

laFuga

El documental político de Jaime Barrios

Por Julio Sebastián Figueroa

Tags | cine militante | Cine Underground | Contracultura | Exilio | Memoria | Visualidad | Estudio cultural | Estudios de cine (formales) | Chile | Estados Unidos

Profesor de español y poeta. Actualmente se encuentra cursando su doctorado en Estudios Hispánicos en la Universidad de Pennsylvania, en donde investiga en las áreas de literatura hispanoamericana y cine. Sus ensayos y poemas han aparecido en revistas y antologías de México y Chile. Dracma, su primer libro de poesía, fue publicado por Serifa Editores en Valdivia en 2016. Agradezco a Pedro Chaskel, Pennee Bender, Zuzana M. Pick, Gonzalo Aguirre (Pinorra) y Gastón Ancelovici por su ayuda durante la redacción de este ensayo.

a Julio Ramos y Marcelo Montealegre

Introducción

El documental político de Jaime Barrios se desarrolla en Nueva York entre 1979 y 1989 en correspondencia con su activismo en contra de la dictadura de Pinochet y comprende al menos cinco títulos en los que colaboró como director y/o productor: *Missing Persons/Personas ausentes* (1979); *Operation Bootstrap: Manos a la obra* (1983); *Memoirs of an Everyday War* (1986); *Onward, Christian Soldiers* (1989) y *Neruda en el corazón* -un proyecto concebido originalmente por Barrios, pero finalizado por Gastón Ancelovici y Pedro Chaskel en 1993. Estos filmes representan un giro militarista en el cine de Barrios tras una intensa fase de experimentación con la imagen cinematográfica durante los sesenta. Este giro se produce por efecto del Golpe de Estado de 1973 y su directo involucramiento en el movimiento de solidaridad con Chile. En este período, el cine de Barrios hace visible varias de las estrategias de resistencia y denuncia que marcaron al cine chileno del exilio, pero manteniendo un constante diálogo con las prácticas experimentales que caracterizaron su trabajo como artista y activista de la diáspora latinoamericana en Nueva York desde su llegada en 1963 hasta su inesperado fallecimiento en 1989.

En relación a lo anterior, se puede sostener que la trayectoria de Barrios en el documental político se inscribe de modo heterodoxo, en el marco del “cine chileno del exilio” en que fue incluido por Zuzana M. Pick en sus trabajos seminales sobre el tema (1984 y 1987b). En primer lugar, porque Barrios llegó a Nueva York a principios de los sesenta, con apenas 17 años, para estudiar en la School of Visual Arts de Manhattan, lugar en donde realizó toda su obra cinematográfica y residió hasta su muerte a los 43 años. En segundo lugar, porque esta situación le permitió conocer desde muy temprano la importante cultura migrante de la ciudad, dotando a su cine de un acento profundamente diásporico. Uno de sus primeros documentales, por ejemplo, titulado *El Blocke* (1967-68), trata acerca de un barrio puertorriqueño en el Lower East Side, mientras que su primera película sobre Chile fue *Chilenos en Nueva York* (1965), es decir, un registro de la sociedad chilena desde fuera. Mi primera apuesta, en ese sentido, es leer el cine de Jaime Barrios como un cine diásporico en el sentido que le da al término Hamid Naficy en *Accented Cinema* (2001). Este tipo de cine, realizado por cineastas desplazados geográficamente, es un cine con un acento particular, que rehúye la universalidad de la imagen y plantea una mirada desterritorializada del mundo dentro de un marco colectivo y artesanal de producción. Barrios, como demostraré en este ensayo, es un director acentuado en tanto incorpora elementos tanto diásporicos como exílicos en sus filmes, a los que concibe fundamentalmente como el producto de prácticas colaborativas para la construcción de comunidades experimentales que se ubican dentro y fuera a la vez de las sociedades dominantes.

Desde su llegada a Estados Unidos hasta el fin del gobierno de Salvador Allende, Jaime Barrios dirigió una serie de películas de carácter eminentemente vanguardista, como son *Homage to Nicanor Parra* (1968), a propósito de la visita del antipoeta a Nueva York tras la publicación en inglés de *Poemas y Antipoemas* por New Directions; *This Is Not a Demonstration* (1969), acerca de un grupo de teatro circense interactuando con la gente en las calles de Manhattan; y *Virginia Cows* (1969) y *The Discovery of America* (1970), dos películas experimentales con contenido sexual en las que participó la bailarina chilena Carmen Beuchat. Paralelamente, Barrios desarrolló una prolífica labor como profesor y productor en el Film Club de la Young Filmmakers Foundation, una escuela pionera de cine en 16 mm ubicada en el Lower East Side a la que asistían mayormente adolescentes puertorriqueños. De esta época son su documental *Film Club* (1968), sobre los talleres de cine en la YFF; y sus colaboraciones en los libros *Young Filmmakers* (1969), de Rodger Larson y Ellen Meade con imágenes del fotógrafo chileno Marcelo Montealegre, y *Young Animators and Their Discoveries* (1973), escrito por Rodger Larson, Lynne Hofer y el propio Jaime Barrios con fotografías de su hermano Alfonso. Ambos libros, cabe señalar, son resultado de las prácticas experimentales en cine y educación que caracterizaron a los años sesenta, así como un ejemplo de los variados encuentros que se dieron entre la vanguardia neoyorquina y la comunidad puertorriqueña en la ciudad de Nueva York durante esta época¹. Cabe agregar que muchos de los filmes realizados por los estudiantes de la Young Filmmakers Foundation fueron co-producidos por Jaime Barrios. Estos materiales suman decenas de títulos y actualmente se encuentran en los archivos de la Reserve Film and Video Collection de The New York Public Library, desde donde se trabaja por su preservación y digitalización (para este tema, ver los notables ensayos de Jessica Gordon-Burroughs y José Miguel Palacios en este mismo dossier).

