



Universidad de Concepción
Departamento de Ciencias Históricas y Sociales
Facultad de Humanidades y Arte
Magíster en Historia

EXILIO Y DICTADURA, UNA PERCEPCIÓN CINEMATOGRÁFICA.

**Análisis histórico del cine chileno de exilio, elaborado durante la
Dictadura Militar en Chile, liderada por el General Augusto
Pinochet (1973-1990).**

Diana Maritza Alzate Mejía
Profesor guía: José Manuel Ventura Rojas

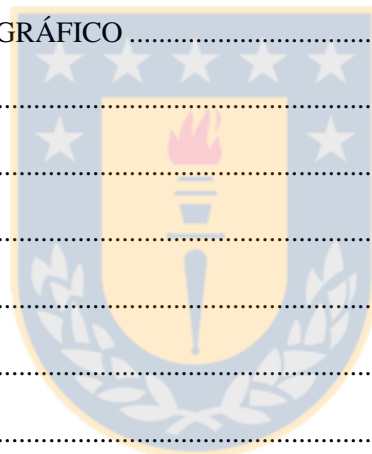
Concepción, 18 de Diciembre de 2013

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

RESUMEN.....	4
ABSTRACT	5
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	6
HIPÓTESIS DE TRABAJO.....	8
OBJETIVO PRINCIPAL	8
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	8
FUNDAMENTO / MARCO TEÓRICO O CONCEPTUAL.....	9
ESTADO DE LA CUESTIÓN/ DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA.....	21
METODOLOGÍA	27
EL CINE CHILENO EN TRES ETAPAS: DURANTE EL GOBIERNO DE ALLENDE, BAJO LA DICTADURA Y EN EL EXILIO	30
UN CINEASTA, ENTRE LOS RELATOS DEL EXILIO Y DE LOS EXILIADOS	
EL DIRECTOR: RAÚL RUIZ	49
LA PELÍCULA: DIÁLOGOS DE EXILIADOS.....	51
ARGUMENTO.....	51
ESTRUCTURA DRAMÁTICA	51
LENGUAJE CINEMATOGRAFICO	52
PUESTA EN CÁMARA.....	53
MONTAJE	54
MÚSICA	55
ANÁLISIS.....	56
PALABRAS QUE MARCARÍAN LA MEMORIA, “PRISIONEROS DESAPARECIDOS”	
EL DIRECTOR: SERGIO CASTILLA	64
LA PELÍCULA: PRISIONEROS DESAPARECIDOS	64
ARGUMENTO.....	64
ESTRUCTURA DRAMÁTICA	65

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO	66
PUESTA EN CÁMARA.....	68
MONTAJE	69
MÚSICA	70
ANÁLISIS.....	72
EL SUEÑO DEL PRONTO REGRESO A LA PATRIA COMO ÚNICO CONSUELO EN EL EXILIO	
EL DIRECTOR: LUIS VERA.....	79
LA PELÍCULA: CONSUELO UNA ILUSIÓN	80
ARGUMENTO.....	80
ESTRUCTURA DRAMÁTICA	80
LENGUAJE CINEMATOGRAFICO	81
PUESTA EN CÁMARA.....	83
MONTAJE	84
MÚSICA	84
ANÁLISIS.....	86
CONCLUSIONES.....	93
APÉNDICE.....	99
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	
ARCHIVOS Y FUENTES	107
BIBLIOGRAFÍA.....	107
FILMOGRAFÍA.....	111



RESUMEN

Durante la Dictadura Militar chilena, liderada por el General Augusto Pinochet, entre los años 1973 y 1990, surgió un movimiento cinematográfico conocido como el “cine chileno de exilio”, con escasa presencia en los márgenes nacionales pero con un especial impulso en el exterior, tanto en América Latina como en Europa. A través del análisis de este cine, se puede comprender, desde otros enfoques, el quiebre que se produjo en Chile y que ha marcado tanto el imaginario colectivo, forjando transformaciones en la identidad nacional.

Serán tres películas las fuentes de este trabajo (catalogadas como cine de ficción realista), *Diálogos de exiliados* (año 1975 del director Raúl Ruiz), *Prisioneros desaparecidos* (año 1979 del director Sergio Castilla) y *Consuelo, una ilusión* (año 1989 del director Luis Vera) las cuales fueron realizadas y estrenadas en países europeos. Mediante estas tres películas, analizaremos algunos de los aspectos importantes que se pueden sustraer del cine de exilio y las contribuciones que hacen los directores de éstas, por medio de las impresiones personales plasmadas en sus producciones cinematográficas, para la reconstrucción historiográfica.

PALABRAS CLAVE

Exilio – Reconstrucción Historiográfica – Dictadura Militar – Cine



ABSTRACT

During the Chilean military dictatorship, led by General Augusto Pinochet, between the years of 1973 and 1990, emerged a film movement known as the “Chilean cinema of exile” with scarce presence in the national margins but with a special impulse on the foreign side, with as much in Latin American as in Europe. Through analysis of this cinema, you can understand from other approaches, the break occurred in Chile and it has marked so much the collective imagination, forging national identity transformations.

The sources for these will be based on three movies (those are cataloged as realistic fiction cinema), *Diálogos de exiliados* (1975 director Raúl Ruiz), *Prisioneros desaparecidos* (1979 director Sergio Castilla) y *Consuelo, una ilusión* (1989 director Luis Vera) the which were made and premiered in European countries. Through these three movies, we are going to analyze some of the important aspects that you can extract from cinema of exile and the contributions the directors make, through of their personal impressions captured in these film productions, for to historiographical reconstruction.

KEYWORDS

Exile — Historiographical Reconstruction – Military Dictatorship – Cinema



PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El presente trabajo de investigación pretende, como su título lo indica, hacer un análisis histórico del cine chileno del exilio durante la Dictadura Militar (1973-1990). Éste es un tema que aún no logra hacer un balance equilibrado, ecuánime dentro de la historiografía chilena, ya que es uno de los hechos históricos que más ha marcado la sociedad pero que, al mismo tiempo, posee un significativo acervo de fuentes inexploradas, entre las que se encuentran las producciones cinematográficas de la época.

Este tipo de películas se vieron especialmente jalonadas, como lo señala Zuzana Pick¹, por lo característico del quiebre social que se desarrolló en estos años, pues se puede señalar que, dentro de otro proceso, la cinematografía chilena no hubiera generado un aumento tan significativo como el que se presentó en este período, dado que todos los incidentes que trajo la imposición de la dictadura para la producción cinematográfica en Chile dieron un especial impulso, y estimularon la inversión de capital extranjero, para que especialistas del campo dieran su perspectiva sobre la crisis que enfrentaba su nación.

El cuestionamiento reside en que aún no se han trabajado mucho este tipo de materiales como fuentes históricas, sea por falta de interés o por la desconfianza que suelen tener los historiadores por este tipo de fuentes, que se relacionan desmesuradamente con la fabricación de ficción en su relato perdiendo, según algunos, el carácter de veracidad en su contenido². Impulsaron incitaron

Es así que este trabajo plantea la utilización de fuentes audiovisuales, en este caso el cine, que están estrechamente relacionadas con la historia contemporánea y nos suministran incalculables posibilidades de estudio de una sociedad, su identidad e imaginarios a partir de construcciones culturales como éstas.

Para alcanzar el desarrollo de esta propuesta, las fuentes audiovisuales y primarias que tendremos en cuenta son tres películas que se seleccionaron entre los productos del cine de exilio chileno, generados en países europeos durante este periodo, para poder así desde esta investigación indagar, conocer y reinterpretar por medio de éstos cómo los cineastas

¹PICK, Z. M.: “Una trayectoria de la resistencia cultural”, *Literatura chilena creación y crítica*, 27 (1984), pág. 22.

² Aunque personajes como Hobsbawm han llegado a considerar el cine como “el arte del siglo XX”, este producto cultural no ha cobrado la importancia que se le debería otorgar por parte de los estudiosos de las ciencias sociales, para entender la historia de este siglo, ya que se le continúa relegando como fuente y considerado soporte a favor de las tan citadas fuentes escritas. Esto ya lo constataba Peter Burke, en su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, al señalar que son pocas las revistas de historia que contienen ilustraciones y, cuando los historiadores utilizan imágenes en sus trabajos, tienden a doblégarlas al texto escrito. BURKE, P.: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005, pág. 12.

plasmaron las concepciones que se hicieron durante y sobre la misma época, así como contribuir a la fabricación de una narrativa histórica alterna a la oficial que puede develarnos algunos de los silencios ocultos en esta última; y, cómo al mismo tiempo, su trabajo cinematográfico se convirtió no sólo en un mecanismo de resistencia y denuncia, sino que se encargó de concientizar sobre la situación a los propios y ajenos con una crítica social y política del conflicto.

La primera de las películas a trabajar sería *Diálogos de exiliados*, producida en el año 1974 durante el exilio de su director, Raúl Ruiz, que contó con colaboración franco-suiza para su producción. Esta película fue seleccionada porque es una de las producciones que aparecieron muy cercanas al comienzo de la instauración de la Dictadura Militar, dirigida por uno de los cineastas más reconocidos y en ella se trata de plasmar la perspectiva que el director tiene sobre el exilio, al cual él estuvo sometido en el momento de la producción, siendo esto tal vez una posibilidad que nos permita conocer su punto de vista como exiliado.

Una segunda película seleccionada fue *Prisioneros desaparecidos*, estrenada en el extranjero en el año de 1979 bajo la dirección de Sergio Castilla. La película se rodó en Cuba y su objetivo era tratar de recrear alguna de las realidades que se llegaron a vivir al interior del Chile de aquel entonces. El director se encarga de formar esta atmósfera por medio de una narración en estilo de diario, que cuenta sobre la perspectiva respecto al terror y violencia durante la vigencia de la dictadura y con un interés de denuncia para dar a conocer al otro sobre la situación de ese momento bajo la Dictadura Militar.

Por último, se aborda la película *Consuelo, una ilusión*, estrenada en el año 1989 en Chile, que fue rodada en Estocolmo a la vez que en Valparaíso bajo la dirección de Luis Vera. Ésta es una película que recrea, en un solo personaje, la situación que muchos chilenos exiliados tuvieron que enfrentar en el momento en que pudieron regresar a un país que habían soñaban e idealizaban durante los años de ausencia, pero al cual ya no reconocían. Es la historia de un reencuentro con una identidad perdida y trasformada que se le presenta como ajena.

Así, por medio de estas películas, no sólo se evocan hechos históricos, sino que también se observa la proyección de una memoria inmediata que logra plasmar las mentalidades de algunos de los personajes que se ven enfrentados al exilio (externo e interior), a la experiencia de la dictadura y al retorno de un espacio físico que ya no encaja con el recuerdo del lugar que se vivió.

HIPÓTESIS DE TRABAJO

A través de estas películas, productos de este inminente movimiento de resistencia a la Dictadura Militar al mando del General Augusto Pinochet, es posible ver los elementos de significación que pueden ser leídos e interpretados para comprender los puntos de vista de los directores militantes y no militantes durante el gobierno de Salvador Allende, y quienes, como representantes de los chilenos en el exilio, expresan en imágenes la manera en que conciben, desde lejos y a través de enfoques tal vez con estilo panfletario o con matices de cine europeo, la realidad de su país. En efecto, ellos construyen discursos audiovisuales que suministran distintas versiones de los fenómenos como exilio, prisión, tortura, desaparición, represión, censura, persecución, miedo, transformación de identidades políticas y nacionales, entre otros; ocurridos durante la Dictadura Militar; estas convergen en la crítica social y política, pero divergen en los enfoques políticos, intereses temáticos, emotividad y estética. Son a la vez mecanismos de respuesta y denuncia, para concientizar a los propios y ajenos al conflicto, develando así algunos de los silencios de la historia oficial chilena.

OBJETIVO PRINCIPAL

Analizar el aporte de tres de los discursos audiovisuales, producidos por el movimiento de resistencia conocido como cine chileno de exilio, que permiten develar algunos de los vacíos con los que cuentan los discursos narrativos oficiales referente a los fenómenos ocurridos durante la Dictadura Militar en Chile, liderada por el General Augusto Pinochet (1973-1990).

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir los elementos de significación que pueden ser leídos o interpretados, en las películas seleccionadas, para comprender los distintos puntos de vista de los directores.
- Analizar el discurso audiovisual de cada película como una fuente que ha cobrado significación en el transcurso del tiempo para convertirse en herramienta clave para el estudio del período analizado.
- Comparar el discurso histórico oficial y las variadas concepciones, plasmadas por los directores en sus películas, sobre los fenómenos ocurridos durante la Dictadura; tales como la represión, el exilio, la persecución, el repensar la nación, el miedo, la transformación de identidades políticas y nacionales, entre algunos otros.

FUNDAMENTO / MARCO TEÓRICO O CONCEPTUAL

En las últimas décadas, las fuentes historiográficas se han ido diversificando, no sólo gracias a nuevos desarrollos teórico-metodológicos, sino también porque ahora se tomar en cuenta productos culturales (el folclore, los relatos orales, el cine, las representaciones artísticas, entre otras), que ya no provienen solo de los archivos tradicionales³, lo cual ha ampliado los problemas y enfoques de la historia que han permitido, igualmente, producciones que contribuyen a abordar temas como las mentalidades, la historia de las mujeres o la memoria, donde el cine ocupa un lugar esencial en esta apertura.

Apropiándonos del concepto del semiólogo Abraham Moles, vivimos hoy, no en una civilización de la imagen, puesto que el hombre siempre ha vivido en ella, sino más bien en la que puede ser llamada como una época de “densificación iconográfica”, algo que supone una mayor presencia de la imagen en todas las manifestaciones de la actividad humana respecto a épocas pasadas. Esta “densificación” icónica nació en plena era de la Revolución Industrial, a mediados del siglo XVIII, como resultado de la acumulación de una serie de innovaciones científicas y tecnológicas en la reproducción y transmisión de la información visual y audiovisual en un marco que se configuraría como de sociedades urbanas, industrializadas y de masas. De este desarrollo nos queda como legado la fotografía, el cine y la televisión.

En lo que se refiere al estudio del siglo XX a través del cine, encontramos una clave en lo que señala la historiadora francesa Annie Goldmann

Obra de arte y mercancía al mismo tiempo, está en el cruce de la reflexión y la creación sobre la creación y la producción económica. Es, sobre todo por su aspecto cuantitativo, su variedad y su persistencia, un revelador social privilegiado. Sin embargo, hay que ser prudentes; como revelador social, también forma parte de la sociedad. No es un espejo que reflejaría objetivamente las tensiones, los conflictos y los compromisos de lo real. Los sufre, los distorsiona, los transforma y, a veces, hasta los anticipa⁴.

Teniendo en cuenta lo que señala Goldman, el cine, aunque escaso en información tradicional, es el vehículo que transmite fácilmente elementos de la vida que podemos designar como otra clase de información, ya que el cine es capaz de plasmar las ansias, aspiraciones, deseos y características de una sociedad a lo largo del tiempo, pero su poder evocador no termina ahí, pues también es capaz de reflejar en sus temáticas y argumentos los avatares y cambios políticos que jalonan la historia de un determinado país.

³ Éstos también se formaron con un proceso de selección y, ahora, surgen en su seno nuevas secciones de fuentes audiovisuales, o que ya existían, pero ahora se usan de manera más amplia y diversificada.

⁴ GOLDMANN, A.: “Madame Bovary, vista por Flaubert, Minnelli y Chabrol”, *istor*, 20 (2005), pág.36.

“Las películas nos hacen testigos de emociones expresadas con todo el cuerpo, nos muestran paisajes, sonidos y conflictos físicos entre individuos o grupos”, dice Robert Rosenstone⁵.

Resulta evidente que el arte de las imágenes fílmicas es un testigo implacable de la Historia Contemporánea, que puede ser una excelente fuente histórica, primaria, cuando es un reflejo de las circunstancias que está viviendo una sociedad en un momento determinado, y secundaria cuando dramatiza o reflexiona sobre hechos que se produjeron en un pasado más o menos lejano. Son estas entonces un medio de investigación y material para la enseñanza de esta asignatura o de apoyo interdisciplinar con otras, pues pocos medios de comunicación subrayan mejor la actualidad del mundo en que vivimos, ya que las palpitantes imágenes de las películas testimonian el acontecer de los pueblos a la vez que reflejan los imaginarios contemporáneos⁶.

El testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, ya que muchas veces muestran ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan. Estas películas, como dice Rosenstone citando a Burke, son las que

Ilustran la importancia del punto de vista en el relato visual. Logran muchos de sus efectos más vívidos y memorables mediante la combinación de primeros planos y planos largos, de visiones desde abajo y visiones desde arriba, o de imágenes relacionadas con lo que piensa un personaje y de otras que no. Si algo enseñan todas estas películas, es la diferencia existente entre la forma que tienen los distintos individuos o los distintos grupos de contemplar un mismo acontecimiento⁷.

En la actualidad, el desafío ya no es justificar la validez del cine como fuente, sino que pasa por ajustar la metodología. Para avanzar en ese aspecto se debe hacer énfasis en dos dimensiones fundamentales: una mayor articulación de lo audiovisual con otras fuentes y el recurso a la teoría fílmica como disciplina auxiliar.

Aunque el cine y la historia, junto con la literatura, compartan una forma de narrar (el relato), el cine incluye una multitud de elementos desconocidos para la historia escrita. Como

⁵ ROSENSTONE, R. A.: *El pasado en imágenes*. Ariel, Barcelona, 1997, pág. 20.

⁶ De ahí que el desaparecido maestro del neorrealismo, Roberto Rossellini, declarara en 1963: “La historia, a través de la enseñanza audiovisual, puede moverse en su terreno y no volatilizarse en fechas y nombres. Puede abandonar el cuadro historia-batalla para construirse en sus dominantes socio-económico-políticas. Puede construir no en la vertiente de la fantasía, sino en la de la ciencia histórica: climas, costumbres, ambientes, hombres..., que tuvieron relieve histórico y promovieron los avances sociales que hoy vivimos. Algunos personajes, regenerados psicológicamente, pueden convertirse por sus cualidades humanas en módulos de acción”. citado por: CAPARROS LERA, J. M.: *El cine político visto después del franquismo*, Dopesa, Barcelona, 1978, pág. 9.

⁷ ROSENSTONE, R. A.: *El pasado en imágenes...*, pág. 50.

ya lo advirtió Hayden White, los historiadores deben estar atentos a los problemas que requieren las imágenes visuales, ya que su “lectura” requiere el conocimiento de un lenguaje y un modo discursivo diferentes a aquellos usados en el discurso verbal.

El problema más debatido cuando se hacen este tipo de propuestas es en cuanto a la rigurosidad referente a la verdad y autenticidad que ofrecen las fuentes, pero éstos son conceptos ya reevaluados por la historia en efecto, se sabe que las palabras y las letras no reflejan el pasado tal y como fue, la narración histórica es fruto de un esfuerzo del historiador por darle sentido al pasado y entonces, se convierten en lo que Rosenstone llama “ficciones narrativas”⁸. Así, si entendemos de ese modo la historia escrita, es entonces posible concebirla como una “ficción visual”, una construcción que se acerca al pasado en imágenes, e intenta reconstruirlo de modo que parezca más inteligible para todo público.

En Francia, fue Marc Ferro quien marcó el camino a fines de los sesenta, seguido años más tarde por el sociólogo Pierre Sorlin. La figura más prominente de la academia anglosajona es sin duda el norteamericano Robert A. Rosenstone, a quien le interesaba primordialmente cómo las películas explican y se relacionan con la Historia y no cómo la reflejan; aspecto último en que trabajan los referidos colegas europeos Marc Ferro y Pierre Sorlin.

Rosenstone⁹ señala que del mismo modo que muchas de las imágenes que tenemos del pasado se basan en las imágenes que hemos visto en las pantallas, la forma como imaginamos el pasado se relaciona con lo que hemos visto de una manera inconsciente. Esto hace del cine no tanto una fuente, aunque puede serlo, sino también como plantea este autor, una forma diferente de recrear la historia, que abarcaría a todo público y que sacaría a esta disciplina del academicismo. El historiador debe acercarse al cine, adentrarse en algunos aspectos de la profesión cinematográfica y, sobre todo, siguiendo a Rosenstone, tendrá que familiarizarse con la “invención”, porque este es elemento que diferencia la historia como drama que muestra el cine de la que escriben los historiadores.

Para Marc Ferro, historiador de *Annales*, primero en el uso del cine como fuente histórica y recurso didáctico, el cine nos ofrece fuentes para estudiar la materialidad y las ideas de una época a partir de un medio que, además, tiene la doble función de ser fuente y agente de la historia. El estudio de la recepción comercial e intelectual de las películas en las distintas sociedades nos entregaría mucha luz acerca del cine como “hacedor de la historia”.

⁸ ROSENSTONE, R. A.: *El pasado en imágenes...*, pág. 36.

⁹ *Ibidem*, pág. 20.

Ahora bien, cuando un historiador escribe sobre un tiempo pasado, aunque se base en pruebas documentales fehacientes, hace un ejercicio de invención porque ni el cine ni el texto impreso proporcionan una copia exacta de lo que pasó. Por ello, se debe ver el cine como una fuente histórica del presente, de la cual no se puede prescindir, pues el historiador se limitaría a sí mismo en cuanto al potencial que encierra para reflejar la realidad de las sociedades actuales.

Ferro privilegia el estudio de las películas cuya acción es contemporánea a la época del rodaje. En contra de lo que se cree habitualmente, que el cine no es capaz de representar la realidad del pasado, considera que esto no es verdad y que, paradójicamente, son precisamente las películas que evocan el pasado las que son incapaces de ir más allá de un testimonio sobre el presente. A la inversa, Ferro propone que las películas cuya acción es contemporánea al rodaje no sólo constituye un testimonio del imaginario contemporáneo, sino que también pueden transmitir una imagen auténtica del pasado y que esta constatación es más válida aún para las películas de ficción que para los documentales. Con todo, no se debe olvidar que, al recrear historias del pasado, muchas veces se tratan o reflejan situaciones contemporánea que pueden ser críticos con los imaginarios y preocupaciones del presente.

Ciertamente la cámara registra siempre algo que está en la realidad, es como un “certificado de presencia”, se congela el instante espacial y temporal en el que se hace la toma, pero, inmediatamente después, la misma queda separada de esos referentes; es como si se hubiera cortado con unas tijeras un fragmento de esa realidad. Ahora bien, el director que extrae una porción de su entorno lo hace de manera subjetiva, mediante un proceso previo de interiorización acerca de lo que busca. Como hacen los historiadores, los cineastas seleccionan los temas que van a registrar, para dar a conocer la reconstrucción de los hechos, según su narrativa subjetiva. Dicha “reconstrucción que proponen es tal vez bastante fiel, nos restituye, en segundo plano, relatos y un decorado físico y humano que nos abre al conjunto, en lo sucesivo fuera de nuestro alcance, [...]. El cine nos lleva al pasado, sugiere una atmósfera”¹⁰.

Sorlin rescata, por otra parte, la cuestión de la recepción: el cine como proceso social del que participan tanto los productores como los receptores de las representaciones: “Las películas son un documento esencial para el historiador en la medida en que proveen

¹⁰ SORLIN, P.: “El cine, reto para el historiador”, *istor*, 20 (2005), pág. 22.

imágenes a sus espectadores y, por su fuerza de convicción, crean una idea a veces fantástica pero muy fuerte del pasado”¹¹.

Rosenstone plantea con audacia el desafío del cine presenta a nuestra idea de la historia y estudia las películas “históricas”, es decir aquellos que sitúan la acción en el pasado. Su trabajo no se ha orientado a criticar las películas, sino a evaluar las posibilidades de las películas históricas; a tratar de entender, desde su misma perspectiva, como un realizador puede plasmar el pasado en imágenes. Es decir, estudia el cine como escritura de la historia. El cine simplifica una realidad que se mueve en el mundo de la invención y que tiene que reconstruir a partir de imágenes visuales. Pero, como muy certeramente señala,

Estas críticas a las películas históricas no tendrían importancia si no viviéramos en un mundo dominado por las imágenes. Donde cada vez más la gente forman su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia. Y todas las previsiones indican que esta tendencia continuará¹².

La nueva historia en imágenes es, potencialmente, mucho más compleja que cualquier texto escrito, ya que en la pantalla pueden aparecer diversos elementos, incluso textos. Elementos que se apoyan o se oponen entre ellos para conseguir una sensación y un alcance tan diferente al de la historia escrita como lo fue ésta respecto de la tradición oral. Cuestiona la aproximación de aquellos que abordan las películas como libros traducidos a imágenes y, por tanto, sujetas a las mismas normas de verificabilidad, documentación, estructura y lógica que rigen en la obra escrita¹³.

Para Pérez la Rotta la realidad del mundo solo nos es accesible a través de la experiencia de nuestro propio cuerpo, nuestra interacción con lo exterior es lo que permite la existencia de nuestra propia percepción de realidad. El espacio es una experiencia corporal subjetiva, mas por ese mismo carácter corporal y por tanto humano, es posible de representar y es precisamente en la película, donde esto sucede.

¹¹ SORLIN, P.: “El cine, reto para el historiador”, *istor*, 20 (2005), pág. 22.

¹² ALTED VIGIL, A y SÁNCHEZ BELÉN, J. A.: *Métodos y técnicas de investigación en historia moderna e historia contemporánea*, Editorial Universitaria Ramón Areces, España, 2008, pág. 202.

¹³ Afirma Rosenstone que, “los historiadores tienden a usar los textos para criticar la historia visual, como si la historia escrita fuera absolutamente sólida y no presentara problemas. Quienes defienden esta postura no han analizado la historia escrita como un modo de pensar, como un proceso, como una forma de utilizar los vestigios del pasado para dotar a éste de un sentido en el presente.” ROSENSTONE, R. A.: *El pasado en imágenes...*, pág. 28.

Nuestra aprehensión del espacio en la realidad se hace a través del percibir. La percepción es una visión fragmentada, pues nuestra capacidad de enfoque es limitada y por tanto solo podemos tener una percepción de las cosas mediante una sucesión de enfoques, o suma de observaciones fragmentadas. El cine se vale de esta característica de nuestra percepción para crear una experiencia con efecto significativo de realidad¹⁴.

Según Lorenzo Vilches¹⁵, la teoría de la imagen depende de la interacción entre los dos actores indispensables en el texto visual: el autor y el lector. Del primero depende la producción y del segundo la significación. Esa interacción es una estrategia de comunicación visual en la que se da un discurso en el terreno de cada actor, la competencia visual del lector es el espacio en el que se dan las condiciones para comprender lo que dice la imagen.

El tiempo, al igual que el espacio, es una experiencia corporal subjetiva que igualmente es evidencia de los hechos y transformaciones que se registran a través del paso del tiempo cronológico e histórico. Es una vivencia del mundo en la que “pasado, presente, y futuro se involucran en el devenir, de modo que el presente siempre tangible como campo de presencia, viene de atrás y se dirige hacia delante”¹⁶. Esta es la experiencia humana del tiempo y así, también como el espacio, puede ser y de hecho es igualmente representada en el cine: “el cine es un arte de la temporalidad, de ritmos temporales, de la estilización del tiempo”¹⁷.

Pero además de la representación de lo espacial y lo temporal en el cine, también existe, como lo indica el autor, una implicación de lo simbólico en el relato fílmico, lo que quiere decir que hay imágenes que se elevan a la altura de lo simbólico, lo que hace posible múltiples significaciones aún en la representación. Es decir, en la película la imagen, si bien es una representación de la realidad, también puede ser un objeto simbólico que alude a sentidos o “mensajes” que van más allá de lo literal de la imagen y que implican una doble lectura del espectador.

La presentación misma de los sucesos que obliga al espectador a sentirse parte de la imagen e imaginarse y preguntarse lo que sería estar en la situación representada, efecto de realidad, es lo que le da a la vez a la película un aspecto simbólico de denuncia.

¹⁴ “... la cámara y el montaje ejercitan una experiencia envolvente de la realidad que representan, se descompone una acción, en sí misma unitaria, en ángulos diferentes de toma que nos la entrega homogéneamente por obra del montaje [...] los creadores de las convenciones fílmicas obraron intuitivamente sobre la base natural de imitar la percepción humana [lo cual] permite que nos cuenten algo que le ocurre a unos personajes que discurren en la realidad física de una manera similar, a como sensible y corporalmente discurremos nosotros en la vida real” PÉREZ LA ROTTA, G.: *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*, Siglo del hombre editores, Colección espacio, Universidad del Cauca, Colombia, 2003. pág. 70.

¹⁵ VILCHES, L.: *La lectura de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1997, pág. 97

¹⁶ PÉREZ LA ROTTA, G.: *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*, ..., pág. 108.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 111.

Menciona Lorenzo Vilches en su texto *El lector en la imagen*, que el público hace una lectura inconsciente de las convenciones y simbolismos que el cine nos presenta. Así es como podemos acceder en primera instancia a un significado dado a la película por su director y, luego, podemos ir más allá y construir nuevos significados.

La pregunta crucial entonces es ¿qué lee el lector? y la respuesta que Vilches da es que lee un espacio, pero es uno lleno de significación que por lo tanto debe ser estudiado por una semiótica de lectura de imagen.

El papel del lector en la imagen, aunque suene obvio, es leer, pero en esta aparentemente sencilla acción están implicadas en el texto y el discurso visual, muchas actividades de desciframiento de significación inconscientes que genera el autor para propiciar la lectura de su agrado, sin impedir con ello, que el lector reinterprete el texto visual.

Rosenstone divide a las películas históricas en tres grupos: la historia como drama, la historia como documento (ambos clasificados como “películas tradicionales”) y la historia como experimentación. Lo que caracteriza a estas películas convencionales, de acuerdo al modelo impuesto por Hollywood, es el desarrollo de unos determinados códigos de representación orientados a crear lo que denominamos “realismo cinematográfico”, una construcción estético-narrativa que esconde la ficción fundamental sobre la que se asientan las películas históricas tradicionales: la idea de que podemos ver directamente un mundo “real”, ya sea presente o pasado, a través de la pantalla. Esta ficción, subraya Rosenstone, es semejante a otra de la historia escrita: donde su base documental y empírica certifica la “realidad” del mundo que crea y analiza. Por eso, cualquier conocimiento histórico que nos proporcione una película convencional estará limitado por las convenciones que son propias de este tipo de narración: relato cerrado, idea de progreso, énfasis en lo individual, potenciación de las emociones, esfuerzo por “reproducir” el pasado, etc. Estas reglas, advierte Rosenstone, “implican que la historia de la pantalla será un pasado diferente al que presenta la historia escrita y que, necesariamente, transgredirá las normas de esta última”¹⁸.

Las películas que tratan la historia de forma experimental tienen como denominador común, según Rosenstone, su oposición a los códigos del realismo y la narración de Hollywood. Entre estos encuentra una gran variedad: “films analíticos, multicausales, distantes, expresionistas, surrealistas y posmodernos; obras que no sólo muestran el pasado, sino que explican cómo y qué significa para el director (o para nosotros) en la actualidad”¹⁹. Todas estas películas, en vez de abrir una ventana al pasado, sostiene Rosenstone, exponen

¹⁸ ROSENSTONE, R.: *El pasado en imágenes*,..., pág. 55.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 52.

una forma diferente de reflexionar sobre él. La historia está presente en películas de todos los formatos, desde el documental hasta el drama histórico de Hollywood. El cine ha logrado una influencia importante sobre la visión de la historia en la sociedad. Respecto al proyecto que en este presente trabajo se pretende abordar la película que podríamos ajustar dentro de esta definición sería la dirigida por Luis Vera, pues muestran un pasado y las consecuencias que este tuvo en el presente de sus personajes.

En la actualidad, la película histórica se confunde con el cine de ficción, pues toda película es de algún modo histórica, viene a ser (diría el primer especialista Marc Ferro) un “contra-análisis de la historia oficial”; pues no interesa tanto el rigor de la reconstitución del pasado, sino cómo ven ese pasado los cineastas de hoy, influidos por lo que se piensa del ayer en ciertos estratos de la sociedad del momento. A veces (añadiría su colega Pierre Sorlin), las películas nos “hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado” que del referente histórico que intentan evocar.

Las películas de reconstrucción histórica, denominadas así por el historiador Marc Ferro, son aquellas que, sin una voluntad directa de “hacer Historia”, poseen un contenido social y, con el tiempo, pueden convertirse en testimonios importantes de la Historia, o permiten conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época. Estas son películas que retratan a la gente de una época, su modo de vivir, sentir, comportarse, de vestir e incluso de hablar. Obviamente constituyen, sin pretenderlo, testimonios de la Historia Contemporánea.

Las películas de reconstitución histórica son aquellas que, con una voluntad directa de “hacer Historia”, evocan un período o hecho histórico, reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador. Se trata, pues, de un trabajo artístico-creativo que está más próximo a la operación historiográfica moderna que al libro de divulgación. Estas películas de reconstitución histórica, siguiendo la terminología de Marc Ferro, son obras fundamentales como fuentes de investigación histórica y como medio didáctico. Pero que precisan de un análisis riguroso para ver en qué sirven como nueva reescritura de la ciencia histórica. Según lo anteriormente enunciado, las películas de los directores Raúl Ruiz y Sergio Castilla entrarían a formar parte de esta categoría que definió el Rosenstone, ya que son películas que carecen de una voluntad directa de reconstruir hechos históricos pero que evocan un período determinado a través del filtro de la subjetividad que su realizador.

