laFuga

# Jaime Barrios. Introducción

## Un cineasta chileno en las fronteras del underground neoyorquino

Por Julio Ramos

Tags | **Cine documental | Cine expandido | Cine experimental | cine militante | Cine Underground | Contracultura | Estudio cultural | Estudios de cine (formales) | Chile | Estados Unidos**

Julio Ramos (Río Piedras, Puerto Rico 1957) es autor de varios libros sobre literatura y cultura latinoamericana. Sus últimos trabajos incluyen los ensayos seleccionados e introducidos por Raúl Rodríguez Freire en Latinoamericanismo a contrapelo (2014), y la dirección y el trabajo de archivo de Detroit´s Rivera: The Labor of Public Art (2017) , documental editado por Tatiana Rojas y Martín Yernazian con música original de Max Heath. Ramos participó anteriormente en dossiers de La Fuga dedicados al cine experimental del puertorriqueño José Rodríguez Soltero y el cubano Nicolás Guillén Landrián

Jaime Barrios llegó a Nueva York en 1963 luego de haber pasado varios meses postrado en cama recuperándose de las fracturas causadas por un accidente automovilístico. Tenía 18 años recién cumplidos cuando se presentó en la *School of Visual Arts* en la Calle 23 y la Segunda Avenida de Manhattan para matricularse en un nuevo programa de cine. No había viajado a Nueva York desde Santiago de Chile buscando una educación académica o un diploma universitario. En cambio, lo impulsaba, el deseo de *hacerse* cineasta en un contexto distinto al que Chile podía ofrecerle [1] . Las dimensiones *realizativas* de ese deseo se despliegan en los sentidos múltiples que la experimentación cobra en la vida y el cine de Jaime Barrios.

En poco más de un año de cursos obtuvo las destrezas que necesitaba para filmar en la calle, lo que le permitió integrarse pronto al innovador proyecto de activismo comunitario organizado por Rodger Larson en el Lower East Side de Manhattan, espacio que se conocería unos años después como la *Young Filmmakers Foundation* (YFMF) fundada por Larson, Lynn Hoffer y el propio Barrios. La organización potenciaba el acceso a la tecnología y cultura fílmica entre jóvenes de la ciudad, en su mayoría puertorriqueños y afroamericanos del Lower East Side [2] . Barrios trabajó en la YFMF —como gestor y educador— desde la creación de los primeros talleres del Film Club en 1964 hasta 1977.

Desde entonces su voluntad experimentadora conjugaba la exploración fílmica con la docencia y el activismo. Por eso creo que nos equivocaríamos al interpretar su trabajo docente con los jóvenes del Lower East Side en términos estrictamente suplementarios o como la fuente de un soporte institucional que le permitía al cineasta realizar sus filmes "artísticos" o experimentales en otro horario. Según varios testimonios, Jaime usaba la Bolex de la Fundación con frecuencia y editaba sus películas durante su tiempo "libre" en los talleres de la YFMF. Pero más allá de los horarios, la relación entre uno y otro aspecto de su labor fílmica, nos lleva a reconsiderar lo que entendemos por "experimentación". La relación entre su cine experimental y su labor docente nos incita a cuestionar, incluso, cierto concepto de "cine experimental", al menos en lo que corresponde al gesto habitual de identificar la experimentación exclusivamente con los efectos o rasgos formales consabidos de las vanguardias históricas (figuras subliminales, fragmentación formal, parataxis, discontinuidad temporal, etc.). Acaso una de las consecuencias teóricas y prácticas del cine expandido de Jaime Barrios es que presiona a tomar en cuenta las dimensiones performáticas de la experimentación fuera de un campo autónomo, y por consiguiente, fuera del dominio de la historia exclusiva del arte o del cine mismo [3] .

Por otro lado, es cierto que la discusión sobre la autonomía en el cine no tiene la tracción o pertinencia que el concepto ha tenido históricamente en otros campos (literario, musical o en las artes plásticas) donde el debate sobre la autonomía o la especificidad ha sido constitutivo del recorte