Esta inscripción mayormente diáspórica y vanguardista de la obra de Barrios se transforma con el Golpe de Estado de 1973 en Chile y la llegada de exiliados chilenos a Nueva York. A partir de entonces, Barrios comienza a militar en Chile Democrático, una organización con base en Roma creada por líderes de los partidos políticos en el exilio para resistir a la dictadura. Desde allí destina la mayor parte de sus energías en la denuncia ante organismos internacionales de las violaciones a los derechos humanos que se estaban cometiendo en el país. Estos años de activismo significan a la vez una pausa en su trabajo cinematográfico, al menos hasta 1979 cuando realiza *Missing Persons/Personas ausentes*, documental en torno a un grupo de familiares de detenidos desaparecidos de paso por Nueva York para denunciar los crímenes de la dictadura en la ONU. Este documental, que Barrios presentó en el Festival de Cine de Moscú ese mismo año², entrega un nuevo impulso a su labor como cineasta y lo re-inscribe dentro de la orientación más militante del cine chileno del exilio, dando pie a sus futuras colaboraciones con Gastón Acelovici y Pedro Chaskel en los años ochenta.

De acuerdo a esta trayectoria, Barrios podría ser considerado un exiliado en reversa. Estudios pioneros sobre el ciclo del cine chileno del exilio como los de Zuzana M. Pick (1984, 1987a) y Jacqueline Mouesca (1988 y 2005; ver también Mouesca y Orellana, 2010), tienden a distinguir entre un período inicial, en el que se privilegia un cine de denuncia y resistencia contra la dictadura, identificado todavía con el cine de la Unidad Popular, y un segundo período, en el que se aprecia una tendencia a la introspección y a la experimentación con la imagen cinematográfica. Es decir, entre un momento centrado aún en el “nosotros” del discurso militante y un momento marcado por un “yo” fragmentario que narra la experiencia intersticial del destierro. Barrios habría realizado tal recorrido de modo inverso: desde el experimentalismo de la vanguardia neoyorquina y la experiencia diáspórica hacia un cine comprometido con la situación del Chile autoritario. Por otra parte, ensayos recientes como los de Iván Pinto (2012), Elizabeth Ramírez (2014) y José Miguel Palacios (2016) han ayudado a matizar este tipo de distinciones, haciendo hincapié en el carácter indefinido e inacabado de la experiencia del exilio y la relación dialéctica entre compromiso político e introspección en el cine chileno. En concordancia con esto, se puede sostener que Barrios comenzó como un experimentalista y se volvió un militante, pero también que mantuvo ambas posiciones en tensión, generando una obra que difícilmente puede reducirse a uno de los dos polos que marcaron la trayectoria del cine continental tras la llegada de los gobiernos totalitarios. Esto se puede notar ya en su trabajo filmico anterior a 1973, cuando la experimentación visual acompañada de prácticas contraculturales de sus películas no excluía la posibilidad de realizar trabajo educativo al interior de instituciones sociales comprometidas con la población migrante de la ciudad de Nueva York. La rearticulación de esta

postura híbrida, luego del Golpe de Estado, en los términos del exilio político, la resistencia a la dictadura y la recuperación de una identidad, debe puede verse, pues, dentro de una trama continua de esfuerzos que dedicó Barrios por expandir las distintas formas del trabajo visual y el activismo hacia el terreno de la vida. En ese sentido, el giro militante del cine de Barrios después de 1973 emerge más bien como una reelaboración de su postura como artista de vanguardia en un contexto diásporico. En las líneas que siguen intentaré dar cuenta de esta perspectiva múltiple de su obra cinematográfica, centrándome en los documentales que filmó a partir de 1979 en adelante.

Missing Persons/Personas ausentes

Antes de hablar en forma concreta de este documental de 1979, conviene recordar un poco el contexto histórico en el que se produjo, pues echa importantes luces acerca de la situación del exilio chileno en Nueva York durante los años inmediatamente posteriores al Golpe y el papel que jugó Jaime Barrios en ese contexto. A mediados de los setenta, mientras en Chile la dictadura comenzaba su fase de instalación en el poder, Nueva York entraba en una severa crisis económica que casi la llevó a la quiebra en 1975³. En este escenario arribaron a Nueva York los exiliados provenientes de Chile, quienes en primera instancia llegaron en condición de refugiados o, más estrictamente, de *parolees*.⁴ En forma simultánea comienza a desplegarse el trabajo político de organizaciones en contra la dictadura como el Movimiento de Solidaridad con Chile, Non-Intervention in Chile (NICH), Chile Democrático, Common Front for Latin America (COFFLA) y Amnistía Internacional, entre otras. La principal tarea de estas entidades, tanto en Estados Unidos como en los diferentes países del mundo que habían recibido exiliados provenientes de las dictaduras sudamericanas, fue denunciar las violaciones a los derechos humanos cometidos por la Junta Militar, concientizar a la comunidad internacional y generar presión para la restauración democrática. Para este propósito se crearon redes de apoyo y órganos de difusión y se organizaron huelgas de hambre, boicots y protestas en Embajadas y Consulados. En el caso de Estados Unidos, algunos de los principales logros del movimiento de resistencia contra la dictadura chilena fueron el boicot al Buque Esmeralda en el puerto de San Francisco en 1974, así como los conciertos solidarios de 1974 y 1976 realizados en Nueva York con la presencia de artistas como Bob Dylan y Joan Baez.