Por tanto, las películas de reconstitución histórica nos dicen más, a veces, de cómo pensaban o piensan los hombres de una generación y la sociedad de una determinada época

sobre un hecho pretérito que del mismo referente histórico en sí; es decir, clarifican más el hoy o el ayer en que ha sido realizado la película que la Historia evocada. Se transforma así el director cinematográfico en historiador. Y el historiador que realiza películas históricas, se convierte (utilizando ahora la terminología acuñada por el profesor John Grenville) en un segundo realizador. En definitiva, se trata de sustituir el medio: los cineastas, en lugar de escribir un libro, hacen textos de Historia Contemporánea a través de sus películas.

El cine de reconstitución histórica (o de “resurrección”, como diría Max Weber) se vincula más directamente al servicio de la Historia, al tiempo que tales películas resultan verdaderamente interesantes como fuente de investigación y reflejo de los imaginarios contemporáneos

No obstante, en una película, sea de género histórico o no, el espectador que quiera aprender historia debe estar preparado para separar lo “histórico” de lo puramente “dramático”.

Está claro que lo que entendemos por cine histórico o género histórico no es algo uniforme, ya que presenta una gran diversidad. Están además las películas que sin presentar un carácter histórico, constituyen testimonios valiosos para conocer los modos de comportamiento y mentalidades de una sociedad en una época determinada.

A diferencia de la palabra escrita, que en un pequeño espacio puede brindar gran cantidad de información y es capaz de crear grandes abstracciones, el cine, para poder expresar afirmaciones generales o establecer relaciones entre conceptos debe resumir, generalizar y simbolizar con imágenes.

Como no es posible (ni en el cine ni en la palabra escrita) una verdad literal, aparece una convención, ficción, que nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles o millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados. A este tipo de convención lo podemos llamar condensación²⁰.

Ante una “literalidad” fílmica imposible, el cine inventa, condensa, simboliza. Y el historiador, dice Rosenstone, tiene que aprender a “leer” ese lenguaje fílmico. Una de las herramientas metodológicas más importantes que aporta en esa dirección es el dúo invención falsa/invención verdadera. “Falsas” son aquellas invenciones que ignoran el discurso histórico, o que lo contradicen abiertamente falseando la historia, convirtiendo al cine en un mal cine histórico. En cambio, la inventiva que se inserta en el discurso histórico es

²⁰ ROSENSTONE, R.: *El pasado en imágenes*,..., pág. 58.

“verdadera”, ya que no se opone a la realidad histórica, y en muchos casos, ofrece una realidad más amplia.

Estas operaciones deben ser mínimamente decodificadas para evitar aquel error que los críticos de perspectivas como la que aquí se presenta dan por sentado que se va a cometer: ver el cine como un vidrio transparente, tomar la imagen y el relato como lo real y no como lo que es, una representación. Esos modos históricos de representar tienen que ver tanto con opciones estético-narrativas como con contextos socio-culturales, y deben ser investigados conjuntamente.

Dan cuenta de fragmentos del pasado que fuentes más tradicionales desconocen, y que tienen que ver con los espacios de lo simbólico, imaginario, o bien, con construcciones sociales de representaciones; o que pueden tener que ver también con aspectos como la vida material o la experiencia cotidiana, que se pueden rastrear en otras fuentes pero que éstas no pueden transmitir en toda su dimensión. Lo que une estas investigaciones con muchas otras es, en definitiva, el análisis socio-histórico de las películas para construir nuevos conocimientos, dando cuenta de aspectos del pasado que las fuentes tradicionales no pueden transmitir en toda su dimensión. El programa de evaluar seriamente a los cineastas como historiadores, o la idea misma de una “nueva historia en imágenes”, desafía ciertamente nuestra idea de la historia.

La producción cinematográfica en Chile no ha sido escasa ni siquiera en sus inicios, ya que tanto desde el sector privado como del público se preocuparon por destinar recursos para este tipo de producciones desde la primera década del siglo XX.

Este medio comunicativo y artístico ha sido útil para llegar de una forma más amplia a toda la sociedad y difundir cualquier tipo de mensaje, desde ideologías imperantes en determinados momentos, hasta patrones de moda. Al mismo tiempo, con el paso de los años se fue convirtiendo en un complemento esencial para la recuperación y exaltación del espíritu nacionalista que caracterizó al cine chileno, en especial entre los años 60 y 70.

Aunque como indica Jacqueline Mouesca, terminó por convertirse en una víctima más de la instauración del gobierno militar, ya que a éste se debe la pérdida de un acervo patrimonial incalculable que hasta ese entonces se conservaba, y del cual poco fue recuperado, desaprovechándose allí gran parte del material que había impulsado y apoyado Chile en épocas posteriores y, en especial, durante el gobierno de la UP²¹.

²¹ MOUESCA, J.: *Plano secuencia de la memoria de Chile veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Ediciones del Litoral, Santiago de Chile, 1988, pág. 144.

Pero de forma tal vez un poco paradójica, para los que promovieron o planearon con fines políticos la destrucción de ese patrimonio audiovisual en los comienzos de la dictadura, fueron estas acciones las que terminaron impulsando de manera especial el incremento de la producción de películas durante ese periodo, sobre todo fuera de Chile. Por tal razón, estas producciones son conocidas como “cine de exilio”, el cual encontró un respaldo para su desarrollo en los países de acogida de cineastas expatriados. Algunos, como Miguel Littín, reconocido por su imagen activa durante el gobierno de la UP y de igual modo durante el periodo de exilio, definen a este tipo de cine como “de resistencia”, ya que, como él afirmaba, es “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”²².

Es por esto que lo que se intenta con este trabajo, no es solo el aprovechamiento de una fuente histórica primaria, como bien lo son las películas del movimiento de resistencia desarrollado por los chilenos en el exilio durante la dictadura del 73, sino que se pretende de igual modo extraer de su contenido en imágenes, una de las tantas versiones que se fabricaron sobre los hechos de aquel proceso y así comparar algunas de estas versiones con el discurso oficial que se tiene sobre este periodo el cual ha dejado, por mucho tiempo, a un lado el aporte de estos “testimonios directos”.

Fuentes como el cine de exilio chileno, que proporcionan imágenes, permiten que las evocaciones propias de la memoria, colectiva o individual, de una sociedad la conserven entorno a recuerdos compartidos que logran verse sustentadas, en cierto modo, a través de dichas fuentes. Es por esto que una película, que contiene una memoria individual, permitirá reproducir impresiones pasadas, en este caso testimonios directos de un evento social producto de la memoria cotidiana de quienes lo vivieron, de una manera vivida sirviendo entonces como un puente para generar diálogos generacionales. Situación que desembocara en un inevitable análisis, el cual suscitará la actualización de las impresiones respecto a estos hechos, puesto que toda memoria colectiva está sujeta a constantes reformulaciones, que permitirá el autoconocimiento como grupo social para conservar su “identidad” individual y colectiva, que como pueblo y nación, deben procurarse los chilenos.

Este tipo de análisis, o de autoconocimiento, deben generarse dentro de todos los grupos sociales, pues como muy bien lo señala Halbwachs en su texto, “Se conserva un

²² MOUESCA, J.: *Plano secuencia de la memoria de Chile veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*,..., pág. 144.

recuerdo duradero en la medida en que se ha reflexionado sobre ello”²³, y es esto lo que se pretende en este trabajo, realizar un análisis para conservar una memoria, una historia.

Ahora bien, el cine puede ser contemplado simplemente como espectáculo o entretenimiento pero si es contemplado como fuente para el estudio de la Historia debe ser sometido a un proceso de crítica riguroso por parte del espectador tal como se hace con el resto de las fuentes históricas de un período, ya sean textuales o materiales. Las imágenes no “hablan” si no se las sabe interrogar. Además, una imagen es más fácilmente manipulable que un texto escrito y, en consecuencia, el mensaje que transmite puede sufrir un mayor grado de distorsión. Por esto, se requiere que el historiador no se limite a analizar el contenido argumental de la película, ni siquiera sus planos y secuencias, sino que también debe analizar las relaciones entre todos los elementos que componen la película: el guión, el montaje, los decorados, la fotografía, las circunstancias de la producción, la escritura del guión, entre otros. Y también un conocimiento previo del período histórico que se está tratando de estudiar a través del cine.



²³ HALBWACHS, M.: *Los marcos sociales de la memoria*, Editorial Anthropos, España, 2004, pág. 174.

ESTADO DE LA CUESTIÓN / DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA

Este periodo de la dictadura militar en Chile, dio como fruto unos materiales cargados de información sobre la problemática, la sociedad que la enfrentó y la sociedad que desde afuera representó cinematográficamente la situación, conllevando esto la conformación de dos tipos de chilenos que después del quiebre social, concebían de modos diferentes su nación y no volvieron a reconciliarse, pues el chileno exiliado no reconoce como propio el nuevo Chile que borró del imaginario al Chile de los años 60 presente aún en su memoria, distinto del chileno actual que se adaptó al nuevo Chile construido desde los efectos de la dictadura y con los aportes de países extranjeros que han transformado la cultura y la tradición. Las películas son una parte importante en el campo historiográfico, no sólo para acercarse visualmente a lo que fue el gobierno militar, sino también para conocer la manera en que el chileno exiliado reinterpreta su realidad, cómo de lejos concibe su sociedad y construye un discurso, distinto sobre su país. Aunque el Chile de la dictadura ha sido prolíficamente estudiado, el cine de exilio aún no ha sido interrogado y creemos que tiene mucho para decir, ya que estos textos visuales permiten ver otra cara, otra opinión, válidas para la construcción histórica de la época.

Críticos de cine como Jaqueline Mouesca, historiadores e investigadores como Jorge Iturriaga y Miguel Littín, han llamado la atención al hecho de que las conexiones que existen entre los historiadores y el cine chileno son escasas, por no decir casi nulas. A este se suma que son pocos los textos que dedican un espacio al tema y, en especial, lo hacen de forma analítica y crítica sobre la elaboración con la que cuentan las películas denominadas como cine de exilio chileno y los factores que en él intervinieron. Sin embargo, ninguno de estos estudios aborda la cinematografía como fuente para la historia, ni tampoco hacen historia del cine. De hecho: “Existen pocas obras de historia del cine en Chile, y sus autores provienen del mundo de la estética o del periodismo”²⁴.

Se pueden encontrar textos que tratan sobre el fenómeno que representó el cine de exilio chileno para la historia de la cinematografía latinoamericana pero, aparte de trabajarlos como fenómeno o de estudiar el contexto histórico, son pocas las cosas que se han hecho con este cine de exilio, sin mencionar el hecho de que estos trabajos no son comunes entre los chilenos, sino que son investigaciones realizadas en otras latitudes. Lo que se propone con en este trabajo, no es sólo analizar las películas escogidas conociendo su contexto histórico y los

²⁴ ITURRIAGA, J.: “La ficción cinematográfica como fuente documental para la historia”, *Las cuatro estaciones. Patrimonio cultural. Revista de la dirección de bibliotecas, archivos y museos*, 25 (2002), pág. 15.

fenómenos que aborda, sino que también se busca ver más allá de lo que dicen esta de forma explícita.

Uno de estos estudios sobre el cine latinoamericano a los cuales nos hemos acercado es *El carrete mágico*²⁵, que parte de hacer un estudio de películas representativas de algunos países latinoamericanos con la intención de conocer su sociedad a través de lo que en ellas se recrea, pero termina solamente en convertirse en un manual introductorio a estas películas y sus temáticas. En ese libro hay un espacio dedicado al cine chileno de exilio, en su capítulo número ocho. Habla del impulso que tuvo en un periodo inicial, siguiendo los modelos que llegaban del exterior, en especial de las escuelas y cine fórum que se encontraban ya instaladas en la vecina nación de Argentina, que terminaron impulsando la creación y análisis de producciones audiovisuales dentro de los círculos universitarios chilenos. Se hace un contexto histórico a partir de los años 50, donde el autor identifica un interés de la sociedad por la recuperación de costumbres y tradiciones chilenas para el reconocimiento de una identidad nacional. Antesala para lo que se desarrollaría durante los años 60 con el movimiento político socialista de la UP, encabezado por Salvador Allende. Todo esto gracias al desarrollo cultural que causaron la incursión nuevos imaginarios e ideologías. En el capítulo se presentan las sinopsis de las películas seleccionadas y un poco acerca de los directores o sus motivaciones para la realización de las mismas, el contexto histórico dentro del cual se jalonó y el análisis de la historia que se quiere dar a conocer, mas no del propósito o mensaje que la película y su director procuraban difundir. Se da un especial interés por referirse a los trabajos de directores destacados del periodo como Raúl Ruiz y Miguel Littín, quienes en la actualidad poseen un reconocimiento internacional por el trabajo que hicieron durante esos años.

La apreciación que hace este libro sobre el cine chileno no sólo nos puede aportar sobre la concepción que se tiene de este y su historia a partir de una mirada más amplia y en relación con producciones de otros países americanos, sino que suministra para nuestro trabajo las perspectivas con las que se ha abordado y valorando el cine chileno para el desarrollo de otro tipo de trabajos socio-culturales, dando validez a nuestra propuesta de desarrollar una investigación a partir de fuentes visuales.

En el caso del texto titulado *La memoria filmada*²⁶, como en la misma introducción se afirma, su objetivo es constituirse en un manual que permita a su lector acceder a la historia

²⁵ KING, J.: *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*, Tercer Mundo Editores, Colombia, 1994.

²⁶ PÉREZ MURILLO, M. D. y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, D. (coord. /s.): *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*, IEPALA Editorial, Madrid, 2002.

de América latina reciente, sobre todo, las últimas décadas del pasado siglo XX, a través de los registros cinematográficos. Va dirigido en especial a un público dedicado a la docencia de todos los niveles educativos, para que incentiven o despierten la capacidad crítica y la sensibilidad social de sus estudiantes, mediante esta herramienta, que es al mismo tiempo didáctica. Cada una de las películas que se traen a colación en el texto, van acompañadas del contexto histórico en que se realizaron o que aquellos de que trata. Se comenta el argumento con el que se estructura la película, los personajes que participan en la historia y las temáticas que se abordan. Este texto puede aportar para nuestra propuesta las estrategias críticas a través de las cuales aborda cada una de las películas, para extraer de ellas las herramientas que nos sean útiles y al tiempo también ser críticos y buscar nuevas rutas que nos sean reveladas en el camino en al compararlas con estas.

Forma, estilo e ideología en diez películas colombianas, aunque no se toca el tema del cine del cine chileno de exilio, sí se proporcionan unas pautas para el análisis cinematográfico útil para el trabajo que se propone, pues en el texto se hace un acercamiento a una selección de películas colombianas por medio del marco temporal e histórico de las mismas: “Nuestro trabajo pretende ser una introducción al análisis cinematográfico aplicado a un corpus nacional. Creemos que el cine puede contribuir a una educación y formación integral. Lo sensible, lo inteligible, lo emocional, lo vivencial y lo racional pueden darse cita en la experiencia cinematográfica”²⁷.

El libro analiza algunas imágenes de la composición en las cuales se pueden leer mensajes respecto a situaciones sociales aludidas del periodo evocado. Se busca la intencionalidad del director a través de sus encuadres y tomas teniendo en cuenta que “Un buen director de cine no permite al espectador mirar la escena al azar. Guía inexorablemente el ojo de un detalle a otro a través del montaje. Por medio de la secuencia es capaz de poner énfasis donde le conviene y, así pues, no solo muestra, sino que al mismo tiempo, interpreta la imagen”²⁸. Aunque no es un trabajo propuesto por historiadores, nos proporciona herramientas para ser críticos ante cada uno de los detalles que se tuvieron en cuenta para la estructuración de los largometrajes, pues “En la comprensión de una película, además de lo que dice, importa cómo lo dicen”.

²⁷ RAMÍREZ AÍSSA, C. M. y MUÑOZ FERNANDEZ, R.: *Forma, estilo e ideología en diez películas colombianas*, Universidad Santo Tomás Facultad de Filosofía, Bogotá, Colombia, 2007.

²⁸ RAMÍREZ AÍSSA, C. M. y MUÑOZ FERNANDEZ, R.: *Forma, estilo e ideología en diez películas, ...*, pág. 6.

Es, pues, un trabajo que cumple con características distintas a las que aspira el interés tradicional de la historiografía, pero, por medio de unas pequeñas observaciones críticas, logra develar parte del imaginario y realidades de las cuales ha partido la estructuración de la sociedad colombiana y que terminan siendo representadas con intencionalidad en las producciones cinematográficas. Su propósito es, pues, el rescate de una identidad nacional que las películas evocan, orientado a la enseñanza impartida dentro de un aula. Todo esto termina siendo en el fondo una crítica tanto a los valores que han cobrado importancia en la sociedad en los últimos años y a la incipiente industria cinematográfica. Este análisis de contextos, imágenes, encuadres e imaginarios que las películas suministran serán una guía para el abordaje que se pretende hacer en este trabajo con las películas de exilio, que aunque no se refieren a situaciones o contextos muy parecidos, es una herramienta metodológica válida para interrogar el cine chileno de exilio.

Por otro lado, la investigación que propone Alicia Vega, en compañía de algunos directores de cine, en su libro *Re-visión del cine chileno*, es un trabajo gestado dentro de la época que es objeto de estudio en esta tesis, pero que desafortunadamente no toca ninguna de las producciones realizadas en el exilio, tal vez por desconocimiento de las mismas o como consecuencia de la censura que imperaban. Aun así, el texto se convierte en una importante fuente de información, tanto del contexto histórico de algunas de sus películas y en cuanto a las herramientas empleadas para el análisis de las mismas.

La propuesta de este libro consiste en analizar una selección de obras de algunos realizadores nacionales, entre los cuales se encuentran trabajos en formatos de largometraje argumenta y el documental, de corto y largo metraje, con el fin de elaborar un análisis del lenguaje cinematográfico dentro del cual destacan como puntos clave la revisión del “argumento, estructura dramática, articulación de lenguaje cinematográfico, puesta en cámara, montaje y sonido”²⁹. Este libro suministra pistas sobre el estilo propio de las realizaciones nacionales, que en cierta medida facilitara el acercamiento a las fuentes propias de este trabajo.

En la elaboración de su análisis tiene como premisa que este trabajo no agotara las posibilidades de investigación que este campo puede suministrar, “dado que el cine es también un fenómeno de orden histórico, comercial, sociológico, político periodístico, estético y moral”³⁰.

²⁹ VEGA, A.: *Re-visión del cine chileno*, Editorial Aconcagua colección Lautaro, Santiago de Chile, 1979, pág. 12.

³⁰ *Ibidem*, pág. 14.

Aparte de estos textos, se pueden encontrar en cuanto al cine de exilio chileno algunos trabajos que abordan, analizan y proponen como fuente historiográfica, mas no lo toman como el objeto de estudio. Son diversos los artículos o textos donde se hace una valoración y recuento histórico sobre el impulso que cobró el cine chileno de exilio apoyado en el extranjero. Un ejemplo de esto, muy conocido y citado por otros, es el libro ya citado de Jacqueline Mouesca³¹, donde le otorga a este fenómeno social un valor cultural, histórico y patrimonial. “Del cine chileno no puede decirse que sea más importante que otras áreas del trabajo cultural del exilio, pero puede afirmarse que es, junto con la música popular, uno de los géneros que mayor difusión internacional ha alcanzado”³². En el texto, la autora dedica un capítulo a tratar el cine de exilio chileno como fenómeno colectivo y analiza cómo evolucionó, cómo se catalogan sus películas y cómo termina este fenómeno hibridándose en el tiempo para entrar a ser parte del cine latinoamericano de denuncia, en el cual los directores chilenos no solo abordan la problemática de su exilio y vida social, sino que identifican los problemas que conciernen a todos los pueblos latinoamericanos.

Para este trabajo, el texto de Mouesca no solo nos suministra información de la historia del cine chileno, que para este caso es esencial, sino que también nos permite conocer, en alguna medida, la valoración que se tiene del cine dentro del mismo espacio chileno y de la conciencia que existe sobre el poco aprovechamiento de estas fuentes, que no es una apreciación exclusiva de esta autora, en vista de que otros escritores como Ramón en su artículo de la revista *Apsi*³³, se refiere a la misma situación.

Gran número de los artículos que aborda, en alguna medida, el tema del cine de exilio chileno, se pueden encontrar recopilados en las significativas publicaciones que hicieron los mismos exiliados convocados, a pesar de las distancias, alrededor de dos destacadas revistas que hicieron parte del movimiento de resistencia y denuncia que en este momento se jalonó por motivo de los acontecimientos que tuvieron que enfrentar.

Entre las más destacadas publicaciones se encuentran, la Revista *Literatura chilena en el exilio*³⁴ y la *Araucaria*³⁵, que llegaron a ser referencia obligada entre los chilenos de la

³¹ MOUESCA, J.: *Plano secuencia de la memoria de Chile,...*, pág. 140.

³² *Ibidem*, pág. 143.

³³ RAMÓN, J.: “Cineastas chilenos en el exilio la ausencia fecunda”, *Apsi*, del 28 de septiembre al 4 de octubre, 1987, págs. 39-41

³⁴Esta revista fue fundada en 1977 en California por David Valjalo y posteriormente en 1981 cuando fue reeditada en España pasó a llamarse *Literatura chilena, creación y crítica* (1973-1985). Su contenido fue preferentemente de carácter literario. Se publicaron muestras de escritores tanto del exilio como colaboraciones desde Chile. Uno de los aspectos más significativos de esta revista, fue recoger gran parte de la creación dramática de la época, dispersa en revistas o que se encontraba inédita hasta ese momento. En:< <http://www.memoriachilena.com>>.

diáspora. Puesto que en dichas revistas se pensó reunir todas las obras desarrolladas en aquella treintena de países por cineastas, músicos, pintores, escritores, académicos y cuadros calificados en los más diversos campos de la producción cultural.

En estas publicaciones se pueden encontrar artículos, como los de Zuzana Pick o los de Héctor Fernando Abarzua, que hablan de la situación cinematográfica en Chile y el exilio, de las producciones que se realizan en el exilio, de las críticas, sus contenidos y difusión; mas no se encuentran artículos que hablen propiamente de un análisis historiográfico como tal, debido esto quizá a la inmediatez de los hechos y que los intereses se enfocaban en otros aspectos.

Estas fuentes son valiosas en la medida que aportan información de sobre la vida y la actividad creadora del Chile de extramuros, que es el contexto en el cual se movieron los directores de las fuentes seleccionadas para este presente trabajo.

En cuanto a las tesis que toquen de algún modo el tema, está el caso de la tesis del estudiante Max Igor Herrera Sepúlveda³⁶, que se centró únicamente en la valoración del cine, enfocándose en documentales de “reconstrucción histórica” y no de ficción como aquí se propone, pero que también, pese a su carácter creativo ficticio, pueden suministrar información que sirve para conocer y estudiar desde otra perspectiva el periodo del gobierno militar.

A diferencia de Herrera, en esta tesis se busca valorar el documento audiovisual como fuente para el que hacer historiográfico y proponer una metodología para la comprensión de los mensajes que transmiten este tipo de materiales. También hay que anotar que Herrera analiza un documental que no hace parte del cine de exilio chileno sino de un periodo anterior, que se caracterizó por un entorno social muy distinto al que estuvo adscrito el cine a partir de 1973.

En resumen, se puede ver que en la mayoría de los textos encontrados existe en los autores un interés de transmisión pedagógica mediante películas, vistas éstas como elementos para difundir la historia, más que como fuentes para construirla; mas el hecho de no poseer un

³⁵ Araucaria de Chile (1978-1989) durante 12 años *Araucaria de Chile* fue, si no la más importante, una de las principales fuentes de creación, debate y difusión de ideas de la cultura chilena en el exilio, haciendo a la vez un inmenso aporte en el combate por la recuperación de las libertades democráticas y por el fin del oscurantismo cultural y social en que estaba sumido nuestro país. En: <<http://www.memoriachilena.com>>.

³⁶ HERRERA SEPÚLVEDA, M. I.: *El film, una fuente que desafía la historia: Aproximación al análisis del documental de reconstitución histórica "Allende, la caída de un presidente*, Concepción, Chile, 2007, Tesis para obtención del grado de Magíster en Historia, Presentada en la Universidad de Concepción (Chile), Facultad de Humanidades y Arte, Departamento de Ciencias Históricas y Sociales.

significativo número de bibliografía que desarrolle un análisis historiográfico sobre fuentes cinematográficas, no significa esto que no se pueda proponer.

A diferencia de dichos textos, aquí se pretende un análisis del contenido de las películas para descubrir el mensaje que los directores quieren transmitir, convirtiendo a la película en un mecanismo de respuesta y contención del acontecer chileno, analizando estas imágenes tanto de la dictadura como del exilio, veremos las visiones particulares de un país, que contribuyen a la formación del imaginario colectivo de propios y extraños sobre la crisis social de esos años en Chile, que encontró una voz de denuncia en las construcciones culturales de los expatriados.

METODOLOGÍA

Para la realización de esta propuesta se plantearán los siguientes pasos de análisis de fuentes, no sin antes recordar que no se cuenta con un método específico, cerrado o sistemático, para el análisis de fuentes fílmicas ni que este proyecto pretende agotar todas las posibilidades de investigación, ya que una fuente como el cine puede ser abordada a partir del estudio de fenómenos “de orden histórico, comercial, sociológico, político, periodístico, estético y moral”³⁷, los cuales darían cabida a un sin número de posibles enfoques de análisis.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta propuesta de trabajo pretende como resultado, fundamentalmente, conclusiones un tanto especulativas como es de esperarse en un trabajo de análisis de este tipo de medios. La secuencia que se propone para el presente trabajo será la siguiente:

* Se comenzará, como recomienda el mismo Panofsky, con las lecturas que permitan conocer el contexto donde se desarrolló todos los sucesos históricos que jalonaron el periodo de la Dictadura Militar y las consecuencias que esta trajo consigo.

* los teóricos de análisis de imagen como Peter Burke, Roland Barthes, Deleuze, Mitry, Lorenzo Vilches, entre otros; con el fin de adquirir las herramientas de análisis necesarias para la lectura e interpretación de las películas elegidas como fuentes primarias de esta investigación.

* Para seguir debemos conocer, como muy bien lo señalan los autores Burke, Ginzburg y María Eugenia Meza, al director de la película, puesto que no solo dicha personalidad interviene en la estilística de la película sino también de los condicionamientos

³⁷ VEGA, A.: *Re-visión del cine chileno*, ..., pág. 12.

históricos del director. Para tal fin se debe conocer su “filmografía, su inserción en la historia del cine, su pertenencia a escuelas o movimientos cinematográfico, si sus trabajos están realizados en forma marginal a una industria, y, en caso contrario, a cuál pertenecen, etc”³⁸.

* Para el análisis de fuentes, se hará la observación minuciosa de las películas elegidas, a fin de encontrar en ellas elementos que nos sean útiles para la reconstrucción histórica de la época de la Dictadura Militar. Complementada con otras películas chilenas, no necesariamente pertenecientes al tiempo histórico del cual es objeto este trabajo, pero que permitirán conocer un poco más de la historia y el estilo de cine nacional chileno.

Para este análisis se debe recordar que una película solo se puede entender a la luz de la cultura que le dio origen, y que esta no cuentan con uno sino con dos canal de información: “el visual y el auditivo (y en el auditivo, no solo voces, sino también música y ruidos)”³⁹. Además que para al análisis de imágenes se requiere de la ayuda de disciplinas auxiliares como la semiología, la cual es “una disciplina que puede y debe ocuparse de toda la cultura”⁴⁰, en este caso de un producto cultural.

Los factores que se recomiendan tener en cuenta en el análisis de revisión son: Estructura dramática (Argumento, personajes, acción, conflicto, diálogos), articulación de Lenguaje cinematográfico (fotografía, iluminación, movimientos de cámara, composición) puesta en cámara (escenarios, Transiciones, decorados, vestuario, maquillaje, interpretación), Montaje, Música (banda sonora, sonidos, efectos sonoros), Dirección de autor, Ficha técnica.

Concluida la etapa de visualización, análisis a través de la identificación de signos y símbolos (la imagen literal [Mensaje iconográfico] y connotado a la simbólica [Mensaje ideológico]), contenidos en las fuentes los cuales transmiten el mensaje, se hará un contraste entre fuentes primarias y secundarias, estas últimas nos permitirán comparar aquellos aspectos políticos y sociales que se ponen de manifiesto en la historia oficial en contraste con aquellos que se enuncian mediante las películas.

Estos pasos darán como resultado la elaboración del texto, el cual estará estructurado de la siguiente manera:

En una primera parte se presentara un corto recuento histórico de lo que han sido las tendencias en el cine chileno dentro de su formación socio-cultural. Este recuento se hará desde el periodo de la UP, puesto que por ser el período que antecedió a la Dictadura Militar,

³⁸ MEZA, M.A.: “Apuntes para una reflexión sobre la crítica de cine”, *Aisthesis*, 13 (1980-1981), págs. 73-78.

³⁹ CHATMAN, S.: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990, pág. 170.

⁴⁰ ECO, U.: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1989, pág. 33.

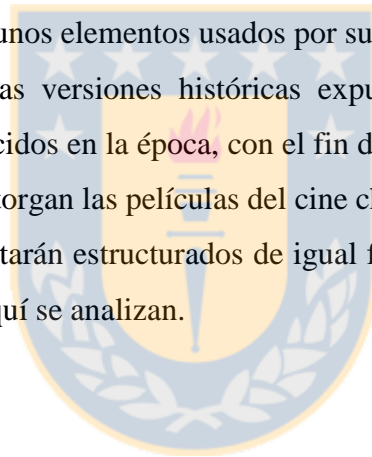
suministra información a partir de la cual se analizan los cambios y nuevas tendencias que se generaron dentro el periodo que nos interesa, el cual contó y apporto características específicas para impulsar el cine de exilio.

En el apartado siguiente se encontrara el análisis de una de las tres películas. En la primera parte de este capítulo, se encontrara la información sobre el director, la cual estará compuesta por datos sobre su trayectoria como profesional, sus visiones y posturas que influyeron en la crítica social y política que construye por medio de sus películas. Se verá, cómo estas se estructuran, de una forma que como mecanismos de denuncia y resistencia debido al manejo que hace del discurso, de los recursos visuales y simbólicos.

En una segunda aparte, de este mismo apartado, se analizará la fuente primaria perteneciente a dicho director, reconociendo el contexto y la crítica interna que se haga de la película y su historia de realización, se reconocerá en estas el mensaje que proporcionan, para compararla e identificar sus diferencias y similitudes en su mensaje para plantear posibles coincidencias o fortaleza de algunos elementos usados por su director.

Por último, comparar las versiones históricas expuestas por el director con otras versiones de los sucesos acontecidos en la época, con el fin de llenar algunos vacíos históricos a partir de la información que otorgan las películas del cine chileno de exilio.

Los partes siguientes, estarán estructurados de igual forma para las películas restantes del cine chileno de exilio que aquí se analizan.



EL CINE CHILENO EN TRES ETAPAS: DURANTE EL GOBIERNO DE ALLENDE, BAJO LA DICTADURA Y EN EL EXILIO

“Un país que no tiene cine documental, es un país sin memoria, sin una autoimagen y, por consiguiente sin identidad.”
Thierry Ganel⁴¹.

En los años en los cuales Chile comienza a incursionar en la realización cinematográfica, 1902 y 1903, se destaca el registro de “la vida de los aristócratas, los militares, las autoridades civiles y religiosas; sus costumbres, su ritos cotidianos, sus fiestas y eventos sociales”⁴². Al correr de los tiempos, con el encanto que despertó la imagen en movimiento en Chile y el mundo, las producciones fílmicas que se obtuvieron en este país no fueron para nada escasas. Prueba de esto, como lo atestiguan críticos y expertos, son las realizaciones del año 1925. En dicho periodo, “se filmaron 15 largometrajes de ficción, cifra que hasta el día de hoy nunca ha sido”⁴³ igualada dentro de esta misma cinematografía. Acompañado de este prolífico desarrollo se dio también el “hecho singular, que tampoco ha vuelto a repetirse, de que [...] se produjeron películas no sólo en Santiago, sino también en 10 ciudades del resto del país”⁴⁴. Este periodo cargado de características especiales para el naciente cine chileno, corresponde igualmente a los años destacados del cine mudo en todo el mundo. Dicho cine, al ser la expectativa atractiva para la sociedad chilena, tuvo una producción prolífica en dicho momento, a pesar de la incipiente técnica y tecnología con la que se contaba, pero esto no consiguió instaurar una industria en torno a él.