de límites institucionales. El cine no se presta bien las discusiones "postautónomas" (como las llamó Ludmer –(2010) con respecto a la literatura) en parte porque la noción de autonomía en el campo cinematográfico siempre ha sido muy relativa y de reducido alcance teórico. Hasta en los casos del *cine de autor* más replegados en la pretensión de una función estética (Visconti), la heterogeneidad del cine —su articulación ineludible de tecnologías y lenguajes diversos, su relación con los medios de difusión y el mercado— supone siempre un quehacer combinatorio y heterónomo. Pero en el caso del cine de Jaime Barrios esta dimensión expandida del objeto cinemático se intensifica en la medida en que todos los niveles de la labor creativa se encuentran transitados por una *pulsión de vida* que sacude la ilusión de inmanencia de las formas y de la autoridad cultural. Para Barrios el cine nunca pretende ser un "arte"; es más bien un modo de crear espacios vitales mediante el intento de *coordinar* cuerpos, voces, prácticas, mundos en apariencia distantes o aislados. De donde se desprende también el carácter efímero de varios de sus trabajos y la resistencia que los materiales oponen a la lógica y a la temporalidad del archivo.

¿Qué implica entonces la *coordinación* que supone su cine, cuáles son sus operadores formales o pragmáticos, los materiales con que trabaja? Primeramente, la trayectoria fílmica y docente de Jaime Barrios a partir de mediados de los años sesenta conjuga los itinerarios divergentes de una doble genealogía: su articulación del compromiso documentalista de un *cine directo* y periodístico con la inflexión singular de las tendencias experimentales del cine que proponía gente como Mekas, Warhol, Brackhage y otros cineastas del *underground* neoyorquino. Por cierto, así lo identifica la prensa chilena —como un realizador de "cine underground"— cuando presenta por varias de sus películas, entre ellas su *Homenaje a Parra* (1968), en la Cineteca de la Universidad de Chile en 1968. Si a esta singular y rara intersección de documentalismo, cine experimental y docencia en los trabajos iniciales de Barrios añadimos su militancia en la resistencia chilena (desde Nueva York) a partir del Golpe del 1973 —y los cambios que la militancia en el Partido Comunista Chileno genera en su cine— se potencia y recobra relieve histórico el trabajo de Barrios en el contexto de las discusiones actuales sobre experimentación estética y política en las "vanguardias" del 1968. La discusión no es nueva. Al menos desde los debates entre Brecht y Lukács (y la intervenciones de Benjamin) en los 1930, la relación entre las vanguardias (política y estética) ha sido una preocupación constante de la teoría marxista (ver Adorno, et al. 2007). La crisis de la noción de "vanguardia" (como reclamo de autoridad o punto de captura de la representación política) en décadas recientes ha tenido efectos significativos en la propia historiografía del debate.

Véase, por ejemplo, al valioso volumen editado por Mariano Mestman sobre el cine latinoamericano en la encrucijada contracultural del 1968, donde Mestman identifica la tensión fundamental entre las "dos" vanguardias —estética y política— como eje de la revisión histórica que propone (Mestman, 2016, también Mestman y Longoni, 2011). Aunque Mestman reconoce la porosidad entre los campos que la historiografía de la izquierda sesentista antes había contrapuesto muy esquemáticamente (compromiso político vs. desinterés estético), el volumen no dedica suficiente atención a prácticas cinemáticas que exceden o desbordan, por un lado, el modelo del *cine de autor* (con que habitualmente se ha identificado el cine de función estética), y por otro lado, el modelo de *cine militante* o político inscrito en las prácticas del "tercer cine" de los años sesenta y promovido luego por sus instituciones y escuelas. Por otro lado, Mestman pone de relieve las dimensiones globales de la experiencia contracultural del 1968, pero el recorte geopolítico que supone el volumen dedicado a América Latina — y el concepto de América Latina que opera ahí como suma de los estados nacionales— excluye una serie de prácticas pertinentes al debate del cine experimental y político producido por latinoamericanos o latinos en Nueva York y en otros lugares durante aquel año clave de 1968. Consideremos sólo dos ejemplos: en 1968 se producen en Nueva York el *Homenaje a Nicanor Parra* de Jaime Barrios y *Diálogo con el Che* del puertorriqueño José Rodríguez Soltero. Si bien está claro que Mestman no pudo haber conocido las películas de Barrios o de Rodríguez Soltero cuando reunió los artículos de su volumen sobre el 1968 (las películas sólo existen en celuloide, depositadas en archivos de difícil acceso) [4], ahora no está demás preguntarse qué efecto tendrían estos artefactos fílmicos en el marco conceptual y la propuesta historiográfica del volumen.