En paralelo a su trabajo político en este tipo de organizaciones y en las actividades en contra del régimen militar, Barrios desempeñó un importante papel en la reactivación de la cultura chilena en el exilio de Nueva York. Este fenómeno se dio con fuerza en otras partes del mundo, sobre todo en países que habían recibido al mayor número de exiliados tales como Francia, México y Alemania Oriental, pero en Estados Unidos, concretamente en Nueva York, este fenómeno estuvo dotado de condiciones particulares que vale la pena detallar.

La lamentable situación en que se encontraba la ciudad hacia mediados de los setenta había provocado un gran éxodo de personas hacia las afueras. Algunas fábricas que operaban en Lower Manhattan se reubicaron en Nueva Jersey, entre otros lugares, dejando desocupados pisos de enorme tamaño destinados para uso comercial. La comunidad migrante y los grupos de vanguardia se instalaron en estos *lofts* y los transformaron en casas de habitación y talleres de arte. Jaime Barrios y Marcelo Montealegre rentaron en conjunto uno de estos pisos de una cuadra de longitud entre las calles Broadway y Crosby en el SoHo. Montealegre, en conjunto con la Asociación de Catedráticos Chilenos en Nueva York dirigida por Enrique Kirberg, en la que participaban Raúl Barrientos, Jaime Giordano y Norma Lomboy, organizaron allí una serie de tertulias culturales que tuvieron gran resonancia entre la comunidad chilena. En estas Veladas, como se les llamó, asistían miembros del exilio chileno y latinoamericano y se realizaban numerosas presentaciones de artistas e intelectuales que vivían o estaban de paso por Nueva York. Entre estas destacan las presentaciones de la bailarina Carmen Beuchat, los poetas Humberto Díaz Casanueva, Cecilia Vicuña y Enrique Lihn, y músicos como Francisco Miranda, Héctor Salgado y Miguel Córdova del grupo Aparcoa. Inti-Illimani se presentó para la clausura del *loft* en 1984.⁵ Siguiendo la estela de la vanguardia de los años sesenta, estas Veladas formaron parte de un movimiento más profundo de integración entre arte y política que permitió a los emigrados y exiliados en Nueva York crear espacios de convivencia en una metrópolis marcada por la crisis. En esta dirección, me interesa situar el trabajo de artistas como Jaime Barrios y Marcelo Montealegre, entre otros, dentro de un proceso de creación de comunidades experimentales de sentido, es decir, comunidades que buscan no solo producir obras de arte, sino que también

producir modos contingentes de habitar y de significar dentro de espacios sociales temporales y precarios. Comunidades, en definitiva, que no se basan necesariamente en lo común que tienen los miembros entre sí, sino en la diferencia que pueden representar para los modelos hegemónicos de socialización.⁶ Paralelamente, veo a la comunidad chilena en el exilio como una necesaria reelaboración del “pueblo” que entró en escena con la Unidad Popular y que luego fue desbaratado por la dictadura. Esta comunidad, ciertamente privilegiada en comparación con la otra que simplemente debió quedarse sufriendo la violencia del régimen, se reúne en el extranjero, en primera instancia, para afrontar la derrota y vivir el duelo de la catástrofe política, pero en segunda instancia, para producir también nuevas formas de comunidad, de carácter temporal y plural, con el fin de integrarse –y a la vez no– en las sociedades que los recibieron. En definitiva, aun cuando el foco estuviera puesto en los marcos políticos de la nación chilena, me parece que el trabajo social y artístico de Barrios y Montealegre después del Golpe estuvo atravesado por ese deseo de abrir nuevos espacios de convivencia y supervivencia para experimentar con otras subjetividades y formas de vida más allá de los límites materiales y simbólicos que representaba su país de origen.

Hacia finales de los setenta, la dictadura de Pinochet entra en una fase de repliegue que permite la progresiva reorganización del movimiento social dentro de Chile, lo que coincide con el desgaste del movimiento internacional de solidaridad en Nueva York y otras partes del mundo. El cine producido tanto dentro como fuera del país comienza a enfocarse en las violaciones a los derechos humanos cometidos por la dictadura y en la lucha de la sociedad civil por la restauración de la democracia. En 1979 ven la luz tres importantes filmes que lidian con el tema de los detenidos desaparecidos: *Prisioneros desaparecidos*, de Sergio Castilla (90 min., Suecia/Cuba), largometraje de ficción en torno las estrategias de desaparición de personas dentro de un centro de tortura; *Recado de Chile*, documental realizado en forma clandestina por realizadores de dentro y fuera del país, entre los que se cuenta Carlos Flores del Pino y José Román, entre otros; y *Missing Persons/Personas ausentes* (Estados Unidos, 16 mm, blanco y negro, 26 min.), de Jaime Barrios, Pennee Bender, Donna Bertaccini y Monika R. Villaseca, a propósito de la visita de miembros de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos a Nueva York en 1977. Este documental contó también con la colaboración de Marcelo Montealegre, quien contribuyó con los gráficos y las secuencias animadas de la película basándose en material de prensa sobre la dictadura.⁷