Las películas que testimonian el proceso durante el auge del cine mudo, y los inicios del cine sonoro en Chile, “por una razón u otra, [...] han ido desapareciendo: o porque nadie ha cuidado de ellas y el deterioro natural de la base de nitrato del material fílmico ha hecho lo suyo, o porque esa misma falta de cuidado significó extravíos casi siempre irreparables”⁴⁵. A estas pérdidas, de largo plazo, y de aparente pasividad se le sumaría más tarde “el criminal atentado que tras el golpe militar, cometieron las tropas contra”⁴⁶ el patrimonio cinematográfico que se conservaba en las entidades dedicadas a su difusión, conservación, apoyo y formación de jóvenes técnicos y cineastas.

⁴¹RAMÍREZ AÍSSA, C. M. y MUÑOZ FERNANDEZ, R.: *Forma, estilo e ideología*,..., pág.23.

⁴²MOUESCA, J.: *El documental chileno*, Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2005, pág. 43.

⁴³MOUESCA, J.: “Nuestro ausente patrimonio fílmico”, *Las cuatro estaciones, Patrimonio Cultural*, 25 (2002), pág. 20.

⁴⁴ *Ídem*.

⁴⁵ *Ídem*

⁴⁶ *Ídem*.

Con la introducción del sonido al cine, avance tecnológico que se dio con inesperada rapidez, comienzan a realizarse también innovaciones dentro del mismo trabajo cinematográfico. Es así como, en la generación de nuevas apropiaciones de estos recursos, nacen las llamadas “actualidades”. Estas tienen su aparición en las primeras décadas del siglo veinte y tenían como objetivo el registro “de cuantos acontecimientos nacionales que quienes estaban detrás de las cámaras, juzgaban que podían interesar a los espectadores [...] este tipo de filmes que más elaboradas y con una continuidad más regular, darían luego lugar a lo que se denominaría "noticiero" o "noticiario", es el antecedente local más antiguo del cine documental”⁴⁷.

Por medio de estos primeros noticiarios, o actualidades, es como “el documental pudo sostenerse de modo estable. Ayudó también la llegada de lo que se denominó "cine rotativo", aquel en el que el espectador, como anunciaba la publicidad, podía llegar en cualquier momento a la sala de exhibición”⁴⁸. Estos rotativos, contaban con una programación “exclusivamente de cortos, principalmente noticiarios, documentales con temas variados [...], cortometrajes de ficción cómicos, dibujos animados; todo ellos de procedencia extranjera”⁴⁹. Esta procedencia extranjera de estas producciones se debía a que a partir del año 1930, no solo porque “Hollywood copa el mercado con su habilidad para fabricar sueños hablados y cantados, con los que el público busca identificarse evitando una realidad poco gratificante”⁵⁰, sino también porque era una de las pocas industrias, al igual que la europea, que contaba con los recursos suficientes que demandaba la industria cinematográfica. A pesar de la fuerte presencia de estas producciones, de una industria fuertemente establecida y equipada, en el rotativo se “incluían también un noticiario nacional más algún documental chileno. Es evidente que aunque es la producción extranjera la que se beneficia con esta nueva modalidad, el documental chileno tiene también en el rotativo un refugio, modesto pero verdadero, donde puede seguirse mostrando”⁵¹.

Durante los años 40 y los 50, el cine a nivel mundial, se caracterizó por ser un cine de Estudios, “de Industria incipiente, de salas comerciales, de divos y divas, y vio el surgimiento de la cinefilia por medio del espacio que el “cine de calidad” (llamado también “de autor”

⁴⁷ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 45.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 52.

⁴⁹ *Ídem*.

⁵⁰ VERA-MEIGGS, D.: “Cine chileno: setenta y ocho años de filmaciones”, *Aisthesis*, Problemas del cine, 13 (1980-1981), pág. 61.

⁵¹ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 52.

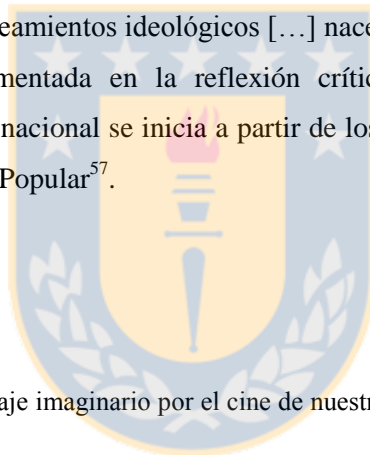
o "independiente")⁵² utilizando como estrategia para llegar a todos los públicos los "cineclubes, cinematecas, revistas especializadas y las universidades"⁵³.

Mientras tanto, en Chile, se continuaba con la maduración del género documental⁵⁴, que a partir de la década de los 50 y en especial durante los años 60, establecerá las características más estrictas que permitirán hablar de un "documental de autor"⁵⁵.

Esta madurez del género documental también se vio jalonada por el ambiente en el que se encontraba el cine en los años 60, al que "ya no le interesó el melodrama ni la comedia, que eran los géneros comerciales favoritos en la demanda del público [...] El cine ambicionado por la generación del Nuevo Cine sería por completo diferente. Se trataba de un cine impregnado de preocupaciones sociales y políticos. Un cine iconoclasta, atrevido y desafiante. Un cine urgente al que no le molestaba el dictum de panfletario"⁵⁶.

Es así pues, como

La historia del documental chileno está ligada al desarrollo de una cinematografía nacional [...] mientras que los planteamientos ideológicos [...] nacen de una dinámica política y de una necesidad creativa fundamentada en la reflexión crítica. El movimiento hacia un cine comprometido con la vida nacional se inicia a partir de los años 50 y se consolida durante los tres años [...] de la Unidad Popular⁵⁷.



⁵² RUFFINELLI, J.: "Notas para un viaje imaginario por el cine de nuestra América", Casa de las Américas, 209 (oct.-dic. 1997), pág. 9.

⁵³ *Ídem*.

⁵⁴ Usamos el término *documental*, debido al uso que le otorga Jacqueline Mouesca en su libro, "*El documental chileno*", aunque sería más apropiado el término de *realismo social* o *cine de realidad* ya que dentro de esta categoría es donde se ubican producciones como las usadas en este trabajo como fuentes.

El cine documental y el realismo social se diferencian ya que el primero tiende a presentar personajes y situaciones de la vida real donde las cosas que pasan no siempre tienen un mensaje o propósito claro. A diferencia del cine de realidad que no se preocupa por explicar claramente la manera en la que cada cosa encaja correctamente y trata los problemas sociales reales tanto objetiva como subjetivamente.

El cine de realidad ha tomando prestado técnicas del cine documental (evitando el uso del narrador) pero al tiempo que ha desarrollado sus propios enfoques, como es el de apunta a un extremo naturalismo usando actores no profesionales, técnicas de filmación no invasiva, el uso frecuente de una cámara manual, el uso de localizaciones reales en vez del set de grabaciones y un sonido natural sin post-producción. Como el mismo Roberto Rosellini lo señaló, "El objetivo vivo del film realista es "el mundo" no la historia ni la narración. Carece de tesis pre-constituidas porque surgen por sí mismas".

El cine de *realismo social* o *cine de realidad*, se caracteriza pues por el realismo, libertad en la expresividad del autor, compromiso social o político, denuncia y en definitiva la anteposición del ser humano a la lógica del sistema.

⁵⁵ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 58.

⁵⁶ RUFFINELLI, J.: "Notas para un viaje imaginario por el cine de nuestra América",..., pág. 9.

⁵⁷ PICK, Z. M.: "Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile. La imagen cinematográfica y la representación de la realidad", *Literatura chilena creación y crítica*, 27 (1984), pág.34.

Es en especial con la intervención de esta última en el panorama político como “el cine documental no se contentaría solo con recuperar los valores culturales [pues], la dinámica política que vivía el país en ese momento llevaría a buscar en la realidad contemporánea del país aquellos elementos históricos que formaban parte de una tradición de lucha”⁵⁸.

Uno de los primeros resultados, producto de este cine comprometido es la fundación, por parte de Pedro Chaskel, del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, en el año 1957, que terminaría reemplazando al antiguo Departamento de Cine Educativo, de la mencionada universidad. Este proyecto comenzó siendo el Cine-Club de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH), que en el año 1959, recibiendo el apoyo oficial de las autoridades universitarias, daría paso al Centro de Cine Experimental en donde se reunieron los cineastas que contaban con cierta experiencia documental, “comprometidos ideológicamente con el socialismo y comunismo, como Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Jorge d’Lauro y que formarán a Patricio Guzmán, Raúl Ruiz, Miguel Littín y Helvio Soto, entre otros”⁵⁹. Una de las tareas, frente al cine nacional chileno, que se trazan los integrantes de este Centro Experimental era la recuperación de “los hits de la historia del cine chileno”⁶⁰.

Otro de los efectos de este cine comprometido es creación de vínculos con otros países, para la realización de Festivales. Es por estas iniciativas por las cuales “en 1960 se realiza el primer Festival de Cine Documental”⁶¹. En este mismo año, los documentales realizados en Latinoamérica, por ende en Chile, se ven “fuertemente influenciados por los documentales realizados en Europa por la escuela británica creada por John Grierson y por el neorrealismo⁶² italiano de la postguerra, los primeros documentales del Grupo de Cine Experimental son ante todo el producto de la labor conjunta de cineastas, escritores y músicos”⁶³. Todo este ambiente que confluye en medio de la situación política que enfrentaba América Latina en ese momento, en medio su diversidad social y étnica, unida a un conflicto generado por la desigualdad, más las nuevas tendencias e influencias de los más aventajados

⁵⁸ PICK, Z. M.: “Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile”,..., pág.35.

⁵⁹ V.V.A.A.: *Cine de mujeres en postdictadura*, Ediciones cultura, Chile, 2010, pág. 30.

⁶⁰ *Ídem*.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² “El neorrealismo italiano, significativo para el cine latinoamericano un referente indiscutible [...] La ideología neorrealista surgió a partir de 1945, en un panorama de posguerra con una infinidad de problemas sociales como la pobreza y la delincuencia; realidades que empezaron a ser retratadas y manifestadas en su malestar por cineastas italianos.” En: SALDARRIAGA, J. F. y PUERTA DOMÍNGUEZ, S.: “El cine político Latinoamericano en dos capítulos: Chircales [1964-1972] y Dios y el diablo en la tierra del sol [1964]”, *UNAULA*, 31(2011), pág. 257.

⁶³ PICK, Z. M.: “Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile”,..., pág.35.

en el mundo del cine de aquel entonces, serían los “detonantes predominantes de este Nuevo Cine Latinoamericano⁶⁴ y su estética. El cine de América Latina debía ser vehículo de ideas y modelos culturales de comunicación y concientización política”⁶⁵ que radicalizaría a los cineastas al extremo de pasar a transformarse en una militancia activa; cosa que no pasó desapercibido en el territorio chileno, pues “el cine documental realizado en Chile iba adquiriendo un carácter combativo similar al del cine que se producía en otros países latinoamericanos”⁶⁶. Como resultado de estas transformaciones, se da entre los años 1967 y 1970, “una serie de documentales cuya función era predominantemente política”⁶⁷.

Todos estos proyectos realizados por los jóvenes cineastas, ideológicamente comprometidos e influenciados por el neorrealismo⁶⁸, comenzaron a dar cuerpo al género documental, a pesar de que este “tuvo innúmeras variantes, desde el trabajo de archivo para la construcción de un discurso didáctico-político, hasta el registro directo y puntual de

⁶⁴ “Los orígenes históricos del Nuevo Cine Latinoamericano son complejos, pero no puede dudarse que una importante muestra generacional, internacional y colectiva se presentó en 1969 en el festival Internacional de cine de Viña del Mar. Éste había partido con una dimensión nacional y amateur en 1963[...] (Fundaron el cine club de la ciudad) difícil es precisar dónde estuvo y qué empujó la génesis de un Nuevo Cine que encontraba su “novedad” en la conciencia de varias cinematografías nacionales empeñadas en reconocer sus propias realidades sociales y políticas. (pág. 9) [...] *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia, *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín y *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz fundaron automáticamente el Nuevo Cine chileno [...] Nunca antes ni después un conjunto de películas nacionales importantes como las nombradas se daban con tal simultaneidad.” (pág. 9)

“El Nuevo Cine Latinoamericano ha tenido desde los 60 una plataforma duradera en el Festival Internacional de la Habana, así como un respaldo ideológico en la existencia de la Revolución Cubana. No se podría explicar sin ella. Tampoco se explica sin los movimientos populares, obreros y estudiantiles, que construían su propia utopía a partir de la Revolución Cubana y sufrían las feroces represiones policiales y militares en diferentes países de la América Latina, hasta desembocar en las dictaduras sudamericanas de los años 70 y en las crisis globales (deuda externa) de los años 80 y 90, que dejaron al cine, industria cara, sin apoyos estatales y sin mercados internacionales.” (pág. 10)

“El gran predominio de la urgencia político-social del Nuevo Cine latino [...] tuvo como resultado estético y representacional una marca de identidad: la desaparición del individuo como personaje, y hasta del personaje como entidad necesaria a la película [...] el del individuo fue sustituido gradual, sutil o súbitamente por el rostro colectivo de “otro” personaje: el pueblo, las masas, la colectividad, las clases sociales.” (pág. 12)

“Los 60, el cine conformó parte de los instrumentos de cambio, y estaba cada vez más distante del modelo de Hollywood. Se quería hacer un cine diferente, ni de entretenimiento ni de evasión. El cine debía servir para concientizar sobre los problemas de la pobreza y la explotación de la América Latina y sobre la política entreguista y antipopular de sus clases gobernantes.” (pág. 15) En: RUFFINELLI, J.: “Notas para un viaje imaginario por el cine de nuestra América”, Casa de las Américas, 209 (oct.-dic. 1997).

⁶⁵ SALDARRIAGA, J. F. y PUERTA DOMÍNGUEZ, S.: “El cine político Latinoamericano en dos capítulos:”,..., pág. 259.

⁶⁶ PICK, Z. M.: “Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile”,..., pág.36.

⁶⁷ *Ídem*.

⁶⁸ “Este movimiento influyó en las juventudes de América Latina en particular en Suramérica, donde cineastas y críticos comenzaron a ver en el film neorrealista una respuesta a un cine impuesto, que era el de Hollywood...denunció la caricaturización de Latinoamérica por parte de las películas hollywoodenses, entre otros. Como consecuencia, el malestar latino respondió a estos problemas con un cine del Tercer Mundo, realizado por y para latinoamericanos.” En: SALDARRIAGA, J. F. y PUERTA DOMÍNGUEZ, S.: “El cine político Latinoamericano en dos capítulos:”,..., pág. 258.

procesos sociales y políticos inmediatos”⁶⁹. Sumándose a este lento proceso de apropiaciones estaban “las imperfecciones técnicas y una cierta pobreza narrativa [que] no limitaron, sin embargo, el impacto de las primeras películas”⁷⁰.

Ya para el año 1970, la cultura latinoamericana vivía “un clima de constante euforia y excitación”⁷¹, situación más que todo concreta en el mundo del cine, la que termina siendo el propicia para la elaboración del “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”, redactado por Miguel Littín, quien en el transcurso de este mismo año había sido nombrado como director de Chile Films y quien, secundado por otros realizadores, expresaba que “antes de cineastas somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro tiempo, cuya gran tarea es la construcción del socialismo y que el imperativo del cine chileno es ser un cine revolucionario”⁷²; Con ello, impulsaron nuevas propuestas para el cine nacional a través de este decreto.

Los promotores de este escrito, y algunos otros personajes relacionados con el mundo cultural en general, intentaron nuevamente “poner en movimiento y dinamizar Chile Films, como eje de la política cultural en este campo”⁷³. Para lograr este objetivo se planteó, por medio del Manifiesto, “la realización de películas encuadradas en áreas temáticas perfectamente determinadas: la batalla de la producción, el rescate de las riquezas naturales, los problemas de la propiedad social, la cuestión campesina, los éxitos de la clase obrera; filmes, en suma, que promovieran las necesidad de las transformaciones sociales propuestas por la Unidad Popular”⁷⁴. En resumen, se promovió la producción de “un cine ‘militante’ por sus contenidos, pero con una finalidad propagandística inmediata de los proyectos y realizaciones el gobierno”⁷⁵. Dicha declaración, “prometía, en los términos más vagos, que el cine chileno sería nacional, popular y revolucionario”⁷⁶. Por lo cual, “procuraba ser no solo un cuerpo de principios sino también una suerte de guía programática del trabajo cinematográfico concreto”⁷⁷. Entre los puntos fundamentales que conformaban a este, se encontraba uno que hacia un llamado para que el cine nacional “rindiera tributo a los héroes

⁶⁹ RUFFINELLI, J.: “Notas para un viaje imaginario por el cine de nuestra América”,..., pág. 10.

⁷⁰ PICK, Z. M.: “Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile”,..., pág.36.

⁷¹ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 75.

⁷² VARAS A, L.: *Ojos que no ven*, Archivo Chile, web del centro estudios “Miguel Enríquez”, Ceme: <<http://www.archivochile.com>>, visitado septiembre 20 de 2011.

⁷³ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 75.

⁷⁴ *Ídem*.

⁷⁵ *Ídem*.

⁷⁶ KING, J.: *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*,..., pág. 247.

⁷⁷ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 75.

de la Independencia, a los líderes obreros y a los trabajadores anónimos⁷⁷⁸, y así, como muchos pensaban, “recuperar una historia nacional que la burguesía había deformado para servir sus propios intereses⁷⁷⁹. También se estableció como meta clara “la lucha contra el sectarismo y los represivos controles burocráticos, así como la educación del espectador en una nueva manera de ver⁷⁸⁰.

“De un modo ciertamente confuso y además un tanto tardío, se pensó ir más allá, alzar la vara de la ambición artística y pensar en producciones de gran envergadura que apuntaran a la revalorización de ciertos momentos⁷⁸¹. Dentro de la historia chilena, pero no estos esfuerzos no terminaron arrojando los resultados que se esperaban ya que no se hizo buen uso de los recursos con los que se contaba para tales fines. A pesar de los desaciertos y críticas que en contra de este grupo de cineastas que se apoyaron en el Manifiesto, se rescata que gracias a sus esfuerzos se conocieron producciones como “*Ya no basta con rezar*, de Aldo Francia en 1972, *Voto más fusil* de Helvio Soto en 1971; *Venceremos*, de Pedro Chaskel, en 1970; *Santa María de Iquique*, de Claudio Sapiaín, en 1971; *Entre ponerle y no ponerle*, de Héctor Ríos, en 1972, y muchas más⁷⁸².

En cuanto a los desaciertos que se tuvieron durante el gobierno de la Unidad Popular, durante el cual más se apoyó las producciones de carácter documental⁸³, Jacqueline Mouesca nos dice, que durante este periodo no se llegó a tener clara conciencia de lo que la cinematografía podía hacer por el desarrollo cultural del Chile de aquel entonces y la idea de restablecer un proyecto como Chile Films para respaldar allí todas las ideas contenidas en el Discurso,

agrupando todas las actividades cinematográficas nacionales y construirse de este modo, según palabras de su primer presidente [de Chile Films], en ‘el centro del que irradiara la política cinematográfica en el país’, necesitaba fundarse más allá de los elevados y altisonantes propósitos ideológicos, en la implementación de una línea de trabajo clara y rigurosa también en lo financiero y administrativo⁸⁴.

⁷⁸ KING, J.: *El carrete mágico*,..., pág. 247.

⁷⁹ PICK, Z. M.: “Aspectos del cine argumental chileno. La imagen y el espectáculo cinematográfico”, *Literatura chilena creación y crítica*, 27 (1984), pág. 43.

⁸⁰ KING, J.: *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*,..., pág. 247.

⁸¹ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 75.

⁸² VARAS A, L.: *Ojos que no ven*,...

⁸³ Remítase a la nota al pie de página número 53.

⁸⁴ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 75.

Cosa que, como muestran los hechos, no fue así, terminado todo el proyecto con los criticados resultados y con los exaltados legados que propiciaron las futuras generaciones de cineastas, casi todos exiliados.

Como ya se menciono, Chile Films fue una parte importante en el desarrollo del cine documental durante el gobierno de la Unidad Popular, pero esta organización como tal no nace durante este gobierno. Es en 1942 cuando el gobierno chileno costeó la creación de Chile Films, como iniciativa de la Corporación de Fomento de la Producción, (CORFO) durante el Frente Popular. Por medio de esta inversión, el gobierno pretendía replicar el modelo de países vecinos, donde la fabricación de películas nacionales se ostentaba como “un negocio estatal”⁸⁵. Empero, de las inversiones y la disposición por obtener buenos resultados de esta iniciativa, “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”⁸⁶.

Sumado a esto “la burguesía mostraba un desinterés total en el cine y las capas medias urbanas no alcanzaban a asegurar el éxito comercial de ninguna película”⁸⁷, dando como efecto inmediato, a la imposibilidad de la creación de un mercado cinematográfico nacional, la irrupción fuerte e inminente por parte del cine norteamericano, en las décadas de los 40 y 50. Situación que se extiende “hasta 1967 año en que se inicia en Chile un cine con propiedad, esto es con ‘un mínimo de valor artístico y que resista el paso del tiempo’”⁸⁸.

Debido a la invasión de este cine extranjero, Chile Films pasa a una situación de estancamiento hasta que se sucede un giro importante en el año 1970, cuando asume la dirección de Chile Films Miguel Littín, momento en el cual “la distribución comercial de las empresas norteamericanas cesa”⁸⁹ debido al aporte que es realizado por ésta entidad, a través de las películas traídas de algunos países socialistas y de unos cuantos festivales de cine. Este nuevo impulso del que se vio beneficiado, tanto Chile Films como la cinematográfica chilena, fue derivación del “amplio movimiento político social de los años 60 y a la victoria electoral de la Unidad Popular”⁹⁰, que apoyó fuertemente al cine y el resurgir de “la experiencia de Chile Films colocando a los cineastas de afinidades comunistas (como Miguel Littín) y socialistas (tal es el caso de Raúl Ruiz o Patricio Guzmán) en puestos administrativos de

⁸⁵ VEGA, A.: *Re-Visión del cine chileno*,..., pág. 379.

⁸⁶ PICK, Z. M.: “Aspectos del cine argumental chileno. La imagen y el espectáculo cinematográfico”,..., pág. 42.

⁸⁷ *Ídem*.

⁸⁸ JOHNSON, C. (Dir.): “Cine chileno en los 80’s” *Enfoque*, 12, Ediciones Linterna mágica, Santiago de Chile, (1990), número especial monográfico de la revista, pág. 20.

⁸⁹ VERA-MEIGGS, D.: “Cine chileno: setenta y ocho años de filmaciones”,..., pág. 68.

⁹⁰ PICK, Z. M.: “Aspectos del cine argumental chileno. La imagen y el espectáculo cinematográfico”,..., pág. 42.

relevancia”⁹¹. Es a partir de aquí que Chile Films pasa a convertirse en “un polo productivo de envergadura”⁹², dando inicio al desarrollo del cine de ficción, conjuntamente con el trabajo que se venía haciendo con el cine documental, siendo también esta organización la que influirá de forma significativa en el progreso y perfeccionamiento, tanto de los cineastas iniciados en las universidades y escuelas nacionales, como de la cinematografía en general.

A pesar de los múltiples errores discutidos por los distintos sectores políticos y sociales sobre su funcionamiento, hubo en todo caso más de un saldo positivo, puesto que muchos de los jóvenes directores y técnicos, que se destacarían con sus producciones durante el periodo de exilio, tuvieron en Chile Films la oportunidad de hacer sus primeras experiencias cinematográficas y formarse como cineastas gracias a su apoyo. En esta entidad “se prepararon, principalmente, en el lenguaje documental, fue, de hecho, un gran oportunidad para el desarrollo del género”⁹³.

Además de Chile Films, otras organizaciones “contribuyeron a la formación de nuevos documentalistas [como es el caso de] la Escuela de Cine de La Universidad Católica y los cursos de cine de la Universidad Técnica del Estado, aparte de otros núcleos especializados, en Valparaíso, por ejemplo”⁹⁴.

Es pues por todos estos esfuerzos y logros de algunos pocos hombres preocupados por el cine y la cultura en general, que durante los tres años de la Unidad Popular se dio el auge en las producciones documentales, a pesar de que “su difusión pública fue precaria, porque no se exhibían en las salas de cine comercial y eran desconocidas, por lo tanto, para una buena parte de la población se mostraban en locales sociales: sindicatos, escuelas universitarias, asentamientos campesinos, organismos vecinales, lo que no era garantía de que la difusión pudiera alcanzar niveles de verdad masivos”⁹⁵. Fueron gracias a estos esfuerzos como crecieron los cineastas a la par con la cinematografía chilena.

Todo este proceso de desarrollo, tanto para cineastas como para el género documental como tal, se encontró con un inesperado freno. El Golpe Militar que se suscitó en Chile el día 11 de septiembre de 1973, al mando del General Augusto Pinochet, transformaría y afectaría de manera sustancial la cinematografía, así como otras de las actividades del sector cultural,

⁹¹ CAMPO, J.: *Representaciones político-cinematográficas del sur desde el norte. El cine chileno y argentino del exilio ('70/'80)*, Instituto de investigaciones Gino germani – Universidad de Buenos Aires Conicet, prepared for delivery at the 2010 Congress of the Latin American Studies Association, Toronto, Canada october 6-9, 2010.

⁹² *Ídem*.

⁹³ MOUESCA, J.: *El documental chileno,...*, pág. 76.

⁹⁴ *Ídem*.

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 84.

que hasta el momento se encontraba en progreso en el territorio chileno. “El régimen militar comenzó un proceso de desmantelamiento”⁹⁶ o “desarticulación”, en que virtualmente desaparece la producción cinematográfica argumental y documental”⁹⁷.

Uno de los primeros pasos para este desmantelamiento de la cultura, emprendido por la Dictadura Militar, fue la publicación de las políticas económicas que establecían “claramente la imposibilidad de sostener cualquier tipo de subsidio o apoyo estatal para la producción cultural, políticas que, en términos generales, se mantuvieron en los primeros años de la democracia”⁹⁸, afectando de forma sustancial todas las esferas culturales. En el caso especial del cine, se derogó la “ley dictada durante el gobierno de Frei que proveía normas de protección al cine nacional”⁹⁹, terminando a la vez con la concepción netamente industrial de esta actividad, imposibilitando su práctica de forma particular y afectando de igual manera la producción cinematográfica en cuanto a su exhibición, la crítica y la censura que en este momento se recrudeció aún más¹⁰⁰. “Las leyes de censura datan de 1918, cuando se constituyera el ‘comité de Damas Pro Moralidad en el Biógrafo’, iniciativa legalizada en 1925. En 1934 se crea el primer reglamento de censura en el cine desde entonces, con ciertas modificaciones, está presente en mismo espíritu”¹⁰¹.

Los artículos que se eliminaron de la ley de protección “liberaban del pago de aranceles a la importación de material virgen necesario para la filmación de largometrajes, desgravaban la importación de equipos, accesorios y maquinarias de cine y además permitían

⁹⁶ V.V.A.A.: *Filmografía del cine chileno 1910-1997*, Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Arte, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1998, pág.162.

⁹⁷ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 83.

⁹⁸ V.V.A.A.: *Cine de mujeres en postdictadura*,..., pág. 37.

⁹⁹ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 83.

¹⁰⁰ “[...] existe un Consejo de Calificación cinematográfica que más que calificar, tiene a su cargo censurar. Regido por el Reglamento 376 del 30 de abril de 1975, estaba en su origen compuesto por 19 miembros representantes de los diversos sectores de la sociedad. Ministerio de educación, Consejo de Rectores, Poder Judicial, Padre y apoderados de colegios particulares y Colegio de Periodistas. Pero, a partir de 1979 se incorporan nuevos miembros. No se trata de directores, productores, cineastas o profesionales del cine [...] sino de representantes de las cuatro ramas de las Fuerzas Armadas [...] las películas eran rechazadas por su contenido de sexo, violencia y política. En: JOHNSON, C. (Dir.): “Cine chileno en los 80’s” *Enfoque*,..., pág. 10.

Se reprueban aquellas películas que fomenten doctrinas contrarias a la patria, “tales como el marxismo”; ofenden a los Estados que mantienen relación con Chile; sean contrarias al orden público, a la moral y a las buenas costumbres; o induzcan a cometer acciones antisociales.

Con el peso de estos criterios, es que entre 1975 y 1978 se descalificaron más de 400 largometrajes. Alejandra Costamagna, En: *Ibidem*, pág. 11.

¹⁰¹ *Ibidem*, pág. 10.

la devolución de un porcentaje de la taquilla al productor a través de un mecanismo creado por la Tesorería General de la República y el Banco del Estado de Chile”¹⁰².

Con la eliminación de cualquier tipo de ayuda por parte del Estado hacia la realización cinematográfica y la imposibilidad de desarrollar esta actividad con miras lucrativas, se comienzan a cerrar por falta de apoyo y en especial porque era un medio visto como un opositor a los ideales de la Dictadura militar, todos “los órganos ligados al Estado o a las universidades, en los que [...] descansaban los mecanismos responsables de la actividad fílmica del país. Se clausuran enseguida los departamentos de cine de las Universidades de Chile y Técnica del Estado y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago”¹⁰³. En el caso de Chile Films, organismo que se destacó por el apoyo que ofreció a los jóvenes cineastas “pasa a depender en lo sucesivo del Canal Nacional de Televisión, órgano mediático privilegiado del nuevo régimen”¹⁰⁴.

Otro de los factores que hizo parte del proceso de desmantelamiento al que se sometió a la cinematografía chilena fue el éxodo masivo de cineastas. Muchos de estos hombres “cayeron en prisión después del golpe de Estado. Una gran cantidad, si no todos, quedan sin trabajo. Algunos se exiliaron voluntariamente y otros tuvieron que hacerlo pidiendo asilo en diversas embajadas extranjeras. Las consecuencias no son difíciles de imaginar: en Chile el trabajo cinematográfico cayó virtualmente a cero”¹⁰⁵ generando por tanto el tan mencionado apagón cultural.

La Dictadura Militar, estableció un ambiente de terror que llegó al extremo de no solo prohibir la circulación de información a través de medios como el cine, sino que su censura se extendió hasta las aulas de clase en un intento “por eliminar el pasado, por tachar la historia reciente para construir un realidad nueva adaptada a las necesidades del control absoluto que se pretendió imponer. Para la dictadura, el pasado fue siempre un enemigo que había que controlar; por ello, no solo se dedicó a castigar los cuerpos, sino también a borrar las marcas que señalaban que otro mundo había sido posible”¹⁰⁶. La quimera refundacional que se había propuesto la Dictadura ponía en práctica una serie de tácticas con la finalidad de conseguir la resignificación de la memoria colectiva, lo cual le permitiría dar sustento a la nueva hegemonía que proyectaba imponer.

¹⁰² HURTADO, M. L. (ed.): “La industria cinematográfica chilena”, *Ceneca-Ced*, 93 (1986), pág. 31.

¹⁰³ MOUESCA, J.: *El documental chileno*, Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2005, pág. 83.

¹⁰⁴ *Ídem*.

¹⁰⁵ MOUESCA, J.: *Plano secuencia de la memoria de Chile veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*,..., pág. 162.

¹⁰⁶ V.V.A.A.: *Cine de mujeres en postdictadura*,..., pág. 61.

Después del Golpe Militar, se ordeno la incursión militar de los estudios de Chile Films, que ya casi no existía debido a la bancarrota en la que había entrado por los desaciertos administrativos que sufrió, la que en un pasado no muy remoto se había constituido como la productora cinematográfica más importante en Chile. La primera orden que se le impartió a los militares que se encargaron de su saqueo fue la de “buscar, revisar e indagar todo material que fuera sospechoso o considerado subversivo. Sin ningún conocimiento y como inteligencia militar manda, destruyeron películas, afiches, utilería y el acopio de varios años de trabajo e investigación bajo la consigna de ‘romper primero, preguntar después’”¹⁰⁷. Durante la ejecución de dicha orden, los militares quemaron “en una enorme pira al medio de Chile films [...] algunas copias de ‘El húsar de la muerte’, de Pedro Sienna; ‘El padre Pitillo’, de Lucho Córdoba; ‘La casa está vacía’, de Alejandro Flores; los noticiarios de la época; todo lo que se había filmado de la visita de Fidel, los funerales de Recabarren y muchas otras”¹⁰⁸. La consecuencia irremediable de este proceder por parte del nuevo poder fue la supresión de gran parte de la memoria de la sociedad chilena, contenida en las latas de las películas que allí se archivaban.

Aun así, los actos en contra del patrimonio cinematográfico no quedaron sólo en la destrucción del acervo que se conservaba en organismos o entidades destinadas para tal fin, sino que a estos hechos se sumaron luego el cierre de escuelas de cine e institutos fílmicos, que fue acompañado de la aplicación de una implacable censura a toda película con tendencia marxista o contrarias al orden establecido, “sin sospechar que la cantidad de películas que se filmarían en el extranjero durante la dictadura rompería cualquier récord en la historia cinematográfica chilena y que se llevaría a cabo desde lugares tan disímiles como Finlandia, Bélgica, Brasil, Suecia o Cuba, a través de un espontáneo movimiento de resistencia”¹⁰⁹. Toda esta hecatombe comenzó “con la quema de buena parte de la historia cinematográfica chilena, siguió con la necesidad de cineastas y documentalistas por retratar la dictadura, tanto en el país como en el exilio”¹¹⁰.

