

libros, lo que da pie a la fundación de múltiples núcleos de edición que en los años siguientes darán origen a un «boom», pequeño, pero verdadero y eficaz, en la actividad editorial. Se fundan nuevos semanarios y éstos, más los que ya existían, empiezan a abordar con casi total desenfado cuanto tema se proponen, rompiendo la atonía que hasta entonces, durante años, había sido la nota dominante y única. Una sociedad afónica siente, de repente, que acaba de recuperar el habla.

Otro hecho importante es la tendencia al retorno entre los medios intelectuales del exilio. Vuelven al país escritores, pintores, gente de teatro, y la vida cultural del interior —que nunca, es cierto, ha dejado de manifestarse— empieza a cobrar una presencia cada vez más notoria y significativa.

Entre los cineastas el movimiento de regreso no es tan considerable, pero no por ello menos decidor. Vuelven Pedro Chaskel, Álvaro Ramírez, Douglas Hübner, Luis Eduardo Vera, Gonzalo Justiniano. Estos dos últimos son bastante jóvenes y representan, junto con una media docena más de hombres, a quienes se formaron en el exilio como cineastas: es allí donde realizaron sus estudios, por lo general en escuelas de cierta calificación, y es allí donde hicieron sus primeras armas en el oficio. Son ellos, principalmente, además de los de su misma generación que se hicieron cineastas en el interior del país, quienes conforman el cine de los años más recientes, y quienes, probablemente, darán su perfil al cine chileno de la década final del siglo.

Entre los que se quedan en el extranjero prevalecen dos actitudes, nacidas ambas del convencimiento de que los temas hasta ese momento dominantes en el cine del exilio han terminado por agotarse: aquellos que renuncian derechamente a perseverar en una temática, la chilena, que sienten que para ellos carece cada vez más de sentido conforme se prolongan los años de ausencia del país, y aquellos otros que buscan el reencuentro con el Chile actual, tendiendo un puente con los nuevos temas, que ya no son los de 1973 o del periodo inmediatamente posterior. Son cineastas —Miguel Littin con *Acta General de Chile*, o Patricio Guzmán con *En nombre de Dios*— que, para lograr su propósito, regresan al país, legalmente cuando es posible o clandestinamente cuando las condiciones no permiten otra fórmula, para filmar realidades del presente. Antes que ellos, una película rodada íntegramente en el interior por un equipo que nunca ha abandonado el país, pero procesada en su etapa final de laboratorio en Francia, marca justamente el comienzo de esta temática nueva, cerrando a nuestro juicio el ciclo del llamado «cine chileno del exilio» e inaugurando, de algún modo, una etapa nueva, que se caracteriza, por un lado, por el cambio de temas en relación con la etapa anterior, y por la paulatina pero cada vez más clara abolición de las fronteras entre el cine que hacen unos y otros, dentro y fuera del país<sup>19</sup>. De la película se hizo un primer montaje que se proyectó en París en septiembre de 1983, ampliado con posterioridad con nuevos materiales recibidos desde Santiago. Su título, *Chile, no invoco tu nombre en vano*, no oculta su intención de rendir homenaje a Neruda, uno de los nombres emblemáticos de la cultura chilena.

<sup>19</sup> V. Plano secuencia..., pp. 155-159 y pp. 169-171.

Este largometraje documental es el primero que registra escenas que luego se reproducirán una y otra vez en películas sucesivas: las grandes protestas populares contra la dictadura vividas en 1983. Es el mismo tema que recogen cineastas que viven en el exilio y que ese año han vuelto al país por periodos más o menos breves. Es el caso de Angelina Vázquez, que retorna durante algunas semanas y rueda *Fragmentos de un diario inacabado* antes de que el gobierno decida su expulsión. Otro ejemplo es el de Rodrigo Gonçalves, que abandona transitoriamente su exilio en Mozambique para hacer en Santiago dos documentales: *Así golpea la represión y Rebelión, ahora*.

Estos vasos comunicantes entre las dos vertientes de trabajo del cine chileno dan lugar a diversas producciones. La más importante de ellas es *Dulce Patria*, que filma íntegramente en Chile Juan Andrés Racz, el año 1985, con el apoyo de la televisión inglesa y aportes de capitales norteamericanos. Es el largometraje documental que ha logrado abarcar el abanico más amplio de temas de la vida chilena bajo la dictadura, y es probablemente uno de los más intensos y conmovedores que se hayan filmado.

*Chile, no invoco...* tiene otra característica digna de señalarse: no aparece firmada por ningún realizador individual. La responsabilidad de la realización la asume un colectivo, el grupo denominado Cine-Ojo, que trabajó durante largos años recopilando imágenes, filmando cuanto acontecimiento estaba a su alcance, sin más preocupación —lo han declarado ellos— que la de la memoria, la memoria popular, su conservación y el desarrollo y consolidación de su identidad.

Esta modalidad de trabajo, en que se desdeña, si no el papel, al menos la presencia explícita del realizador individual, se extendió profusamente en Chile, en particular a partir del 83 y conforme se desarrollaba y expandía el uso del vídeo como soporte principal del trabajo audiovisual. Hubo muchos colectivos, algunos de los cuales existen todavía, cuya labor es desde todo punto de vista muy estimable. Video-Filmación, Grupo GEPY, Área de Comunicaciones de la Vicaría de la Pastoral Obrera, Colectivo Valdivia, Taller de Comunicaciones de Maipú, Cine Qua Non, Grupo CADA, Cine-Mujer, Grupo Proceso, etcétera.<sup>20</sup> El más importante de estos colectivos es el que se agrupó alrededor de la revista *Análisis*, que ha realizado más de un centenar de sus llamados «programas», de los que se puede decir que han recogido, casi exhaustivamente, en imágenes lo esencial del acontecer político y social de Chile de los años más recientes.

