

Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado.

Mónica Villarroel e Isabel Mardones. Chile, Editorial Cuarto Propio. 2012

Por Carmela Marrero Castro

El libro de Mónica Villarroel e Isabel Mardones hace evidente, una vez más, que no es posible clausurar los relatos que componen las múltiples memorias, siempre en construcción y movimiento. En este caso, "la salida, salvaguarda y retorno de materiales chilenos y sobre Chile conservados en Alemania entre 1970 y 2001" (183) abre una investigación que busca explicar el traslado de los films invitando a que futuras investigaciones profundicen en el análisis de los materiales recobrados.

Lejos de agotarse en el inventario, las autoras asumen el desafío de reconocer y cartografiar los vínculos entre diferentes instituciones, cineastas, políticos y diplomáticos que intervinieron en las operaciones de salvataje. Enmarcada en la perspectiva teórica de Raymond Williams, la investigación se propone abordar el campo cultural a partir de las formaciones institucionales, o de los grupos de cineastas que "corresponden a una formación cultural independiente [...] que no se basa en una afiliación formal pero están organizados alrededor de alguna manifestación colectiva pública" (10). Fueron esos grupos los que, por ejemplo, produjeron un manifiesto y más tarde, crearon la Cinemateca de la Resistencia.

A medida que avanza la investigación, se traza un mapa de las instituciones y personas que formaban parte del entramado cinematográfico, tanto en Chile como en Alemania. Así los protagonistas toman la palabra y el testimonio se integra como una fuente más junto a los documentos históricos citados e incluidos en el libro —a lo largo del mismo se intercalan copias de cartas, fotografías, balances contables, entre otros materiales de archivo—. La perspectiva es inclusiva. Se reúne una multiplicidad de voces sin que ello signifique articular un discurso lineal y coherente. De hecho, no se escatiman las

anécdotas que dejan entrever más de una contradicción entre los participantes, las versiones no siempre coinciden, y así la discursividad ingresa en el territorio de la memoria.

Si bien la organización del libro mantiene el orden cronológico de los acontecimientos, esto no significa que las autoras adhieran al análisis propio de la historiografía clásica. Cuatro son los momentos fundamentales que estructuran la periodización del volumen: el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973); el golpe de Estado –cuando salen los films que pudieron ser rescatados–; la residencia de los cineastas en Alemania (cine chileno del exilio); y el regreso de los materiales en dos instancias, 1999 y 2001. Cada uno de estos momentos se desarrolla a lo largo de nueve capítulos que no se circunscriben a la situación de los materiales fílmicos, ya que para explicar su traslado, conservación y retorno, es inevitable dar cuenta de los hechos en un contexto histórico más amplio.

Así, en el primer capítulo se aborda la situación del cine en Chile previa al golpe de Estado, durante el gobierno de la Unidad Popular. En ese momento y en consonancia con otros países, la producción cinematográfica era inseparable de la práctica política. Por esta razón, además de las obras de ficción “se realizaron documentales que marcaron ese período [...] con el claro objetivo de registrar el proceso histórico del cual los cineastas se sentían protagonistas” (18). Los dos grupos más relevantes y que tienen mayor desarrollo en la investigación son “Chile Films” y “Cine Experimental”. En este punto, es fundamental la figura de Pedro Chaskel, documentalista, montajista y académico, nacido en Alemania pero radicado en Chile desde 1939. Fue cofundador, junto con Sergio Bravo, del Centro de Cine Experimental y en la investigación tiene un rol protagónico por ser una de las personas que permitió entablar el vínculo con Heiner Ross –cofundador y miembro del comité de selección del *Forum* de la *Berlinale* en Alemania, cuya importancia para el cine chileno del exilio será sustantiva–.

Las relaciones entre Chile y Alemania son anteriores a la dictadura pinochetista, ya en la década del sesenta era fluido el tránsito de películas y también el apoyo con material virgen,

escaso en Chile. Pero la división de Alemania complejiza el sistema de vínculos y comunicación, y por eso, este apartado aborda la situación del cine chileno a ambos lados del muro. Los Festivales de Leipzig y Oberhausen, el *Forum* del Festival Internacional de Cine en Berlín fueron espacios de circulación y visibilización del cine latinoamericano en Europa, y sin duda, el vínculo Chaskel-Ross fue uno de los principales canales de relación e intercambio.

