

DE ESPALDAS A LA HISTORIA: POR UN CINE NUEVO EN CHILE

Nora Fernández

“Cuesta contar las cosas...hace falta el tiempo.
Será necesario, le digo, rasgar la tierra
para encontrar el alma”
Acta general de Chile, Cap. 1

La realización del Festival Internacional de Cine en Moscú en 1979 reunió al grupo de cineastas chilenos de una nueva generación; Orlando Lubbert, Sebastián Alarcón, Cristian Valdés y Miguel Littín, representantes del Nuevo Cine Latinoamericano o Cine de la Resistencia. En un testimonio reflexivo y discrepante acerca de las condiciones en que la producción cinematográfica era emprendida en el exilio, los realizadores, moderados por el escritor José Miguel Varas discutieron en esta entrevista junto a José Donoso acerca de los modos de construcción de la memoria sostenida por una teoría anclada en el pasado o en el historicismo de los hechos que debía ser desmontada. Un testimonio que tradujo la necesidad y el desamparo al reescribir la historia de Chile más allá de los campos cinematográficos a los que cada uno de ellos apeló. Los testimonios orales, los relatos de combatientes obreros sobrevivientes y el golpe del 73 fueron la temática crucial en las producciones de los cineastas con un único elemento inspirador: el pueblo y la clase obrera. Una reescritura que tendría no solo carácter reconstructivo sino reparador de la memoria al captar esos instantes puntuales difuminados en el *continuum* de la Historia.

Si Donoso apelaba al rescate de lo anecdótico de esa violencia, Lubbert proponía una teorización sobre líneas de trabajo definidas previamente y realizando una crónica de los hechos, difundiendo aquellos aspectos desconocidos sobre los sucesos de septiembre y Littín lo vehicularía en formato de documental y de ficción. En la temática de la reconstrucción del pasado es donde los cineastas forjados al calor de la ebullición de la Unidad Popular procuraron mantener viva la memoria nacional y su tradición, una tradición entramada a partir del despliegue de instantes, de destellos. Durante el siglo XIX la concepción de la historia consideró al proceso histórico en su totalidad sin tener en cuenta el *instante* puntual o el *ahora* y visualizar o evidenciar

HOLOGRAMATICA – Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ – Año VI

Número 19, V2 (2013), pp. 53-59

www.hologramatica.com.ar o www.unlz.edu.ar/sociales/hologramatica

ISSN 1668-5024

esos instantes desplazados por lo categorizado como permanente será entonces el punto de partida en esta etapa de recomposición. Los momentos de crisis y la posterior transformación de un acontecimiento que se ha historizado son los que subyacerían a las fosilizadas categorías de desarrollo y de progreso propias de las ciencias naturales del siglo XIX que incluso han regido el conocimiento histórico “privando al hombre de su propia dimensión” (Agamben, 2005)

Intentar quebrar o doblarlas, en suma: romper con esta dependencia es todavía la tarea pendiente. El gobierno de la Unidad Popular dejó en manos del campo artístico con sus distintas manifestaciones la tarea de llevar a cabo la concientización de las masas populares sobre el proceso revolucionario. Fue un periodo breve en el que la creatividad y la ambición cultural concebida a la luz de ese proyecto, embarcó a los jóvenes cineastas Littín, Raúl Ruiz, Aldo Francia, Patricio Guzmán a consolidar pragmáticamente el ideario político a través de la fundación de la Escuela de Cine de Viña del Mar en una primera etapa, y en los Estudios Chile Films de Santiago, en otra.

Referirse a la producción cinematográfica en el contexto de UP es referirse a esta experiencia iniciada hacia mitad de los años sesenta. Un recorrido de estos antecedentes revela el grado de profesionalización al que aspiraban los realizadores que a pesar de la escasez de recursos materiales y disidencias en el orden político, llevaron adelante esta transformación desplazando el eje de control de los medios de su producción y en consecuencia el circuito de distribución del consumo -en manos del monopolio americano en alianza con la burguesía local- hacia la realización de producciones que ofrecieran un testimonio del tránsito hacia la vía socialista. A expensas de la formación de talleres de discusión, de cine clubes y del dictado de cursos de profesores de cine experimental como invitados extranjeros, tal fue el caso de Joris Ivens¹, o de profesores Fernando Bellet, Osvaldo del Campo y Pedro Chaskel, el programa fue cobrando vigor. Finalmente, el convenio con la Universidad de Chile en Valparaíso y con el municipio que otorgaría los terrenos, selló el acuerdo. Aun con

¹ Documentalista de origen holandés cuya obra *A Valparaíso* fue material pedagógico por esos años y a la que Raúl Ruiz calificaría posteriormente como una obra que conformaba la estetización de la confluencia entre lo marginal y la pobreza contrastados con la exotización del paisaje natural que ofrecía a la mirada europea esta ciudad latinoamericana.

diferentes criterios para la administración dentro de la cúpula gubernamental universitaria, la escuela organizó sus estatutos basándose en los de la escuela de cine de Santa Fe y de La Plata, la Escuela de Cinematografía de Madrid y el Centro Sperimentale de Roma, departamentalizó la carrera y designó sus directivos: El arquitecto Santiago Aguirre y José Román como Jefe de Carrera. Sin embargo pese a haberse implementado medidas beneficiosas como lo fue la liberación de impuestos a la importación de película virgen de 35mm, a la internación de los equipos, a las entradas para las salas en las que se exhibieran cine chileno y por sobre todo la organización del *Primer Festival y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*, la gestión tuvo relativo éxito. Corría el año 1967.