El trabajo de estos grupos es una muestra bastante expresiva de la amplitud que alcanza la utilización del vídeo. Los realizadores, como ya he dicho, enfrentados a la pobreza o carencia virtualmente total de recursos económicos para hacer cine con los medios tradicionales, se vuelcan masivamente a las nuevas tecnologías. «Los cineastas chilenos —dice Patricio Guzmán— no podían imaginar que el vídeo, y no el cine, se convertiría en el “medio clave” de comunicación nacional»<sup>21</sup>.

El fenómeno es particularmente notorio en el caso del género documental, que ha alcanzado en este período una difusión que no resiste comparación con cualquiera otra etapa anterior de la historia del cine chileno. La cantidad y la calidad —además de la variedad temática— de los vídeos documentales es tal que quien quiera que

<sup>20</sup> Yéssica Ullosa, Video independiente de Chile, CENECA, Santiago, 1985. Todo estudio sobre el tema debe necesariamente partir de este trabajo. Algunos de los datos que contiene han sido actualizados por la autora en su artículo «Espacio abierto: la práctica comunicacional en vídeo», publicado en Chile vive. Muestra de arte y cultura, catálogo de la magna exposición del mismo nombre. Madrid, 1987 (pp. 128-130).

<sup>21</sup> «El vídeo: formato o arma: alternativa popular de la información en Chile», en Video, cultura nacional... cit., pp. 55-60.

en el futuro se proponga investigar la realidad chilena del presente, no sólo no podrá prescindir de este material, sino que tendrá en él una fuente de información y análisis del más inapreciable valor.

Pero no sólo es el documental el género invadido por el vídeo. Está también la obra de ficción, a la que muchos se acercan con intención de hacer «cine verdadero». Yéssica Ulloa homologa un total de dieciocho videogramas argumentales en el período 1978-1984. Con posterioridad, la tendencia ha continuado, habiéndose realizado largos de ficción en vídeo tan interesantes como *Sexto-A, 1965*, de Claudio di Girolamo, interpretada por actores chilenos de primera fila, que ha tenido incluso una cierta notoriedad internacional.

Ningún cineasta chileno se ha sustraído a la tentación (o necesidad) de trabajar con las nuevas tecnologías. Carlos Flores lo explica con bastante convicción:

El vídeo se adapta más a nuestras condiciones, porque el autor no se juega la vida con lo que está haciendo y entonces lo hace con más libertad. En cambio, hacer un largometraje de ficción implica arriesgar el trabajo, la familia, los hijos, la psiquis, y por lo tanto está en la obligación de emitir una obra maestra. Por otro lado, tanto riesgo te pone conservador, asustadizo y te impide la posibilidad de experimentación y de juego, que son vitales para la construcción de una buena obra<sup>22</sup>.

Lo cierto es que, en definitiva, el vídeo se ha abierto ya un camino que no cesa de ensancharse<sup>22a</sup>. Hay al menos dos razones, según un conocido especialista francés que visitó el país a fines de 1985. «En Chile —dice— hay dos clases de videastas: aquellos que trabajan con el vídeo porque no pueden hacer cine y aquellos que se precipitan en el vídeo porque creen en él»<sup>23</sup>. De algún modo, la práctica empieza a borrar esa frontera, y aquellos que por su condición de cineastas se han incorporado a las nuevas tecnologías tal vez con una cierta apesadumbrada resignación, empiezan a mirar las cosas de otro modo. Es la idea que procura transmitir José Román —realizador, guionista y crítico de cine de prestigio— que hace la siguiente afirmación:

El largometraje de Claudio di Girolamo *Sexto-A 1965*, grabado enteramente en vídeo, al ser proyectado en una pantalla gigante y en una sala convenientemente oscurecida, permite recuperar rápidamente el rol hipnótico que facilita la identificación y la inmersión en un relato, considerado habitualmente como una de la diferencias sustanciales entre cine y vídeo<sup>24</sup>.

## 5

Aunque sea en condiciones precarias, el cine chileno vive. No ha muerto estos años, sostiene alguien del gremio, «ha estado subyugado, sumergido, pero a la creatividad nunca se la ha podido matar ni con fusiles ni con metralletas, y al igual que la vida, no la para nadie»<sup>25</sup>.

Vive, y hacia 1986, como ya hemos señalado, empieza a mostrar algunos indicios de renacimiento, marcado por la presencia de los nuevos realizadores, tanto los retor-

<sup>22</sup> C. Donoso, art. cit.

<sup>22a</sup> Los nombres valiosos en este terreno suman decenas. No nos extendemos en su relación ni en la muy extensa obra que han hecho, porque en este mismo número hay un trabajo que se ocupa específicamente del tema.

<sup>23</sup> Jean-Paul Fargier, «Eter nel Chili», Cahiers du Cinéma n.º. 379, París, janvier 1986.

<sup>24</sup> «Video, una cuestión de soporte», Apsi, pp. 16-29, dic. 1985.

<sup>25</sup> Beltrán García (camarógrafo) en Patricia Collyer y Patricio Acevedo, «Cine chileno: luz, cámara, frustración». Revista Análisis, 29 oct.-4 nov. 1985.