Todas las películas que se alcanzaron a rescatar de esta arbitrariedad, fueron terminadas en el exterior para formar parte primordial de la movilización solidaria emprendida a favor de Chile. Los cineastas que se propusieron esta tarea declararon desde su

¹⁰⁷ VARAS A, L.: *Ojos que no ven, ...*,

¹⁰⁸ *Ídem.*

¹⁰⁹ *Ídem.*

¹¹⁰ *Ídem.*

Exilio la necesidad de seguir la batalla en favor de la resistencia y de la cultura. La enorme campaña de solidaridad que movilizó a sectores cinematográficos en todo el mundo permitió paralelamente la producción en países americanos y europeos de películas realizadas por cineastas jóvenes formados [...] Así se iba confirmando la existencia de un cine chileno como afirmación de un proyecto cultural y político arraigado a un país y aun continente¹¹¹.

A pesar de todos los controles, censuras y vejámenes ejecutados en contra de cineastas y, en general, en contra de toda la población, los jóvenes cineastas comprometidos con sus ideales y su profesión se dedicaron a producir cine afuera de su nación.

“Los chilenos tienen en su haber la producción más numerosa del cine del Exilio Latinoamericano y una de las mayores en el mundo que fue, ‘junto con la música popular [...], uno de los géneros que mayor difusión internacional ha alcanzado’. Sólo en los primeros diez años del exilio (1973-1983) se hicieron”¹¹² 176 películas, 99 de estas fueron documentales, 65 fueron de ficción y 12 de animaciones. Producciones cargadas de sentimientos que no podían ser ajenos ni distantes a los realizadores al punto de que estos llegaron a utilizar para sus obras títulos tan insinuantes como la película de Sergio Catilla, "Pinochet: fascista asesino, traidor, agente del imperialismo", filmada en Chile y Suecia para la televisión; la de Miguel Littín, 'La tierra prometida', "filmada en Chile pero terminada en Cuba en 1973 sobre la toma de terrenos para la conformación de una comunidad socialista en Palmilla; "Diálogo de exiliados", de Raúl Ruiz, filmada en Francia en 1973. En 1975, "Los trasplantados", de Percy Matas, en Francia; [...] o "Así nace un desaparecido", de Angelina Vásquez, filmada en 1976 en Finlandia”¹¹³.

Todas estas producciones, o por lo menos en los primeros años, tocaban temas como “la vida en el exilio y el recuerdo de un Chile doloroso. De hecho, son muy pocas las cintas de esta época que fueran pura ficción sin tocar los acontecimientos políticos. En este sentido, Raúl Ruiz lideró el ala de los directores que comienza a hacer un cine más experimental y desligado de lo meramente contingente”¹¹⁴.

Desde el momento en que se estableció el régimen dictatorial en Chile, se continúa realizando cine chileno bajo dos premisas opuestas que llevan a la identificación de “dos ejes de producción cinematográfica: uno representado por una cantidad importante de cineastas que obligados a vivir en el exilio, continúan trabajando en los países donde son acogidos, y

¹¹¹ PICK, Z. M.: “Una trayectoria de la resistencia cultural”,..., pág. 22.

¹¹² CAMPO, J.: *Representaciones político-cinematográficas del sur desde el norte*,...,

¹¹³ VARAS A, L.: *Ojos que no ven*,...,

¹¹⁴ *Ídem*.

cuya temática esencial¹¹⁵ era la resistencia al discurso anti-dictatorial, muchas veces restringido. El segundo eje estuvo conformado por algunos pocos realizadores, guionistas, técnicos y actores que, a pesar de las limitaciones impuestas por la censura y la economía nacional, “apoyaron el golpe de Estado y que no abandonaron el país. El régimen intentó armar con ellos una plataforma propagandística de su política y se propuso realizar documentales en Chile Films para distribuirlos enseguida en sus embajadas en el exterior”¹¹⁶.

Si bien el exilio¹¹⁷ marcaría la ruptura de lo que se venía realizando bajo el título de cine nacional, también significaría desde otro punto de vista, un efecto vitalizador necesario para la continuación del trabajo de todos los cineastas radicados en diversos países del mundo que de algún modo u otro reafirmarían la continuidad con esa tradición creativa y comprometida que se había trabajado en Chile a partir de los años 50, cuando se dio paso al cine documental comprometido. “En el exilio nace y adquiere un sorprendente robustez un género que apenas se había cultivado antes en Chile: el testimonio, el cual no sólo aborda la historia política; también la historia cultural”¹¹⁸.

No obstante, las adversas circunstancias que rodearon los inicios de este cine de exilio chileno, no se impidió que este alcanzara “índices de producción sorprendentes, tanto que en los diez años iniciales del exilio, las cifras superan a cualquier otro período igual anterior”¹¹⁹ dentro de la historia del cine y del cine chileno. Estos acontecimientos desfavorables que se suscitaron en un comienzo terminaron siendo recompensadas con el alto nivel que fue adquiriendo la cinematografía del exilio, en cuanto al desarrollo de los medios tecnológicos y conocimientos que se consiguieron en el contacto con otras culturas y colegas.

Durante los primeros años en los que se comenzó el despliegue de este género cinematográfico, en todo el mundo, se dio la particularidad esperada, debido a las circunstancias inmediatas de los hechos, del predominio de temáticas determinadas

¹¹⁵ V.V.A.A.: *Filmografía del cine chileno 1910-1997*,..., pág.162.

¹¹⁶ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 100.

¹¹⁷ “El exilio fue una opción cierta para miles de seres humanos que vieron diezmado a su círculo íntimo, por el secuestro o el asesinato de sus allegados y compañeros, o consideraron que en sus países ya no habría posibilidades para el desarrollo de sus ideas/ideales u oficios y profesiones, básicamente porque su vida corría peligro si se mantenían en el país. Chile fue el país de la región que más exiliados tuvo. Según un informe del Equipo de Denuncia, Investigación y Tratamiento al Torturado y su Núcleo Familiar (DIT-T), dado en 1989, cuando la dictadura de Augusto Pinochet ya estaba dando paso a la transición democrática, se calculaba que un millón seiscientos mil chilenos habían salido del país en 1973 y los años posteriores y no habían regresado sino luego de un período prolongado”. En: CAMPO, J.: *Representaciones político-cinematográficas del sur desde el norte*,...,

¹¹⁸ MOUESCA, J.: *Plano secuencia de la memoria de Chile veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*,..., pág. 140.

¹¹⁹ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 100.

relacionadas con las consecuencias que se tuvieron que enfrentar ante la imposición de una Dictadura Militar. En este caso fueron situaciones de prisión, tortura, desapariciones, entre otros vejámenes. “Otro tema inevitable es el de la vida de los chilenos en el exilio. Hay también tentativas de reconstrucción del pasado, como un modo de mantener viva la memoria nacional, en conjunto”¹²⁰; “una manifestación cultural con una fuerte connotación política, que luchaba por impedir el olvido y por concitar la solidaridad internacional alrededor de la causa de pueblo chileno”¹²¹, en el caso excesivo de llegar a “una línea panfletaria no solo extrema sino un tanto pueril”¹²². De una forma más amplia y precisa, los cineastas se guiaron durante todo el periodo de exilio por cuatro líneas de trabajo: la primera fue, como la denominó el mismo Miguel Littín, la de denuncia o “*Cine de la resistencia*”; la segunda fue la del exilio; la otra la de latinoamericanización, que consiste en llevar a la pantalla los procesos revolucionarios del continente; y por último sería “la ecranización, es decir, la tendencia a buscar temas en la literatura hispanoamericana y llevarlos a la pantalla”¹²³.

En las primeras películas, se puede apreciar “algunos de los rasgos estilísticos del cine de la Unidad Popular, aunque su factura es mucho más elaborada debido al acceso que los cineastas tuvieron a facilidades técnicas profesionales”¹²⁴, las que se fueron acompañando de la puesta en escena de aspectos multifacéticos de su propia cultura para convocar así la reflexión crítica de su sociedad, permitiendo generar los rasgos distintivos de su cine, los que terminarían rompiendo con las acostumbrados barreras que separaban el cine de espectáculo del cine documental, permitiendo esta ruptura la búsqueda por parte de estos realizadores de “los puntos de contacto entre la esfera ficticia de lo imaginario y la esfera cotidiana de la realidad”¹²⁵. Además de esta característica de confluir en un mismo escenario lo ficticio con lo real, el cine de exilio se “encontraban analógicamente hermanadas por una constante crítica visceral y emocional, donde sentimientos como el dolor, el odio o la melancolía modelaron los filmes. No obstante, esta situación variará posteriormente con algunos directores que manteniendo una visión crítica desarrollan una producción más reflexiva y preocupada”¹²⁶.

¹²⁰ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 100.

¹²¹ MOUESCA, J.: *Plano secuencia de la memoria de Chile veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*,..., pág. 144.

¹²² MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 100.

¹²³ CAMPO, J.: *Representaciones político-cinematográficas del sur desde el norte*,...,

¹²⁴ PICK, Z. M.: “Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile”,..., pág. 38.

¹²⁵ PICK, Z. M.: “Aspectos del cine argumental chileno. La imagen y el espectáculo cinematográfico”,..., pág. 41.

¹²⁶ V.V.A.A.: *Filmografía del cine chileno 1910-1997*,..., pág. 162.

Si bien el exilio fue propicio a la realización de obras de gran talento, la producción que se hizo fuera de las fronteras chilenas no ha sido nunca recopilada del todo, ya que la mayor parte de las cintas se perdieron a lo largo de los años o fueron proyectadas en círculos restringidos y no llegaron a ser conocidas del gran público.

Ya para el año 1978, comienza a generarse dentro del territorio chileno el auge y preponderancia de la televisión nacional, la cual “pasa a ser el órgano privilegiado y principalísimo en la campaña concientizadora de masa”¹²⁷. Con esta nueva intervención, de un nuevo mecanismo de imagen que informa, se produce lo que algunos autores han denominado como “‘la recomposición’ de la cinematografía nacional, fenómeno que se traduce en una reactivación del trabajo cinematográfico con una triple característica: la producción tradicional –cine documental y argumental– se ve drásticamente reemplazada por el spot publicitario; se introduce masivamente el video como soporte dominante de la imagen audiovisual, y cobra un desarrollo inusitado –inédito hasta entonces– la actividad privada”¹²⁸.

El inesperado vigor que cobra el video en aquel entonces se entiende porque este medio de producción audiovisual se presenta como la “salida alternativa para reemplazar al inexistente cine chileno de entonces”¹²⁹.

Gracias a sus bajos costos, la facilidad de manipulación, montaje y edición, el video contribuyó a la rápida difusión de su uso, convirtiéndose en la palanca que fortalecía la refundación del cine en el interior del país [...], y a fomentar sobre todo la vocación por el cine documental, cuyo principal objetivo, según opinión generalizada, es ser “testigos de la realidad”¹³⁰.

Este nuevo elemento audiovisual, se abre para todos los cineastas que continuaron dentro de los márgenes nacionales, que no renunciaron nunca a continuar ejerciendo su oficio, como la posibilidad de continuar creando sus representaciones de la realidad, sus críticas y sus sueños. Estos hombres “se ‘reconvierten’ transformándose en profesionales del cine

¹²⁷ MOUESCA, J.: *Plano secuencia de la memoria de Chile veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*,..., pág. 163.

¹²⁸ *Ídem*.

¹²⁹ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 88.

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 85.

publicitario. Haciendo publicidad no sólo subsisten ellos, sino que además,¹³¹ subsisten las nuevas generaciones de cineastas y el mismo cine¹³².

En comparación a la cantidad de películas que se realizaron dentro del movimiento del cine de exilio, a lo largo de todos los países de acogida, las producciones que se realizaron en Chile en la misma época es incomparable. “Entre 1975 y 1978, no se estrena en el país ningún largometraje nacional a nivel de exhibición comercial”¹³³. Lo que ha de rescatarse de estas producciones efectuadas en el territorio chileno y bajo el ojo vigilante de la dictadura¹³⁴, es la diversidad de enfoque que se dieron tal vez por motivo de “la censura y la siempre presente posibilidad de persecución política que obligó a tocar ciertos temas políticos muy por encima. De las cintas estrenadas comercialmente, la única que pasó la censura e incluso recibió recursos por parte del régimen fue ‘El último grumete’, de Jorge López, en 1983, basada en la novela de Francisco Coloane”¹³⁵. Las demás cintas que se realizaron en este mismo tiempo tuvieron

Que sortear censuras eternas, como en el caso de ‘Palomita blanca’, de Ruiz, cuyo estreno demoró 15 años, o ‘No olvidar’, de Ignacio Agüero, quien figura como Pedro Meneses para burlar los controles militares. Hubo, sí, éxitos de taquilla, como ‘Julio comienza en Julio’, de Silvio Caiozzi, estrenada en 1979, y el récord para la época: ‘Sussie’, de Gonzalo Justiniano, en 1988, con más de 130 mil espectadores¹³⁶.

De la situación anteriormente expuesta se puede entender el por qué “el 100 % del cine que es exhibido en el país es de origen extranjero, principalmente, norteamericano y europeo. Este cine es el que ha formado los públicos, el que mantiene activas las salas, el que es discutido, promovido y criticado en los medios de comunicación, el que se proyecta por televisión y es contenido en los video cassettes de consumo familiar”¹³⁷. Esto también permitirá entender el por qué una sociedad chilena bajo el gobierno de la Unidad Popular,

¹³¹ MOUESCA, J.: *Plano secuencia de la memoria de Chile veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*,..., pág. 163.

¹³² “El refugio de los realizadores y técnicos durante este período fue el lucrativo cine publicitario. Algunos, como Juan Carlos y Patricio Bustamante, Silvio Caiozzi, Gonzalo Justiniano, Cristián Lorca o Cristián Sánchez, contra viento y marea, también hicieron cine”. En: VARAS A, L.: *Ojos que no ven*,...,

¹³³ HURTADO, M. L. (ed.): “La industria cinematográfica chilena”,..., pág. 3.

¹³⁴ “Una condicionante fundamental de las películas de esta época fue la censura: tanto por su conducta misma, como por esas presiones más sutiles sobre los cineastas llamada autocensura. Nadie hace una película para que se la prohíban y el asunto se complica cuando el rayado de la cancha no está claro”. En: JOHNSON, C. (dir.): “Cine chileno en los 80’s” *Enfoque*,..., pág. 8.

¹³⁵ VARAS A, L.: *Ojos que no ven*,...,

¹³⁶ *Ídem*.

¹³⁷ HURTADO, M. L. (ed.): “La industria cinematográfica chilena”,..., pág. 3.

durante la cual se promovió tanto el trabajo documental de cineastas chilenos que permitieron la construcción y difusión de su memoria colectiva, es tan disímil a la sociedad chilena que quedo como resultado de la dictadura militar, bombardeada con imágenes que no se acomodaban a sus parámetros de vida y que terminarían transformando de forma sensible su memoria colectiva llevando al punto de que los exiliados que regresaron de nuevo a su país no reconocieron esa nueva sociedad con la cual ya no compartían los mismos recuerdos que en antaño habían hecho parte de su colectividad.

En año 1983 es el que marca el cierre del ciclo de lo que se ha denominado como "cine chileno del exilio". Este cierre ligado principalmente al agotamiento de los temas que fueron predominantes para las realizaciones de comienzos de este cine. "Lo más notorio es que se ha producido 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"¹³⁸. Otro de los factores que dieron el impulso para que los cineastas dieran por terminada su labor como denunciante militante fue su mismo crecimiento como profesionales que les abrió su campo personal para el aprovechamiento de nuevos espacios y problemáticas. Tal vez todo este proceso de madurez que se puede encontrar en la mayoría de los cineastas es debido a lo que señala el autor de *El Carrete mágico*: "El exilio es un espacio permeado por la ambigüedad: un desplazamiento del sentido de pertenencia a un lugar, pero también un movimiento que ofrece la posibilidad de la libertad y el conocimiento que da la distancia"¹³⁹. Como muy bien se nos plantea aquí era momento para que el cine argumental comenzara a "plantearse nuevas formas de expresión como resultado del contacto con realidades y públicos nuevos"¹⁴⁰.

Así es pues como "se cierra, en suma, en el campo del cine un fenómeno que no tiene precedentes, y que no se dio con otras emigraciones latinoamericanas"¹⁴¹ y hasta con las europeas si lo comparamos con el exilio republicano español, el cual enriqueció "considerablemente las cinematografías de México, de Argentina e incluso de Francia, pero no crearon verdaderamente un cine español fuera de la península"¹⁴²; o con el cine alemán en el exilio, "durante el nazismo, aun cuando la influencia alemana fue decisiva en un momento

¹³⁸ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 106.

¹³⁹ KING, J.: *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*,..., pág. 112.

¹⁴⁰ PICK, Z. M.: "Aspectos del cine argumental chileno. La imagen y el espectáculo cinematográfico",..., pág. 44.

¹⁴¹ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 107.

¹⁴² PICK, Z. M.: "Una trayectoria de la resistencia cultural",..., pág. 22.

dato tanto en Hollywood como en Francia”¹⁴³. A pesar de la repercusión que tuvieron estos movimientos cinematográficos en su momento, las transformaciones y resistencias que estos generaron, “el único cine nacional significativo en el exilio fue el chileno”¹⁴⁴.

Finalmente, para el año 1985, gran parte del exilio, en particular “los creadores artísticos (músicos, cineastas, gente de teatro, algunos escritores)”¹⁴⁵ comienzan a retornar a su país, después de una larga ausencia en la que se anhelaba el pronto retorno, sin dejar de lado el compromiso con la causa solidaria para con su patria. Este fue uno entre tantos de los hechos que se fueron suscitando para dar por finalizado tanto el periodo de Dictadura como de exilio y que daban paso a un nuevo ciclo.

En el mundo cinematográfico para marcar o celebrar este tipo de "triunfo" en contra de la opresión, se llevo a cabo, en 1990, el Tercer Festival Internacional Latinoamericano de Cine, con sede en Viña del Mar, “al que finalmente se identifica como el Festival del Reencuentro, porque pone fin a lo que alguien, con un guiño propio de quien sabe de cine, utilizando una paráfrasis, denomina ‘las largas vacaciones del 73’”¹⁴⁶.



¹⁴³ PICK, Z. M.: “Una trayectoria de la resistencia cultural”,..., pág. 22.

¹⁴⁴ KING, J.: *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*,..., pág. 112.

¹⁴⁵ MOUESCA, J.: *El documental chileno*,..., pág. 72.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pág. 109.

UN CINEASTA, ENTRE LOS RELATOS DEL EXILIO Y DE LOS EXILIADOS

“No hay un relato único del exilio,
hay tantos exilios como exiliados y
muchos exilios en el exilio de cada uno.”
Carmen Castillo¹⁴⁷.

EL DIRECTOR: RAÚL RUIZ

Raúl Ruiz Pino, (o también conocido como Raoul Ruiz), nacido en Puerto Montt el 25 de julio de 1941, fue un teórico del cine y uno de los cineastas más fecundos e importantes de la historia del cine chileno y francés. Dentro de su trabajo como cineasta cuenta con más de 200 trabajos cinematográficos, para los cuales ocupó todos los soportes técnicos (35 mm., 16 mm. o video), diversos formatos narrativos y adaptaciones de autores desde Kafka a Klossowski. Todo ello le otorga un reconocimiento internacional que le permitió trabajar con grandes estrellas tanto europeas como norteamericanas. Su trayectoria y experiencia lo llevo a incursionar indistintamente en producciones de bajo presupuesto, largometrajes de gran producción, películas para televisión y miniserias que tuvieron como público tanto en la televisión francesa como la chilena.

En la década del sesenta Ruiz se trasladó a Santiago, después de haber terminado la etapa de la adolescencia durante la cual había formado parte de grupos experimentales de teatro y escribió un número significativo de obras de teatro. La nueva etapa en la capital la destino a la escritura de obras dramáticas de vanguardia, para realizar sus primeras producciones audiovisuales y comenzó sus estudios universitarios de Derecho y Teología.

El primer contacto que tuvo Raúl Ruiz con el mundo del cine fue como director del cortometraje *La Maleta* (1963), el cual se dio tras la realización de un curso de cine en Argentina, su única formación formal como cineasta, y al cual sucedió su primer largometraje, *El tango del viudo* (1967), y su primera película *Tres tristes tigres* (1968).

Durante el gobierno de la Unidad Popular, Raúl Ruiz se reconoció como un director políticamente comprometido (al igual que Patricio Guzmán, Miguel Littín y Helvio Soto) y militante socialista, dedicado a la realización de documentales y largometrajes de ficción que tenían como interés el rescate de la historia del cine chileno, como de la esencia de la cultura chilena. Este enfoque que Raúl Ruiz le concedió a sus trabajos cinematográficos se debía a su

¹⁴⁷ Carmen fue la compañera sentimental de Miguel Enríquez uno de los fundadores del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria). Carmen Castillo. *Calle Santa Fe*. Chile/ Francia/ Bélgica, 2007. Documental 167 minutos/Color.

formación en el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, en donde recibió la formación de cineastas como Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Jorge d'Lauro, quienes eran la primera generación que contaba con experiencia documental y los que terminaron formando gran parte de los cineasta que se destacaron durante el periodo de exilio.

A pesar de su formación y experiencia en el Centro de Cine Experimental, Raúl Ruiz lideró el ala de los directores que comienza a hacer un cine más experimental y desligado de lo meramente accidental, lo que termina llevándolo a ser catalogado como un autor distinto, que creaba películas cada vez más creativas, surrealistas, irónicas y experimentales.

En el periodo que se desempeñó como profesor de cine del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso, 1969 y 1972, participó en la creación de producciones audiovisuales en conjunto con su esposa Valeria Sarmiento, editora y realizadora que también obtuvo cierto reconocimiento en el exilio, y con quien también trabajó en la realización de *Diálogos de exiliados*, interpretando un personaje y como editora.

Tras el golpe Militar, Raúl Ruiz y su esposa optaron por el exilio voluntario, el cual comenzó en Argentina siguiendo con un extraño periplo que incluyó Honduras, la Alemania federal y finalmente, a principios de 1974, Francia donde se establecieron y continuarían con sus carreras sin olvidar a Chile, el cual seguiría presente dentro de las temáticas de sus trabajos.

En el exilio Raúl Ruiz, gracias a películas como *El territorio* (1981), *Las tres coronas del marinero* (1983) y *La isla del tesoro* (1985), logra el reconocimiento internacional que tanto jalonó desde entonces su carrera. Este reconocimiento, a su labor y trabajo, queda demostrado en la publicación especial, en honor al cineasta, de la prestigiosa revista de cine *Cahiers du Cinéma* (1983), privilegio que pocas veces es otorgado a los realizadores cinematográficos.

En el momento en que Chile retorna a la democracia, Raúl Ruiz recibió el *Premio Nacional de Arte de la Representación y Audiovisual* (1997), y ese mismo año ganó un *Oso de Plata* en el *Festival de Berlín*. A estos premios se fueron sumando a otros galardones en su carrera profesional, como el galardón de Mejor Director en el *Festival de Cine de San Sebastián*, el premio *Louis-Delluc*, que se entrega en Francia a la mejor película del año, entre otros.

Esta brillante trayectoria del cineasta y teórico del cine, se vio interrumpida por un cáncer hepático que no logro vencer y lo llevo a la muerte el 19 de agosto de 2011, en París la ciudad que le vio florecer después de verse enfrentado al exilio.

LA PELÍCULA: DIÁLOGOS DE EXILIADOS

ARGUMENTO

Como una de bitácora de viaje en tierras desconocidas, la película va reflejando la cotidianidad de un grupo de exiliados chileno, como muchos otros que terminaron en países europeos o latinoamericanos, obligados a rehacer sus vidas dejando de lado sus sueños y metas para enfrentar una situación desconocida que fue consecuencia directa del Golpe Militar el 11 de septiembre de 1973.

En esta puesta en escena de su propias vidas, los exiliados, actores novatos, van narrando de forma peculiar, con el característico toque surrealista de Raúl Ruiz, el diario vivir que en un comienzo tiene aun latente la efervescencia ideológica y la lucha militante por lo que intentan seguir enfrentando a la distancia a la Junta Militar opresora al tiempo que buscan difundir la noticia de lo que acontece en su nación, dejando de lado el reconocimiento del mundo al que ahora deben acomodarse y el que les es ajeno, pero que más adelante cobrara importancia a través de las necesidades diarias y triviales que la militancia y la asamblea no resuelven por sí solos.

En medio de huelgas de hambre, búsqueda de recursos para la resistencia y el análisis interminable de su situación secuestran a un músico de segunda, simpatizante del fascismo, que se encuentra de gira en París con el puntual interés de dar a conocer el progreso en que se encuentra Chile bajo el nuevo régimen, el cual termina envuelto en los engaños amistosos de estos exiliados, o como los mismos exiliados denominaron “secuestro a la chilena” y entre los cuales termina viviendo, su propia realidad, ajeno por completo del conflicto que lo rodea o el que rodea su nación.

ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Los personajes, en un comienzo, tienen como única preocupación el dominio del idioma francés para poder conseguir apoyo financiero para la causa chilena y así poder regresar de nuevo a su patria en el menos tiempo posible. No hay una conciencia de la relegación a la que fueron sometidos, lo que los lleva a seguir sus tácticas en contra de la opresión teniendo aun en el exilio la posibilidad de secuestrar a un cantante, Fabián Luna,

partidario de la oposición y tratar de convencerlo de que sus ideologías partidistas son las acertadas y no las que promulga el nuevo régimen. Gracias a este secuestro la película refleja un enfrentamiento entre los dos discursos opuestos del momento.

El primer quiebre de la historia se da cuando los exiliados comienzan a darse cuenta de las precarias condiciones en las que se encuentran y se ven empujados, no solo a buscar apoyo y recursos para sus compatriotas que aun se encuentran en Chile, sino para los que ya están en el exilio y han agotado los pocos recursos, con los que contaban, ante el incremento de nuevos compañeros que ayudar y de la misma prolongación del exilio. Se hace urgente la obtención, no solo de un techo y de alimento, sino que a esto se les suma la necesidad de un trabajo y de una estabilidad, que con el paso de los días y el postergado regreso se comienzan a transformar en una necesidad apremiante. Estas circunstancias y carencias por resolver, comienza a generar malversaciones de los recursos obtenidos para otros fines, ante las organizaciones humanitarias, que terminan cubriendo necesidades básicas antes que las necesidades para las que fueron propuestos dichos dineros. A la problemática de la insuficiencia de recursos se le suman los conflictos personales como resultado no únicamente de los acontecimientos a los que se encuentran sometidos, sino también a las discrepancias generadas por las ideas dispares entre el obrero, el intelectual y el burgués exiliado.

El quiebre de desenlace o final del largometraje es cuando los exiliados comienzan buscar soluciones a su propia problemática de una forma contundente, sin recurrir a las propuestas de partido sino que se apropian de su situación y comienzan a procurarse nuevos contactos que les permitan acceder a un empleo, apropiarse del espacio que les pertenece en ese nuevo entorno y continuar con sus vidas, al igual que el mismo Chile continuo su transcurrir histórico a pesar de la ausencia de estos hombres que desde la distancia continuaron con su lucha.

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Por tratarse de una historia en la que los mismos exiliados reflejan ante la cámara sus vivencias e intimidad, predominan en el largometraje los escenarios interiores (casas, oficinas, restaurante, escuela, etc.), situación que se encuentra relacionada también con el bajo presupuesto económico y recursos técnicos con los que conto la producción del largometraje.

Por estas características ya enunciadas, prevalecen los escenarios sencillos, sobrios que pueden valerse de la precariedad de la situación que enfrentan los personajes y ajustarse a los presupuestos del director para los gastos de escenografía. La sencillez de los escenarios

permite, de igual modo, resaltar y dar prioridad a las intervenciones de los personajes en sus diálogos enfrentados y soliloquios o a las acciones que éstos ejecutan en escena.

Las pocas escenas en exteriores que contiene la película, son poco intervenidas por personajes ajenos al proyecto o que sean propios del lugar geográfico al cual se encuentran sujetos los exiliados y el mismo largometraje. La constatación de esto es la escena donde se encuentran unos exiliados hablando sobre la construcción de un puente vehicular, que comparan con una infraestructura similar proyectada para Chile, en la cual, aparte de los cuatro exiliados que conforman la escena y unos cuantos movimientos de automóviles a una distancia considerable de donde acontecen los sucesos, no hay ningún otro tipo de intervención incidental del paisaje por parte de agentes externos. Es un proyecto de unos cuantos, en el cual solo estos tomaron partido para el desarrollo del mismo.

Por último, en las escenas donde hay una decoración más elaborada y sobrecargada son las que se identifican como los espacios del “otro”, del francés o del grupo interesado en apoyar con recursos económicos o materiales la causa chilena. Estos escenarios son lugares de las casas o de las oficinas de los franceses las únicas que se muestran con un poco más de decorado o cuidado en la presentación de fondo de la escena, aun así los discursos enfrentados y situaciones que se desarrollan dentro de estos no pierden su relevancia.

PUESTA EN CÁMARA

En las escenas realizadas en los exteriores, la cámara va siguiendo de cerca y desde atrás a los personajes que se desplazan dando la impresión de la complicidad. Aun así, esta es una cámara que no coincide con el punto de vista perceptivo de ninguno de los personajes, pues enfoca y de a conocer la imagen de los sucesos pero desde una distancia, sin ser parte de la escena. Realmente, toda la película transcurre con una objetividad visual por parte de la cámara.

Cuando los personajes interpretados por los mismos exiliados amigos de Raúl Ruiz realizan una escena en el exterior, pero su actividad o puesta en escena no requiere un desplazamiento muy amplio, sino que está delimitado aun campo de movimiento más reducido, la cámara se encuentra fija, girando de forma panorámica para mostrarnos aquello que el director quiere destacar y hacer ver al espectador y así sumergir a este último en la atmósfera de la acción que se propone en el largometraje y seguir el desarrollo de la historia propuesta, en este caso del director y sus colaboradores.

Cuando la acción se desarrolla en escenarios domésticos la cámara repite la dinámica de estar fija, mecanismo útil para escenarios limitados, pero siempre en búsqueda,

panorámica, del personaje o personajes que establecen los diálogos o los monólogos que surgen con relación a la situación en que se encuentran o se desarrollan según los hechos. La finalidad de esta cámara, de movimientos lentos, es que el espectador fije su atención en el dialogo que predomina en la escena y no pierda la continuidad de un discurso que es igual de confuso a la misma vida que enfrentan sus protagonistas.

La mayoría de los planos que contiene el largometraje son los conocidos como planos americanos y planos medios, en los que no se da importancia al fondo o decorado de la escena sino a quienes la componen. Los planos completos son muy escasos y en particular están destinados a las escenas donde hacen presencia los representantes del mundo francés. Son escenarios donde no interesa resaltar más el decorado y la composición completa que hace el hombre y el entorno donde se le enmarca. Los planos predominantes, que son el americano y el medio, pretenden la cercanía con los personajes y el mensaje que estos transmiten. A pesar de esta proximidad con el personaje, éstos manifiestan en sus diálogos una ausencia de dramatismo o emotividad, tomada ésta equívocamente como una sensación de equilibrio emocional que termina dando más primacía al dialogo, al mensaje y a la acción sin que estos tengan una continuidad determinada entre sí, ya que por su esencia surrealista, aportada por el director, algunos diálogos, al igual que las escenas carecen de continuidad o ilación inmediata. Estas escenas cortas van acompañadas también de algunos cortes abruptos, entre escena y escena, que aun así no hacen perder la intencionalidad propuesta por la película, la que es orientada por los movimientos de cámara y las intervenciones de Voz en off, que encarrilan al espectador dentro de los sucesos de la historia.

Es así, como la historia entrelaza las situaciones vividas por los exiliados, que ellos mismos interpretan, y la de los que intervinieron en este grupo (el músico, los colaboradores franceses, el médico, el argentino exiliado, etc.) de una forma admirable, sin que estas mismas historias individuales sean percibidas como historias paralelas de una historia central, puesto que todas son parte fundamental del mensaje medular que se propone transmitir la película.

MONTAJE

El largometraje no está estructurado a través de una palpable linealidad discursiva, o al menos no lo es de forma aparente o inmediata, que pueda percibir el espectador. Es más bien una constante contraposición de imágenes y diálogos que relatan acerca de un mismo asunto, entorno siempre de un estilo surrealista que termina siendo comprensible y digerible por su composición de planos y escenas cortas.

Al igual que en todas las partes que componen esta película (escenario, diálogos, decorados, técnicas etc.), el montaje evidencia el bajo presupuesto al que se vio sometida ésta, pero que tuvo como recompensa el convertirse en una historia adelantada a su tiempo y premonitoria de los sucesos que se avecinaban.