Pero Aguirre era un tecnócrata y las disidencias se evidenciaron: privilegió las designaciones del cuerpo de profesores sobre la compra de material de estudio, hecho que repercutió en la financiación de nuevos proyectos y a crear un clima conflictivo entre los alumnos y los docentes que se tradujo en la “toma” de la escuela. El cambio de sus directivos aplacó la situación. De todas maneras se organizó en este marco el *Segundo festival de cine y Segundo encuentro de cineastas latinoamericanos*, una de las películas realizadas por el departamento “*Reportaje a Lota*” de José Román ganaba el premio mayor del festival de Leipzig en la entonces República Democrática Alemana y Aldo Francia lograba vender en la URSS *Caliche sangriento* (1969) de Helvio Soto, *El chacal de Nahueltoro* (1969) de Littin y *Valparaíso, mi amor* (1969) bajo su dirección. Hacia 1970, la escuela se trasladó a Santiago y se instaló en los terrenos de Chile Films donde se iniciaría la segunda etapa bajo la dirección temporal de Littín. En 1971 designó a Patricio Guzmán a cargo del Taller de cine documental y del dictado de las clases de Teoría y técnica de la dirección y Teoría y técnica del montaje, clases en las que en términos muy rudimentarios desarrollaban graves problemáticas sociales: La explotación del salitre en manos de los ingleses, la necesidad urgente de una reforma agraria, las masacres obreras realizadas por el ejército. El proyecto consistía en realizar cine testimonial antes que cine de ficción produciéndose bajo su dirección *El primer año* (1971), *La respuesta de octubre* (1972) y *La Batalla de Chile I, II y III* documental realizado durante los acontecimientos en 1972 y 1973 y montada en Cuba. Las palabras del propio Guzmán vertidas hacia 1980, calificaron al período “anárquico pero creativo

y con la intención de querer hacerlo todo inmediatamente a pesar de los diferentes frentes en conflicto. Finalmente, Littín renunció” (Guzmán, 1980)

Ruiz también haría pública su crítica hacia la Unidad Popular como un movimiento carente de política cinematográfica concreta y desaciertos al enfatizar discusiones sobre formas de producción y análisis de los filmes tiempo después ² en la entrevista concedida a *Araucaria de Chile* –redactada y publicada en Madrid - declarando a la vez el carácter panfletario del manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular que firmaron en 1973. Los jóvenes realizadores chilenos involucrados en un proceso en el que la revitalización de la conciencia crítica promovida por la Revolución cubana y alimento energizante en la realización de sus producciones, se nutrieron durante esta transición política del lenguaje de la técnica del Cinema Novo brasileño. Glauber Rocha, representante del grupo, abrió el paso dentro de su ideario “estético” a la utilización del sonido directo y la cámara en mano tanto como el compromiso político aunque mucho más que una “nueva estética” Rocha proponía una nueva práctica surgida de la voluntad creadora de registrar más que de documentar la miserable realidad de la pobreza, marginación y violencia en este caso del nordeste brasileño y de documentar el hecho social, habiéndolo interferido y alterándolo al registrarlo con la utilización de una cámara que oficiaba de protagonista. Proponía crear una película en la que la nueva técnica fuera la fotografía participativa y que se transforme también en una cámara que gire hacia todos los lados posibles, que esté en el medio de la “batalla” perdiendo casi, el control de la situación. Comprendido como instrumento político de transformación y de autoconcientización el Cinema Novo dejaba atrás la tradición cultural y un Nuevo Cine Latinoamericano se configuraba bajo un entramado de raíz experimental y vanguardista. Una “estética” del hambre y de la violencia.³ *Deus o diablo na terra do sol* (1964) es la redención de esta violencia como liberadora de la opresión espiritual y cultural. Es su personaje Corisco quien irrumpe para “desarreglar

² “Chile Films, es el ejemplo mismo de los errores de la Unidad Popular, la apoteosis del cuoteo y la nulidad de las realizaciones...No fue el resultado de una discusión, fue escrito por un par de personas entre gallos y media noches que firmaron todos por igual”

³ La conceptualización de la “estética del hambre” y de la “estética de la violencia” es acuñada por la crítica que etiqueta a modo de catálogo los rasgos que Rocha releva de la problemática social brasileña como rasgo heredado del sistema colonial.

lo arreglado” y el predicador Sebastián, un fraile franciscano que predica la “transformación del *sertao* en mar y el mar en *sertao*”.

Hacer la memoria de Chile.

