

laFuga

El exilio interior

A modo de introducción

Por Raúl Camargo B.

Tags | Cine chileno | Monografía | Lenguaje cinematográfico | Chile

“La única patria verdadera, la que cuenta, es la infancia con toda su carga de recuerdos: recuerdos del padre y la madre, de los muertos, de los ancestros, de los libros, de la historia, la memoria que conduce a eso que yo soy, he aquí la verdadera tierra que forma al hombre, he aquí la base a partir de la cual mi ser se convierte en devenir.”

Arturo Pérez-Reverte

 Una vez acaecido el golpe militar de 1973, el cine documental chileno vivirá un difícil periodo en el cual gran parte de sus realizadores verán diezmadas sus posibilidades de filmar en su propio país. La gran tradición instalada por Rafael Sánchez, Sergio Bravo y el matrimonio formado por Nieves Yancovic y Jorge Di Lauro en cuanto a construir un cine que reflejase las distintas identidades nacionales con un fuerte acento en las reivindicaciones sociales y el rescate de nuestras raíces se verá fuertemente interrumpida. En Chile, según constata Alicia Vega en su *Itinerario del Cine Documental Chileno 1900-1990* la producción de documentales en 16mm entre 1974 y 1980 cae ostensiblemente, de las 40 películas realizadas entre 1970 y 1973 la producción baja a 15 entre 1974 y 1979. Factores que explican este fenómeno son los cierres tanto del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile como de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, y el exilio que debieron sufrir Pedro Chaskel, Patricio Guzmán, Álvaro Ramírez, Héctor Ríos, y tantos otros cuyo cine en el exterior se verá indefectiblemente ligado al fin de la Unidad Popular y la denuncia al régimen militar de Pinochet

Pero así como muchos cineastas deben abandonar el país, un par de hermanos regresa para constituir un cine absolutamente personal que recoge las preocupaciones del documental chileno de los sesenta, adiconando una mirada estéticamente más radical, más intuitiva, más imperfecta y subjetiva que sus compañeros de ruta.

Juan Carlos y Patricio Bustamante nacen en Talca en 1947 y 1948, respectivamente. Luego de una corta estadía en Inglaterra durante la década del cincuenta el clan familiar regresa a Chile y se instala en su fundo de Santa Rosa de Lavaderos, zona perteneciente a la comuna del Maule. Las correrías y juegos de la infancia y adolescencia de ambos hermanos estarán escenificados tanto por el río y su cauce como por el campo y sus habitantes, y tendrán como telón de fondo la crudeza del trabajo, la soledad y abandono de la región.

Juan Carlos abandona Chile en 1967 para seguir estudios de Bellas Artes en Francia. Regresa a Santa Rosa de Lavaderos en 1971, para realizar un proceso que él describe como “el desentrañamiento e internalización de las vivencias de infancia y juventud”, el cual se extenderá por diez años y que será el proceso inverso que vivirá su hermano Patricio, quien abandona Chile a fines de los sesenta para desarrollar un periplo que lo llevará a graduarse como director de cine en el Instituto de Arte de San Francisco, para luego continuar por Europa e Irán. Ambos viajes y trayectorias estarán marcados por una urgente necesidad vital de conocer y asimilar sus propios cuestionamientos internos con respecto al papel del arte en las sociedades contemporáneas, y cuyo punto de inflexión lo marcará el

reencuentro de los hermanos en 1980 cuando se proponen realizar en conjunto una película que intente desentrañar tanto aquel amor que les provoca el hermoso paisaje como el desconcierto que les produce la terrible miseria que los rodea.

Dicha película será *Domingo de gloria* (1981), la cual constituye una mirada interior y subjetiva sobre el campo chileno, una mirada hacia la extrañeza, a propósito del sentido de soledad y de exilio interno del campesino chileno. Los Bustamante des-idealizan sus propias vivencias de infancia presentando una serie de historias individuales sobre el campesinado, registrando sus actividades durante el único día que les pertenece: el domingo.

Esta estructura adquiere un sentido religioso, de anhelo, de nostalgia de un futuro que pudo existir pero que ya no será posible. Las secuencias están construidas en base a una suerte de re-escenificación de los recuerdos. Ambos hermanos, dotados de gran sensibilidad y sentido estético, crean una serie de hermosos e inquietantes cuadros que paradójicamente nos devuelven esta imposibilidad de congeniar toda esta belleza y pobreza una vez adquirida conciencia de esta última, logrando transmitir el desconcierto que a ellos mismos les produce este paisaje que sigue sumido en la miseria.

El documental rescata este domingo sin interferir ni intervenir este paisaje, la cámara los registra dentro de su soledad, cuales espectros, y establece un paralelo entre Santa Rosa de Lavaderos y la Comala de Juan Rulfo, generando esa sensación de estar presenciando personas-almas en pena, enraizados a la tierra, pertenecientes a ella desde siempre pero a la vez condenados a la misma para siempre.

Sin embargo ambos hermanos también son capaces de dignificar y mostrar cariño hacia sus personajes. Contrario al retrato habitual que el cine chileno ha otorgado al campo y las relaciones de poder que en él se construyen, en *Domingo de gloria* queda de manifiesto una suerte de sentido de igualdad ante la adversidad entre los dueños de las tierras y quienes trabajan en ellas. Dicho sentido de igualdad proviene de la propia familia Bustamante, que decidió realizar una cooperativa con sus tierras entregando la administración y ganancias de las mismas a los campesinos de Santa Rosa de Lavaderos, proceso que duró casi quince años (1970-1984), tiempo en el cual fueron ellos los que pudieron hacerse cargo de su propio devenir, y siendo también ellos mismos quienes pidieron volver al antiguo sistema. Sin embargo esta cooperativa rendirá sus frutos en las nuevas generaciones de Santa Rosa de Lavaderos, hecho que explicitaremos más adelante.