MÚSICA

El largometraje no cuenta con una banda sonora, música adaptada o creada especialmente para ella. Lo que caracteriza a la película son sus sonidos incidentales, propios de la acción que se desarrolla en la escena, como los silbidos, voces producto de conversaciones de fondo, la televisión encendida, las aves trinando, los autos del tráfico, etc. Aunque en algunas escenas en donde cobra especial preponderancia la participación o intervención del locutor donde se escucha su voz y desaparecen los sonidos accidentales.

Las intervenciones musicales, incidentales o instrumentales en el largometraje se dan cuando el cantante, que se encuentra de gira en París y es objeto del “secuestro a la chilena” por los exiliados, aparece en escena con un acompañante que toca la guitarra. Fabián Luna nunca interpreta ninguna canción pero cuando se dispone a cantar es precedido por la intervención del guitarrista que anuncia su espectáculo. Estas intervenciones no son extensas, la de más larga duración se da cuando el cantante es acompañado por el guitarrista mientras el primero habla de la cueca chilena. También hay una corta intervención a guitarra al comienzo por parte de una de las mujeres exiliadas que compone el grupo.

Otra intervención musical, que más exactamente es una interpretación musical por parte de un personaje que se da durante un de las pocas intervenciones de voz en off que se presentan en el largometraje. El personaje declama la letra de una canción, mientras la voz en off interviene en el desarrollo de la historia dándole una construcción poco convencional a esta.

En la única escena que se puede percibir un efecto específico, para especial atención sobre la situación que se presenta dentro de la escena, es cuando al principio de la película el obrero, que realiza la huelga de hambre, lee en la prensa francesa un titular noticioso que le da esperanzas sobre el pronto retorno a su patria. Este descubrimiento del obrero es anunciado en voz alta a sus demás compañeros exiliados, acompañado por un redoble de tambores que le imprime emotividad a la escena.

Algunas intervenciones incidentales, como la televisión en la que se escucha claramente un dialogo en francés, permite al espectador ubicar y sacar conclusiones de cosas o acontecimientos que no se dicen de forma explícita pero que al manifestarlos de esta forma,

o el mismo hecho de obviarlos, hacen que se tengan en cuenta para la interpretación de la historia. El escuchar una intervención en francés transmitida en la televisión comprueba la ubicación del grupo chileno en un medio parisino, sin que los mismos personajes hagan mención de ello y también informa sobre el posible entorno que estos enfrentan al traspasar las paredes que les resguardan, encontrando un mundo que les contrapone otra cultura y otro espacio.

Es realmente escasa la intervención musical, de efectos o sonidos elaborados en el largometraje pues se destaca por su sencillez en cuanto a este material. Esta situación corresponde a la construcción general de la película, ya que por la escasez de recursos no es fácil disponer de medios más elaborado. Aunque la misma película transmite la sensación de no necesitar más de lo que ya posee para cumplir con el propósito que se propuso en un comienzo.

ANÁLISIS

Como lo señaló Carmen Castillo, el exilio está compuesto por varios exiliados y exilios quienes son los que terminan decidiendo cómo vivir y enfrentar ese destierro obligado, según su criterio, posibilidades y necesidades.

Lo que más o menos refleja el largometraje de Raúl Ruiz, es la imagen de un exilio que debió enfrentar, no solo un determinado grupo social, sino todos los chilenos que debieron partir al destierro y quienes fueron seleccionados indiscriminadamente por las circunstancias, sujetos a una situación que ni siquiera garantizaba las mismas posibilidades y recursos de vida para todos los que se vieron sometidos a él, y mucho menos representaba igualdad en cuanto a la capacidad de concientización y adaptación a la nueva situación, por parte de todos los que allí terminaron. La película, entonces, trata algunas de estas situaciones que debieron enfrentar un amplio grupo de exiliados, en Europa especialmente, que se componía desde el obrero hasta el intelectual y el mismo burgués.

Este largometraje, más que apreciarse como una fuente histórica para la reconstrucción de las consecuencias inmediatas al Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973, se postula como una microhistoria del periodo de Dictadura. Una de las tantas microhistorias reproducidas por los que salieron como vencidos de estos hechos; adaptada en un ambiente ficticio que toma todas sus herramientas del mundo real, que retrató los conflictos colectivos e individuales de un grupo de chilenos que se acogieron, voluntaria o involuntariamente, a la diáspora y que ante la necesidad de denunciar su situación al mundo deciden posar ante el lente de la cámara para que ésta tomará registro de sus vicisitudes, conflictos y

contrariedades, las cuales más adelante terminarían suministrando a los estudiosos, y al público en general, una idea sobre el cómo se llegó a asumir el exilio por parte de algunas de sus víctimas. Para la historiografía, esta película se perfila como un posible reflejo de una de las principales consecuencias inmediatas (como el exilio y persecución), y aun un tanto olvidadas por el discurso oficial, que contrajo la Dictadura Militar chilena y que alcanzó a generar repercusiones no solo para el territorio nacional sino que llegó a ser de un gran impacto internacional.

Aunque esta situación de exilio impidió conocer de primera mano los acontecimientos diarios que se sucedían en Chile y que la distancia impedía la participación activa de aquellos hombres y mujeres olvidados en el ostracismo, fueron estos mismos quienes promovieron y gestionaron auxilios para muchos de sus compatriotas, que lograron librarse de la represión impuesta por la Junta Militar gracias a estas iniciativas.

Con el regreso de la democracia al país austral, muchos de los exiliados decidieron regresar a su patria, desconociendo que a su retorno encontrarían, a cambio del país que tanto recordaron y anhelaron durante su exilio, a un país transformado y totalmente ajeno del que conservaban en su memoria individual y colectiva de exiliados. El regreso de algunos de estos hombres y mujeres, que no compartían las mismas reminiscencias con sus compatriotas, que si permanecieron dentro del territorio nacional, terminó por contribuir aun más con la fisura que marcaba la memoria colectiva, y nacional chilena. La cual, mucho antes del Golpe Militar, ya venía quebrantándose y con la que un hoy carga el pueblo chileno. Estas fisuras que todos los hechos sociales proporcionan a la memoria chilena hacen mella en su historia oficial.

Como consecuencia también de este proceso de destierro, interno y externo, y del retorno posterior muchas otras consecuencias que no solo se ven reflejadas en la elaboración oficial del discurso histórico y de la memoria nacional sino dentro de la misma conformación social. Una de las directas y visibles circunstancias del retorno de los exiliados es el surgimiento de los hijos del exilio, los hijos que no son de nadie ni de ningún lugar que no conocen o no han sido parte de su historia y sus raíces, debido al peregrinaje al que fueron sometidos sus progenitores, llevando a estos a tener que enfrentar una situación que les impide, de algún modo, sentirse completamente chilenos al tiempo que no son completamente ajenos a esta historia y a esa cultura heredada de sus padres, que les hace más difícil su identificación como individuos de un territorio determinado y que es una consecuencia, a largo plazo, que también ha dejado el Golpe Militar y que aun pesa para los chilenos y su identidad con la cual la historia y sus gobernantes aun están en deuda, no solo con estos hijos del exilio sino

con todos los que fueron víctimas directas o indirectas de estos vejámenes productos de la Dictadura del 1973. Están en deuda con la verdad.

Diálogos de exilados, además de contener información valiosa para una reconstrucción histórica del siglo XX chileno, y latinoamericano, en cuanto a la tan relevante problemática de la Dictadura Militar y de una de sus tantas secuelas como lo son el exilio, la persecución, entre otras tantas; esta película también suministra elementos sobre la perspectiva individual de un director como Raúl Ruiz; quien fuera opositor al régimen y militante comprometido con su ideología política. La imagen que él propone frente al hecho del exilio es una imagen vivida y criticada desde la vivencia del ostracismo en carne propia y que logra reconstruir ante su cámara con la participación y colaboración, desinteresada, de amigos y compatriotas caídos en desgracia, quienes más que actuar ante el lente de su cámara se esfuerzan por interpretar y recrear sus propias experiencias de vida.

El estilo y conformación que se le dio a la historia y el mismo tema que esta película aborda, el exilio, hacen romper a Raúl Ruiz con el camino panfletario que muchos otros de sus colegas exiliados decidieron tomar durante los primeros años de Dictadura.

El hecho de no ser una película reconocida como panfletaria no la despoja de su carácter político y de denuncia. Este largometraje de Raúl Ruiz es de carácter político, no solo por el hecho de que su realización se vio jalonada como respuesta a las consecuencias sociales y políticas que en ese entonces se enfrentaban en Chile y en el exterior al tiempo que por intereses personales del director de denunciar estas circunstancias. No implica tampoco que la película tenga un contenido explícitamente político y que no se pueda ser vista a través de una mirada apolítica o desde otros enfoques históricos. Este largometraje es versátil, lo que permite todo tipo de análisis como lo aceptará cualquier fuente histórica; y además de mostrar imágenes sobre la cotidianidad de la vida en el exilio; muestra en medio de todo este relato cotidiano referencias hacia lo que se calla o no se muestra en escena de forma implícita, lo que va dejando indicios sobre la información que debe ser interpretada minuciosamente y que se encuentra entre los silencios existentes entre plano y plano. Asimismo, no se debe desconocer el interés principal que buscaba el director a través de la realización de su película militante, como el mismo la definió¹⁴⁸, que era un llamamiento a la unidad para los exiliados sometidos a la diáspora.

¹⁴⁸ CUNEO, B.: *Ruiz, entrevistas escogidas y filmografía comentada*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile. 2013, pág., 90.

Raúl Ruiz plasmó, pues, en su película la problemática del exilio, el exiliado y los exilios individuales desde su perspectiva militante y surrealista, con un estilo sarcástico e irónico que terminaron siendo los componentes adecuados para una historia que fluctúa entre el mundo de la ficción y lo documental. En ésta, lo importante no fue hacer un retrato optimista y ejemplar del grupo de chilenos expatriados, sino ser realistas y combinar en ella un sinnúmero de experiencias reales, entre las que se encuentran la de sus amigos y su experiencia personal, que enriquecen el contenido de la estructura dramática y la van estructurando con un estilo un tanto distante de lo que se asocia, desde los años cincuentas, como *cine de autor* puesto en este caso el largometraje se fue fabricando en el camino y con la participación de todos los que allí quisieron verse reflejados.

Es así, como el largometraje pone en escena a un conjunto de chilenos anónimos, como pasaron a ser la mayoría de chilenos; desterrados voluntariamente o involuntariamente y participes de un pequeño mundo “fabricado” en medio del territorio francés con la omnipresente esperanza de que el trance al cual se encontraban sometidos sería de corta duración, creyendo por tanto innecesario apropiarse de su entorno o promover contacto con el entorno parisino, el cual realmente formaba parte de su actual y futura realidad. Sumergidos en un su “Chile prefabricado” en el extranjero, no tomaron en cuenta que las condiciones habían cambiado y que sus necesidades ya eran otras. En medio de esta inconsciencia sobre los acontecimientos que los rodean continúan desarrollando su vida como lo venían haciendo hacía varios años, en la que la actividad que había primado era su tarea y participación política que en medio de un territorio ajeno a la problemática chilena, estos mecanismos de resistencia y oposición no representaban mayor problema para el gobierno de turno en Chile. Ello genera la necesidad de que las estrategias debían cambiar y que las huelgas de hambre, como la que efectúa el obrero a favor de un amigo asilado en una embajada y que es bastante criticada por sus compañeros intelectuales, o demás intentos de penetrar en la represión, ya no son tan fáciles de desarrollar sin recursos ni mucho menos con el factor distancia de por medio, en un país donde poco se sabe de la realidad chilena y poco se entiende de su conflicto político y social.

Otro de los movimientos que se planean en contra de la Junta Militar, que en vez de arrojar resultados arroja pérdidas y desgaste por parte del grupo de exiliados, es el “secuestro

a la chilena” perpetuado en contra de un músico de segunda, Fabián Luna¹⁴⁹, que se encuentra de gira por París y es un simpatizante del nuevo régimen chileno. La aparición de este personaje en escena, más que representar una oportunidad de los exiliados para atacar al fascismo, es una estrategia por parte del director para enfrentar los dos discursos delirantes que se batían en ese momento en el medio del ambiente político y social de los chilenos donde quiera que se encontrase.

Debido a las circunstancias y el hecho de verse obligados a un cambio de estrategia, deciden pues “organizarse” para promover la solidaridad internacional con la que pretenden enfrenta su situación y la de los demás compatriotas que permanecen en el territorio chileno. Estas ayudas van en búsqueda de la buena voluntad y el espíritu cooperador de los medios internacionales, en especial los franceses, quienes auxilian en conjunto para conseguir el desplazamiento de muchos otros chilenos, pero que al final no logran cubrir todas las demandas y necesidades que los exiliados pretendían obtener de dichas organizaciones o colaboradores con el paso del tiempo que es cuando más necesidades van surgiendo.

En el afán de ayudar y bajo misma la efervescencia de la lucha ideológica y política, este grupo de exiliados no pensaron en promover recursos económicos y materiales que les ayudaran a sustentarse financieramente durante el tiempo que durara la búsqueda de un empleo. Es por esto, que las consecuencias de un prologado exilio no se dan a esperar más, comienzan a escasear los recursos, el espacio se hace cada día más reducido y se pone en evidencia la falta de una actividad lucrativa para desarrollar y combatir tanto el tedio del exilio como la insuficiencia de los recursos mínimos que garantizaran una vida digna. Todas estas circunstancias, dificultades y escasez no se resolverían mediante asambleas o mecanismos dentro de los órdenes propios del partido, como en un principio se pensó y trató de implementar para la solución de estos problemas dentro del grupo. El nuevo orden al que debían acoplarse les exigía otro tipo de soluciones, como salir de su pequeño mundo fabricado, para protegerse, y comenzar a luchar por sus vidas las cuales habían cuidado y preservados desde el mismo instante que decidieron huir de su país con tal de no perderlas aunque esto significara el ostracismo.

El tener que salir del cerrado grupo de exiliados, al cual se habían acoplado en el extranjero para sobrevivir en los primeros días de destierro, llevo al desarrollo de conflictos

¹⁴⁹ Fabián Luna, interpretado por Sergio Hernández, comenzó siendo un personaje secundario en la película de Raúl Ruiz, pero debido al seguimiento que el director hizo de este personaje lo termina convirtiendo en una especie de protagonista de la película. Para saber más sobre algunas de las impresiones de Sergio Hernández sobre su personaje y la película consultar: < <http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/09/18/el-mal-chiste-de-raul-ruiz-a-los-chilenos-en-el-exilio-dialogos-de-exiliados/>>.

tanto colectivos como individuales, que encontraban como detonante las ideas divergentes entre el obrero, de pensamientos más radicales, y las del intelectual que siempre eran discordantes en cuanto al punto de vista sobre cualquiera de los temas por resolver dentro del grupo. Esta necesidad de abrirse al entorno parisino era enfrentar al exiliado nuevamente y en un muy corto plazo de tiempo a un nuevo cambio de reglas y normas a las cuales no estaban acostumbrados y las que incrementaban la zozobra, desesperanza y el traumatismo que la situación de destierro que se habían venido generando en cada uno de los exiliados y sus familias. Los ambientes de desesperación, que también se reflejan en la película, se pueden identificar durante los diálogos en los cuales se hacen alusiones comparativas entre el país ausente y el país de acogida, entre las mismas costumbres gastronómicas de uno y el otro, en los diálogos en los que los personajes buscan desahogarse de sus dramas personales siempre anhelando lo que se perdió en la huida de su hogar, en donde no solo se abandonaron las riquezas materiales sino todas las posesiones que se habían adquirido con el correr de los años y los sueños que se habían planeado cumplir.

En el exilio se hacen aun más evidentes las características propias de la identidad y el ser chilenos. Ante el otro, emergen las particularidades que hacen tan distintos a los hombres o países uno de otros; estas diferencias que se pueden constatar en el discurso del burgués que hace alarde de su posición social, al menos en el contexto de aquel Chile que existió antes de la Dictadura y de su herencia genealógica reconocida históricamente en Chile, a las cuales el chileno otorga gran valor y su entrevistador, un brasileño, no suministra igual interés o importancia. También afloran los elementos que dan cohesión a los chilenos, las diferencias de casa (salvo las políticas que dan lugar al exilio) a veces se olvidan para compartir elementos comunes.

Otras de las alusiones a esa identidad que no pretenden olvidar en el exilio y que el director utiliza para contextualizar a sus personajes al tiempo que para instar a sus espectadores chilenos a no olvidar su origen, son los pequeños gustos que se dan los exiliados, cargados a sabor y olor de patria, como son las empanadas chilenas que aparecen en escena o la cueca que intenta representar el músico acompañado de una de las mujeres del grupo. Estos pequeños elementos cargados de simbolismo y significado no solo aportan la chilenidad al contexto, sino que también demuestra que estos chilenos se identifican como tales, más que nunca. Este tipo de representación suministra datos sobre la identidad chilena de este entonces y hasta como era interpretada esta misma dentro de los distintos grupos sociales en los que se dividía el Chile de los setentas.

Las pocas noticias que llegan sobre la situación de Chile, debido al estricto régimen de censura impuesto por la Junta, a las manos de los exiliados a través de los medios de información parisinos, terminan por desalentar la ilusión del pronto retorno al hogar. La incansable espera y búsqueda de noticias en los medios de comunicación franceses terminan por informar e ilustrar al exiliado, en especial al intelectual, más sobre la situación del país de acogida que de su propia patria, generando esto diálogos más sustentados sobre esta información, en la cual sus ideas políticas no se ven violentadas o censuradas, que sobre la de su propia patria, llegando al punto de suscitando comparaciones entre las dos realidades a las que se encuentran sujetos.

El pasar del tiempo, el peso de las incomodidades, las necesidades y la de debilitada esperanza de un pronto regreso a la distante patria, (pues no está garantizada su vida al volver) se ven forzados a hacer su vida en París y deshacer su hermético grupo para establecer relaciones y emprender su propio camino que les permita conseguir un empleo y adaptarse a su vida en el espacio que les dio acogida, cobijo y auxilio; el cual terminara convirtiéndose para algunos de los exiliados en su segunda patria y la de sus descendientes.

El encuentro de los exiliados para este proyecto y su realización, se asemeja con la ciudad de Eufamia, del cuento de Ítalo Calvino¹⁵⁰, donde todos se reunieron en una ciudad extranjera para compartir sus experiencias, y sus propios exilios, conservando todos su pluralidad y diversidad pero al mismo tiempo entregando toda esta información o experiencias que terminarían entremezclándose para construir una de tantas memorias y evidencias productos del exilio. Las imágenes resultado de este encuentro de amigos alrededor de un continuo diálogo que les permitió descargar sus almas de tanto dolor y sufrimiento se constituiría en su legado para el mundo y un aliciente para continuar viviendo y luchado por sus proyectos de vida.

Es claro que el reflejo de la realidad contenido en esta película es sesgado, por las experiencias, críticas y pensamientos de un grupo determinado de exiliados que cargan de ironías y sarcasmos la historia pero que, aun así, permite suministrar pistas sobre las situaciones, hechos y circunstancias que debieron enfrentar estos hombre y sus familias desterradas, quienes tuvieron que fabricar su propia historia y memoria en torno a estas

¹⁵⁰ CALVINO, I.: *Las ciudades y los cambios*, <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ita/calvino/las_ciudades_y_los_cambios.htm>, visitado septiembre 20 de 2011.

situaciones específicas. Tampoco debemos dejar pasar que es una fuente para conocer el cómo se movieron y organizaron los exiliados, en el medio internacional, en pro de ayudar y solidarizarse en favor de todos los chilenos. También se logra desentrañar el cómo impactó y marcó realmente la Dictadura Militar, dando otro tipo de información muy discordante con la que en el período de la Dictadura se dio a saber por los medios oficiales, en donde se dio a conocer un Chile con un floreciente crecimiento económico, de un incomparable orden público, con un proyecto en marcha para la salvación de la democracia y la nación de las “diabólicas” manos del marxismo y el resurgir de una nueva nación chilena que los llevó a retomar las tradiciones nacionales; discurso que llegó a oídos de muchos en el mundo y que muchos otros combatieron o defendieron dentro de la misma población chilena.

Tanto el exilio fuera de la nación, como los ostracismos internos, a los que fueron sometidos en especial políticos y partidarios del gobierno derrocado, merecen un espacio especial dentro del análisis historiográfico ya que todos estos procesos individuales hacen parte de un gran proceso que ha dejado no solo un silencio, al cual muchas voces claman por romper, sino innumerables familias a la espera de una reparación que permita llenar el espacio en blanco que la memoria requiere conocer para la normal articulación y continuación como sociedad, individuos y colectividad que requiere la nación chilena.

Los exiliados, los exilios y los hijos de estos, también conforman un capítulo importante para la reconstrucción historiográfica de Chile del siglo XX, que no solo requiere de una revaloración e inclusión de nueva información del tema sino una consiente reconstrucción de la historia oficial, que siempre se ha encargado de dejar por fuera todas estas microhistorias de los vencidos. Hecho que no ha permitido, en todos estos años, resarcir las viejas heridas que este proceso ha dejado y las que vienen siendo heredades, de generación en generación, propagando la polarización de la sociedad chilena y la prolongación de las problemáticas tanto sociales y políticas de esta misma. Tal vez esto se ha seguido dando por la instrumentalización partidista de la memoria.

PALABRAS QUE MARCARÍAN LA MEMORIA, “PRISIONEROS DESAPARECIDOS”

"La memoria tiene fuerza de gravedad.
Los que tienen memoria, son capaces
de vivir en el frágil tiempo presente.
Los que no la tienen, no viven
en ninguna parte."
Patricio Guzmán.

EL DIRECTOR: SERGIO CASTILLA

Sergio Castilla, cineasta chileno, que participó activamente en la comunidad cinéfila chilena durante el gobierno de Salvador Allende, fue uno más de los cineastas y chilenos exiliados después del Golpe Militar de 1973 propinado por las Fuerzas Armadas.

Este cineasta fue influenciado, al igual que Raúl Ruiz, por el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Aun así su estilo marca la diferencia respecto a todos los otros cineastas de su generación debido a los estudios que realizó sobre cine en Francia antes del Golpe Militar, los cuales terminaron proporcionándole diferentes miradas, recursos y opiniones disímiles a la de sus colegas chilenos.

Entre los cineastas del exilio, Sergio Castilla se distinguió entre el grupo de los directores que durante los primeros años de exilio crearon sus obras con un contenido explícitamente panfletario. Sus trabajos de ese entonces se encuentran cargados de sentimientos de los que no podía ser ajeno ni distante, al punto de que llegó a utilizar para sus obras títulos tan insinuantemente explícitos y directos como *Pinochet: fascista asesino, traidor, agente del imperialismo*, la cual fue filmada en Chile y Suecia para la televisión.

Castilla ha producido y dirigido ocho largometrajes, y varios cortometrajes, que se han exhibido en prestigiosos festivales de cine, incluyendo el Festival de Cine de Nueva York, el Festival de Cine de Sundance y en la noche inaugural de New Directors New Films en el MoMA.

Durante varios años, enseñó dirección de cine en el Programa de Graduados de la Universidad de Columbia y en la Universidad de Nueva York. Castilla ha estado viviendo en Brooklyn desde 1979.

LA PELÍCULA: PRISIONEROS DESAPARECIDOS

ARGUMENTO

La película pone en escena los acontecimientos que ocurren durante el lapso de una semana dentro de una casa “fachada”, de las tantas que proliferaron durante la Dictadura

Militar; destinada a la retención, tortura y posterior desaparición, en la mayoría de los casos de los chilenos (jóvenes, profesionales, obreros, burgueses y hasta extranjeros atraídos por el experimento socialista de Allende) que enfrentaron este tipo de vejámenes durante la Dictadura Militar.

El relato, basado en hechos reales, comienza a narrarse desde el día domingo, el que se escenifica como un domingo usual para la mayoría de las personas dentro de la cultura latinoamericana, un día que es comúnmente dedicado a actividades sencillas y que permitan en compartir en familia y despejar los cuerpos y las mentes de los agitaciones habituales de la semana de trabajos o estudios.

Este pacífico y aparente domingo es irrumpido de forma agresiva para transformar la vida de uno más de los chilenos, que pasan a formar parte de las listas de prisioneros o desaparecidos que fueron arrebatadas de ese mundo, aparentemente normal, bajo el Gobierno de Pinochet. Ese mundo el que se muestra en la película separado por el umbral que divide la realidad que hay en la casa, ubicada en un barrio cualquiera y que tiene una fachada como cualquier otra, y el mundo que la rodea que parece ajeno a dicha realidad que allí se asume y se presencia.

Durante el largometraje se ponen en escena los dramas de la tortura física, la prisión, el abuso, la tortura psicológica y la desaparición forzada de la que fueron víctimas la gran mayoría de los prisioneros que sufrieron la fatalidad de ser reclusos en estos centros o casas de humillación y constante transgresión de los Derechos Humanos; las cuales contaba con múltiples ambientes, la realidad de los prisioneros, la realidad de los torturadores y la realidad de lo que se encontraban fuera de estos lugares, o de los que podían traspasar esa muralla, y dejar atrás por varias horas esa esfera de encierro y sufrimiento sin ningún tipo de remordimiento.

ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Esta historia, de denuncia y confrontación, tiene una estructura de linealidad en el estructura dramática de su narración, evidente a partir del inicio, cuando se advierte al espectador que el punto de partida de la historia es un domingo, el inicio de una semana cualquiera durante los años de dictadura, cuando comienzan a desarrollarse los hechos dentro de aquella casa que se convertirá en el escenario central de las historias. Todos estos componentes y estructuras propias de la historia, tenidas en cuenta por el director, son lo que permite entender al destinatario o intérprete del mensaje contenido en este largometraje, que

los hechos se fueron sucediendo en el transcurso de una semana que dio inicio el domingo que se señala en la primera escena.

En medio de la linealidad de la historia, se organiza la intervención en escena de los casos de cada uno de los prisioneros que son conducidos a esta casa para ser custodiados y confinados en ésta por el tiempo que sus captores consideren necesario, así obtener los resultados que pretenden de sus prisioneros, que no son los que pueden estos suministrarles, a pesar de las torturas y más vejámenes a los que son sometidos, pero si los que ellos necesitan y se les obliga hallar.

Al tiempo que se va desarrollando la película van interviniendo, con el paso de los minutos (escenas), las problemáticas y situaciones más banales y cotidianas de los propios victimarios y custodios que de cierta forma también son confinados a este mundo que se esconde tras las murallas que rodean esta casa de tortura y prisión.

Cada preso es una historia al tiempo que es el reflejo de todos y cada uno de los chilenos, o extranjeros venidos a Chile por el interés en el socialismo, quienes se vieron sometidos a esta constante violación de los derechos humanos dentro de estos centros establecidos por la Dictadura.

De toda esta narración de casos reales, plasmados en el largometraje, se da un especial interés o protagonismo del preso que creen sus captores es Miguel, un líder de la oposición al nuevo orden impuesto por la Dictadura Militar y del cual pretenden sus captores obtener valiosos resultados e información, al tiempo que reconocimiento de su desempeño y labor dentro de la estructura de la vida militar, a la cual la mayoría de los captores pertenece y en la cual el *Jefe* se vería más beneficiado o presionado según los resultados que obtuvieran sus subalternos después de las extenuantes jornadas de tortura en contra del reo Miguel.

Se conoce de cada “proceso” y preso, a través del sistema de torturas y la misma necesidad de información que tiene de cada uno de los retenidos que se ven confinados en esta casa, pero de pocos son los que se conoce su historia de principio a fin. Solo se conoce sobre el presunto Miguel, pieza clave para desarticular a la izquierda, todo su proceso dentro de la casa, desde su retención forzada hasta su final inesperado y poco satisfactorio dentro de este lugar de tortura y confinamiento.

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Al escenificarse la mayor parte de la historia dentro de un lugar de encierro y tortura, las escenas de exteriores son reducidas, pero bien pensadas según las necesidades del momento y de la misma narración. Durante las escenas en el exterior, los diálogos son

reducidos o se recurre a la utilización del recurso de *voz en off*, para complementar dichas escenas en movimiento o que se desenvuelven a una distancia considerable de la cámara.

Durante la escena en el exterior, cuando se produce el operativo de detención del prisionero, en torno al cual comienza a desarrollarse la película, se puede apreciar e identificar la apropiación del espacio y los recursos para escenificar con los que cuenta el equipo de producción, que en ese entonces se encontraba apoyado por recursos del país de acogida del director chileno. También puede apreciarse una captura impactante y lograr reflejar, a partir de la perspectiva del director, parte de los recursos, imponencia y poderío que estos hombres, con licencia para matar, podían desplegar en este entonces para cumplir con las órdenes que se les impartían.

Algunas de las escenas en el exterior, contraponen la tragedia que se suscitaba dentro de la casa y sus habitantes temporales, con el ambiente tranquilo y natural que se refleja en el paisaje que recorre el *Jefe*, en compañía de algunos de sus conocidos o familiares que llegan a visitarlo, los cuales no traspasan la barrera divisoria establecida de forma material e inmaterial entre estos dos mundos incrustados en una misma realidad, pero desconocidos u obviados por algunos. Escenas como éstas son en las que queda en evidenciada la separación del mundo que circunda la casa y la que enfrentan los que allí están obligados a permanecer y “convivir”.

Aparte de estas escenas en el exterior, el ambiente sosegado, natural y de contraste al infierno de la reclusión y tortura también es escenificado, como espacios de oposición, en el patio de la misma casa, donde hay cabida a la convivencia de dos realidades paralelas que son asignadas a cada uno de los habitantes de este centro de reclusión, según el papel que dentro de esta desempeña.

En esta película, aunque no requiere de gran ostentación en su escenografía y decorado, se aprecia la dedicación en cada uno de los signos y símbolos encargados de transmitir esas herramientas de interpretación para el espectador, al tiempo que le suministran realismo a la narración. La misma casa, al no encontrarse ataviada de los habituales elementos y características de una casa usual, transmite de forma inmediata lo poco común que en esta se realiza, que su fin como estructura no es el tradicional que se le adjudica a este tipo de edificaciones y que por tanto en ella se esconde una realidad distinta a las demás.

El vestuario de todos los personajes, por el solo hecho de ser de una temporalidad inmediata a los hechos, no requiere de una reinterpretación o adecuación contextual por el contrario requieren más de una ubicación o identificación exacta con su personaje, su situación y el mensaje que se proponen transmitir con este elemento adicional transmisor de múltiples signo y códigos. Esta apropiación que se hace tanto del espacio, por medio del

decorado y de los mismos personajes a través de sus trajes, propios de los años 70s, logra reflejado de forma inequívoca los hechos y el momento histórico.

En cuanto a los prisioneros, la presentación de éstos ante la cámara, tanto en sus momentos de soledad, en su celda, como durante las extenuantes e impactantes sesiones de tortura reflejan, por medio de las imagen de éstas, escenas de dolor y angustia que los identifica con su personaje y las personas a quienes, por medio de estas imágenes hacen, en cierta medida, un homenaje. Son personas representadas en el olvido, el dolor y la desesperanza y quienes ya no cuentan ni con un espacio para el control de su propio decoro ni la posibilidad que disfrutar de placeres tan sencillos, con los que cuenta la mayoría de los seres humanos, como son el frío soplo del viento o los cálidos rayos del sol.

Toda la atmosfera que conforma esta película, acertadamente sobria al tiempo que directa e incisiva, logra transmitir desde la perspectiva singular de su director la historia y testimonios de algunos de los chilenos que lograron sobrevivir a estos hechos y han querido compartir sus experiencias y dejar testimonio de los días que permanecieron reclusos en centros o casas como éstas.

PUESTA EN CÁMARA

Este largometraje está compuesto por escenas tomadas y escenificadas desde distintos ángulos y distancias, de frente a la cámara; gracias a las cuales se aprecia un conjunto de herramientas indispensables para la interpretación de los elementos que componen la atmosfera y estructura dramática del momento, que permiten también hacer un acercamiento a la intimidad de los personajes, de sus historias, de los testimonios que estos reflejan y que buscan denunciar.

Los planos que se pueden valorar en la película van desde el plano de conjunto, en las que se ponen en oposición la realidad del preso con la de su entorno el cual lo hace invisible, hasta las tomas de picado, contra picado y traslación que son las que suministran emotividad a las escenas en las que se refleja el trato hacia los prisioneros, el cual es el tema central y más importante del largometraje. En estas escenas, que son predominantes e impactantes en gran parte de la película, se aprecian los detalles, las aproximaciones y detenimientos de la cámara en las que intervienen. También, las tomas en primer plano y el *close up*, puesto que cumplen de manera admirable la especial tarea, que el director asigna en estas, de resaltar el dolor, lo sanguinario e inhumano de los procedimientos de tortura y de la misma situación de persecución, detenimiento y desaparición que se suscitó durante el régimen Militar.