Littin filmó en México *Actas de Marusia* durante 1976 y fue dirigida por Miguel Littín. El film tiene como texto narrativo la llamada “crónica novelada” de los hechos que sucedieron en el norte de Chile, en la zona de Antofagasta. Patricio Manns, su autor refiere en el prólogo que sus fuentes para la investigación durante el verano de 1973 fueron los testimonios orales de obreros sobrevivientes a la matanza que realizó el ejército en 1907 tras la huelga salitrera y el crimen de un soldado. Uno de los tantos episodios nunca revelados por la historia del país. El exilio y el haberse despojado de gran parte de los materiales, obligó a Manns a finalizar la labor de escritura en Cuba apelando muchas veces sólo a su memoria. Abundan en el film los tonos que van desde las distintas tonalidades en el blanco hasta el color ocre del desierto, el gris plomo del vestuario militar en contraste con el celeste de un cielo siempre testigo de la muerte. La figura que se exalta es la de la mujer que actúa resistiendo colectivamente y aún en forma individual hacia el final de la historia; el ejército como fuerza de hostigamiento y amenaza constante y la figura de la inmolación utilizada como burla hiperbólica a modo de venganza. La lucha permanente por la liberación del yugo explotador inglés exacerbado por el *silbido* del viento, el *murmullo* y la *repetición* definen como elemento narrativo en la cinta al pueblo obrero y campesino sublevándose. Por otro lado, una superposición de cuadros que funciona como recuerdo del pasado reciente de Gregorio es el fundamento para actualizar la figura de un Recabarren mítico que ofrece un discurso en el mitin sindical.

Acta general de Chile fue filmada en España en 1986. Presentada en cuatro capítulos y reelaborada como crónica personal por Gabriel García Márquez bajo el título *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile* de 1985 y tuvo su bautismo: tras ser publicado en el norte del país quince mil ejemplares fueron quemados. El texto está dividido en diez capítulos en los que la voz del narrador es la del propio Littín recorriendo bajo una falsa identidad con sus equipos de filmación –un total de tres entre francés, italiano y holandés–, el territorio chileno e intentando sortear los controles del

HOLOGRAMATICA – Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ – Año VI

Número 19, V2 (2013), pp. 53-59

www.hologramatica.com.ar o www.unlz.edu.ar/sociales/hologramatica

ISSN 1668-5024

régimen. Esta es su aventura en su propia tierra. Los cuatro capítulos de *Acta...* son testimonios de hombres y de mujeres de distintas regiones: el centro en Santiago, el norte desértico y convertido en cuartel militar y el sur que revisa el pasado y exhibe el empobrecimiento del pueblo aún en busca de justicia. El capítulo cuatro está dedicado a la trayectoria política de Allende y sus últimos días de gobierno y cierra un *Acta general...* que porta consigo la problemática social que heredan las nuevas generaciones, los testimonios de madres, de hijos de detenidos desaparecidos por un lado, de obreros sindicalistas en la región del norte, de escritores que reflexionan desde el exilio, y la entrevista realizada a los dirigentes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez reclamando ante el auditorio o un tribunal, un juicio, un análisis de los hechos y una decisión que apruebe o rechace lo narrado. Un juicio pendiente aún.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2007). *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo Ed., Bs.As. Trad. Silvio Mattioni

BOCAZ, Luis (1980). “No hacer más una película como si fuera la última”, entrevista a Raúl Ruiz en *Araucaria de Chile*, N°11, Madrid

GARCIA MARQUEZ, Gabriel (1986). *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, Ed. Sudamericana

ROCHA, Glauber (1965). *Deus o diablo na terra do sol*, Ed. Civilização Brasileira, S.A. Río de Janeiro

LIMA, Valdemar (1965). “Em busca de uma fotografia participante” en *Deus o diablo na terra do sol*, Glauber Rocha, Ed. Civilização Brasileira, S.A. Río de Janeiro

LITTIN, Miguel,

SANCHEZ, Rafael. (2004). *Montaje cinematográfico*, La crujía, Ed. Bs. As.

HOLOGRAMATICA – Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ – Año VI
Número 19, V2 (2013), pp. 53-59

www.hologramatica.com.ar o www.unlz.edu.ar/sociales/hologramatica

ISSN 1668-5024

MANNNS, Patricio (1993). *Actas de Marusia*, Ed. P&P, Santiago, Chile

MIRES, Fernando (2005). *La rebelión permanente*, Ed. Siglo XXI, México

MOUESCA, Jacqueline (1979). “Plano-secuencia de la memoria de Chile” en *Araucaria de Chile*, n° 1, Madrid

PIERRE, Silvie (1996). *Glauber Rocha*, Campinas, Ed. Papirus, San Pablo

VV.AA (1980). *Capítulos de la cultura chilena: El cine* en *Araucaria de Chile*, n° 11, Madrid

VV.AA (2004). *Glauber Rocha: Del hambre al sueño*. MALBA, Ed., Bs.As.

VEGA, Pastor y Avellar José Carlos (1986). “Perspectivas estéticas do cinema latinoamericano” en *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro*, Malu Morges (Coord.) Ed. Universidade de Brasilia, Brasilia

VILLEGAS, Sergio (1974). *Chile. El estadio*. Ed. Cartago, Bs. As. Argentina