*Missing Persons/Personas ausentes*⁸ ha de ser incluido todavía entre aquellos primeros documentales en tratar el tema de los detenidos desaparecidos desde la óptica de los familiares. En el segmento inicial del documental se pueden apreciar los testimonios de Ana González de Recabarren, Ulda Ortiz y Gabriela Bravo sobre las detenciones irregulares de sus familiares y el largo e infructuoso peregrinaje por instituciones civiles, estatales y religiosas para dar con su paradero. Mediante secuencias animadas, el documental relata también el proceso político que llevó al Golpe de Estado y el régimen de terror que impuso la Junta Militar.⁹ En los primeros meses de 1977, Ana, Ulda y Gabriela habían participado junto a una veintena de otras mujeres en una huelga de hambre como medida de presión para que el gobierno militar entregara información acerca de sus familiares. Ante los nulos resultados de la huelga, la Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos decide desplegar su trabajo a nivel internacional. En la segunda parte del documental, por medio de entrevistas a Clodomiro Almeyda y funcionarios y activistas norteamericanos, el filme da cuenta de ese despliegue, enfocándose en el estado actual de las relaciones entre Estados Unidos y Chile y denunciando la ambigua política de Jimmy Carter hacia regímenes autoritarios como el de Pinochet. Los espectadores somos testigos, además, de las intervenciones de Sergio Díez en defensa de la dictadura ante la Tercera Comisión de la ONU, creada para investigar la situación de los derechos humanos en Chile y que finalmente adoptó la Resolución 32.118 en rechazo a las políticas del Gobierno Militar en esta materia. La última parte del filme muestra los logros del movimiento de solidaridad con Chile en varias partes del mundo, así como los testimonios cargados de esperanza de las tres mujeres antes de su regreso a Chile. La película termina con cifras de los detenidos desaparecidos a lo largo de América Latina mientras se escucha una canción sobre los desaparecidos especialmente compuesta por Rodrigo Villaseca para la película e interpretada por Diane Orson –un gesto similar al de *Recado de Chile*, que termina con “Yo te nombro, libertad”, de Nacha Guevara.

Manos a la Obra: The Story of Operation Bootstrap

Este importante documental de 1983 fue dirigido por Pedro Ángel Rivera con la colaboración de Susan Zeig (16 mm, 72 min.). Jaime Barrios estuvo a cargo de la producción y colaboró con la cinematografía (ver entrevista de Julio Ramos a Pedro A. Rivera en este mismo dossier). El documental analiza las consecuencias de *Operation Bootstrap*, el programa económico implementado por el gobierno de Estados Unidos para el desarrollo industrial de Puerto Rico a mediados de siglo. La primera parte comienza mostrando expresiones culturales propias de la isla a pesar de las décadas de dominación estadounidense. Paralelamente, se describen aquí las transformaciones políticas que dieron origen al Partido Popular Democrático, así como la historia de organización y resistencia de los trabajadores del azúcar. La segunda parte relata la creación de la asamblea legislativa y la elección de Luis Muñoz Marín como gobernador de lo que sería el Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Estos cambios sentaron las bases para la implementación de *Manos a la obra*, como se le conoce en español al programa del gobierno estadounidense. El documental demuestra que el programa de desarrollo significó una mayor subordinación de la isla a los intereses americanos por la vía económica, es decir, una nueva estrategia de colonización por medio del capital. La enorme inversión del gobierno estadounidense generó una fuerte industrialización, pero también dependencia hacia las importaciones norteamericanas. Uno de los casos resaltados por el documental es el de la ciudad de Guayama, donde se instalaron una refinería de petróleo y una planta de Phillips que, sin embargo, dos décadas después, han ido en declive debido a la competencia internacional, haciéndose incapaces de absorber a los trabajadores de la ciudad. Hacia 1980 esta ciudad alcanzaba un 40% de desempleo, lo que acrecentó la migración hacia Estados Unidos. El documental finaliza mostrando a una mujer que entona una canción revolucionaria mientras se intercalan imágenes de los campos de la isla y de un monumento de los trabajadores de la azúcar, símbolos de una cultura agraria que *Operation Bootstrap* quiso desmantelar sin lograrlo del todo.

Este documental evidencia, por un lado, el compromiso de Barrios con la comunidad puertorriqueña, con la que había trabajado a su llegada a Nueva York por medio de la Young Filmmakers Foundation, además de compartir casa en los vecindarios boricuas del Lower East Side; por otro lado, esta película demuestra la naturaleza política de su trabajo cinematográfico, al que concebía principalmente como un instrumento de denuncia y cambio social. Es interesante notar también el rol de Barrios como productor en el filme, es decir, su papel como colaborador y realizador. Este es un rasgo fundamental del cine diáspórico, no solo en cuanto privilegia las colaboraciones por sobre los trabajos de autor, sino porque revaloriza también el papel del cineasta en un sentido amplio, como productor de imágenes, sujeto empírico situado cultural y geográficamente y que construye relaciones de vida y espacios reales de producción. Este filme, como mostraré a continuación, ilustra asimismo el modo en que el cine de Barrios, en sus diferentes momentos, estuvo fuertemente marcado por una posición descentrada y transnacional, sobre todo a nivel de la producción cinematográfica.

