Hitler-Pinochet*, *La revolución no la para nadie* y *Estos ojos-Estas esperanzas* (1976). Una orientación similar muestran algunos films realizados por diversos colectivos: *Cuando el pueblo se despierta* (Francia, 1973), *Nombre de guerra: Miguel Henríquez* y *La piedra crece donde cae la gota*, ambas realizadas en Cuba, en 1975 y 1977 respectivamente, y *A los pueblos del mundo* (Estados Unidos, 1975). Todas estas películas son documentales, pero la denuncia del fascismo en Chile será también tomada en algunos films argumentales como *Prisioneros desaparecidos*, de Sergio Castilla, filmada en Cuba en 1979.

En la línea de la recuperación de la memoria histórica recordemos *Los puños frente al cañón*, de Gastón Ancelovici y Orlando Lübbert, montaje con materiales gráficos sobre la historia del movimiento obrero

⁷ El número de films es indudablemente considerable, pero no debe olvidarse la incidencia que tiene en él la producción de un solo realizador, Raúl Ruiz, a quien se deben más de treinta títulos del total de las películas hechas en la década.

Las cifras se apoyan en las diversas filmografías publicadas hasta hoy. La primera de ellas apareció en 1980 en *Araucaria* n.º 11 y es de responsabilidad de la autora de este libro. Con posterioridad se publicó en 1983 en la misma revista un complemento que se apoyaba en los datos recogidos por Gastón Ancelovici para el Centro de Documentación de la Cinemateca chilena del Exilio, con sede en París. Finalmente, en el número de *Literatura chilena, creación y crítica* dedicado al cine chileno, ya citado, aparece la filmografía preparada por Zuzana Pick, que abarca desde 1973 hasta 1983. Es la más completa, aunque, como era inevitable, contiene algunas omisiones. No figuran, por ejemplo, dos títulos de Raúl Ruiz: *Imágenes de Arena* (1981) y *Teatro latinoamericano en Francia* (1982). Es, con todo, la más prolija y explicativa publicada hasta ahora.

chileno, comenzado en 1972 en Chile y terminado en la República Federal Alemana el 75. Lübbert filmó tres años después un largometraje argumental, *El paso*, en que dramatiza, con la tentativa de fuga a través de un paso cordillerano de un trío de militantes de la Unidad Popular, algunos de sus conflictos ideológicos. En base a montajes se hicieron también películas como *La historia es nuestra y la hacen los pueblos*, de Álvaro Ramírez (R.D.A., 1975) y *La canción no muere, generales*, de Claudio Sapiaín realizada en Suecia en 1975, que tiene como hilo conductor una canción de Víctor Jara.

El tema del exilio es tratado en no pocos films. Entre ellos *Yo recuerdo también* (Canadá, 1975) y *Con las cuerdas de mi guitarra* (Canadá, 1982), ambas de Leutén Rojas, un cineasta que ha tratado además el problema más amplio del inmigrado en aquel país en *Siempre seremos ucranianos* (1977) y *Experiencia canadiense* (1978). En la primera el relato se apoya en testimonios de niños, recurso que será empleado en diversos otros films: *Eramos una vez*, de Leonardo de la Barra (Bélgica), *La nostalgia*, de Valeria Sarmiento (Francia) y sobre todo, la muy notable *Los ojos como mi papá*, filmada en Cuba por Pedro Chaskel, todas ellas realizadas en 1979.

Una de las que ha conocido mayor difusión es *Gracias a la vida* (Finlandia, 1980), de Angelina Vázquez, que cuenta la llegada a Finlandia de una ex-prisionera de la dictadura que alumbró allá un hijo engendrado en una violación sufrida a manos de un torturador. Esta cineasta ha realizado también *Dos años en Finlandia* (1975), *Así nace un desaparecido* y *Apuntes nicaragüenses* (1982). Esta última se inscribe dentro de los varios films que diversos cineastas chilenos han dedicado a la revolución sandinista. Ese mismo año realiza *Presencia lejana*, basada en una historia real que no carece de originalidad: la de dos mellizas finlandesas que viajaron en alguna época a Argentina. Vuelve a su país sólo una y la otra desaparece en el negro período de la dictadura de los años 70.

La vida del exilio en Francia es recogida no sólo en *Diálogo de exiliados*. También está tratada en *Los Transplantados*, un largo argumental (1975) de Percy Matas.

Del exilio tratan también dos películas realizadas por Antonio Skármeta: *Permiso de residencia* (R.F.A., 1979) y *Si viviéramos juntos* (R.F.A., 1983). Esta última cuenta la vida de los artistas chilenos —pintores, músicos, escritores— que trabajan en el destierro, tema que también trataron Douglas Hübner en *Dentro de cada sombra crece un vuelo* (R.F.A., 1976), documental sobre las prisiones y el trabajo en el exilio del pintor Guillermo Núñez, y Patricio Paniagua en *Quilapayún, peregrinos de la música* (Francia, 1981), sobre el conocido conjunto musical.