Al abordar el período iniciado con el golpe de Estado en Chile, las investigadoras buscan "desmitificar situaciones narradas a lo largo de los años" (11) y es tal vez por esta razón que los testimonios encuentran mayores contradicciones que en otros pasajes. Por ejemplo, en lo que refiere a la quema de los materiales fílmicos por parte de los militares, mientras algunos afirman que de esa manera se destruían las películas, otros, como Douglas Hübner -periodista, cineasta y político que en 1971 se incorporó a Chile Films hasta el golpe de Estado- dicen que "no hubo quema. Creo que los milicos fueron inmensamente brutos, los primeros. Más bien, creo que hubo robo de material [...] No creo que haya habido personajes heroicos que entraran a salvar cosas" (71).

Con el inicio de la dictadura fue imperioso organizar un plan de salvataje de películas y archivos, y uno de los principales protagonistas de este operativo fue el embajador de Suecia, Harald Edelstam, quien, por ejemplo, ayudó a sacar el material de lo que luego sería *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972-1979) en el barco "Río de Janeiro". El respaldo que encontraron en el embajador sueco, también se hizo presente en las dos Alemanias. Sin duda, la contracara del terrorismo de Estado es el gesto solidario de instituciones y personas -porque finalmente eso son, personas-, comprometidas con una causa que en ese momento excedía las fronteras territoriales. Según las autoras, fueron "un conjunto de personas que actuó de acuerdo a un contexto socio-histórico único e irrepetible [...] que motivó acciones que hoy serían impensables e imposibles de imaginar pero que en los años de la Unidad Popular y luego en el exilio, fueron una marca identitaria que les permitía reconocerse más

allá de la territorialidad" (184).

En Alemania Occidental, Heiner Ross apoyó a los cineastas, copiando cintas, organizando estipendios para cubrir los gastos de los exiliados, exhibiendo los films producidos en el exilio. Una nota no menor: una vez fuera de Chile los directores se reorganizaron para llamar la atención sobre la situación en su país y tender redes de solidaridad con otros exiliados. Así se conformó la Cinemateca de la Resistencia que tuvo como figuras centrales a Gastón Ancelovici -en París- y a Pedro Chaskel -en Cuba-, y claro, Ross colaboró consiguiendo copias para incrementar el patrimonio de esa organización que más tarde se llamó Cinemateca Chilena del Exilio.

Del otro lado del muro la solidaridad no fue menor, Wolfgang Klaue -presidente de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos en Alemania- cuenta que "en la RDA había un fondo de solidaridad. Se esperaba que todos depositaran mensualmente una determinada suma [...] con seguridad se gastó para los exiliados chilenos, que eran acogidos, y alguien tenía que financiarlos (...) el Golpe llevó a una gran solidaridad con Chile" (119). La situación del país fue tomada como una causa de Estado y se organizaron eventos de solidaridad. Un ejemplo fue el Festival de Leipzig en 1974, que contó con la presencia de la viuda de Víctor Jara, y en 1983 el Archivo Estatal de la RDA, con motivo de los diez años del golpe de Estado, realizó una retrospectiva dedicada a Chile.

El capítulo siete trata sobre la actividad de dos famosos documentalistas alemanes que dedicaron gran parte de sus carreras a filmar en Chile antes y después de la dictadura militar: Walter Heynowsky y Gerhard Scheumann (a quienes se une el camarógrafo alemán Peter Helmich). Además de reponer los trabajos realizados por estos directores, se detallan los entredichos sobre cómo lograron filmar uno de los registros más relevantes: el bombardeo a La Moneda el 11 de septiembre de 1973. Estas famosas imágenes fueron incluidas en *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán.

Hay dos apartados más centrados en el retorno de los materiales: el primero correspondiente a 1999 y el segundo a 2001. Las

autoras refieren cómo se organizó el retorno y luego proporcionan una clasificación de los materiales que sin duda puede ser el puntapié de nuevas investigaciones.

Con todo, el trabajo realizado por Villarroel y Mardones, describe y analiza el derrotero histórico de los materiales recuperados y la configuración del archivo en el presente, para incentivar la escritura de futuros textos. De esta manera, el libro se transforma en un archivo que es posible visitar y consultar. Y es que la idea misma de archivo, como lo plantea Michel Foucault, es la de ser origen de la multiplicidad de enunciados, un dispositivo vivo y dinámico que construye la diacronía e interpela a los hablantes en un momento sincrónico (1995: 221)¹. Así la obra es mucho más que una "señal contra el olvido", es una reconstrucción casi arqueológica de materiales, y es también un fragmento de memoria recobrada que invita a lecturas e interpretaciones y sitúa al discurso histórico en un espacio dialógico en el que pasado, presente y futuro se cruzan.

¹ Foucault, Michel (1995), *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.