Documental político-colaborativo: Barrios, Acelovici y Chaskel

Jaime Barrios realizó tres documentales en colaboración con Gastón Acelovici: *Memoirs of an Everyday War* (1986), *Onward, Christian Soldiers* (1989) y el póstumo *Neruda en el corazón* (1993). Pedro Chaskel participó sólo en el último de estos, pero su presencia es crucial para entender el rol que jugaron las colaboraciones de Barrios en el marco del cine chileno del exilio. Gran parte de la filmografía nacional que circuló en el exterior durante la dictadura, su presencia constante en Muestras y Festivales, así como la función que ocupó en las actividades organizadas por el movimiento internacional de solidaridad, se debe en gran medida a los esfuerzos realizados por la *Cinemateca chilena del exilio* creada por Acelovici hacia fines de los setenta, con ayuda del propio Chaskel, con el fin de reunir y documentar el trabajo de cineastas chilenos realizado en el exilio o en forma clandestina en el país.¹⁰ Dentro de este marco, en el que el cine es entendido como creación colectiva e instrumento de cambio político, se debe también ubicar el trabajo conjunto que realizaron Acelovici, Chaskel y Barrios a partir de mediados de los ochenta desde Canadá, Estados Unidos y Chile. Los tres documentales que resultaron de esta alianza manifiestan el espíritu colaborativo y transnacional, a la vez que experimental y militante de las prácticas cinematográficas de los cineastas desplazados política y culturalmente del país, quienes privilegiaron un cine de colaboradores antes que un cine de autores

con el fin de resistir la dictadura.

Memoirs of an everyday war (16 mm, 29 min., 1986), el primero de los documentales co-producidos por Ancelovici y Barrios, es una versión abreviada de *Récits d'une guerre quotidienne*, dirigido por Gastón Ancelovici y producida en Francia ese mismo año. En la cámara estuvo Pablo Salas, quien junto a Chaskel en 1985 realizaron en video, en forma clandestina, el notable documental *Somos +* acerca de una protesta pacífica liderada por mujeres en Santiago y la violenta represión por parte de carabineros. La narración en inglés de *Memoirs* fue hecha por Cynthia Brown, esposa de Jaime Barrios y conocida activista y periodista neoyorquina. La película fue exhibida en Chile por primera vez en 2013 en el marco de una retrospectiva sobre el cine de Ancelovici. Desde el punto de vista filmico, el documental se inscribe en la tradición abierta por *Chile, no invoco tu nombre en vano* (1983), importante pieza de renovación del cine chileno en dictadura cuyo propósito fue documentar la lucha diaria de la ciudadanía en contra del régimen. El filme se enfoca en la población La Victoria y sus formas de organización y resistencia contra la estrategia de guerra interna que la dictadura había implementado hacia la clase trabajadora para consolidar su poder en el gobierno y abrir paso a las reformas neoliberales. El documental da cuenta también de los discursos de Pinochet llamando a la guerra contra el “comunismo internacional”, lo que demuestra el arraigo que tuvo el militarismo en la ideología del régimen.

Onward, Christian Soldiers (16 mm, 56 min., 1989), co-dirigido y co-producido por Jaime Barrios y Gastón Ancelovici, con el propio Barrios en la cinematografía, es un documental acerca de la propagación del pentecostalismo en países como Brasil, Ecuador, Chile y Argentina. El filme revela con mucha agudeza la relación de los líderes pentecostales con los regímenes totalitarios y el conservadurismo en general, como lo ilustra la visita de Jimmy Swaggart a Chile, en donde se reunió con Pinochet, o la importancia que tuvo el movimiento de cristianos renacidos en los gobiernos de presidentes como Reagan o Bush en Estados Unidos. Otro aspecto problemático tratado por el documental es el rol de los medios de comunicación en la difusión del pentecostalismo en poblaciones marginales de las grandes ciudades, como Río de Janeiro, o en comunidades indígenas de los Andes. Uno de los casos más alarmantes en que se enfoca es el de HJCB, la estación de radio creada en Ecuador por uno de los ministerios cristianos más grandes y poderosos del mundo con el propósito exclusivo de evangelizar a la audiencia. Entre las estrategias de esta misión se cuenta la distribución de radioemisoras en comunidades quechua que sólo podían captar la estación de HJCB. Esto les permitió convertir pueblos enteros de la Sierra Ecuatoriana en seguidores de su credo, interviniendo agresivamente en sus tradiciones y costumbres. La película contiene asimismo interesantes secuencias de radio estaciones, televisoras, antenas, torres y cables que sugieren una inquietante analogía entre globalización y neo-colonialismo espiritual.

Neruda en el corazón (16 mm, 53 min., 1993), el último documental realizado por Jaime Barrios, fue un proyecto que este comenzó a trabajar en 1983 desde Nueva York, pero que quedó inconcluso a causa de su fallecimiento en 1989. Pedro Chaskel, con la colaboración de Gastón Ancelovici, lograron terminarlo en 1993 añadiendo nuevas entrevistas y registros de la casa de Neruda en Isla Negra. La película fue dedicada a la memoria de Barrios y exhibida posteriormente en Televisión Nacional. Actualmente se encuentra en manos de la Cineteca de la Universidad de Chile, adonde fue donada por Pedro Chaskel. En 2014 se exhibió nuevamente en el marco de una retrospectiva sobre Chaskel organizada por la Cineteca y el Museo de Arte Popular Americano.

Neruda en el corazón puede ser considerado un homenaje al poeta, pero también un reencuentro personal de Barrios con Chile, una indagación de su memoria del país desde fuera y en complicidad con el universalismo que representó Neruda para la poesía mundial. El documental comienza con imágenes de Isla Negra y entrevistas con amigos de Neruda de la zona; intercaladas, aparecen sendas entrevistas a escritores y compañeros de ruta de Neruda como fueron Rafael Alberti, José Caballero, Juvencio Valle y Carlos Fuentes; el documental también contiene imágenes de archivo del funeral de Neruda en el Cementerio General pocos días después del Golpe y otras del segundo funeral en Isla Negra en el año 1992. El escape del poeta en 1949 hacia Argentina por un paso clandestino cerca del Lago Maihue es otra parte importante del filme, enriquecida con el testimonio de Raúl Bulnes, amigo

que lo acompañó en su travesía por la cordillera.