A diferencia de lo que ocurre en la película de Raúl Ruiz, *Diálogos de exiliados*, en este largometraje hay una intervención importante de la emotividad por parte de los personajes, una apropiación del carácter de cada uno de ellos, por quienes los representan. Esta característica debe ser también propia de la película debido a que en ésta ya no se representan a sí mismos y sus historias, sino que representan a un grupo que les es un tanto ajeno, debido a que para la recreación de sus personajes debieron partir de historias contadas por los sobrevivientes a la tortura, de las historias que se filtraron a través de amigos, parientes, compañeros de cautiverio y de los mismos captores. Esa distancia que existía entre el grupo que pretendían representar termina por acercarlos en el mismo momento que asumen el riesgo de querer dar a conocer, la indolencia que se cernió y aun se cierne frente a ésta, una de las consecuencias de los años de gobierno de la Dictadura Militar.

Se destaca el pleno aprovechamiento y uso del escenario principal (la casa), el cual se recorre casi por entero durante la película, para ir reconociendo uno por uno los lugares destinados a cada una de las distintas actividades que en él realizan los personajes y en los cuales a los que son identificados como prisioneros se les ha despojado de cualquier aspecto de humanidad, puesto que en este sitio es donde solo imperan las normas de la vida militar, acomodadas e impuestas a los prisioneros, y la obtención de resultados favorables al orden imperante, que se desligan por completo del mundo civil y las normas democrática.

MONTAJE

La consecución de las imágenes durante el transcurso de toda la historia es clara, mantiene la ilación de los hechos que se van sucediendo frente a la cámara y dentro de la casa; con las historias que allí se van entretejiendo y que no se van contraponiendo las imágenes de forma abrupta para que la narración se desarrolle de forma diacrónica, como lo propone la presentación de la primera escena. La historia se desenvuelve teniendo como referente los hechos que se van programando dentro de la casa, y sobre cómo transcurre el diario vivir de sus habitantes, más que en relación a una historia o testimonio en particular de alguno de estos personajes.

No hay un protagonista encarnado en un solo personaje, ya que el interés principal del director es abordar un asunto en particular, el tema de los prisioneros políticos y específicamente el concepto de la tortura, este con base en testimonios de víctimas de estos atentados a los derechos humanos. Es por esta misma razón que dentro del montaje del largometraje se tiene en cuenta que la composición de los planos sea con escenas cortas y que las imágenes sean desaceleradas para que permitan transmitir y ubicar al espectador en la

acción predominante que se busca destacar dentro de cada una de las escenas que componen esta película; creada con un tono de confrontación y decidido a exponer el drama de la tortura y las descarnadas vejámenes en contra de los derechos humanos que se desarrollaron durante este período, en Chile.

Por el año, y el lugar, de su producción en el largometraje también se pueden apreciar e identificar cambios en cuanto a su tecnicismo, que para esta se utilizaron, en paralelo con las películas del comienzo del periodo de exilio, puesto que se da la intervención del adelanto y tecnología del cine cubano, país de acogida de este director, el cual no había cesado de progresar como si había ocurrido con el cine chileno. También esta es una de las películas en las que la aportación de un recurso económico es más favorable en comparación con otras de las películas que se realizaron en el exilio, tanto al inicio de este periodo como durante todo este.

MÚSICA

Este largometraje, como ya se comentó anteriormente, contó con mayores recursos para su producción; al menos en comparación con la película que anteriormente se analizó en este proyecto del director Raúl Ruiz, es por esto que las intervenciones y acompañamientos que hace el material sonoro dentro de esta realización son mucho más significativos y constantes. Podemos encontrar diversos elementos sonoros en esta, tanto de carácter incidental como principal.

Desde el inicio del largometraje, estos complementos o intervenciones sonoras se hacen presentes. En la primera escena, de aparente tranquilidad, escenificada en un vecindario cualquiera, se escucha de fondo el sonido producido por una banda que acompaña la acción de tranquilidad aparente. Esta escena, o tranquilidad, es rota no tanto por los sucesos que se desarrollan a continuación como también por los sonidos de tensión que introducen a la situación que se comienza a desarrollar en las escenas previas a la captura del nuevo prisionero. Estos característicos sonidos preparan el ambiente de la acción que en esta escena se registrara y permiten al espectador hacer parte de la situación.

En las primeras escenas de la película también se puede distinguir el acompañamiento sonoro de algunas imágenes con una percusión o música de estilo andina, aunque no va acompañada con imágenes que se relacionen inmediatamente con la música podría decirse que esta música hace alusión un poco a los orígenes o a la historia del pueblo que en la pantalla se encuentra representado y reflejado.

Por medio de la música y los sonidos incidentales se logra aun más la recreación de ese paralelo entre el mundo tranquilo al que muchos de los chilenos creían estar sujetos y el mudo al que muchos otros tenían que verse sometidos en contra de su voluntad, y que otros tantos creían inexistente. Intervenciones como estas son la que se encuentran durante las escenas naturales, los pajaritos o sonidos de la naturaleza o de la música de radio que parecen o pretenden ahogar los sonidos de dolor y los gritos de desesperación de los prisioneros torturados. Aunque también la forzada ausencia de música en algunos pasajes remarca una cotidianidad áspera, que promueve el sonido ambiente de pájaros y demás sonidos naturales, recurso que a su vez, agudiza la constante sensación de peligro.

Es contantes y hay una fuerte presencia de sonidos que informan sobre la situación dentro del territorio chileno durante este periodo, un estado de sitio constante que se refleja por las intervenciones de sonidos como sirenas, helicópteros. En cuanto al poder e imponencia que los militares, y demás cuerpos de las fuerzas armadas, que se encuentran dentro de la casa o centro de tortura se escenifican mediante la producción de ruidos o sonidos que de alguna forma determinar su poder en contra de los detenidos. Sus tonos de voz agudos en presencia de los retenidos, demuestran el exceso de fuerza con golpes seco o portazos y la misma utilización de radios de comunicación en la película hacen ver que todos se encuentran vigilados, bajo la decisión y custodia de un determinado grupo al cual se le ha otorgado el poder de decidir sobre sus vidas y su propia muerte.

Los momentos de tensión son acompañados con sonidos que exaltan la situación, algunos sonidos instrumentales para destacar el momento y cargar la imagen de la atmosfera apropiada, que permita reflejar una real sección de tortura tal cual a la que fueron sometidos estos prisioneros y que estos mismos describieron. Las escenas de tortura, o al menos parte de ellas, en las que el objetivo principal de la cámara era resaltar lo inhumano y sádico de las mismas es ambientada por sonidos producidos por las corrientes eléctricas que eran proporcionadas a los prisioneros o por disparos intencionados que tenían como fin alterar los ánimos entre los interrogados. Estos sonidos a la vez eran disimulados por parte de los que se encargaban de estas sesiones pues tenían como estrategia, para ahogar los lamentos del torturado y, para no permitir que los demás prisioneros escucharan las desgarradoras voces de dolor colocaban música a un volumen elevado durante dichas secciones. Esta música, al menos a la que se recurrió en esta película tiene un tinte un tanto festivo y alegre.

Es pues en este caso y durante toda la película, la música un elemento de contraste y total oposición en cuanto a la situación y mensajes que se proponen transmitir las imagen, pero si se hace una mirada más detenida a estos detalles se igualara esta situación de

oposición y confusión entre los mensajes que transmiten las letras de las canciones que allí se escuchan y los mensajes de las mismas imágenes con lo contradictorio de lo que se escuchaba y se veía de Chile en aquel entonces, incongruencia entre la información y mensajes venida de distintos puntos.

ANÁLISIS

Prisioneros Desaparecidos al ser un largometraje basada en testimonios reales es crudo y directo, tanto con sus personajes, con el espectador, como con la historia y el mismo cine. Ni siquiera el mismo paso del tiempo ha logrado resta su enfrentamiento con el tema que ha marcado el Chile actual en relación a la Dictadura Militar y la violación a los derechos humanos.

La imagen del sujeto torturado y maltratado es uno de los claros intertextos presentes en la película dirigida por Sergio Castilla. Rostros vendados, prisioneros humillados y sus cuerpos en peligro, es lo que se repite a lo largo de toda la estructura dramática que trabaja su director en este largometraje.

En la película se propicia un escenario no solo para la cruda denuncia, que es el principal propósito del director, sino que también se expone el dolor y lo inhumano de los procedimientos a los que muchos chilenos y sus familias fueron sometidos durante este periodo, tal vez por profesar ideas distintas a las impuestas por el Gobierno de turno o solamente por tener diferencias con algún otro hombre, quien le acusaba de ser parte de la izquierda, convirtiendo esta denuncia en un mecanismo útil para cometer otros tantos asesinatos pero ya con carácter vengativo.

Esta película además de escenificar una denuncia de forma directa y hasta un poco panfletaria, como se destacó el trabajo de Sergio Castilla durante estos años, no sólo pone en escena la oposición entre las dos realidades que se cernieron durante el periodo de la Dictadura Militar, como lo fueron la realidad de los prisioneros y perseguidos contra la que fabricaron los que tenían el poder. Además de esta contraposición también se ponen en escena otras dos realidades que han convivido, ya desde hace muchos años, en el territorio chileno como son la vida militar y la vida civil, irremediabilmente distanciadas.

El régimen Pinochetista, como se refleja en la película, se convirtió en el escenario perfecto para evidenciar esta polarización dentro de la sociedad, la que permitió demostrar la fuerza y poderío con el que contaban todos los cuerpos de las Fuerzas Armadas (tanto en estrategia militar como en su avance tecnológico), y mediante el cual se impuso, una vez más,

sobre la vida civil. Esta toma de poder por parte del mundo militar, vista mas como guerra inventada para alcanzar el exterminio de la izquierda chilena, permitió que la policía secreta actuara por encima y al margen de la ley, y los Derechos Humanos más fundamentales de millares de chilenos fueron violados sistemáticamente.

Los mecanismo de represión, y hasta de tortura, desplegados por parte de la Junta Militar chilena no constituyeron innovación alguna dentro del territorio Americano, puesto que el continente no desconocía estos regímenes dictatoriales de las cuales el mismo Régimen Pinochetista adopto procedimientos de contención y persecución que ejecutó dentro del territorio chileno y en contra de los prisioneros. En muchas ocasiones, estos métodos se llevaron a cabo bajo la supervisión de “especialistas” extranjeros, venidos de otras dictaduras, como la de Brasil, para así capacitar a los hombres de las Fuerzas Armadas chilenas. Brasil, al igual que Chile, es considerado como uno de los países que ha enfrentado unas de las dictaduras más largas en la historia del continente Americano, por tanto es uno de los países con más experiencia en este tipo de herramientas de control.

La película además de reflejar las precarias condiciones, lo sádico y los vejámenes en las que se encontraron los prisioneros bajo aquel régimen dictatorial, también pone ante la cámara la representación de la figura de aquellos hombres convertidos en criminales, sin conflicto alguno de conciencia, incapaces de medir el dolor que podían suministrar. Estos hombres, en un principio y, en su mayoría pertenecientes a las Fuerzas Armadas chilenas pero a las que, con el paso de los años, se les unieron tanto los “especialistas” venidos de otros paralelos, donde se ejecutaban estas mismas tareas e interrogatorios, como hombres pertenecientes a la extrema derecha quienes no contaban con un entrenamiento militar previo y que en ocasiones esta misma condición los predisponía a una brutalidad más cruenta en contra del que habían fabricado como su enemigo. Como lo que interesa en primera medida al militar, o cualquier otro hombre perteneciente a la vida militar, es cumplir sus órdenes y proporcionar resultados a sus superiores para así ser reconocido dentro del sistema jerárquico al que pertenecen, heredaron en cierta medida del sistema militar alemán. Este nuevo escenario, acondicionado para el mundo militar, lo que terminó generando fue un tipo de competencia entre las Fuerzas Armadas, el ejército y la policía para demostrar quienes eran los más eficientes y aptos para proporcionar resultados al Gobierno de turno; lo que realmente termino por convertirse en la competencia de que ala de las Fuerzas Armadas chilenas lograba infligir el mayor daño a la izquierda chilena.

Aunque la vida militar se rige por normas estrictas de jerarquías y muy distintas a las del mundo civil, el hombre sigue sujeto a su propia naturaleza lo que puede llevar a esperar de él las acciones que parten de lo más salvajes e inesperadas, hasta lo más humano y sensible. Esto es representado tanto en la película de Castilla como en la película de Miguel Littin *Dawson, Isla 10*, donde aparece el personaje que aun siendo parte de ese mundo opresor y que contaba con el poder, se apiada del prisionero y le suministra, aunque sea por unos cuantos minutos, un poco de esa humanidad que le es arrebatada desde el mismo momento de su retención.

Esta misma contrariedad en la que se ponen todos los hombres de las Fuerzas Armadas, ante el obedecer al mundo al que pertenecen y el obedecer a sus propios impulsos de humanidad, es lo que ha permitido obtener algún tipo de información tanto de los procesos en contra de los *Prisioneros Desaparecidos*, como de igual modo continuar con ese silencio, igual de torturante para sus familiar como para la memoria nacional, que no ha permitido romper y debelar la verdad, aun a pesar de las garantías otorgadas, de impunidad, para todos los que hicieron parte de la opresión durante ese periodo, y que les pesa más un bote de confidencialidad que la historia, la reconstitución y la memoria de su nación.

Estos hombres implacables, fieles a sus normas y a la vida militar, a pesar de las consecuencias que esto les traiga, son representados en la estampa del “milico” perfectamente vestido y autoritario en el personaje el *Jefe*, quien maneja su ofician y la casa de retención, que tiene bajo su supervisión, como un pequeño escenario teatral. Esta impresionante representación de Nelson Villagra, le mereció el Premio al Mejor Actor en el Festival de Cine de San Sebastián 1979.

Los militares encargados de ejecutar los interrogatorios, o torturas, de la ayuda extranjera además se asesoraron con profesionales de la salud (tema que también se debería analizar un poco en cuanto a lo que respecta del juramento Hipocrático y su proceder en ese entonces), quienes no solo presenciaron dichos interrogatorios sino que se encargaban de indicar o guiar, a los ejecutores de estos, la forma de proceder para obtener el mayor rendimiento del prisionero sin que su vida peligrara, o sobre la forma que era más eficiente presionarlo y ponerlos en situaciones límites (como fusilamientos falsos, electricidad en todas partes del cuerpo, violaciones y vejaciones físicas) para que el detenido se incriminase por cuenta propia en los delitos que se le atribuían. En la película de Sergio Castilla, la representación de estos profesionales de la salud que participaron en los interrogatorios de la casa es una psicóloga quien le indica al interrogador el tono en que debe realizar las preguntas al detenido. También aparece en escenas en las que habla con los detenidos para sugerirles

que la mejor opción que puede tomar es la de reconocer sus delitos, y así evitar que le sigan sometiendo a las torturas.

El tema de los *Prisioneros Desaparecidos* no solo se ha convertido, durante varios años, en un tema de interés para la producción literaria, el cine, la música o los defensores de los Derechos Humanos sino que ha sido una cuestión que ha dejado una enorme e imborrable huella para todos los chilenos, que ha sido pasado a ser tema olvidado por parte de la historia oficial ya que no se ha roto con la impunidad ni se ha logrado la plena recuperación de la verdad; la que aun se le adeuda tanto a las víctimas como a sus familias. Estas circunstancias de olvido y no reparación, solo han terminado por generar una eterna confrontación entre estas dos realidades separadas por rencores, odios y venganzas sin consumir.

Los *Prisioneros Desaparecidos*, desataron una problemática e interés de carácter internacional, pues durante el Régimen Pinochetista se atentó contra los Derechos Humanos y en contra de las Convenciones de Ginebra de 1949, logros que atañen a toda la humanidad, por ende a la misma Historia, por lo cual se ven violentados todos los seres humanos quienes han sido los encargados de luchar por conseguir y defender, a lo largo de su existencia, estas conquistas que en un solo lugar se violentaron.

Aunque la historia oficial se ha encargado por muchos años de restarle importancia a los temas que rodearon el actuar de la Junta Militar, los que hacen parte de esa “historia de los de abajo” se han encargado por el contrario de no olvidar a sus *Prisioneros Desaparecidos*, sus historias y sus familias. Son ellos mismos quienes a pesar de todo el hermetismo manejado por las Fuerzas Armadas, y de todos aquellos que no se verían beneficiados con que se debelara la verdad de todos los hechos y procesos extra judiciales en contra de aquellos detenidos, quienes generaron grupos y organizaciones interesadas en descubrir la verdad y ayudar a esas mujeres, y familias enteras, que de un momento a otro se vieron reducidas ante la desaparición de la figura masculina en sus hogares.

La iglesia Católica fue una de las principales instituciones que se preocupó durante toda la Dictadura Militar por prestar auxilio tanto a los perseguidos por la misma como a sus familias. Entre los grupos y organizaciones que se destacan entre los esfuerzos realizados por la iglesia en contra de las atrocidades de la Dictadura Militar se destacan los liderados y organizados por el Cardenal Raúl Silva Henríquez, principal defensor de los Derechos Humanos, como lo fueron el Comité Pro Paz y la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Otros de las organizaciones que se preocuparon por la defensa de los chilenos

y sus derechos fueron grupos, que para ser sinceros con la historia dieron su aparición en la escena después de un largo periodo de silencio ante la barbarie, conformados por las personas que fueron directamente afectadas por las consecuencias del Régimen o por organizaciones que habían puesto sus ojos sobre la problemática chilena gracias a las intervenciones de los chilenos en el exilio, como lo fueron la Asociación de Familias de Detenidos-Desaparecidos y las Organizaciones Internacionales a favor de los Derechos Humanos. La participación o interés por la situación producida por la consecuencia como los *Prisioneros Desaparecidos* asimismo motivo a personajes particulares y figuras públicas, interesadas en restablecer la armonía y unión nacional, a intervenir en el ambiente nacional como en el caso del presidente Patricio Aylwin, encargado de la difícil tarea de liderar la transición a la democracia, e intentar estructurar una estrategia para resarcir las heridas dejadas por el Régimen pinochetista a la sociedad chilena.

El tema de los *Prisioneros Desaparecidos*, al igual que los exiliados, y otras de las situaciones que fueron consecuencias directas, en algunos casos a largo plazo, de la Dictadura Militar, han sido dejadas de lado por la historia oficial para solo resaltar lo “heroico” y “mesiánico” de la intervención de las Fuerza Armadas en la problemática social y política en el panorama chileno, como el mismo Pinochet declaró que “El ejército de Chile declara solemnemente que no aceptará ser situado en el banquillo de los acusados por haber salvado la libertad y la soberanía de la patria”¹⁵¹. Estas mismas circunstancias y desacuerdos, entre los grupos políticos del momento, que se fueron generando para cumplir con propósitos preestablecidos para derrocamiento del Gobierno democráticamente elegido terminaron volcándose en contra de toda la sociedad y prolongándose en el tiempo ante la constante negativa del alto mando de reconocer las violaciones de Derechos humanos.

Prisioneros Desaparecidos como consecuencia de la Dictadura Militar no fue posterior como si lo fueron el exilio (el cual fue generado inmediatamente se comenzó con las persecuciones que acorralaron a los chilenos, viéndose en la necesidad de huir de su país), los hijos del exilio o la confrontación con una realidad irreconocible, como les paso a los exiliados que retornaron a su patria. Esta consecuencia por el contrario fue inmediata, violenta e inhumana, que terminó por prolongarse por más de 17 años, sembrando el “gran Pánico” a través de las retenciones y desapariciones, al igual que con la exposición de cuerpos en las corrientes de los ríos, en el mar o en las calles y con las tumbas clandestinas, que fueron

¹⁵¹ ENSALACO, M.: *Chile bajo Pinochet*, Alianza, España, 2002, pág. 321.

trasladas ante la proximidad de ser descubiertas. El establecimiento de los campos de concentración (Pisagua, Acatama y las Islas) como una especie de recreación del escenario que se dio en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, contribuyeron de igual modo a la propagación de ese pánico de hablar o enfrentar la realidad, que solo se atrevieron a desafiar las mujeres de Chile, en un esfuerzo heroico e igual que revolucionario.

Heroínas como estas, son las mujeres de Calama que llevan en la búsqueda de sus familiares ya casi 40 años, a pesar de los traslados que han sufrido estos cuerpos para evitar su encuentro y continuar con la política deliberada por ocultar y negar los crímenes cometidos durante el Gobierno de la Junta Militar. Estas mujeres, al igual que muchas otras familias aun no encuentran respuestas, no recuperan los restos de sus familiares para poder tomar conciencia de sus muertos y aun así continúan con su búsqueda, solas en medio de un desierto inclemente y árido como el Acatama, en medio del cual gracias a su esperanza que es la única que les genera sus fuerza de continuar en pie, puesto que esto es lo único que les queda ya no tienen certezas de nada ni creen en la información que les suministran los que desde hace mas de 40 años les han mantenido la verdad oculta, generando angustias y desconfianzas dentro del pueblo chileno.

El desierto de Acatama es considerado por muchos astrónomos, y personas alrededor del mundo, como la mayor y más significativa *puerta hacia el pasado*, ya que permite el acercamiento al conocimiento y descubrimiento de los astros celestes que suministran entendimiento acerca de lo que compone y lo que fue el universo. Siendo Acatama, territorio perteneciente a Chile, y siendo este país el poseedor de la puerta que conecta el pasado con el presente, resulta irónico que Chile sea parte de los países que se reconozcan, internacionalmente, como un país que olvidan y tiene mal manejo de su memoria y deja pasar su historia de lado.

Aun hoy, la sociedad chilena está conformada por gran parte de esos hijos de padres prisioneros o desaparecidos durante el Gobierno de la Junta Militar, los cuales se consideran, a ellos mismos, como aquella generación de niños que crecieron con un “defectos de fábrica” consecuencia de la realidad con la que debieron crecer. Dentro de esta generación de hombres y mujeres marcados por la Dictadura Militar hay muchos que no quieren que sus hijos hereden su mismo defecto pero al igual que estos que no quieren heredar sus desesperanzas a las futuras generaciones hay otros tantos que continúan con ese sensación de odio y no olvido que no encuentra descanso en medio de la constante búsqueda, que aún en el presente, casi cuarenta años después, muchas mujeres (madres, hermanas, abuelas y esposas) e hijos no han parado ante la espera de respuestas, y con la esperanza de poder encontrar los

cuerpos de sus seres queridos, para así constatar la suerte con la que estos corrieron, constatar su muerte y otorgarle paz a sus almas y la de sus seres queridos.

Así como ha pasado con todos los niños que han sido víctimas de las guerras en mundo, los hijos de esta guerra inventada son quienes han heredando los rencores, los deseos de venganzas y los silencios ensordecedores que no encuentran, ni se les ha suministrado, mecanismos viables para resarcir lo irreconciliable pues son muchos los que no se quieren enfrentar a verdad, los hechos ni mucho menos sus culpas, siendo la mayoría de estos que están ciegos a la verdad y reparación, adeptos al mito de que el Régimen no perpetró crimen alguno quienes poseen la información necesaria para el resarcimiento y verdadera transición a la democracia que permita una restauración de la memoria nacional y colectiva de la cual todos sean partícipes.

Para la historiografía una película como *Prisioneros Desaparecidos* no solo reabre un tema inconcluso para la sociedad chilena, y que a pesar de los años continua tan actual y vivo dentro de los senos familiares de millares de chilenos que aun se hallen radicado en el extranjero tiene en común una historia de familiares prisioneros o desaparecidos de los cuales desean se conozca y reconozca la verdad ante la Historia, y de algún modo reparar así la pérdida de sus familias y de la misma patria. Este tipo de consecuencias, propias del abuso de poder durante imposiciones de pensamientos extremos en una sociedad, generan divisiones más irreparables para una sociedad que ve ahondar su división como grupo humano, por las diferencias que se suscriben dentro de los grupos contrapuestos. A pesar que la historia oficial chilena se halla encargado hasta hoy, junto con los que ostentaron en aquel entonces el poder, de negar cualquier tipo de intervención violenta por parte del Gobierno impuesto en ese entonces o cualquier tipo de violación en contra de los Derechos Humanos se debe tener en cuenta entonces fuentes como estas, que a pesar de ser adaptadas en medio de un ambiente de invención son basadas en testimonios reales, de hombres que regresar de ese infierno a contar al mundo su historia y así revelar la verdad de los hechos.

Fuentes como esta película, muestran que hay sectores de la sociedad, de los que conforman los grupos de los de “abajo”, que han interiorizado la frase que se menciona en el documental de Patricio Guzmán¹⁵² “No dan tanto miedo las atrocidades de los malos sino el silencio e indolencia de los bueno” y han decidido dejar un registro de su historia según su propia versión y la de los hechos mismos y no según como le conviene a los de “arriba” que se cuente.

¹⁵² Patricio Guzmán. *Nostalgia de la luz*. Chile/Alemania/España/Francia, 2010. Documental 90 minutos/ Color.

EL SUEÑO DEL PRONTO REGRESO A LA PATRIA COMO ÚNICO CONSUELO EN EL EXILIO

“Yo viajo con nuestro territorio
Y siguen viviendo conmigo,
Allá lejos, las esencias
Longitudinales de mi patria.”
Pablo Neruda.

EL DIRECTOR: LUIS VERA

Luis Roberto Vera Vargas conocido director, productor de cine, escritor y profesor de comunicaciones nació en Santiago de Chile, en 1951. Se inicio desde los 14 años como fotógrafo en una revista deportiva. A comienzos de los años 70, estudió Licenciatura en Filosofía en la Universidad de Chile y durante el Gobierno de Salvador Allende trabajó en Chile Films, haciendo asistencia de dirección y escribiendo guiones.

Como consecuencia del Golpe Militar, en Septiembre de 1973, se vio obligado a abandonar su país y refugiarse, en un primer momento, en el país vecino de Perú, donde junto a un grupo de cineastas, se dedicó a la realización de documentales.

Luego en 1979, se instaló en Rumania donde se graduó en un Master of Arts con mención en Dirección de Cine y Televisión, en la Universidad de Bucarest, gracias a una beca que le otorgaron Naciones Unidas. Su primer filme fue el documental *El encuentro*, el cual trata sobre una conferencia de solidaridad con Laos y Camboya, efectuada en Chile.

En 1979, al tener prohibida la entrada a Chile, comienza su tercer exilio en Suecia. Desde 1980 Luis R. Vera ha escrito, dirigido y producido más 38 cortometrajes para cine y televisión en países tan diversos como Perú, Rumania, Suecia, Paraguay y Chile.

Vera hizo 18 cortometrajes antes de su primer largometraje *Hechos consumados*, en 1984, seguido por *Consuelo una ilusión*, en 1988 y *Mis Ameriguá*, en 1994. Destacan entre sus largometrajes *Bastardos en el paraíso*, en 2000.

Ha escrito y dirigido 6 largometrajes, estrenados en cines y televisión en varios países, también seleccionados y premiados en importantes Festivales de Cine a través del mundo, entre los que destacan Cannes, Montreal, La Habana, Mar del Plata, Berlín, Shanghai, Róterdam, Estocolmo, Nueva Delhi, Sao Paulo, Chicago, Cartagena, etc.

LA PELÍCULA: CONSUELO UNA ILUSIÓN

ARGUMENTO

En esta película a través de Manuel, el director Luis R. Vera retrata la historia de tantos otros chilenos que retornaron a su país después de un largo periodo de exilio. La historia que se propone en el largometraje transcurre alrededor de Manuel, a quien el Golpe Militar de 1973 lo obliga a salir al exilio y separarse de su gran amor Consuelo, de sus familiares, amigos y su propia identidad. La vida de Manuel debe continuar, por un largo periodo, en Suecia nación de acogido y solidaria a la causa de los perseguidos políticos en Chile.

Durante su periodo de exilio en Suecia, Manuel conoce un nuevo amor, Lena, con quien establece una larga relación que se ve interrumpida sorpresivamente cuando Manuel, por medio de las noticias, que puede regresar a Chile sin temer por su vida. Esta noticia la había esperado desde el mismo momento en que se exilio es por eso que Manuel decide vuelve a Chile sin pensarlo mucho dejando a Lena, su amor sueco, con la ilusión de reencontrar a su familia, sus amigos del barrio, su ciudad natal, Valparaíso, y entre todos ellos, Consuelo su gran amor, quien no ha dejado de querer a Manuel.

Al regresar Manuel a Valparaíso descubre que ya nada es lo mismo, no sólo los años de exilio los separan, también los recuerdos particulares de dolor, soledad y exilio. Lo que encuentra Manuel en este recorrido al pasado de su vida se va convirtiendo justamente en aquello, en un mero Consuelo a lo que él soñó con encontrar a su regreso.

Cuando Manuel y Consuelo logran resolver su situación para retomar ese amor que había quedado en espera, durante tantos años de separación, aparece sorpresivamente en Chile su novia sueca, Lena, para complicar las cosas.

La película compara la realidad de Suecia y Chile, mostrando cómo en ambos países Manuel es incomprendido. Si bien quiere estudiar en Suecia le indican que "aquí hay mucho trabajo" y cuando quiere trabajar en Chile le recomiendan que mejor estudie. A pesar de querer integrarse a su país adoptivo es visto como un "cabeza negra" y en Chile no comprenden que "no se fue" sino que fue expulsado.

ESTRUCTURA DRAMÁTICA

La historia de Manuel, que es el eje central a través del que se aborda el tema del retorno del exilio, se compone de un ir y venir entre el pasado y presente que el mismo protagonista promueve a medida que el anhelo del pasado se hace más necesario para sobre

vivir en el exilio y durante el regreso. La película hace la narración, y la contraposición de imágenes, a medida que el protagonista va recordando los días que paso al lado de sus amigos y familiares en su Valparaíso natal, antes de salir al exilio.

En cuanto a las imágenes correspondientes a los días que Manuel comienza su adaptación al exilio, el regreso o rememoración que hace del presenta hacia el pasado, se relaciona con las cartas que recibe de Consuelo, que no solo le significan ese contacto con su patria sino con ese pasado que tanto recuerda y del cual necesita saber en medio de la distancia.

Las imágenes del inicio se encuentran datadas, para guiar al espectador, de forma astuta, por parte del director, para diferenciar el pasado del presente de Manuel. Una de estas intervenciones de datación se da durante las imágenes, reminiscencias, de los juegos en la playa con sus amigos. Cuando se establece el regreso al presente, la datación aparece nuevamente, para ubicar al espectador, en un tablero que aparece en la escena de clases.

Durante todo el largometraje, predominan los viajes en el tiempo según las evocaciones que rodean la historia de Manuel, pero estos recuerdos se hacen menos frecuentes en determinadas partes donde la atención del espectador debe estar puesta en otros aspectos que se desarrollan en la historia. Aun así, este ir y venir de Manuel en su propia historia, está presente a lo largo de toda la película. Se encuentra entonces la estructura de la película dividida en tres posibles secciones, la huida de Manuel al exilio, sus vivencias en el exilio y el retorno a su patria, después de 12 años que ha vivido Manuel lejos de su mundo.

No hay un desenlace definitivo en la historia de Manuela, pues más que un desenlace de esta aparecen más complicaciones para el personaje, ya que se encuentra ante la encrucijada de decidir entre seguir viviendo en el mundo que ha logrado retomar a su regreso, a pesar de todas las dificultades que se le han presentado, o regresar al lado de su amor sueco y todo lo que ello representa. Esta situación es la que muchos chilenos y sus familias, debieron enfrentar en el momento de regresar a su patria y hallarse con un mundo irreconocible, del cual ya no hacían parte y con la posibilidad de regresar a su nueva realidad, fabricada en otro territorio durante su exilio.

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Esta producción, por estar distante en el tiempo en cuanto a la imposición de la Dictadura Militar y más inmediata en cuanto a los hechos que trata, contó con mayores facilidades para la recreación de una historia que se convirtió en el reflejo de la situación que muchos chilenos comenzaban a enfrentar o debían decidir afrontar en ese momento histórico.

A pesar de que esta consecuencia no fue igual de inmediata, como las dos anteriores, cuenta con la ventaja de haber ocurrido en un tiempo no tan distante a los hechos que aborda, razón esta que permite transmitir ciertas características propias de su época, tanto del imaginario colectivo como individual, datos accesorios como la moda, la decoración y hasta en parte información sobre el ordenamiento de los espacios que en esta se tiene en cuenta. Es al igual que las anteriores películas, un registro auténtico de algunas características de lo que fue y quienes fueron los de ese periodo histórico.

Consuelo una ilusión, en comparación con las dos películas que aquí se abordan, propone una forma distinta de estructurar su historia, no es por medio de una historia lineal que se aborda una de las consecuencias de la Dictadura Militar, como si lo hicieron Raúl Ruiz y Sergio Castillas en las suyas, sino que por el contrario Luis Vera propone una historia que va y viene en el tiempo a través de la vida de su protagonista.

A diferencia que las dos anteriores películas, en esta hay más utilización del espacio público, para la realización de las escenas, más propiedad y recursos tanto económicos como técnicos y tecnológicos para intervenir estos espacios o sets y hacerlos aparte del largometraje.