Los temas del exilio y de la denuncia conllevan una preocupación más o menos obsesiva referida a la misma emigración, a los desgarros afectivos propios del destierro y a la urgencia de revivir situaciones, no sólo por un impulso convencional de recuperación de la memoria histórica, sino porque hay una necesidad compulsiva de comprender, de saber qué somos y por qué hemos llegado a tal o cual estado. De allí los apetitos y espejismos dictados por la nostalgia (en *Diálogo de Exiliados* los chilenos no pueden dejar de ver su ciudad en París, descubriendo que sus plazas, calles y rincones son sólo réplicas de las plazas, calles y rincones de Santiago, y en *Permiso de residencia*, como en muchos otros films, la empanada ocupa en las ceremonias rituales de la chilenidad, el papel de carta mayor de identidad), y de allí también la tendencia a buscar la verosimilitud como un modo de «legitimar el testimonio». «El palacio de La Moneda reconstruido en Bulgaria, el campamento minero de Marusia recreado en una zona desértica de México, el Estadio Nacional 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»⁸. Lo cuenta Sebastián Alarcón a propósito de sus películas: «Para mí encontrar paisajes chilenos en la URSS no ha sido difícil; el desierto nortino lo he encontrado en Uzbekistán y la zona Central en el Cáucaso. He filmado el sur de Chile en Karelia y nuestras zonas agrícolas en Crimea, y cuando he necesitado escenas en calles populares chilenas, he encontrado éstas en Bakú o en los pueblos de Azerbadzan»⁹.

Es evidente que el recurso a estas temáticas no podía prolongarse indefinidamente. Raúl Ruiz ha aludido a los riesgos a que podía conducir, la insistencia en ellas, apoyándose en el ejemplo de los cineastas judíos polacos instalados en Estados Unidos después de la segunda guerra mundial:

«Ellos y nosotros somos los únicos que han llevado hasta su último extremo esta actitud excesiva de seguir haciendo películas sobre el mismo tema cinco o seis años después. Con los mismos temas, con claves internas. Los judíos polacos filmaban en las afueras de Nueva York películas que se suponía transcurrían en Varsovia, habladas íntegramente en yiddish».

Y agrega, llamando la atención sobre algo que muchos chilenos tardaron años en comprender:

⁸ Suzana M. Pick, en «La imagen y el espectáculo cinematográfico» en *Literatura chilena*, núm. citado, pág. 43.

⁹ Respuesta del cineasta a un cuestionario presentado por la autora (septiembre de 1986).

«Ellos, como nosotros, ignoraban completamente el hecho de que estaban en una situación irreversible». (Bocaz, pág. 110).

Más o menos en las mismas fechas en que Ruiz formulaba en una entrevista estas consideraciones, se producía en Moscú, dentro del marco del Festival Internacional de Cine, una mesa redonda sobre el cine chileno. En ella, el novelista José Donoso insistía en no mantenerse esclavos de una sola temática; tomar la «gran rabia», el «gran sacudón», la «gran tragedia» —decía— principalmente como punto de partida y partir de allí «hacia otras cosas». Según algunos —agregaba— el vigor que muestra el cine chileno sólo se explica en virtud de esa «tragedia inicial». Y no es así, sostiene: «El vigor existe en la tragedia y fuera de la tragedia». El novelista polemiza con Miguel Littin, para quien lo principal es «cómo mantener vivo un espíritu solidario con Chile utilizando el cine». Porque hasta ese instante eso se ha conseguido en virtud de que «la memoria estaba viva y las heridas estaban vivas». El problema es ahora cómo lograrlo cuando Chile y sus problemas han empezado a perder actualidad. Con todo, el cineasta concede que «el cine chileno se vigoriza en la medida que se haga universal y se haga válido también para otros pueblos». Y menciona la tendencia a buscar temas en la literatura hispanoamericana, que es justamente, en ese instante, su propio caso¹⁰.

Cuando han transcurrido ya cinco años de exilio, los temas empiezan, en efecto, a ser otros. La realidad latinoamericana —como manifestación de aquel reconocimiento de nuestra filiación mayor a que ya hemos aludido— aparece como preocupación específica. La revolución sandinista, por ejemplo, en *Residencia en la tierra* de Orlando Lübbert (R.F.A., 1979), *Nicaragua: el sueño de Sandino* de Leutén Rojas y Leopoldo Gutiérrez (Canadá, 1982), el film ya citado de Angelina Vázquez, y el muy estimable documental de Wolfgang Tirado y Jackie Reiter *Gracias a Dios y a la Revolución* (Nicaragua, 1981), que muestra con singular intensidad el papel de los diversos estamentos católicos en la revolución nicaragüense. Por su metodología y el aura épica y poética —además de la aproximación al tema de la lucha social por la vía del fenómeno religioso—, esta película puede perfectamente emparentarse con *En nombre de Dios* de Patricio Guzmán. Tirado, que terminó por instalarse definitivamente en Nicaragua, había hecho antes un documental de corte etnológico, *Guam-*