La pieza es prácticamente un montaje de dos películas: el Neruda de Isla Negra, cuyas imágenes corresponden a Pedro Chaskel; y el Neruda transnacional, que pertenece a Barrios.¹¹ Chaskel privilegia el registro de la casa en Isla Negra, los arreglos que realizan los maestros encargados de restaurarla, el relato de los amigos pescadores. Barrios, en cambio, parece preferir el relato de un Neruda continental, literario, creado por los escritores que lo conocieron en sus andanzas por México, España y Francia. Este Neruda está reforzado, además, por imágenes del poeta durante su visita a Nueva York en 1966 filmadas por el propio Barrios, así como por registros del musical *Canto General* de Mikis Teodorakis basado en el libro homónimo. En ese sentido, las imágenes de Barrios enfatizan el Neruda que se convirtió en referencia mundial de la poesía americana escrita en castellano. Esto se puede ver incluso en términos formales: las imágenes de Chaskel tienen la impronta del trabajo televisivo que entonces se encontraba haciendo en *Al sur del mundo*, con énfasis en el paisaje, la población local y los oficios populares, mientras que las imágenes filmadas por Barrios, fundamentalmente entrevistas a escritores de diferentes partes del mundo, reproducen el acento diáspórico de sus trabajos anteriores. Ambos montajes se unen, sin embargo, en las secuencias sobre el escape de Neruda por el sur: el imponente paisaje cordillerano, en principio indiferente a la historia, adquiere un rol político y exílico gracias al relato del viaje clandestino realizado a través de este por el poeta tras la orden de arresto dictada por González Videla contra él en el marco de la Ley Maldita, que proscriptió al Partido Comunista. Paradójicamente, lo que la historia política de la nación des-une por medio de la violencia y la tiranía, el exilio hasta cierto punto re-une, reconfigurando la historia desde fuera.

La duplicidad del documental parece replicar, en definitiva, la hibridez inherente del cine de Barrios, un cine de autor en minúscula, de colaboradores que no logran distinguirse del todo y que, como gran parte del cine chileno del exilio, y como la misma experiencia de exilio, sigue desplazándose a la par con el archivo que le da cuerpo. Esto tiene un fascinante parangón con los registros fílmicos de los diferentes funerales de Neruda que aparecen en el documental. Las imágenes del primer funeral debieron salir por fuerza al extranjero, lo mismo que los restos de Neruda fueron enterrados contra su voluntad en el Cementerio General, en medio del terror del Golpe. Por su parte las imágenes del segundo funeral de Neruda en Isla Negra en 1992, ya en democracia, son un símbolo del reencuentro de Chile con su pasado cultural, igual que como sucede con los registros del primer funeral tras ser devueltos al país en 2001 desde Alemania junto a decenas de películas históricas del cine chileno, recomponiendo la secuencia de imágenes de nuestra memoria visual nacional.¹² En ese sentido, los filmes sobre los restos de Neruda que aparecen en el documental son, como los propios huesos de Neruda, que han sido exhumados una y otra vez por causas judiciales, espectros que acechan nuestro presente, desplazamientos o grietas en un ciclo de exilio y retorno que no se cierra nunca del todo. De una manera inquietantemente parecida, las exhumaciones de cineastas como Barrios provocan desplazamientos similares en el cine chileno, mostrando la naturaleza híbrida de un archivo que resiste a fijarse y demanda siempre mirar con nuevos ojos sus restos diseminados por el mundo.

Conclusiones

Rancière (2001) decía de *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), el documental de Chris Marker sobre Alexandre Medvedkin, que “el punto no es preservar una memoria, sino que crearla” (“Il ne s’agit donc pas de conserver une mémoire mais de la créer”, p. 201). Me parece que ese puede ser el objetivo detrás de este ensayo –y del dossier en general– sobre el cine de Jaime Barrios: crear su memoria y con ello conjurar un tiempo y un espacio, la singularidad de una trayectoria y la multiplicidad de una experiencia. Ambas condiciones, lo singular y lo múltiple, constituyen la base de la comunidad en tanto posibilidad de estar juntos sin la obligación de tener algo en común. La memoria, en ese sentido, si pretende ser algo común, algo que todos compartimos, solo puede ser memoria de lo inesperado, de lo diferente, de lo que no es recuerdo incluso. Los deberes de la memoria –y Barrios estuvo muy consciente de esos deberes– van entonces más allá de la mera recuperación: implican una transformación de las condiciones que constituyen esa memoria. Recordar es cuestionar lo que se recuerda, como el olvido es lo contrario: es dejar de preguntarse. Recordar, exhumar a Barrios permite cuestionarnos las categorías del cine chileno del exilio y de la vanguardia neoyorquina,

disputar la historia de sus archivos con la historia que producen las imágenes mismas y viceversa. Esta labor es, como se puede ver, un proceso doble de inscripción y des-inscripción en el pasado y en el presente: la re-territorialización de uno mientras se des-territorializa el otro. El giro militante en el cine de Barrios después del Golpe de Estado, acontecimiento que da unidad a su documental político, si bien pudo significar la reinscripción de su postura diáspórica en los marcos de la nación, a la vez provocó una rearticulación de la comunidad nacional en términos de la diáspora. Esto crea un nuevo estado de cosas, un nuevo sistema de relaciones y condiciones de posibilidad para los miembros de estas comunidades experimentales de sentido, incluyéndonos a nosotros en este desplazamiento.