Luis Vera procuró que su largometraje posea una apreciable fotografía, tanto del escenario de Suecia como del escenario de Chile que no se encuentra en las películas de Raúl Ruiz y Sergio Castilla. Es evidente el aprovechamiento de los escenarios naturales como playas, parques, caminos, barrios, etc. Las intervenciones que se hace a la escenografía de los espacios, en especial los públicos, es reducido pues se aprovecha los componentes propios de cada lugar, que reflejan y transmiten mensajes acerca de su identidad, que es lo que termina permitiendo a la película sugerir una serie de comparaciones entre el mundo chileno y el sueco. Esta comparación también hace importante marcar las diferencias entre los escenarios propios de cada lugar dejando, ver como más frío el lugar que le es ajeno al protagonista y como más cálido al que “pertenece”.

En cuanto a los personajes, estos cuenta con las características de vestuario que permiten ubicarlo tanto en su área de desempeño, o rol social, al cual se encuentran sujetos según las circunstancias a las que deben desafiar. Como ya se mencionó anteriormente, este aspecto termina siendo un asunto más de estética pues por ser una situación cercana en el tiempo se disponen de los materiales genuinos, por decirlo de algún modo, para dicha recreación.

En el caso de los escenarios públicos como el cabaret donde bailaba Consuelo, el aeropuerto chileno, la fiesta latina que se realiza en Suecia y los mismos ambientes privados

en los que recurría el protagonista están ambientados en un espacio realista que permite al espectador no solo identificar elementos propios de las culturas a las que hace referencia sino que invita a que se sumerja en la atmosfera que propone la situación del momento.

El director Luis R. Vera, igualmente, contó para su producción con la gran ventaja de que su historia pudiera ser ambientada en escenarios propios del territorio chileno, y no como ocurrió con producciones anteriores en las que debía realizar recreaciones de este territorio en espacios ajenos, debido a la prohibición de ingreso que pesaba en la mayoría de los cineastas durante la Dictadura Militar.

PUESTA EN CÁMARA

Esta película, al contar con más variedad de escenarios amplía igualmente la cantidad de planos y tomas que la componen.

Los planos de conjunto, donde aparecen los paisajes amplios y no se da énfasis en un detalle en especial sino a la composición en general, son muy frecuentes durante la película, en especial durante las imágenes de reconocimiento de los espacios que están en contraposición ante el protagonista y el mismo espectador.

Los planos medio, donde parte del escenario pierde preponderancia, aparecen en especial cuando los escenarios son íntimos y hay una reunión de personajes en torno a un tema o dialogo determinado.

El plano americano y los pocos primeros planos que se encuentran en la película, donde solo importan el mensaje o la actitud que toma los personajes que son de interés por parte de la cámara, aparecen cuando el personaje de Manuel se enfrenta a una desilusión o confrontación con su nueva realidad. Estos planos al igual que el Close up, este último que es muy escaso en este largometraje, no tiene la intención que por ejemplo si tenían en la película de Sergio Castilla de destacar y detallar el dolor de los personajes sino que en este caso dan importancia al momento de preocupación y confrontación que acentúan la situación en general pues la intención de esta película no es denunciar el dolor y sufrimiento de los personajes sino tratar una problemática que en ese entonces era latente dentro de la sociedad chilena e internacional.

Las tomas panorámicas, como las de traslación y las mezclas de estas dos se pueden ver todas estas dentro del largometraje, en especial la de traslación que permite el análisis de la situación y sus pormenores. En esta película no se utilizo un recurso, que tal vez por desarrollarse en torno a un personaje principal pudo haberse tenido en cuenta, como es el que durante la panorámica la cámara tomara el lugar del personaje y esta fuera la representación

de lo que este ve, por el contrario fue la cámara la que proceso sus recuerdos y la que siguió detenidamente su historia desde una distancia determinada.

MONTAJE

Al inicio de la película se hace una especie de introducción, donde el protagonista va narrando, con la ayuda del recurso de voz en off, los acontecimientos previos a su intempestiva salida de Chile, las imágenes se van intercalando entre su pasado en Chile y su presente en Suecia, donde recuerda aquellos días “cuando todo podía ser realidad”. Se da término a esta narración, que contextualiza la vida del protagonista, con la utilización de imágenes documentales sobre los hechos que se sucedieron durante el Golpe Militar, como el ataque a la Moneda y la retención de algunos de los partidarios del Gobierno derrocado.

La historia va enmarcada dentro de una linealidad que va marcando el mismo progreso de las circunstancias que debe enfrentar Manuel, aun así este desarrollo va contraponiendo imágenes del pasado que permiten al espectador conocer a Manuel al tiempo que comprender las situaciones que él va enfrentando.

Los planos de la película no son largos, como la cámara en traslación lo demuestra, por este mismo hecho de que el protagonista está en una constante evocación de su pasado para no olvidar sus raíces, en un principio de la historia, y a su regreso a Chile lo hace en ese afán de comparar esos viejos tiempo en su ciudad de Valparaíso que ya resultan tan distantes al tiempo que esos espacios ya le son tan desconocidos.

Esta película ya no retrata esa efervescencia por la cual tuvieron que pasar en los inicios de la Dictadura Militar y el exilio los cineastas chilenos, como el caso de Sergio Castilla y su denuncia directa en un momento en que las heridas aun estaban siendo propinadas o abiertas. Luis Vera, no solo se diferencia de sus colegas en que su discurso cinematográfico, no es ya tan crudo, además que según el periodo en que se realizó la misma película el cine de exilio ya estaba pasando por un proceso de maduración y análisis de los hechos que tuvieron que enfrentar los chilenos y el que termina permeando a la mayoría de los cineastas. Es un proceso que hasta el día de hoy está en desarrollo por parte de la sociedad y su historia.

MÚSICA

A diferencia de las grandes producciones de Hollywood, como sucede igualmente con las películas anteriormente analizadas en este trabajo, este largometraje carece de banda sonora a pesar de los avances técnicos y tecnológicos que en este periodo demuestra tener el

cine chileno de exilio, con la cooperación y colaboración de las industrias y los colegas de diversos países solidarios. Esta ausencia se debe más a que no es allí donde radica la importancia de estos largometrajes.

La música, melodías, acompañamientos sonoros, voz en off y los efectos sonoros que acompañan a esta película cumplen con una participación importante en cada escena en la que intervienen, pues acentúan el dramatismo o emotividad por la que pasa el personaje o la que requiere evidenciar la situación. Hay en este largometraje desde sonidos incidentales, propios del ambiente natural, en las escenas rodadas al aire libre, como las adaptadas en los escenarios cerrados o en interiores.

El recurso de voz en off es utilizado al comienzo de la película haciendo el recuento de los hechos que antecedieron la partida de Manuel al exilio, el cual también va acompañado de una melodía de fondo. Otras de las intervenciones de voz en off que se hacen en la película, es durante el periodo que Manuel continúa en contacto con Consuelo, quien le envía cartas que son leídas con el recurso de voz en off, mientras se van presentando las escenas de los primeros días de exilio de Manuel.

Los sonidos accidentales, que contiene este largometraje, son en especial encontrados en los escenarios al aire libre, como en la playa, los parques naturales, las calles, el estadio de fútbol y el parque de diversiones. En estos escenarios pueden intervenir desde el sonido de las gaviotas emprendiendo su vuelo, como el canto de los pájaros hasta las voces de niños jugando o de las personas vitoreando un buen pase durante el partido de fútbol. Estos escenarios pueden ser tomados sin previa organización o con una acomodación previa al rodaje de la escena, pero aun así estos sonidos accidentales o no hacen parte natural de los lugares donde se han establecido para el rodaje de la película.

En esta película, al igual que en otras de este mismo tiempo como por ejemplo la de Sergio Castilla¹⁵³, o de documentales que fueron rodados dentro del mismo territorio chileno durante el periodo de la Dictadura Militar como por ejemplo el de Miguel Littín¹⁵⁴; aparece la intervención de una banda marcial que se escucha en las calles de Chile con el propósito de realzar los valores patrios, que tanto promovió la Junta Militar, con el propósito de destacar su labor mesiánica y salvadora para con su patria retomando los valores que según ella le eran favorables a la nación.

Una intervención musical, que es interesante tener en cuenta, es la que sucede durante la fiesta a la que asiste Manuel, en Suecia, y esta revestida de una identidad y ambiente latino,

¹⁵³ Sergio Castilla. *Prisioneros desaparecidos*. Cuba/Suecia. 1979. Largometraje 87 minutos/ 35 mm. / Color.

¹⁵⁴ Miguel Littín. *Acta General de Chile*. Chile/Cuba, 1986. Documental 270 minutos/Color.

en medio de la cual se escucha música que ambienta la reunión y que transmite un mensaje complementario al que se propone transmitir la película en sí misma. Cosa contraria a lo que sucede con la música que acompañaba las sesiones de tortura en la película de Sergio Castillas, donde los mensajes eran totalmente opuestos uno del otro.

Aparte de estas intervenciones, o arreglos sonoros, también están los aportes musicales que hacen el mismo Manuel y Consuelo en determinadas escenas, o las intervenciones de la música en la radio y la música que se escucha en el cabaret donde trabaja Consuelo. Todos estos acompañamientos que se hacen en las escenas no solo logran transmitir el mensaje que estas tienen en su composición sino que también ambientan las situaciones, revistiéndolas de realismo.

ANÁLISIS

Esta película además de transmitir un mensaje de importancia para la historiografía chilena, asimismo cuenta con los méritos de ser la primera coproducción chileno-sueca y ser el primer largometraje en retratar el retorno de un exiliado a Chile que se convierte en una metáfora sobre el país soñado y recordado, y el país real.

Luis Vera, al igual que los demás cineastas exiliados se encontraba personalmente implicado dentro de la problemática que trata en sus películas, durante este periodo. Aun así, sin poder tomar distancia del asunto, realizó su propia historia sobre el exilio evitando caer en las trampas, que al inicio de este movimiento cayeron sus colegas, que podía conllevar una denuncia como esta¹⁵⁵.

Esta película al igual que muchas otras, como por ejemplo la de Raúl Ruiz *Diálogos de exiliados*, reflexiona sobre el complejo fenómeno del exilio pero esta vez no sólo acerca de la situación que debieron enfrentar, más de un centenar de chilenos, durante su permanencia en un territorio desconocido sino también trata el tema del retorno a la nación, luego de un largo periodo de ausencia en el cual muchas cosas cambiaron, para todos.

Muchos de los chilenos, tanto de los que permanecieron en Chile durante los años de la Dictadura como los que lograron sobrevivir en países solidarios con los exiliados, prefirieron evadir la realidad y los nuevos problemas que se les presentaron y en contra de los cuales no podían actuar para, en cierto modo, adaptarse a ese nuevo espacio sin la carga de ningún otro diferente problema. En la película, el personaje que refleja este tipo de chilenos es

¹⁵⁵ JOHNSON, C. (dir.): "Cine chileno en los 80's" *Enfoque*,..., pág. 156.

la abuela de Manuel, de manera consciente o inconsciente, esta mujer sigue concibiendo la vida como en los años anteriores a la Dictadura donde su hogar no se pasaban necesidades y todo podía resolverse rápidamente, con el solo hecho de ella pedirlo. Otro de los ejemplos de las actitudes tomadas por los chilenos y que han aportado al menosprecio de la historia chilena, es la actitud tomada por el director de la revista chilena a la que acude Manuel para solicitar trabajo, y donde él pretende publicar artículos para abordar y analizar temas relacionados con las consecuencias dejadas por la Dictadura, a las cuales el director de esta, les relega en importancia dándole prioridad a asuntos más banales y triviales. Actitud que algunos chilenos tomaron al finalizar este periodo olvidándose de que es necesario reconocer los hechos de este periodo para que cada chileno sepa que es lo que realmente es y pueda tener claro que es lo que quieren ser como nación.

También este otro ejemplo, en la otra de las películas de Luis Vera *Bastardos en el paraíso*, del padre de Manuel, otro Manuel, quien evade los problemas que se generan dentro de su familia durante la estadía en Suecia pues tiene la esperanza de que ese periodo no será prolongado y que por tanto esos “pequeños inconvenientes” no deben cobrar importancia en sus vidas, pues según sus proyectos, quedarán atrás al pronto regreso a Chile. Esta falta de confrontación de los problemas por parte del exiliado como de los que permanecieron en Chile fue provocando segmentaciones dentro de la sociedad, propiciando además divisiones y malos entendidos entre las generaciones de hombres y mujeres que desearon enfrentar la Dictadura y la de sus hijos que terminan siendo los más afectados por las consecuencias de esta. Con estas nuevas generaciones aparecen los jóvenes conflicto que no se identifican con nada, lo que produce una gruesa barrera entre sus padres, que viven de otras ideologías y conocieron otra realidad, y ellos que nacieron en otro ambiente social y en medio de otras realidades.

Las problemáticas que se generan entre padres y las nuevas generaciones no solo son el empeoramiento de las situaciones propias de un adolescente creciendo en un ambiente que les es hostil sino que a estas preocupaciones los exiliados chilenos también debieron sumar, durante la larga espera de un pronto regreso, la posibilidad de que sus hijos no desearan regresar o no reconocieran esas tierras y su cultura que ellos les heredaban como propias, por las que tanto han sufrido y luchado sus padres y ancestros. Hace presencia el temor de que al recuperar un espacio dentro de su patria se pierda la unión de sus familias, tan importante dentro de la cultura chilena. Aun así, el exilio tuvo como consecuencia que miles de familias chilenas nunca más se volvieran a reunir.

En el caso que se presenta en la película, Manuel que se exilio sin su familia, recibe después de un largo tiempo de espera, la noticia que le recarga nuevamente de esos sentimientos de emoción y esperanza de regresar a ese mundo que ha guardado por más de 12 años en su memoria para poder volver a recuperarme a mí mismo. Para esto debe elegir entre volver a dejar la vida que ya había establecido en Suecia o seguir el arranque de recuperar su viejo amor y su sueño de ser periodista en su tierra.

A diferencia de Manuel, para muchas de las familias de los chilenos exiliados el regreso a Chile se constituía en una esperanza que nunca dejo de estar viva dentro de sus hogares, y la cual se tuvo presente durante todos los años que permanecieron en el exilio, pues el retorno constituía retomar todo lo que allí quedo suspendido ante una salida intempestiva al exilio, recuperar sus empleos, sus amigos, su familia y todo lo que hacía parte de su historia y su identidad. Pero todas estas ilusiones, al regreso, no duraron durante el mismo tiempo como si lo duro la esperanza del regreso, no solo porque al encuentro con esa realidad desconocida en que se había convertido Chile les dio el primer informe de que ese mundo ya no les ofrecería lo que ellos esperaron encontrar sino por las mismas transformaciones que la Dictadura Militar había producido tanto en el orden social como humano. El empobrecimiento que genero esos años de gobierno impidió el restablecimiento de muchos chilenos retornados que al ver la imposibilidad de retomar sus vidas en el lugar que ellos añoraron por años compartir con sus hijos teniendo que partir nuevamente a procurar un futuro mejor para sus familias y continuar desempeñando en el extranjero trabajos que tal vez no eran acordes con las profesiones a que tanto tiempo y esfuerzos habían dedicado en sus años de juventud pero que al menos les ofrecía un bienestar.

En esta película, al igual que otras que también tocan la problemática del exilio, se encuentra el tema de la solidaridad de los países de acogida, que no siempre significó lo que los chilenos pretendían o no siempre fue por el tiempo y en la medida que el grupo de exiliados pareció necesitar. Por ejemplo en el caso de Manuel, que deseaba estudiar a cambio de sus deseos se le ofrecía trabajar. En los casos en que los exiliados buscaron postularse a trabajos no cumplían con las exigencias del medio. No siempre esta ayuda omnipresente que estuvo al principio de la emigración de los perseguidos políticos, ayudó a que estos dejaran de anhelar su patria o se adaptaran completamente a este nuevo entorno, que a pesar de estas políticas de acogida, que fueron cambiando con el paso del tiempo agotándose las posibilidades de acceder a ellas, también los exiliados dentro de estos mismo país tuvieron que recibir por igual rechazo y xenofobia.

A pesar de que la película trata una temática tan importante dentro de la historia de la misma América latina como lo es el exilio y todo lo que este desencadena de forma inmediata o a largo plazo, Luis Vera en su película lo aborda desde un enfoque un tanto frívolo, en especial desde la perspectiva de su personaje principal, Manuel. Quien en la película va dejando pasar de lado toda la problemática que el mismo como exiliado y retornado debe enfrentar, al igual que deja pasar la situación en que encuentra sumergido su país corrompido económica y culturalmente por la Dictadura, que no inquieta mayormente a los chilenos adormecidos ante la situación. El personaje de Manuel solo busca la satisfacción personal de retomar su vida y recuperar a Consuelo, a costa de lo que eso pueda valerle. En cuanto a esto, la madre de Manuel puede ser una de las voces que se puede encontrar en la película que busca concientizar al espectador y a su hijo de que la situación de Chile no es tan prometedora, que es un mundo nuevo donde no queda nada de aquel al que algún día perteneció y donde todos los sueños se podían hacer realidad. La madre pasa a ser el polo a tierra, como toda madre que procura un mejor futuro para su hijo, esa constante voz que le muestra a Manuel que el futuro ya no lo encontrara en Chile, que ya no hace parte de esa realidad de la cual desconoce hasta la misma situación que sus padres deben desafiar y que por haber estado tanto tiempo fuera no podrá conseguir amistades que le conecten de forma adecuada para poder sobrevivir allí. Se ha convertido en un extraño en su propia tierra.

Esta comparación, entre las posibilidades que ofrece un país extranjero en contra de la madre patria que se transformo tras la instauración de la Dictadura Militar, se hace durante la mayoría de la película, la que se encarga de contraponer las dos realidades y mostrar así las posibilidades que se pueden encontrar tanto del lado chileno como del sueco, y entre las cuales Manuel, en este caso, debe decidir.

Otras de las situaciones que se puede rescatar para la historiografía, tanto para el ámbito chileno como latinoamericano, son los procesos de unión y hermandad que se produjeron entre la comunidad de emigrantes, tanto entre los mismos compatriotas como los hombres y mujeres venidos de otras latitudes, que se convirtió en uno de los pilares de sociabilización, adaptación y supervivencia para muchos emigrantes, en el inicio de sus exilios. Este proceso se dio de forma especial durante este periodo en el cual las dictaduras en América movilizaron tantas personas al exilio, en donde el emigrante se une por un origen y problemática en común que los enfrenta ante un mundo ajeno, para comenzar de cero sus vidas, en donde desconociendo hasta el idioma que allí deben dominar para no terminar aislados dentro de las paredes de un apartamento en medio de un espacio desconocido

dependiendo de otros para entrar en contacto con los demás, en esporádicas ocasiones, con la ayuda del ausente esposos que deben trabajar para sostener el hogar y los hijos que deben estudiar.

Los nuevos amigos pasaron a ser el apoyo para no desfallecer y pasan a ocupar el puesto de la familia ausente, que han desaparecido en la historia o que aun vivían en sus países de origen o en su propio exilio.

Este círculo de apoyo que se constituía en un grupo de amigos fue importante para comenzar, como lo refleja Raúl Ruiz en su película o como se puede apreciar en la película de Luis Vera, pero también se convirtió para muchos otros exiliados en una barrera para mantenerse al margen del nuevo entorno que los rodeaba, como lo han retratado películas como *la Frontera*¹⁵⁶ o escritores como Isabel Allende¹⁵⁷. Al salir de ese reguardo que ellos mismos fabricaron por necesidad de sentirse seguros constataron que les era más útil apropiarse de su entorno, comenzar hacer nuevos lazos sociales que les permitiera tener posibilidades en este lugar y hacer llevadera su estadía. En el caso de Manuel, el paso para una integración en Suecia fue establecer una relación con Lena. A pesar de todos los esfuerzos, de adaptación e integración el país de acogida nunca logro remplazar la patria anhelada desde el mismo momento de la partida, la cual muchos chilenos soñaron reencontrar pero la vida no les alcanzo para ver el regreso de la democracia a su país o su propio regreso.

La adaptación a un entorno desconocido no solo debieron hacerla los exiliados sino igualmente los chilenos que permanecieron en el territorio nacional durante el periodo de Dictadura, pues su país no solo cambio de mando sino que se produjeron miles de transformaciones en el orden social, económico y por supuesto político. Los trabajos disminuyeron, la conformación familiar cambio y las mujeres tuvieron que emprender una tarea ardua dentro de la sociedad. Aunque Chile ha sido una sociedad reconocida como machista, la mujer siempre ha sabido intervenir en los asuntos sociales, como lo supo hacer durante la Guerra del Pacifico, en la reforma agraria, entre otras. Pero esta vez su intervención no solo fue necesaria y primordial para la lucha en contra de la Dictadura, la construcción de un porvenir y la búsqueda de un cambio de gobierno sino que las mismas circunstancias las

¹⁵⁶ En esta película de Ricardo Larraín, se trata el tema del ostracismo dentro del mismo territorio nacional, pero también se puede ver como el personaje principal al romper esa barrera invisible que lo aislaba de todos los habitantes de ese pueblo olvidado pudo hacer un poco más llevadera su condena.

¹⁵⁷ En su libro dedicado a su hija, *Paula*, reconocer como le fue de útil salir de su encierro y relacionarse nuevamente con su entorno, no solo le permitió retomar las ganas de seguir luchando sino que logro conseguir trabajo y conocer nuevas personas.

empujaron a que encabezaran los estrategias para lograr sobrevivir y mantener la unión de sus familias, para que estas salieran adelante ante la ausencia de la figura masculina en la mayoría de los hogares, circunstancia que terminó por convertir a Chile en una sociedad joven.

El papel de la mujer en Chile, es otra de las materia pendientes dentro de la historia chilena, que siempre le ha dejado relegada a pesar de los grandes aportes y grandes figuras femeninas que han surgido en el seno de una sociedad predominantemente machista que se ha encargado de dejarlas olvidadas en el tiempo al igual que ha dejado pasar alguno hechos sin reconocer.

Los que se quedaron en Chile por miedo de perder lo poco que tenían al marcharse a tierras ignotas aprendieron a vivir, al igual que los exiliados, en un mundo desconocido en el que se convirtió Chile desde el 11 de septiembre de 1973. A partir de ese día, los chilenos tuvieron que sobrevivir con lo que podían, aprendiendo a vivir en compañía del terror de Estado y la zozobra de un futuro incierto.

Al retorno de Manuel a su Valparaíso, personaje que refleja de la situación de muchos chilenos al regreso de su añorado territorio, aparte de verse convertidos en unos totalmente ajenos y extraños en su propia tierra, sometidos a severos controles de ingreso a su país, no solo encuentran un territorio que les es desconocido sino un ambiente desolado y un pueblo cansado entre viejos españoles aburridos de su suerte, de familias en una incansable búsqueda y una inagotable espera de sus familiares prisioneros o desaparecidos. Miles son las preguntas sin respuesta y otro tanto son los reproches que unos a otros se hacen, de por qué los que se fueron no actuaron para cambiar las cosas y por qué los que se quedaron no hicieron su parte para luchar en contra de la opresión. Un mundo donde se confrontaron diversas realidades según como cada quien viera las cosas a través de su perspectiva ya que los que se fueron envidian la destino del que se quedó y el que permaneció en Chile apetece la suerte del que logro huir al exilio.

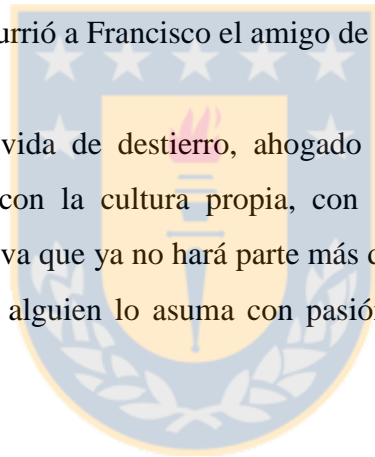
Otro de los tópicos que aparecen reflejados en esta película, al igual que en muchos otros materiales¹⁵⁸ que se refieren a este periodo o movimiento de resistencia en contra de la Dictadura Militar, es la imagen de los hombres españoles refugiados en Chile ,que huían de las problemáticas que en antaño habían tenido que desafiar en su patria, llegando a exaltar por esto los avances en democracia y participación que se presentaron en Chile y que durante la

¹⁵⁸ Este personaje del español refugiado también lo trabajan el cineasta Larraín, en su película *La Frontera*, y la escritora Isabel Allende, en su libro *De amor y de Sombras*.

Dictadura impuesta por el General Augusto Pinochet debieron enfrentar los cruentos desastres del monstruo que los persiguió desde su patria y termino por encontrarles en las tierras que habían designado como refugio y de las cuales ya no pudieron escapar. Muchos fueron los extranjeros que terminaron sufriendo los vejámenes perpetrados por las Dictaduras latinoamericanas, y son muchos todos los que se perdieron en el anonimato de la desaparición y la tortura, con quienes también la historia guarda una deuda.

El exiliado suele volver a un país irreconocible, al que rechaza por sus cambios a veces intolerables; donde ya se encuentran parámetros distintos de educación, una educación televisiva y extranjera, que busca formar ciudadanos diferentes, con intereses contrarios a una tradición comunista, que ahora demandan consumo neoliberal y capitalista que les viene suministrada desde afuera y que conforman una sociedad y juventud distinta a la de los viejos ideales nacionales. Todos estos vuelcos sociales y culturales terminaron convirtiendo a muchos de esos antiguos jóvenes idealistas y luchadores en parte de su antiguo enemigo, de ese sistema opresor, como le ocurrió a Francisco el amigo de Manuel.

Los exiliados lleva su vida de destierro, ahogado por la angustia de una ruptura umbilical con la tierra natal, con la cultura propia, con los objetos, lugares y personas portadores de su memoria afectiva que ya no hará parte más de la memoria colectiva. Aun así, este tema sigue esperando que alguien lo asuma con pasión y furia para que la historia le otorgue el lugar que merece.



CONCLUSIONES

“La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira... ¿cómo dar cuenta del presente de esta experiencia, de la memoria que convoca, del porvenir que compromete?”
Georges Didi Huberman.

Este trabajo propuso describir, comparar y analizar tres discursos audiovisuales distintos en cuanto a su temporalidad, dentro de los años que duro el exilio, como en la temática abordada pero que comparten tanto su origen como su interés, en dejar un testimonio de las consecuencias legadas por los años de la Dictadura Militar en Chile y los que la historia oficial a relegado en el tiempo.

Se seleccionaron estas tres películas, debido a que cada una de estas trata uno de los tres temas (el exilio, los prisioneros desaparecidos y el retorno) que aún buscan un espacio y reconocimiento, no sólo por una parte de la sociedad chilena que incluso hoy es adepta al mito de que la Dictadura chilena no perpetró crimen alguno, sino también por parte de la historia misma. Tres discursos y tres historias, tras de cada una de ellas un hombre con ideas y concepciones distintas, que aportaron son su testimonio una historia particular que es más bien plural.

Entre los tres discursos, se encuentra el del hombre comprometido social, política y militantemente, desde el gobierno de la Unidad Popular, que continuó con su formación y producción cinematografía en el exterior a pesar de las dificultades o rechazos que esto significara. Esta el cineasta que su compromiso y su conciencia con la situación que afrontaba su nación, y su misma individualidad, lo terminó por conducir por el camino de la denuncia y confrontación panfletaria. Por último, está el más joven de los tres cineastas propuestos, que no contó con la misa formación profesional que sus dos antecesores pero que si fue igualmente tocado por la problemática de esos tiempos y que lo empujó a plasmar ante las cámaras una vivencia casi que de carácter personal.

Estos tres cineastas formaron parte, o fueron herederos, de aquellos que se formaron “hacia fines de los años sesenta que fue cuando surgió una generación de cineastas latinoamericanos que concibió al cine como una práctica descolonizadora”¹⁵⁹.

Unos de estos realizadores, quienes se vieron definidos como cineastas militantes, recorrieron un camino que los condujo del compromiso social, centrado en la

¹⁵⁹ VELIZ, M.: “El Cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica”, *Revista Lindes, estudios sociales del arte y la cultura*, 1(2010). <http://www.revistalindes.org.ar/numeros_antteriores/numero_1/articulos/Veliz_Cine_militante.pdf>, visitado septiembre 20 de 2011.

promoción de conciencia en los espectadores, a un cine de instrumentación política, orientado a la consagración de la práctica revolucionaria. En esta búsqueda, configuraron sus películas a través de un doble movimiento: la destitución de las historias oficiales y la restitución de aquellas silenciadas por las versiones hegemónicas¹⁶⁰.

Estos ideales practicados por esta nueva generación de cineastas tan solo no le otorgaron una vigencia que aun se ve en sus mensajes audiovisuales sino que también impuso la renovación de la confianza en el cine como un instrumento testimonial, que es lo que este trabajo quiere valorar y rescatar.

Entre las incontables realizaciones que aún se conservan de este movimiento de resistencia y denuncia, denominado como cine chileno de exilio, se puede rescatar el “testimonio no sólo de la violencia ejercida por el terrorismo de estado, sino también de la experiencia política que había supuesto el gobierno de la Unidad Popular”¹⁶¹.

Es pues que al trabajar con estos tres discurso audiovisuales no solo se pretende recordar lo olvidados que se tiene estos testimonios, tan ricos en información, que son innegables fuentes históricas y de inmediata fabricación en relación con los hechos que reflejan, sino también recordar que estas fuentes son las que contienen información sobre el otro lado de la moneda sobre los hechos, de la Dictadura Militar liderada por el General Augusto Pinochet, que fueron dejando una imborrable huella en el Chile del siglo XX y XXI.

Estas fuentes a través de los hechos, opiniones y testimonios que reflejan suministran y permiten otro medio para abordar la historia de este periodo, que terminara por contribuir a la tan necesaria reconstrucción de una memoria colectiva chilena, la cual se encuentra tan fragmentada debido a las innumerables memorias individuales que han quedado después de este proceso de fractura social y las cuales encuentran respaldo, no en una colectividad sino, dentro de grupos pequeños y determinados ayudando esto a ampliar y perpetuar la polarización que la sociedad chilena ha sufrido desde muchos años atrás, la que va mas allá de una lucha de clases o divergencia de ideales. Chile y su historia deben promover una memoria colectiva y una macro-historia que tenga en cuenta la historia, la memoria y el testimonio de carácter individual.

¹⁶⁰ VELIZ, M.: “El Cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica”, *Revista Lindes, estudios sociales del arte y la cultura*, 1(2010).

¹⁶¹ *Ídem*.

Estos años en que Chile se encontró sometido a la Dictadura Militar, no solo marco social y políticamente a la sociedad chilena sino que abrió un abismo más grande entre las divisiones y la polarización que ya se encontraban entre la sociedad desde hacía muchos años, desde cuando comenzaron a llegar las influencias de ideales alemanes dentro de las organizaciones de las Fuerzas Armadas y las que ejercieron los ideas franceses dentro de la sociedad civil, en general.

Durante la Dictadura Militar se vio que el problema realmente no era una lucha de clases (la cual se disparo de una forma peor a la que vivió Chile durante el Gobierno de la Unidad Popular, pues lo privilegiados fueron más ricos y los menesterosos llegaron a ser mucho más pobres) sino que los acontecimientos que llevaron a desencadenar ese Golpe de Estado, y que se propagara por durante 17 años y con expectativas de prolongarse, escondía otros tantos motivos bajo la mesa.

Las consecuencias de la Dictadura, en contra de la población más vulnerable, fueron dejadas de lado por la historia hegemónica, pues los que ostentan el poder solo quisieron ver que Chile fue salvado por la heroica intervención del Ejército Nacional, dejado de lado que esta heroica y prolongada intervención dejo a Chile, durante más de 17 años, sumida en un oscurantismo cultural debido a la estricta censura y control promovido por la Junta Militar y sumándole a este hecho la pérdida de reconocidas figuras de las artes y la cultura chilena que se vieron forzadas a huir del país para salvar sus vidas o que perecieron en manos inescrupulosas, guiadas durante la Dictadura que promovió de la persecución buscaban el exterminio del marxismo y sus partidarios.

Este oscurantismo en todos los campos culturales, solo fue uno de las tantas consecuencias olvidadas que dejo la instauración de este régimen autoritario, a la cual se le suman los más de 1108 desaparecidos, los miles de exiliados, los traumas del retorno, los hijos del exilio y los desaparecidos, el terror de Estado que impero en Chile y otro tanto de chilenos que fueron presos y sometidos a vejámenes comparables con las técnicas de tortura llevadas a cabo por los mismos nazis durante la Segunda Guerra Mundial.

Todas estas reiteradas violaciones en contra de los Derechos Humanos, movilizaron a varias naciones con la intención de condenar los crímenes en contra de la humanidad que convocan a una persecución universal de los culpables y que solo termino con la impunidad de los perpetradores y con la no erradicación de la oposición, que tanto persiguió la Dictadura a través de su guerra de exterminio, que se ha levantado de nuevo para exigir la condena y reparación de las víctimas.