El Maule (1983), es una gran mirada al mundo que se fue. Más descriptivo y estructurado que *Domingo de gloria*, el documental entra en las distintas vivencias de los habitantes de la zona, siguiendo el curso del río desde su nacimiento hasta su desembocadura en el mar. Los hermanos vuelven a filmar en conjunto, haciéndose cargo de todos los procesos de realización y montaje. Así transforman la radicalidad de su primera obra en un gran mosaico sobre la particular geografía que los rodea, registrando a sus personajes para dotarlos de dignidad, presentándolos como personas más que seres típicos, rescatando el peso que significa habitar en un lugar específico y como este lugar determina la vida de sus habitantes. Al igual que *El Hombre de Arán* (1934) de Robert Flaherty, en *El Maule* es el entorno el que determina al hombre, el cual se define a partir de su oficio, y será la práctica de este trabajo a través de las distintas generaciones familiares la que generará las tradiciones que permiten dar un sentido a sus existencias. Sin embargo esta mirada no es condescendiente, queda de manifiesto la amargura de comprobar que el recuerdo de un pasado mejor se instala para obviar un presente sin mayores esperanzas. Ambos hermanos reiteran el sentido de soledad de los hombres de la zona, pero cambian ese anhelo quasi religioso de *Domingo de gloria* por un carácter más metafísico. Clave en esta instalación será la aparición del poeta maulino Manuel Francisco Mesa Seco, cuya intervención estará dotada de un aura mística, relatando las distintas leyendas populares de los pueblos situados al borde del río, reforzándose así aquella necesidad de dotar de sentido a esa belleza sumida en la desesperanza. A su vez la voz del poeta servirá de necesario contrapeso al relato off de un sacerdote que realiza la explicación sobre la historia del río y las comarcas que la rodean.

 Los Bustamante consideran a *El Maule* como un documental más académico y, por lo mismo, con mayores concesiones al espectador. Este juicio se refuerza no sólo porque la estructura está dada por el nacimiento y desembocadura del río en el mar, sino que también por el uso de entrevistas y voz en off. Sin embargo es este mismo recurso el que permite contar con los testimonios de los habitantes del Maule sin intermediarios, sin interpretaciones. Y aunque pierde la plasticidad y niveles de significado de *Domingo de gloria*, *El Maule* reinaugura el camino iniciado por los documentalistas de los sesenta, y se instala como un claro antecedente de la notable serie documental *Al Sur del Mundo* (1983-2001).

Clave en la realización de *Domingo de gloria* y *El Maule* será la productora Valcine, propiedad de Arnaldo Valsecchi. Un país en plena dictadura no es precisamente el mejor lugar para desarrollar una cinematografía que no sea la oficial, y Chile no será la excepción. Sin embargo la apertura económica posibilitará el desarrollo de nuestros cineastas en un terreno que, aunque se encuentra lejano a sus aspiraciones artísticas, al menos les permite desarrollar su oficio: la publicidad. Es así como los hermanos Bustamante abandonan el campo para insertarse en la urbe, gracias a la invitación que Valsecchi les realiza para trabajar con él. Aceptan la oferta, siguiendo así un derrotero similar al de sus personajes: el trabajo define al hombre, con la diferencia que los dos hermanos no solo pertenecen a una familia de campesinos, sino que también a una familia de artistas.

Viajan proyectando la realización de un film que desarrolle tanto su éxodo del campo a la ciudad como el paso del documental a la ficción. Esta película se titulará *La isla* (1984-85) y pese a completar su filmación, no verá la luz, debido a las diferencias entre ambos a la hora de enfrentar el material. Serán estas distintas visiones las que los llevarán por distintos caminos: Patricio se consolidará como uno de los directores más importantes del cine publicitario del país, mientras Juan Carlos alternará su labor publicitaria con la filmación de sus largometrajes *Historia de lagartos* (1989) y *El vecino* (2000). La primera ambientada en la Región del Maule, con personajes que sostienen fortuitos encuentros que marcan su devenir; la segunda tiene como telón de fondo la capital del país y desarrolla la imposibilidad de congeniar el desarrollo artístico con el trabajo publicitario. La instalación de esta dolorosa sentencia marcará el trayecto de ambos cineastas, y por mucho tiempo será la práctica del oficio la que consumirá sus afanes creativos, iniciando un retiro de años en los terrenos de la publicidad, haciendo propio ese sentido de soledad y de exilio interno de sus personajes, pero agregando una fuerte dosis de escepticismo, al ver un cine chileno poco innovador avalado por un Estado que no posee una política cultural que incentive realizaciones acordes a su línea de trabajo.

Sin embargo dicho exilio no será eterno. Patricio y Juan Carlos dirigen el año 2004 para la serie *Cuentos chilenos* los telefilmes *El aspado* y *El último disparo del negro Chávez*, respectivamente. Ambos relatos tienen como eje la ribera del Maule y están ambientados en 1930.

A su vez tienen en mente montar su inacabada película *La isla*, e iniciar una serie de proyectos de corte experimental. Siguiendo esta línea su trabajo más significativo es el documental *Vía crucis* (2008), dirigido por Patricio y con la dirección de fotografía de Juan Carlos, en donde a partir de la recreación de la Pasión de Cristo somos testigos de cómo las nuevas generaciones de Santa Rosa de Lavaderos logran cambiar su devenir y aquel desgarrador sentido de soledad a través de la expresión artística. Ojalá ambos hermanos puedan seguir una vez más el camino de sus personajes.

Bibliografía

Vega, A. (2006). *Itinerario del Cine Documental Chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