Bibliografía

Ancelovici, G. (1984). Esquema del cine chileno. *Literatura chilena, creación y crítica* 27, pp. 24-25.

Alarcón, S. y otros. (1980). Orientación y perspectivas del cine chileno. Mesa redonda realizada en el Festival Internacional de Cine de Moscú 1979. Participantes: Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littin, Orlando Lu**b**bert, Cristián Valdés y José Miguel Varas (moderador). *Araucaria de Chile* 11, pp. 119-36.

Chignoli, A. y C. Donoso. (2013). *(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel*. Santiago: Uqbar.

Hinderliter, B., ed. (2009). *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Durham: Duke U P.

Jiménez, L. (1993). Puerto Rican cinema in New York: From the margin to the center. *Jump Cut* 38, pp. 60-66.

Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. Santiago: LOM.

—. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral, 1988.

Mouesca, J. y C. Orellana. (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM.

Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton U P.

Larson, R., L. Hofer & J. Barrios. (1973). *Young Animators and Their Discoveries. A Report from Young Filmmakers Foundation*. Joan Platt (Ed). Alfonso Barrios (Phot). New York: Praeger.

Larson, R. and E. Meade. (1969). *Young Filmmakers*. Originals photographs by Marcelo Montealegre. New York: Avon Books.

Palacios, J. M.(2016). Resistance vs. exile: the political rhetoric of Chilean exile cinema in the 1970s. *Jump Cut* 57.

Paranagua, P. y G. Acelovici. Cine chileno del exilio. *Araucaria de Chile* 14 (1981): 196-197.

— (1987a). Chilean Cinema in Exile (1973-1986): The notion of exile: a field of investigation and its conceptual framework. *Framework* 34, pp. 39-57.

—. (1987b). Chilean cinema: ten years of exile (1973-83). *Jump Cut* 32, pp. 66-70.

—. (1984). Una trayectoria de la resistencia cultural. *Literatura chilena, creación y crítica* 27, pp. 22- 23.

—. (1984). Cronología del cine chileno del exilio. 1973-1983. *Literatura chilena, creación y crítica* 27, pp. 15- 20.

Pinto, I. (2012). Lo incompleto. Desajuste y fractura en dos diarios fílmicos del exilio chileno. *Prisas del cine latinoamericano*. Wolfgang Bongers (Ed.). Santiago: Editorial Cuarto Propio. Pp. 215, 235.

Power, M. (2009). The U.S. Movement in Solidarity with Chile in the 1970s. *Latin American Perspectives* 36 (6), pp. 46-66.

Ramírez Soto, E. (2014). Journeys of Desexilio: the bridge between the past and the present. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 18 (3), pp. 438-451.

Ramos, J. (2012). Un cineasta boricua en el underground nuyorquino. *laFuga*, 14. Web.

Rancière, J. (2001). *La Fable cinématographique*. Paris: Éditions de Seuil.

—. (1996). *El desacuerdo*. Buenos aires: Nueva Visión.

Suárez, J. (2012). Ida y vuelta de José Rodríguez Soltero, cineasta experimental puertorriqueño. *laFuga*, 14. Web.

—. (2008). The Puerto Rican Lower East Side and the Queer Underground. *Grey Room* 32, pp. 6-37.

Toscano, A. & J. Kinkle. (2015). *Cartographies of the Absolute*. Alresford, UK: Zero.

Villarroel, M. & I. Mardones. (2012). *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*. Santiago: Cuarto Propio.

Wright, T. & R. Oñate Zúñiga. (2007). Chilean Political Exile. *Latin American Perspectives* 43 (4), pp. 31-49.

Filmografía

Missing Persons (1979)

Manos a la obra: Operation Bootstrap (Pedro A. Rivera and Susan Zeig, 1983).

Memoirs of an everyday war (1986)

Onward, Christian Soldiers (1989)

Neruda en el corazón (1993)

Páginas web

<http://www.doublemphotos.com/comments.html>

Entrevistas

Pedro Ángel Rivera (por Julio Ramos)

Marcelo Montealegre (por Julio Ramos)

Conversaciones

con Penne Bender, Marcelo Montealegre, Gastón Ancelovici.

Notas

1

Algunos de los aspectos más relevantes de este fenómeno, desde el punto de vista cinematográfico, han sido estudiados por Lilian Jiménez (1993), Julio Ramos (2012) y Juan Suárez (2008, 2012) a propósito de figuras del *underground* de origen puertorriqueño como el director José Rodríguez Soltero y el actor Mario Montez, esta última estrella recurrente en películas de Warhol y Jack Smith.

2

Durante este Festival, Barrios participó en una mesa redonda sobre cine chileno junto a cineastas clave del exilio como son Sebastián Alarcón, Miguel Littin y Orlando Lübbert. La discusión, que contó con la participación además de los escritores José Donoso y José Miguel Varas, fue transcrita y publicada bajo el nombre de “Orientación y perspectiva del cine chileno” en el número 11 de la revista *Araucaria* (ver Alarcón y otros, 1980). Mi hipótesis es que la inclusión de Barrios entre los cineastas chilenos del exilio hecha por Zuzana M. Pick, cuyas filmografías estaban basadas en las recopilaciones hechas por la Cinemateca del Exilio dirigida por Ancelovici, se debe principalmente a su asistencia a este Festival. Lo más probable es que las colaboraciones de Barrios con Ancelovici también se hayan originado allí, sobre todo si recordamos que este último había realizado junto a Orlando Lübbert el documental *Los puños frente al cañón* (1975) y habían colaborado para la creación en la Cinemateca de la Resistencia, antecedente de la del Exilio.