¹⁰ «Orientación y perspectivas del cine chileno». Mesa redonda realizada en el Festival Internacional de Cine de Moscú (1979), con la participación de los cineastas Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, Miguel Littin, Orlando Lübbert y Cristián Valdés, más los periodistas Eduardo Labarca y José Miguel Varas. *Araucaria de Chile* n.º 11, Madrid, pp. 119-136.

bianos (Colombia, 1977), sobre las tribus indígenas en ese nombre. En Nicaragua ha hecho una decena de films en correalización con la inglesa Jackie Reiter, todos ellos centrados en torno a los problemas del país. Algunos títulos: *La granja abierta* (1982), *Concierto por la paz en Centroamérica* (1983), *Nicaragua, la otra invasión* (1984), *A la sombra de la guerra* (1986), *Son nica* (1986), etc.

El tema nicaragüense fue abordado en forma casi premonitoria por Marilú Mallet en su película *El evangelio de Solentiname* (Canadá, 1978), larga entrevista a Ernesto Cardenal hecha un año antes del triunfo de la revolución. Esta cineasta se ha concentrado después en temas extraídos de la realidad canadiense, en particular aquella que se relaciona con la vida de sus inmigrantes, de cualquier origen que ellos sean: los portugueses, en *Los Borges* (1978); un escultor catalán radicado en Montreal: *Homenaje a Jordi Bonet* (1980); músicos latinoamericanos residentes en el país: *La música de América Latina* (1980); *Diario inconcluso* (1982), sobre la vida de una refugiada chilena, tema tratado con una cierta connotación feminista.

La preocupación por los procesos revolucionarios se ha extendido también a la realidad de otros continentes. Es el caso de Rodrigo Gonçalves, con una larga filmografía dedicada a las transformaciones sociales mozambiqueñas. El punto culminante es *Mozambique, imágenes de un retrato*, premiada en el Festival de Moscú de 1987.

Entre los cineastas chilenos del exilio, salvando aquellos considerados de mayor relevancia y que hemos ya tratado en capítulos anteriores, hay algunos que se distinguen de modo particular por la calidad de su trabajo, desde luego, pero además por la continuidad de éste, o porque en algún instante les ha tocado realizar alguna película que, por razones especialísimas, ha quedado con perfiles muy precisos en el recuerdo del espectador.

Uno de los casos más interesantes es el de Sebastián Alarcón, cuya trayectoria como cineasta se ha desarrollado íntegramente en el exterior. Sus películas no han sido vistas por muchos chilenos, pero son con bastante certeza, sin embargo, los films realizados por un chileno que más espectadores han tenido en toda la historia de nuestro cine. Vive en la Unión Soviética, país en el cual ha hecho su carrera cinematográfica.

Nacido en Valparaíso en 1949, realizó sus primeros estudios de cine cuando tenía veinte años en la famosa y efímera Escuela de Viña del Mar, donde fue alumno de Aldo Francia, de José Román y Diego Bonacina. El 69 ganó una beca para ir a estudiar a Moscú. Fue uno de los primeros chilenos que se benefició con los acuerdos culturales suscritos entre el gobierno soviético y el gobierno chileno de Eduardo Frei. En el

principal Instituto de Cine de la URSS estudió durante cinco años; al principio se inclinaba por la realización de documentales, pero eligió finalmente el camino del cine de ficción. Evidentemente, su plan fue siempre volver a Chile una vez completados sus estudios; el golpe de Estado no se lo permitió.

Fue uno de los primeros cineastas chilenos que se ocupó del tema del exilio, cuestión que abordó casi inmediatamente después del pronunciamiento militar en un corto documental, *La primera página*, que es la visión del golpe de Estado que tiene un estudiante chileno en una ciudad tan lejana de su país como Moscú. Antes había hecho *Ritmos eternos*, documental sobre las danzas latinoamericanas, y *El despertar*, que es una suerte de arreglo de cuentas con su pasado religioso.

Trabajó como asistente de Roman Karmen en *El corazón de Corvalán*, pero para entonces —cercano el término de sus estudios— estaba decidido a convertirse en realizador de películas de argumento. Se había ya encaminado en esta vía cuando realizó en 1977 *La noche sobre Chile*, que aborda los primeros días que se vivieron en el país después del golpe de Estado y, en particular, las experiencias sufridas en el Estado Nacional. Reproducida en mil quinientas copias —cifra que no es exagerada para una película soviética corriente— exhibida además por la televisión nacional del país, más diversas televisiones de las naciones federadas, se calcula que el film fue visto por más de ochenta millones de espectadores. Dice Alarcón a este propósito: «Soy uno de los directores chilenos más desconocidos, pero seguro que el más visto»¹¹.

El tema del golpe y sus consecuencias lo prosiguió en 1980 con *Santa Esperanza*, que narra las peripecias en un campo de concentración situado en el norte de Chile. Hay una notoria intención de evocar el campo de Chacabuco, y reconstituir lo que, desde la distancia, se presentían como formas posibles de la resistencia chilena. La película, prolija en los detalles (el realizador se preocupó de que los actores soviéticos aprendieran hasta el «modo de andar» de los chilenos, mostrándoles viejas vistas nacionales) tiene un cierto sabor a «western», realizado con impecable dominio de la parte artesanal.