Todas estas consecuencias de la Dictadura, han contribuido a la división de la memoria colectiva de una nación que aún hoy continúa dividida entre las memorias individuales de los que son adeptos al Golpe Militar, de los que vivieron el terror de Estado, los que vivieron en el exilio y la de los chilenos que fueron sometidos a la tortura y prisión, estos últimos son personas que no sólo por el miedo de reavivar las heridas temen recordar lo que vivieron en esos años sino que le temen hablar a personas que no compartan su misma memoria ya que se encuentran rodeados por un pueblo que niega su dignidad y su historia, y son estos hombres y mujeres los que, en medio de una amnesia auto infringida como mecanismo de defensa, esperan que alguien les pida perdón pues son los únicos que pueden perdonar ya que son los que han sufrido por el accionar no sólo de los que ostentaron el poder durante esos 17 años de régimen dictatorial sino los que aun hoy lo ostentan y han permitido que se perpetúe su dolor ante la indolencia y la impunidad a la que sus casos, el de familiares y amigos, han sido confinados. En otras palabras, como tal vez se ve reflejado en algunas películas entre ellas *Imagen latente*¹⁶² muchas de las familias chilenas, desde hace ya 40 años han debido matar en ellos mismos sus familiares desaparecidos para poder seguir viviendo entre sus asesinos.

Ese perdón que muchos chilenos esperan en cierta forma busca resarcir las heridas que hoy continúan dividiendo la sociedad y que han ido heredando resentimientos y odios entre los hijos de “bando y bando” de esta cruel guerra inventada. El perdón promovedor de una Memoria colectiva “de una nación debe establecerse para vivir el hoy y poder establecer el futuro”¹⁶³. Aun que el más difícil de los perdones de conseguir para muchos de los chilenos sigue siendo el perdón así si mismos por sus errores, por sus actos u omisiones antes y bajo el periodo de dictadura; y el tiempo que le precedió a esta.

“Nadie puede ser testigo sin memoria”¹⁶⁴, y de eso se trata el utilizar estos videos que con el avance tecnológico pasan a ser las huellas de la historia que se fabrican con la intención de no olvidar, herramienta contra la amnesia, y permitir el autoconocimiento de una nación. “La propia voluntad de denuncias cívico-políticas de esos films, su ansias de eficacia inmediata, su condición de arma política [...] hace que sus marcas espacio-temporales sean tan claramente fijada como para dejar un inmediato rastro de historia inmediata”¹⁶⁵. Así como en un momento sirvieron como mecanismo de protesta, apoyo y desmitificación que ahora

¹⁶² Pablo Perelman. *Imagen latente*. Chile/Cuba, 1987. Largometraje 92 minutos/ Color.

¹⁶³ Patricio Guzmán. *El caso Pinochet*, Chile/Francia/Bélgica/España 2001. Documental 110 minutos/Color.

¹⁶⁴ Helvio Soto. *Llueve sobre Santiago*, Francia/Bulgaria 1976. Largometraje 112 min/Color.

¹⁶⁵ V.V.A.A.: *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001, pág. 76.

sean soporte de la memoria colectiva “pero de igual forma como reflexión hacia el presente”¹⁶⁶.

Este tipo de películas, que se valoran como soportes de la memoria, han sido poco valoradas tanto como por los historiadores, la sociedad en general como por los mismos hombres que tuvieron que enfrentar los hechos que en estas se reflejan, por ese mismo miedo de recordar ese pasado que les hizo perder la unidad nacional, a centenares de chilenos y, a la gran mayoría de los chilenos, la credibilidad en los que ostentan el poder y la fuerza.

En la actualidad, la necesidad de reunificar la Memoria colectiva y buscar una completa y verdadera transición a la democracia en Chile ha llevado a que las nuevas generaciones, y con ellas las nuevas generaciones de cineastas y demás profesionales interesados en el futuro de su nación, produzcan programas, series y demás trabajos audiovisuales de contenido testimonial como *Los archivos del cardenal*, *los 80's* y otras tantas películas que tocan temas relacionados con la situación de aquellos años, como el reciente largometraje estrenado del director Pablo Larraín *No*, que habla sobre el plebiscito ciudadano convocado en torno a la permanencia en el poder de Pinochet en el año 1988, en la que se escenifica una más de las tantas consecuencias legada por la dictadura dentro del seno de la sociedad, como lo fue el miedo a la participación democrática y al libre ejercicio del voto ciudadano ya que se constituyó, en ese entonces, en un riesgo pensar o ser identificado como un hombre no adepto a los ideales imperantes y promovidos bajo el régimen. Aunque también esta película logra reflejar el poder del pueblo que se une bajo estrategias creativas mas no violentas para la conquista de un ideal común, el derrocamiento del General Augusto Pinochet.

Todas estas nuevas y constantes propuestas son un llamado a la sociedad se concientice y se apropie de su historia, para que esa memoria siga vigente y no se de paso al olvido de su historia como la historia oficial a pretendido desde los años de la Dictadura.

Es verdad, como afirma Ensalaco, que “abundan libros excelentes sobre el Golpe de Estado [...] sobre el surgimiento de Pinochet [...] sobre el modelo económico neoliberal [...], sin embargo”¹⁶⁷ aun hace falta contar con una historia completa del periodo que aborde el tema de la represión, donde se incluyan tanto los temas que este trabajo a pretendido tener en cuenta, desde la concepción individual, al igual que muchos otros que aún quedan pendientes

¹⁶⁶ SALDARRIAGA, J. F. y PUERTA DOMÍNGUEZ, S.: “El cine político Latinoamericano en dos capítulos:”,..., pág. 254.

¹⁶⁷ ENSALACO, M.: *Chile bajo Pinochet*,..., pág. 20.

como el papel de la mujer, los hijos de aquellas generaciones y las repercusiones que todos estos procesos trajo también para los pueblos mapuches del territorio chileno. Todo estos estudios siguen siendo necesarios para evitar la manipulación de la información de los hechos ante las nuevas generaciones, promoviendo así contradicciones y mal interpretaciones de los sucesos históricos que estos jóvenes fabrican a través de los filtros, o fuentes, que les proporcionan su entorno familiar y social, como lo demuestran las escenas del grupo de estudiantes reunidos para debatir sobre el tema en Memoria obstinada. Estos estudios deben contribuir a la fabricación de una memoria colectiva que permita a los nuevos chilenos hacedores de patria reconocerse como tales y continuar luchando en forma conjunta por el desarrollo y evolución de su país.

Es por esto que este trabajo nunca pretendió o pretende un análisis absoluto, cosa que es imposible ante los innumerables enfoques posibles dentro de la historia, pero si pretende ofrecer una especie de reto para las nuevas generaciones de historiadores y demostrar una forma de avanzar en este camino que aún queda pendiente dentro de la historiografía chilena del siglo XX.



APÉNDICE



BIOFILMOGRAFÍA DEL DIRECTOR: RAÚL RUIZ

Director / Guionista / Productor / Director de fotografía / Montajista / Voz en off.

2008 **Secretos**. Largometraje.

GUIONISTA.

2007 **La Recta Provincia**. Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA.

2004 **Días de Campo**. Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA.

2002 **Cofralandes I - Hoy en día (Rapsodia Chilena)**. Documental.

DIRECTOR/GUIONISTA/ DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA/ MONTAJISTA/ VOZ EN OFF.

Cofralandes II - Rostros y rincones. Documental.

DIRECTOR/GUIONISTA/DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA/ MONTAJISTA/VOZ EN OFF.

Cofralandes III - Museos y clubes de la región Antártica. Documental.

DIRECTOR/GUIONISTA/DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA/ MONTAJISTA/VOZ EN OFF.

Cofralandes IV - Evocaciones y valeses. Documental.

DIRECTOR/GUIONISTA/DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA/ MONTAJISTA/VOZ EN OFF.

1992 **Las soledades**. Cortometraje.

DIRECTOR/GUIONISTA/VOZ EN OFF.

1990 **La telenovela errante**. Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA.

Amelia Lopes O'Neill. Largometraje.

GUIONISTA.

1975 **Diálogo de exiliados**. Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR.

1973/1992 **Palomita Blanca**. Largometraje.

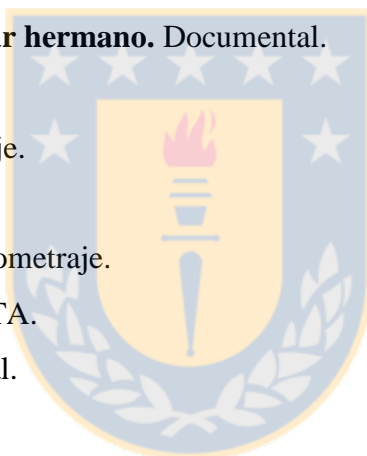
DIRECTOR/ GUIONISTA.

1973 **El Realismo Socialista**. Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR.

Nueva Canción Chilena. Documental.

- DIRECTOR/ GUIONISTA.
Palomilla brava. Documental.
DIRECTOR.
La Expropiación. Largometraje.
DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR.
Abastecimiento. Documental.
DIRECTOR.
- 1972 **Los minutereros.** Documental.
DIRECTOR/ GUIONISTA.
Poesía popular, la teoría y la práctica. Documental.
DIRECTOR/ GUIONISTA/MONTAJISTA.
- 1971 **Nadie dijo nada.** Largometraje.
DIRECTOR/ GUIONISTA.
Ahora te vamos a llamar hermano. Documental.
DIRECTOR.
- 1970 **¿Qué hacer?** Largometraje.
DIRECTOR.
La Colonia Penal. Largometraje.
DIRECTOR/ GUIONISTA.
- 1969 **La catenaria.** Documental.
DIRECTOR.
Militarismo y tortura. Documental.
DIRECTOR/ GUIONISTA.
- 1968 **Tres Tristes Tigres.** Largometraje.
DIRECTOR/ GUIONISTA.
- 1967 **El Tango del Viudo.** Largometraje.
DIRECTOR/ GUIONISTA.
- 1964 **El Regreso.** Cortometraje.
DIRECTOR/ GUIONISTA.
- 1963 **La Maleta.** Cortometraje.
DIRECTOR/ GUIONISTA/MONTAJISTA.



FICHA TÉCNICA

Director	Raúl Ruiz.
Argumento	Poco después de la caída de Salvador Allende en Chile, un artista que simpatiza con la Junta Militar de Gobierno llega a París para cantar sobre lo que él considera la nueva realidad del país. Un grupo de exiliados chilenos se topa con él y deciden secuestrarlo de una manera bastante peculiar: llevándolo de farra. Pronto, sin embargo, resurgen sus vicios más pesados: la incapacidad de organizarse, el asambleísmo inoperante que los obliga a votar hasta para tomar las más nimias decisiones, las diferencias de clase entre los exiliados burgueses y los exiliados obreros y, en particular, la vacía retórica de un discurso político más preocupado por conseguir aplausos (y fondos de ayuda internacional) que de resolver su situación.
Guión	Raúl Ruiz.
Dirección de Fotografía y Cámara	Gilberto Orzello de Azevedo.
Producción	Percy Matas. Raúl Ruiz.
Producción general	Ginette Matas.
Montaje	Valeria Sarmiento.
Sonido	Alix Comte.
Perchman	Nieves Zenteno.
Reparto	Françoise Arnoul – Carla Cristi - Daniel Gélin – Sergio Hernández – Percy Matas – Luis Poirot – Waldo Rojas – Irene Domínguez – Carlos Solanos – Aquiles Vargas – Alfonso Varela – Chacho Urtega – Jorge Barra – Pablo de la Barra – Federico de Cardenas – Edgardo Cozarinski – Huguette Faget – Valeria Sarmiento.
Estreno Internacional	1974, Francia

BIOFILMOGRAFÍA DEL DIRECTOR: SERGIO CASTILLA

Director / Guionista / Productor.

2001 **Te Amo (Made in Chile)**. Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA.

1998 **Gringuito**. Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR.

1994 **La niña en la sandía**. Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA.

1992 **Mil Dólares**. Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA.

1990 **Gentile alouette**. Largometraje.

DIRECTOR

1979 **Prisioneros Desaparecidos**. Largometraje.

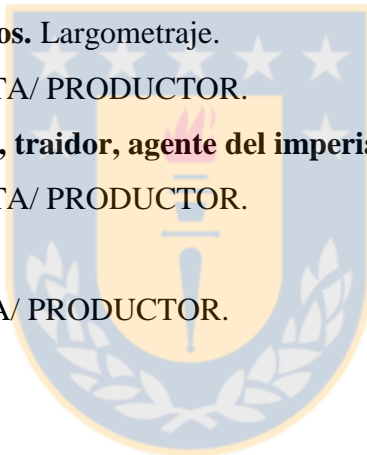
DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR.

1974 **Pinochet fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo**. Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR.

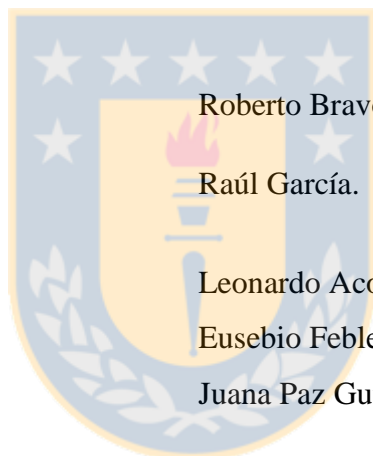
1970 **Mijita**. Documental.

DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR.



FICHA TÉCNICA

Director	Sergio Castilla
Argumento	Narra, en forma de diario, cómo transcurre la vida durante tres días en una "casa" de torturas de la dictadura chilena.
Guión	Sergio Castilla.
Dirección de Fotografía y Cámara	Patricio Castilla.
Producción	Sergio Castilla. Humberto Hernández.
Montaje	Roberto Bravo.
Sonido	Raúl García.
Música	Leonardo Acosta Eusebio Febles Juana Paz Gutiérrez.
Reparto	Nelson Villagra Hugo Medina Leonardo Perucci Juan Seoanne Adelaida Arias Elizabeth Menz Jaime Hernández Lili Rentería Max Ropert Tomás Ropert.
Estreno Internacional	1979, Suecia y Cuba.



BIOFILMOGRAFÍA DEL DIRECTOR: LUIS VERA

Director / Guionista / Intérprete / Productor ejecutivo / Productor / Montajista / Voz en off.

2010 **La Independencia Inconclusa.** Documental.

DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR/ MONTAJISTA.

2008 **Allende, de Valparaíso al Mundo.** Documental.

DIRECTOR/GUIONISTA.

2007 **Fiesta patria.** Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR EJECUTIVO/ MONTAJISTA.

2006 **Gabriela de Elqui, Mistral del mundo.** Documental.

DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR/ MONTAJISTA.

2004 **Neruda, el Hombre y su Obra.** Documental.

DIRECTOR/GUIONISTA.

2003 **Viola Chilensis: Violeta Parra Vida y Obra.** Documental.

DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR

2000 **Bastardos en el Paraíso.** Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR EJECUTIVO/ PRODUCTOR.

1994 **Miss Ameriguá.** Largometraje.

DIRECTOR/GUIONISTA.

1989 **Consuelo una ilusión.** Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA/ INTÉRPRETE/ PRODUCTOR.

1986 **Hechos Consumados.** Largometraje.

DIRECTOR/ GUIONISTA/ PRODUCTOR/ MONTAJISTA.

2009 **Canahue de Calen.** Documental.

VOZ EN OFF.

FICHA TÉCNICA

Director	Luis Vera.
Argumento	Primera película que retrata el retorno de un exiliado a Chile que se convierte en una metáfora sobre el país soñado y recordado y el país real. Manuel vuelve a Chile dejando a Lena, su amor sueco, con la intención de reencontrar a su familia, sus amigos del barrio, su ciudad, Valparaíso, y su gran amor, Consuelo, de quien se separa a causa del golpe militar de Septiembre de 1973. Lo que encuentra Manuel en este recorrido al pasado de su vida se va convirtiendo justamente en aquello, en un Consuelo a lo que él soñó con encontrar, hasta que Lena decide venirse a Chile.
Guión	Hugo Amore - Edgardo Mardones - Luis Vera.
Asistente de Dirección	Rodrigo Basauri
Dirección de Fotografía y Cámara	Andrés Martorell Hayler.
Casa Productora	Andrés Martorell CIA - Arauco Films - Exat - Filmstallet - Latin Films Ltda. - SVT Drama - Svenska Filminstitutet (SFI).
Producción	Luis Vera.
Producción general	Patricio Carvajal - Stefan Lundberg - Luisa Rosas
Producción Ejecutiva	Anders Birkeland - Abdullah Ommidvar.
Montaje	Thomas Holewa.
Maquillaje	Lotta Petersson - Constanza Racz
Vestuario	Marcos Correa
Decorados	Patricio Carvajal - Myriam Pilowski
Música	Jan Tolf - Claes Wang.
Sonido	Eugenio Gutiérrez - Leif Westerlund.
Reparto	Sebastián Dahm - Loreto Valenzuela - Gunnel Fred - Mats Bergman - Luis Vera - Alex Zisis - Charlotta Larsson - Rodolfo Bravo - Jorge Gajardo - Miriam Palacios - Carlos Caszely.
Estreno Nacional	1989, 12 de mayo

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS Y FUENTES

- Raúl Ruiz. *Diálogos de exiliados*. Francia/Suiza. 1975. Largometraje 115 minutos/ 35 mm. / Color.
- Sergio Castilla. *Prisioneros desaparecidos*. Cuba/Suecia. 1979. Largometraje 87 minutos/ 35 mm. / Color.
- Luis R. Vera. *Consuelo, una ilusión*. Chile/Suecia. 1989. Largometraje 95 minutos / 35 mm. / Color.

BIBLIOGRAFÍA

- ADUIS, L.: “Acerca de la música incidental en cine”, *Aisthesis*, 13 (1980-1981), págs. 53-55.
- ALLENDE, I.: *De amor y de sombras*, Editorial Alfaguara, Buenos Aires, 2007.
- : *La casa de los espíritus*, Sudamericana, Buenos Aires, 2009.
- : *Paula*, Editorial Random House Mondadori Ltda, Bogotá, 2006.
- ALTED VIGIL, A y SÁNCHEZ BELÉN, J. A.: *Métodos y técnicas de investigación en historia moderna e historia contemporánea*, Editorial Universitaria Ramón Areces, España, 2008.
- AROSTEGUI, J.: *La historia vivida, sobre la historia del presente*, Alianza ensayo, España, 2004.
- BARTHES, R.: *Lo obvio y lo obturo: imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1992.
- BIZET, J.A.: “Los estructuralistas, la noción de estructura y la estética del film”, *Estructuralismo y estética*, Nueva visión, Buenos Aires, 1969, págs. 167-189.
- BRONX, H.: *Estudios sobre el cine*, Editorial Argemiro Salazar, Bogotá, 1977.
- BURKE, P.: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005.
- CAMPO, J.: *Representaciones político-cinematográficas del sur desde el norte. El cine chileno y argentino del exilio ('70/'80)*, Instituto de investigaciones Gino Germani – Universidad de Buenos Aires Conicet, prepared for delivery at the 2010 Congress of the Latin American Studies Association, Toronto, Canadá october 6-9, 2010. <https://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2010/files/3844.pdf>.
- CALVINO, I.: *Las ciudades y los cambios*, <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ita/calvino/las_ciudades_y_los_cambios.htm>, visitado septiembre 20 de 2011.
- CANDINA POLOMER, A.: *Por una vida digna y decorosa. Clase media y empleados públicos en el siglo XX chileno*, Editorial Frasis, Santiago de Chile, 2009.
- CAPARRÓS LERA, J. M.: *El cine político visto después del franquismo*, Dopesa, Barcelona, 1978.
- CHASKEL, P.: “Entre el pasado y el presente”, *Enfoque*, 11 (1989), págs. 16-19.
- CHATMAN, S.: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990.
- CHIGNOLI, A.: *Montaje cinematográfico Historia y teoría* Concepción, Chile, 1999, Presentado en Universidad de Concepción (Chile), Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Comunicación Social, Tesis para obtención del grado de Periodista.
- CUNEO, B.: *Ruiz, entrevistas escogidas y filmografía comentada*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2013.
- DELEUZE, G.: *La imagen movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.
- : *La imagen tiempo*, Paidós, Barcelona, 1987.

- DEL ALCÁZAR GARRIDO, J.: “Los historiadores ante el cine y la literatura. Dos miradas distintas hacia la historia reciente de Chile”, *Yo pisaré las calles nuevamente. Chile, revolución, dictadura, democracia*, Editorial universidad Bolivariana de Chile, Santiago de Chile, 2009, págs. 91- 118.
- : “Chile, revolución, dictadura, democracia”, *Yo pisaré las calles nuevamente. Chile, revolución, dictadura, democracia*, Editorial universidad Bolivariana de Chile, Santiago de Chile, 2009, págs. 15 – 42.
- DEL POZO, J.: “La gran polarización, 1960 a 1989”, *Historia de América latina y el Caribe 1825-200*, LOM, Santiago de Chile, 2002, págs. 169-229.
- ECO, U.: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1989.
- : *Signo*, Editorial Labor, Barcelona, 1988.
- ENSALACO, M.: *Chile bajo Pinochet*, Alianza, España, 2002.
- FERMANDOIS, J. y SOTO, A.: “El plebiscito de 1988. Candidato único y competencia”, *Camino a la Moneda las elecciones presidenciales en la historia de Chile 1920-2000*, Centro de Estudios Bicentenario, Santiago de Chile, 2004, págs. 371-399.
- FERRO, M.: *Cine e Historia*, Editorial Gustavo Gil S.A. Barcelona, 1980.
- GARCÍA GONZÁLEZ, C.: “El peso de la memoria en los inicios de la transición a la democracia en Chile (1987-1988)”, *HISTORIA*, 39 (2006), págs. 431-475.
- GARCIA MARQUEZ, G.: *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, Editorial Diana S.A., México D.F., 1986.
- GINZBURG, C.: *Ojazos de madera*, Península, España, 2000.
- : *Tentativas*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Michoacán, 2003.
- : *El hilo y las huellas, lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Fondo de cultura económica, Argentina, 2010.
- GOLDMANN, A.: “Madame Bovary, vista por Flaubert, Minnelli y Chabrol”, *istor*, 20 (2005), págs. 36-48. <<http://www.istor.cide.edu/revistaNo20.html>>.
- GONZÁLEZ RIOS, P.: *El mal chiste de Raúl Ruiz a los chilenos en el exilio: “Diálogos de exiliados”*, 2013, <<http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/09/18/el-mal-chiste-de-raul-ruiz-a-los-chilenos-en-el-exilio-dialogos-de-exiliados/>>.
- HALBWACHS, M.: *Los marcos sociales de la memoria*, Editorial Anthropos, España, 2004.
- HERRERA SEPÚLVEDA, M. I.: *El film, una fuente que desafía la historia: Aproximación al análisis del documental de reconstitución histórica "Allende, la caída de un presidente*, Concepción, Chile, 2007, Tesis para obtención del grado de Magíster en Historia, Presentada en Universidad de Concepción (Chile), Facultad de Humanidades y Arte, Departamento de Ciencias Históricas y Sociales.
- HURTADO, M. L. (ed.): “La industria cinematográfica chilena”, *Ceneca-Ced*, 93 (1986), págs. 3-35.
- ITURRIAGA, J.: “La ficción cinematográfica como fuente documental para la historia”, *Las cuatro estaciones. Patrimonio cultural. Revista de la dirección de bibliotecas, archivos y museos*, 25 (2002), pág. 15.
- JARA HINOJOSA, I.: “Graficar una ‘Segunda Independencia’. El Régimen Militar Chileno y las Ilustraciones de la Editorial Nacional Gabriela Mistral (1973-1976)”. *Historia*, 44, (2001), págs. 131-163.
- JELIN, E.: “Las luchas políticas por la memoria”, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid, 2002, págs. 39-62.
- JOHNSON, C. (Dir.): “Cine chileno en los 80’s” *Revista Enfoque*, 12, Ediciones Linterna mágica, Santiago de Chile, (1990), número especial monográfico de la revista.

- KING, J.: *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*, Tercer Mundo Editores, Colombia, 1994.
- KRIPPENDORFF, K.: *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*, Paidós comunicaciones, Barcelona, 1990.
- LE GOFF, J.: *El orden de la memoria*, Paidós, España, 1991.
- LEUDO ANDIÓN, M.: *Cine de fotógrafos*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2005.
- MARRAS, S.: *Entrevistas de Sergio Marras. Palabras de Soldado Gral. Ernesto Baeza M. Gral. Alejandro Medina L. Gral. Horacio Toro I. Gral. Luis Danús C*, Las Editoriales del Ornitorrinco, Santiago de Chile, 1989.
- MELOT, M.: *Breve historia de la imagen*, Ediciones Siruela, Buenos Aires, 2010.
- METZ, C.: “Algunos aspectos de semiología del cine”, *Estructuralismo y estética*, Nueva visión, Buenos Aires, 1969, págs. 125-146.
- MEZA, M.A.: “Apuntes para una reflexión sobre la crítica de cine”, *Aisthesis*, 13 (1980-1981), págs. 73-78.
- MITRY, J.: “*La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*”. Akal, Madrid, 1990.
- MONTERDE, J. E., SEVA, M. y SOLÁ, A.: *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001.
- MOUESCA, J.: *El documental chileno*, Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2005.
- - - - : “Nuestro ausente patrimonio filmico”, *Las cuatro estaciones, Patrimonio Cultural*, 25 (2002), pág. 20.
- - - - : *Plano secuencia de la memoria de Chile veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Ediciones del Litoral, Santiago de Chile, 1988.
- NORAMBUENA, C.: “El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana”, *Sociohistórica: Cuadernos del CISH*, 23-24 (2008), págs. 163-195. <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4382.pdf>, visitado septiembre 20 de 2011.
- PANOFSKY, E.: *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 2006.
- PARANAGUÁ, J.A. (ed.): *Cine documental en América Latina*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.
- PÉREZ LA ROTTA, G.: *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*, Siglo del hombre editores, Colección espacio, Universidad del Cauca, Valle del Cauca, 2003.
- PÉREZ MURILLO, M. D. y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, D. (coord. /s.): *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*, IEPALA Editorial, Madrid, 2002.
- PICK, Z. M.: “Aspectos del cine argumental chileno. La imagen y el espectáculo cinematográfico”, *Literatura chilena creación y crítica*, 27 (1984), págs. 41-46.
- - - - : “Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile. La imagen cinematográfica y la representación de la realidad”, *Literatura chilena creación y crítica*, 27 (1984), págs. 34-40.
- - - - : “Una trayectoria de la resistencia cultural”, *Literatura chilena creación y crítica*, 27 (1984), págs. 22-23.
- PINOCHET, A.: *Carta a los Chilenos*, Londres, 1998. <http://es.wikisource.org/wiki/Carta_a_los_Chilenos,_de_Augusto_Pinochet>, visitado septiembre 20 de 2011.
- RAMÍREZ AÍSSA, C. M. y MUÑOZ FERNANDEZ, R.: *Forma, estilo e ideología en diez películas colombianas*, Universidad Santo Tomás Facultad de Filosofía, Bogotá, Colombia, 2007.
- RAMÓN, J.: “Cineastas chilenos en el exilio la ausencia fecunda”, *Apsi*, del 28 de septiembre al 4 de octubre, 1987, págs. 39-41

- ROSENSTONE, R. A.: *El pasado en imágenes*, Editorial Ariel, Barcelona, 1997.
- RUFFINELLI, J.: “Notas para un viaje imaginario por el cine de nuestra América”, *Casa de las Américas*, 209 (oct.-dic. 1997), págs. 3-16.
- SALDARRIAGA, J. F. y PUERTA DOMÍNGUEZ, S.: “El cine político Latinoamericano en dos capítulos: Chircales [1964-1972] y Dios y el diablo en la tierra del sol [1964]”, *UNAULA*, 31(2011), págs. 253-274.
- SAN FRANCISCO, A.: “La elección presidencial de 1970. Sesenta días que conmovieron a Chile (y al mundo)”, *Camino a la Moneda las elecciones presidenciales en la historia de Chile 1920-2000*, Centro de Estudios Bicentenario, Santiago de Chile, 2004, págs. 333-370.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *Cine de historia, cine de memoria la representación y sus límites*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2006.
- SONTAG, S.: *Sobre fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981.
- SORLIN, P.: “El cine, reto para el historiador”, *istor*, 20 (2005), págs.11-35. <<http://www.istor.cide.edu/revistaNo20.html>>.
- SZNAJDER, M.: “Memoria y política en el Chile democratizado”, *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, Ediciones La Margen, La Plata, 2001, págs. 179-194.
- TEITELBOIM, V.: *En el país prohibido sin el permiso de Pinochet*, Plaza & Janes, Barcelona, 1988.
- TÉLLEZ CÁRCAMO, I.: *Recuerdos militares*, Centro de Estudios Bicentenario, Santiago de Chile, 2005.
- TINSMAN, H.: *La tierra para el que la trabaja. Género, sexualidad y movimientos campesinos en la Reforma Agraria chilena*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009.
- TÓTORO TAULIS, D.: *La Cofradía Blindada. Chile Civil y Chile Militar: Trauma y Conflicto*, Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1998.
- VALDIVIA ORTIZ DE ZÁRATE, V.: “¡Estamos en guerra, señores!”. El régimen militar de Pinochet y el “pueblo”, 1973-1980, *Historia*, 43, (2010), págs. 163-201.
- VARAS A, L.: *Ojos que no ven*, Archivo Chile, web del centro estudios “Miguel Enríquez”, Ceme. <<http://www.archivochile.com>>, visitado septiembre 20 de 2011.
- VEGA, A.: *Re-Visión del cine chileno*, Editorial Aconcagua, Colección Lautaro, Santiago de Chile, 1979.
- VELIZ, M.: “El Cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica”, *Revista Lindes, estudios sociales del arte y la cultura*, 1(2010). <http://www.revistalindes.org.ar/numeros_anteriores/numero_1/articulos/Veliz_Cine_militante.pdf>, visitado septiembre 20 de 2011.
- VERA-MEIGGS, D.: “Cine chileno: setenta y ocho años de filmación”, *Aisthesi, problemas del cine*, 13 (1980-1981), págs. 57-69
- VILCHES, L.: *La lectura de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1997.
- V.V.A.A.: *Cine de mujeres en postdictadura*, Ediciones cultura, Chile, 2010.
- V.V.A.A.: *Filmografía del cine chileno 1910-1997*, Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Arte, Universidad de Chile, Santiago, 1998.
- V.V.A.A.: *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001.

FILMOGRAFÍA

- Andrés Wood. *Machuca*. Chile, 2004. Largometraje 120 minutos/Color.
- - - : *Violeta se fue a los cielos*. Chile/Francia/Argentina, 2011. Largometraje 110 minutos/Color.
- Carmen Castillo. *Calle Santa Fe*. Chile/Francia/Bélgica, 2007. Documental 167 minutos/Color.
- Cristián Sánchez G. *El Zapato Chino*. Chile, 1979. Largometraje 72 minutos/ Blanco y negro.
- Helvio Soto. *Llueve sobre Santiago*. Francia/Bulgaria, 1976. Largometraje 112 min/Color.
- Gonzalo Justiniano. *Amnesia*. Chile, 1994. Largometraje 90 minutos/Color.
- León Errazuriz. *Mala leche*. Chile, 2004. Largometraje 101 minutos/ Color.
- Luis R. Vera V. *Bastardos en el paraíso*. Suecia, 2000. Largometraje 110 minutos /Color.
- Marcelo Ferrari. *Bombal, Fuego en la Niebla*. Chile, 2012. Largometraje 81 minutos/Color.
- Mauricio Iturra. *Hilos de la Memoria*. Chile, 2007. Cortometraje 12 minutos/Color.
- Miguel Littín. *El Chacal de Nahueltoro*. Chile, 1970. Largometraje 94 minutos/Blanco y negro.
- - - : *Acta General de Chile*. Chile/Cuba, 1986. Documental 270 minutos/Color.
- - - : *Dawson, Isla 10*. Chile/Brasil/Venezuela, 2009. Largometraje 100 minutos /Color.
- Patricio Guzmán. *La batalla de Chile*. Chile/Cuba, 1973-1975. Documental 100 min/ Blanco y negro.
- - - : *Chile, la memoria obstinada*. Chile/Francia/Canadá, 1997. Documental 58 minutos/ Color.
- - - : *El caso Pinochet*. Chile/Francia/Bélgica/España, 2001. Documental 110 minutos/Color.
- - - : *Nostalgia de la luz*. Chile/Alemania/España/Francia, 2010. Documental 90 minutos/ Color.
- Patricio Kaulen. *Largo viaje*. Chile, 1967. Largometraje 88 minutos/ Blanco y negro.
- Pablo Perelman. *Imagen latente*. Chile/Cuba, 1987. Largometraje 92 minutos/ Color.
- Raúl Ruiz. *Palomita Blanca*. Chile, 1973/1992. Largometraje 125 minutos/Color.
- - - : *A TV Dante, The Inferno - Cantos I-VIII*. Francia, 1991. Largometraje 88 minutos (8 episodios)/Color.
- Ricardo Larraín. *La frontera*. Chile/España, 1991. Largometraje.120 minutos/Color.
- Silvio Caiozzi. *Julio comienza en Julio*. Chile, 1979. Largometraje 120 minutos/Sepia.
- Matías Bize. *La vida de los peces*. Chile, 2010. Largometraje 85 minutos/Color.