3

La ciudad había adquirido entonces un aspecto de “negligencia y abandono”, como atestigua el fotógrafo Marcelo Montealegre, quien llegó a la ciudad en 1967 invitado por la revista *Life* para entrenarse como corresponsal, trabando una fuerte amistad con Barrios (ver la página web de Marcelo Montealegre, <http://doublemphotos.com/>). Este ensayo fue escrito poniendo especial en estas y otras imágenes facilitadas por el autor). El creciente vandalismo y vagabundaje, los constantes enfrentamientos entre una corrupta policía y los ciudadanos afroamericanos o latinos de barrios como Harlem y The Bronx, así como los altos niveles de delincuencia, pusieron a Nueva York en una senda de recesión y decadencia. Como recientemente ha estudiado Alberto Toscano (2015), la crisis transformó a la ciudad en un escenario natural de ruina económica y moral para filmes tan inquietantes como *Taxi Driver*, *Mean Streets*, *Panic in Needle Park*, *Dog Day Afternoon* o *Death Wish* (2013, p. 113).

4

Para ingresar a los Estados Unidos, los chilenos del exilio debían hacer un juramento de palabra (*parole*) y contar con un patrocinador privado, por lo que la actividad principal del movimiento de solidaridad en los primeros años fue encontrar patrocinadores y formas de manutención, dado que el gobierno no asistía a sujetos en esta situación migratoria. En este contexto, la ayuda de iglesias como Riverside Church de Nueva York jugó un rol central en la seguridad de los chilenos desplazados. Para una visión panorámica de la política chilena en el exilio y el movimiento de solidaridad con Chile, ver Wright y Oñate (2007) y Power (2009).

5

Conversación personal con Marcelo Montealegre.

6

En este punto sigo en parte las ideas de Rancière en *El desacuerdo* (1996), quien entiende la comunidad como un planteamiento estético y político hecho de “interrupciones, de fracturas, puntuales y locales (...) de intervalos de subjetivación construidos entre identidades, entre lugares y posiciones” y que por lo mismo está siempre desmantelándose y reconstruyéndose a sí misma (Rancière 170-171).

Además de Rancière, recomiendo los notables trabajos de Reinaldo Laddaga (2009) sobre el tema de las comunidades experimentales (aunque en su caso la mirada está puesta en ejemplos contemporáneos de comunidad), así como los ensayos contenidos en *Communities of Sense* (B. Hinderliter, ed., 2009).

7

Cabe mencionar que Montealegre había trabajado en la fotografía de películas anteriores de Barrios como *Chilenos en Nueva York* (1967), *The Discovery of America* (1968), *Virginia Cows* (1969) y al menos otras dos películas que no han sido listadas por desconocer si se terminaron o no: *Like Me Like You* (1970) y *Film* (1971). Conversación personal con M.M.

8

El documental fue lanzado en inglés y español al mismo tiempo, con una traducción literal del título en inglés. Sin embargo, en español tenga más sentido traducirlo como *Personas desaparecidas*, dotándole así de la connotación política que el concepto de desaparición ha adquirido en América Latina tras el período de las dictaduras y la guerra sucia contra la izquierda.

9

Es interesante notar una tendencia de películas animadas denunciando los crímenes de la dictadura en el cine chileno de estos años, fenómeno que puede atribuirse a las nuevas formas de hacer cine que desarrollaron los cineastas en el extranjero. Menciono algunas que contienen fascinantes secuencias animadas como *Así nace un desaparecido*, de Angelina Vázquez (Finlandia, 1977); *Pinochet, asesino, fascista, traidor, agente del imperialismo y Quisiera, quisiera tener un hijo*, ambas de Sergio Castilla (Suecia, 1974); *La revolución no la para nadie*, de Juan Forch (Alemania, 1976) y *Patria dulce*, de Beatriz González (Alemania, 1976).

10

Para un estudio comprehensivo sobre la obra de Pedro Chaskel antes y después del Golpe, ver Chignoli y Donoso (2013). Acerca de la Cinemateca Chilena del Exilio, ver Paranagua y Acelovici (1981), Acelovici (1984) y Pick (1984). En cuanto al cambio de nombre de la entidad, que se llamó primeramente *Cinemateca chilena de la resistencia*, recomiendo el interesante artículo de José Miguel Palacios (2016).

11

Esta aseveración tiene sustento en el testimonio del propio Pedro Chaskel, quien en conversación personal afirma que el montaje final fue producto de materiales filmados en forma separada por Barrios y por él.

12

Me refiero al registro realizado por Peter Hellmich y Manfred Berger para el estudio de Heynowski & Scheumann, dos documentalistas de la RDA que llevaron de vuelta a su país decenas de películas chilenas, incluyendo filmes históricos y valioso material rodado durante la UP. Estos materiales estuvieron en manos de la DEFA (Deutsche Film AG) hasta que en 2001 fueron devueltos al país y depositados en la Cineteca Nacional de la Universidad de Chile. Para un estudio exhaustivo de estos materiales, ver Villarroel y Mardones (2012).