En su film siguiente, *La caída del cóndor* (1982), se trata de un dictador latinoamericano, su relación con un colaborador próximo y su final derrocamiento. En 1984 vuelve al tema directamente chileno con *La apuesta del comerciante solitario*, que nos instala en la vida del país a fines de la década del 70, es decir, luego de algún tiempo de régimen fascista.

¹¹ Cuestionario citado. De ese mismo material proviene la mayor parte de la información compilada aquí.

En 1986 muestra su película más ambiciosa, *Jaguar*, versión libre de la novela *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa.

Película de gran presupuesto, filmada en cinemascope, *Jaguar* afrontó la difícil responsabilidad de repetir un esfuerzo hecho con anterioridad por un cineasta peruano sobresaliente, Francisco Lombardi, que hizo con la novela de su compatriota una obra cinematográfica de bastante relevancia. Alarcón fue fiel al libro de Vargas Llosa, hasta en algunos de los menores detalles del argumento, pero introdujo dos cambios fundamentales: trasladó la acción en el tiempo y en el espacio, llevándola primero, a la década del ochenta, es decir, desde los años de la Alianza para el Progreso al tiempo de la doctrina de la Seguridad Nacional; y segundo, cambiando el escenario peruano por el chileno. Con ello ha permitido una lectura inesperada y sorprendente de la obra¹².

Sebastián Alarcón —que declara admirar el cine de Fellini, de Antonioni, de Tarkovski, Klimov y Mikhalkov, y que confiesa ser una suerte de discípulo de Glauber Rocha, cuyo cine conoció con muchos años de retraso— no es ciertamente un caso que pueda asimilarse al resto de los cineastas chilenos del exilio. Antes de cumplir cuarenta años ha realizado cinco largometrajes de ficción. Cantidad tal vez no muy grande, pero cuya dimensión cobra todo su relieve si se piensa en el carácter de cada una de ellas, desde el punto de vista del despliegue de recursos técnicos y humanos. Alarcón ha podido trabajar probablemente como ningún otro cineasta chileno, en cuanto a la infraestructura puesta a su disposición. Es un realizador que no sufre angustias materiales, que no afronta un destino incierto como profesional y que jamás ha necesitado precipitarse en una carrera improvisada y febril al hacer una película, sintiendo que a lo mejor ésta pueda «ser la última». Piensa que sus films muestran limitaciones, propias del desarraigo y del hecho de que él trabaje en un medio donde el carácter industrial del cine marca la producción y plantea hacer películas «taquilleras». Declara que, con todo, le gustaría volver a Chile y filmar allí.

Valeria Sarmiento representa en el cine chileno ese fenómeno de insurgencia de la mujer que se está dando en la última década, virtualmente en todos los órdenes de la vida social, cultural y política de Chile. No es la única —ya hemos mencionado a Marilú Mallet y Angelina Vázquez— pero es la que aparece incorporando a su trabajo de modo más preciso y continuo la preocupación específica por los problemas de la mujer. Según ella, una mujer de este tiempo no puede no ser feminista. «Cuan-

¹² Ricardo Figueroa. «De “La ciudad y los perros” a “Jaguar”». En *Araucaria de Chile* n.º 37, Madrid, 1987, pp. 117-120.

do la mujer —dice— quiere tener un rol activo en la sociedad tiene que ser feminista»¹³. Y esta convicción, que va asociada a un enérgico repudio del machismo latinoamericano, dio origen a una película que satiriza con humor, pero de modo ácido y hasta implacable las costumbres del varón de cualquier país de nuestro continente en sus relaciones con la mujer. *El hombre cuando es hombre*, filmada en Costa Rica en 1982 (con financiamiento de las organizaciones feministas de Alemania Federal) produjo escozor en círculos masculinos y airadas reacciones del embajador costarricense en Francia, que protestó en el diario *Le Monde* por su exhibición en la televisión francesa, arguyendo que el film desprestigiaba a su país.

Tratada con ritmo de comedia, la película se limita a mostrar en entrevistas con diversas personas de Costa Rica cómo se encara el problema de la relación de la pareja, y la servidumbre cultural y material de la mujer —la esposa y la amante— con respecto al hombre. Puntuando todo esto con clara intención irónica, con un fondo musical en base a canciones de Jorge Negrete, que es algo así como el arquetipo (o la caricatura) del macho latinoamericano.

Como Sebastián Alarcón, del cual es contemporáneo, Valeria Sarmiento estudió en la Escuela de Cine de Viña del Mar. En el primer tiempo su tarea principal fue el montaje, disciplina que algunos querrían reservar como tarea cinematográfica exclusiva y única para la mujer. Hizo de montajista en las películas primeras de Raúl Ruiz, su marido, y en el exilio ha seguido haciéndolo en los períodos en que no ha podido desarrollar proyectos propios.

En Chile alcanzó a filmar una película, en que apuntaba ya al discurso feminista. Se llamaba *Un sueño como de colores*, documental sobre la vida y trabajo de las estriptiseras. Terminada poco antes del golpe de Estado, no alcanzó a proyectarse públicamente. «No fue muy alabada por quienes la vieron en privado —cuenta ella— porque no se entendió mucho que yo hiciera una película sobre las bailarinas del Bim-Bam-Bum cuando había tantas cosas importantes que hacer y cuando todos los cineastas estaban volcados haciendo films sobre el proceso político. Pero lo cierto es que yo tenía un móvil claro: hacer algo sobre la condición de la mujer...».

Instalada en Francia después de septiembre del 73, ha hecho allí (o a partir de ese país) una media docena de películas. En la primera de ella, *La dueña de casa* (1975) volvía a su tema. Es un cortometraje argumental, interpretado por Carla Cristi, que aparece como una suerte de exor-

¹³ Jacqueline Mouesca. «Una cineasta que no quiere ser transparente». Conversación con Valeria Sarmiento. *Araucaria de Chile* n.º 31, Madrid, 1985, pp. 113-122.

cismo de una historia que, según la cineasta, la obsesionaba: la de la campaña de «las cacerolas», es decir, la mujer burguesa instalada en el interior de su casa y cerrada a toda comprensión de lo que ocurre en el mundo exterior a ella. Aunque fue premiada y sirvió para probar que Valeria «era capaz de hacer cine fuera de Chile», pasaron algunos años antes de que tuviera otra oportunidad. Esta llegó en 1979 con un documental, *La nostalgia*, filmado por cuenta de Naciones Unidas, donde se muestra a los niños de familias de exiliados chilenos que viven en los suburbios parisinos. Instalados en grandes edificios, que forman parte de enormes aglomeraciones, los niños —a pesar del mejor confort y al acceso a mayores comodidades— echan de menos sus «mediaguas» de Valparaíso, la vida al aire libre, los columpios, los amigos.

Al año siguiente filmó con el auspicio del Centre Bruxellois de L'Audiovisuel una película cuyo propósito era mostrar la vida de los trabajadores inmigrantes: *Gente de todas partes, gente de ninguna parte*. «Está hecho en forma abstracta —cuenta la realizadora—. No filmé nunca en plano general, los emigrados y los exiliados no muestran nunca la cara: filmé sólo sus cuerpos sin cabeza, mientras comían o trabajaban como bestias. Prácticamente no tiene diálogos, no tiene textos. Para mí era importante mostrar que todos los cuerpos sufren lo mismo en las mismas condiciones de vida. Era un film bastante angustiante». Pero a los productores belgas no les gustó la película. Peor que eso: se enfurecieron y se negaron a que fuera proyectada. No aceptaron su carácter vanguardista, y atribuyeron esa elección de mostrar cuerpos sin cabeza a la impericia de la cineasta o a su ignorancia. Ella piensa que es la película «más válida» que ha hecho, la «más linda», pero está convencida que ya no podrá hacer cine de ese tipo, porque no hallaría a nadie dispuesto a producirlo.

Tiempo después vino *El hombre cuando es hombre*, y en 1984 filmó su primer largometraje argumental, *Mi boda contigo*, realizada en Portugal, película que puede definirse como un peregrinaje lleno de humor y causticidad al universo de la novela rosa, y en particular al mundo de uno de sus santones indiscutidos, Corín Tellado.

(En estas dos películas, Valeria Sarmiento trabajó con el mismo equipo: Leonardo de la Barra y Claudio Martínez, dos de los varios nombres que han ido surgiendo en el trabajo cinematográfico del exilio. Este último es colaborador regular, también, en los trabajos de Raúl Ruiz).

Basado en una de las novelas de la escritora española, el film juega con la posibilidad de una doble lectura: el melodrama propiamente tal —que es como ha sido recibido por algunos públicos— y su antítesis: la falsa inocencia del esquema melodramático y las posibilidades satíricas derivadas del ejercicio de descubrimiento de sus mecanismos.

Hecha con guión de Raúl Ruiz y con recursos expresivos próximos a

los suyos (la música de Jorge Arriagada, la suntuosidad del color, un estilo hierático en el movimiento de actores), esto le valió reproches e insinuaciones malevolentes, como aquella de un crítico francés —en que se ponía de manifiesto la tan conocida misoginia de los intelectuales de ese país— que sostuvo irónicamente que *Mi boda contigo* «es la mejor película de Raúl Ruiz».

A quienes la acusan, por otra parte, de haberse «europeizado», la cineasta responde sin ambigüedad: «El que haya hecho un film basado en una novela de Corín Tellado y de que lo haya filmado en francés tiene una significación precisa: mezcla todo lo que representa *mi* mundo. Las mujeres latinoamericanas nos criábamos leyendo a Corín Tellado, es decir, que estoy trabajando con un pasado emocional que me es propio». Esta y otras películas que tiene en proyecto las vive «como un sueño» en el que persigue «sus propias obsesiones», tratando —dice— «de recrear mi mundo, *mi* moda, que no tiene nada que ver con la moda que se cultiva en Europa». Ella procura reconstruir sus recuerdos de América Latina, que están afincados en una experiencia necesariamente lejana, y que de todos modos, no coinciden ni tienen por qué coincidir con la vivencia que otros latinoamericanos tienen de su continente. Y en cuanto a lo del francés, después de más de diez años de vida en París, no puede caber duda de la legitimidad de sentir también esa lengua como parte de un patrimonio propio.

Mi boda contigo es, como quiera que sea, una obra de madurez de su autora, el signo de que la mujer chilena ha entrado en la realización cinematográfica con derechos y pergaminos a prueba de suspicaces.

Antonio Skármeta era, como se sabe, un escritor conocido y hasta exitoso antes del golpe de Estado de 1973. Había irrumpido con cierta espectacularidad en la literatura con su libro de cuentos *El entusiasmo* (1967), que lo instaló de inmediato como uno de los creadores claves de su generación. Después publicó varios libros de cuentos más: *Desnudo en el tejado* (1969), premiado por Casa de las Américas, *Tiro Libre* (1973), *Novios solitarios* (1975) y las novelas *Soné que la nieve ardía* (1975), *Nopasónada* (1978), *La insurrección* (1982) y *Ardiente paciencia* (1985).

Nada hacía predecir que, una vez instalado en su exilio alemán en la ciudad de Berlín, habría de elegir, sin abandonar las letras, el camino de la cinematografía. Porque él no dejó ni piensa dejar la literatura. «Soy un escritor que hace cine —aclara—. La imagen visual está en mis films al servicio de la imagen poética»¹⁴.

¹⁴ Respuestas del escritor a un cuestionario presentado por la autora en noviembre de

Nunca hizo estudios de cine. Empujado por necesidades muy propias de la condición del exiliado, se empleó en la Academia de Cine de Berlín Occidental como profesor de guión y estética cinematográfica. No tenía experiencia alguna anterior en el ramo, salvo la de haber sido en Chile un fervoroso espectador de cine. En la Academia conoció a productores, dramaturgos y directores, y trabó amistad con el director Peter Lilienthal, con el cual inició sus primeras armas como guionista. Lo fue en los films *La Victoria* (1973) y *Reina la tranquilidad en el país* (1975). En 1978 siguió siendo guionista en las películas *Desde lejos veo este país* (dirigido por Christian Ziewer) y *El regalo* (dirigido por Bernard Grote). Había decidido, paralelamente, el camino de la realización, cosa que hizo ese mismo año con *Permiso de residencia*, cortometraje argumental en que la vida del exilio se cuenta a través de la eterna espera, que no llega, de la caída del dictador chileno, mientras van siendo derrocados, en cambio, las dictaduras de otros países: Portugal, Grecia, Irán, etc.

En los años siguientes continúa con su trabajo de guionista: *La huella del desaparecido* (1979, dirigida por Joachim Kunert) y en 1980, otra obra dirigida por Peter Lilienthal, *La insurrección*, que cuenta los días finales del gobierno de Somoza y el levantamiento de la ciudad nicaragüense de León, capítulo que selló la suerte de la dictadura. Paralelamente a la escritura del guión, Skármeta completaba el texto en forma de novela, que aparece publicada por primera vez en 1982. Ese mismo año terminaba su segundo film, *Si viviéramos juntos*, un largometraje en que se mezclan la ficción con el género documental, a propósito de los artistas chilenos exiliados.

Con Lilienthal ha continuado la labor conjunta. En 1987 se estaba rodando en Chile un film basado en *El ciclista del San Cristóbal*, uno de sus más célebres cuentos.

En 1985 muestra un film propio: *Despedida en Berlín*, un largo argumental que aborda otra vez el tema de la vida en el exilio, aunque el acento está puesto aquí en la ansiedad por el retorno de los chilenos de más edad y las contradicciones que esto suscita con la generación más joven. Ese mismo año aparece *La herida* de Juri Kramer, con guión suyo, filmada en la R.D.A. y en Bulgaria.

Pero su película más importante la había hecho en 1983, *Ardiente paciencia*, obra que ha tenido una profusa difusión en múltiples escenarios en su forma teatral, y además como novela en ediciones aparecidas en Buenos Aires, Madrid y Santiago.

Ardiente paciencia se define más o menos de golpe con la evocación

1985. Salvo indicación en contrario, todas las citas entrecomilladas posteriores han sido extractadas de la misma documentación.

de un nombre: Pablo Neruda. Porque la historia aborda aspectos imaginarios de la vida del poeta: Neruda en Isla Negra y su relación con el cartero del poblado, que viene a ser algo así como la encarnación del pueblo chileno. Skármeta no eludió el contorno «histórico» del poeta. Este aparece en situaciones claves de los últimos años de su vida: en el breve período en que fue candidato a la presidencia o cuando le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura. También en los días del golpe de Estado, y finalmente cuando muere. Pero el Neruda que se presenta al espectador es sobre todo el poeta amigo de su pueblo, el hombre sencillo y sensible, capaz de sostener relaciones de afecto y humor con los seres menos complejos. Es un Neruda ajeno a la grandilocuencia, instalado como un chileno eminente, pero un chileno más, para que así lo sientan las generaciones —las más jóvenes— que no lo conocieron y que no pueden evitar reaccionar ante su recuerdo como si se tratara de un personaje mitológico.

Uno de los atractivos del film descansa en una situación que podríamos estimar irreplicable: la labor de Roberto Parada, actor notable, que supo revivir cierta interioridad profunda del personaje, uniéndolo, en lo exterior, con el asombroso parecido físico que tenía con Neruda.

Filmada *Ardiente Paciencia* cuando lo que llamamos «cine chileno del exilio» estaba, según ciertos indicios, llegando a su fin como fenómeno colectivo, la película de Skármeta parecía querer resumir —sin proponérselo— ciertos rasgos esenciales comunes al trabajo de los artistas de la diáspora: su implantación en un medio internacional inevitable y hasta una suerte de apoteosis cosmopolita, pero centrado todo ello en un propósito inequívocamente nacional. Veámoslo. Skármeta llega desde Berlín Occidental a filmar a Portugal, y convoca a sus actores desde los más diversos puntos geográficos: Roberto Parada llega desde Chile, Oscar Castro de París, Marcela Osorio de Roma, Naldy Hernández de Rostock, República Democrática Alemana. La película, sin embargo, no puede proponerse nada más genuinamente chileno: se trata de Neruda, el fenómeno cultural mayor que haya dado nuestro país.

* * *

¿Se estaba cerrando efectivamente el ciclo del «cine chileno del exilio» hacia 1983? Nosotros creemos que sí. Hay varias razones para pensar en ello.

En primer lugar, el agotamiento de ciertos temas o, al menos, la comprobación de su desgaste, de su pérdida de eficacia. Es probable que haya concurrido un doble cansancio en relación con ellos: el del realizador y el del destinatario posible. Ni uno ni otro eran, diez años después,

los mismos. Un importante cambio de sensibilidad y de receptividad era inevitable que se hubiera producido después de un período de exilio tan prolongado.

Por otra parte, 1983 marca un decisivo punto de inflexión en el curso de la situación política y social de Chile. Conocido como el «año de las protestas», se producen entonces una serie de cambios en la vida del país. Presionado por los acontecimientos, el gobierno se ve obligado a ceder posiciones en una serie de dominios. Es cierto que el potente ascenso en el movimiento popular es a la larga frenado por una serie de factores que no es del caso analizar aquí, pero no es menos cierto que hacia fines de ese año la atmósfera política y espiritual del país ya no es la misma. Se han relajado una serie de controles oficiales y numerosas publicaciones periódicas empiezan a vivir una etapa de auge singular, en que la audacia en la denuncia de las lacras y arbitrariedades del régimen alcanza niveles hasta entonces insospechados. En los meses finales del 83 y durante todo el primer semestre del 84, se vive un sorprendente desarrollo de diversas manifestaciones de opinión pública. Han nacido los grandes conglomerados políticos de la oposición y ésta se expresa constantemente de un modo que hasta pocos meses antes no era siquiera imaginable.

En la vida intelectual hay hechos nuevos. Se ha abolido la censura de libros, y la presencia de revistas que abordan con casi total desenfado cuanto tema se proponen, rompe bruscamente la atonía que hasta ahora, durante años, ha sido la nota dominante y única. Una sociedad afónica siente, de repente, que acaba de recuperar el habla¹⁵.

En los meses en que el gobierno se ha visto obligado a entablar negociaciones, éste cede en el capítulo de abrir un tanto las compuertas para permitir el regreso de varios centenares de exiliados. En el frente cultural surge con fuerza singular la tendencia al retorno, y esa corriente no ha dejado desde entonces de crecer y de robustecerse. Vuelven al país escritores, pintores, gente de teatro, y la vida cultural interior, que nunca, es cierto, ha dejado de manifestarse empieza sin embargo, ahora, a cobrar una presencia cada vez más notoria y significativa.

Entre los cineastas el movimiento de regreso es bastante menor. Por

¹⁵ Es interesante lo que dice a este respecto la cantante Isabel Aldunate: «...El 83 nos vimos enfrentados a un cambio cualitativo y cuantitativo en las formas de expresión musical, de todo el entorno. Ese año se vivió un vuelco social muy importante en el país, con las propuestas populares masivas. Afectó también a la actividad artística. Pasamos, por ejemplo, de públicos muy reducidos a escenarios mucho mayores. Tuvimos muchos miles de espectadores en los actos de homenaje a la mujer chilena, al aniversario de la nacionalización del cobre y de los diez años de la muerte de Neruda; incluso un público cercano al millón de personas en el parque O'Higgins». (*Araucaria de Chile* n.º 38, Madrid, 1987, pág. 91).

razones explicables. El país no tiene una infraestructura que ofrezca la posibilidad real de desarrollar una labor que en los países de exilio se ha mostrado a menudo factible. Vuelven, por eso, —o han vuelto ya— muy pocos: Pedro Chaskel, Álvaro Ramírez, Douglas Hübner, Luis E. Vera, Gonzalo Justiniano y algún otro que se nos escapa.

Los que no retornan afrontan el problema de la crisis temática de modo diverso. O asumen derechamente, como Raúl Ruiz, una condición cosmopolita más o menos inevitable, o buscan el reencuentro con el Chile de hoy, que tiene poco que ver con el que se ha quedado perdido en el recuerdo. Surge así la búsqueda de mecanismos que permitan asomarse al país y filmar la nueva realidad. En 1983, Angelina Vázquez, con el apoyo de la televisión finlandesa, retorna al país durante algunas semanas y realiza *Fragments de un diario inacabado*, documental en que se recogen entrevistas a personalidades de la política y de la cultura y escenas de la vida diaria en el interior del país.

Al año siguiente es la televisión inglesa (con aportes de capitales norteamericanos) la que ayuda a Juan Andrés Racz, cineasta residente en Nueva York, a filmar *Dulce Patria*, un largometraje documental que resume con notable propiedad algunos de los aspectos esenciales de la realidad nacional del período.

El 85 y el 86 la tendencia se acentúa, en forma más o menos espectacular, con Miguel Littin y su *Acta General de Chile*, y con Patricio Guzmán, cuyo *En nombre de Dios* aparece como el punto más alto y acabado de este proceso.

En 1983, por otra parte, se realiza en París el montaje y procesamiento final de una película que ha sido íntegramente filmada en el interior por un grupo de cineastas anónimos agrupados en torno al llamado Colectivo Cine-Ojo, *Chile, no invoco tu nombre en vano*¹⁶. El film inaugura el registro de escenas que luego se reproducirán una y otra vez en películas sucesivas: las protestas callejeras. En este caso, se trata de las grandes manifestaciones populares realizadas en el primer semestre de 1983, que habrían de cambiar la fisonomía del país. Fuera de sus méritos de contenido específicos, la película tiene, a nuestro juicio, la característica de ser la primera obra importante en que aparece ya claramente tendido el puente entre las dos vertientes del trabajo cinematográfico chileno: la del interior y la del exilio. Como, por otra parte, el film es el primero que asume de modo frontal la nueva temática chilena —la vida en el país en los días que corren— bien puede considerarse que *Chile, no invoco tu*

¹⁶ El colectivo Cine-Ojo se mantuvo, en efecto, como grupo anónimo durante muchos años. En 1987 —o quizás un poco antes— quien había operado hasta ese entonces como director, Hernán Castro, apareció por primera vez públicamente con ese carácter.

nombre en vano es el título que marca el fin de una época y el comienzo de un período de proyección y contenido nuevos. Representa, en este sentido, el capítulo último del ciclo que, diez años antes, se considera comenzado con *Diálogo de exiliados* de Raúl Ruiz¹⁷.

Se clausura de este modo, una etapa del cine chileno que merece ser calificado más allá de sus vaivenes y caídas, de brillante. Un fenómeno cultural que no tiene precedentes, y que no se dio, por ejemplo, en el caso de otras emigraciones, como la brasileña o la argentina, a pesar que estos países tenían un desarrollo mayor en el campo cinematográfico y de que al exilio fueron aventados núcleos de cineastas más numerosos y posiblemente más experimentados que el de los chilenos. Es algo que quizás haya que atribuir a una circunstancia cuyo análisis escapa a los marcos de este trabajo: la extrema profundidad como fenómeno político, social y cultural, que tuvo la Unidad Popular, que no obstante su corto tiempo de duración, caló en nuestra historia como ningún otro proceso anterior. Todo eso debe explicar lo que Antonio Skármeta resume con singular intensidad en las frases siguientes:

«Me fascina la fidelidad del cineasta chileno con la historia de nuestro pueblo, y el entusiasmo y la convicción con que ha alertado e informado a pueblos lejanos de nuestros problemas y nuestro modo de ser. Esta fidelidad —que debiera llamarse *patriótica* en un sentido nada irónico— señala también la desesperada lucha del cineasta en el exilio por mantener una identidad asociada a un arte retórico, que sólo en contados casos lo ha abierto a temas universales. En este sentido, no ha habido oportunismo en ellos. Han seguido siendo lo que eran. Pero ahí está su grandeza y su límite».

¹⁷ En las filmografías del cine chileno del exilio, y en particular en la de Zuzana Pick, se da como obra inaugural *La expropiación* de Raúl Ruiz, estrenada a fines del 73. En verdad, la película —filmada íntegramente en Chile antes del golpe de Estado— es en todo sentido una película plenamente inscrita en lo que hemos llamado «cine de la Unidad Popular».