De hecho, uno de los objetivos de este dossier, desde que lo propusimos a Iván Pinto de *La Fuga en el 2013*, ha sido promover la restauración de éstas y otras películas latinoamericanas producidas en Nueva York durante aquellos años (ver Ramos 2012). En Nueva York se transforma inevitablemente la noción misma de cine "latinoamericano", ya sea por la residencia de sus directores como por los debates globales o diaspóricos a los que muchas veces responden sus prácticas. Es el caso de Jaime

Barrios, cuya obra cinematográfica y su labor política, hasta su muerte en 1989, cuando tenía sólo 43 años, se realizó en Nueva York, no en su Chile natal, a donde pudo viajar muy poco tras el Golpe por razones obvias., El impacto de estas desterritorializaciones llevan Sebastián Figueroa enfatiza el potencial crítico de una interpretación de la obra de Barrios como instancia de un "cine diaspórico" (ver su trabajo inlcuido en este dossier), para matizar la discusión sobre Barrios como un cineasta del exilio chileno, categoría que manejan generalmente los pocos que han estudiado o conocido su obra [5].

En el contexto de estas discusiones o preguntas, este dossier colaborativo de interpretaciones, testimonios y materiales visuales de época es primeramente un intento de dar a conocer mejor los trabajos de Jaime Barrios, y de describir, dentro de lo posible, el contenido y el estado de su filmografía. La filmografía incluida en el dossier, hecha en consulta entre los participantes y también con otros colaboradores cercanos de Barrios (Marcelo Montealegre, Alfonso Barrios, Pedro Chaskel, etc.), es un buen índice de la variedad de sus trabajos así como de la dispersión de los materiales, muchos de los cuales seguramente se han perdido irremediablemente. Hasta donde hemos podido determinar, ninguna de las películas de Barrios ha sido restaurada, con la excepción de un corte de 10 minutos de Film Club. Todo parece indicar que sólo existen copias de tres de sus películas originales en la Film-Makers' Coop de Nueva York: *This Is Not a Demonstration* (1969) *Film Club* (1968) y *Homenaje a Parra* (1968); hay otra copia íntegra de *Film Club* en la New York Public Library, donde también se custodian algunos negativos y descartes (ver los trabajos de Jessica Gordon Burroughs y de José Miguel Palacios en este dossier).

De ahí la importancia de la investigación de archivo y de las entrevistas de campo elaboradas aquí. En ese sentido, los trabajos del dossier contribuyen de distintos modos a una tentativa *arqueología de los medios*, tanto en sus dimensiones materiales como ideológicas o culturales. Esto es particularmente notable en los trabajos de José Miguel Palacios y de Jessica Gordon-Burroughs, quienes investigaron los materiales de Barrios en la NYPL. De uno u otro modo, al aproximarse a la excentricidad o invisibilidad de Jaime Barrios en los archivos, todos los trabajos que conforman el dossier suponen una reflexión sobre los principios de ordenamiento y de exclusión que rigen las operaciones clasificatorias del archivo mismo. Lo que da al trabajo de archivo una dimensión conceptual o teórica que rebasa la tarea empírica o descriptiva de la investigación que nos habíamos propuesto inicialmente.

Al releer los trabajos del dossier (que incluye también mi interpretación del *Homenaje a Parra*, su relación con el underground neoyorquino y con el contexto chileno en que se proyectó la película en la Cineteca de la Universidad de Chile en 1968) se me ocurre ahora una pregunta que de cierto modo antecede (aunque queda inmediatamente absorbida o asimilada en) la aproximación al archivo. La pregunta es: ¿cómo se producen las condiciones que hacen posible la emergencia de un nuevo sujeto fílmico?

Aunque no se ha hecho un trabajo biográfico amplio sobre Barrios, las entrevistas y rastreos que se presentan en el dossier permiten especular sobre cómo llega Barrios (y cómo transforma) el *habitus* del campo cinematográfico de su época. Aparte de las tomas urbanas que filmaba en súper 8 en recorridos juveniles por Santiago de Chile (de los que según Alfonso Barrios no quedan copias), Jaime no había tenido entrenamiento fílmico ni mucho conocimiento de la historia del cine cuando llegó a Nueva York en 1963. Durante los meses "muertos" que había pasado postrado en cama después del accidente leía poesía, "artefactos" que seguramente no se estudiaban en los cursos de los jesuitas del Colegio San Ignacio de Loyola donde había hecho la secundaria. Tampoco había sido un habitual de cine-clubes (de los que aparentemente había muy pocos, si alguno, en Santiago), ni asistía a la Cineteca de la Universidad de Chile, espacio clave de sociabilidad donde veían *cine de autor* francés, italiano o norteamericano algunos de sus contemporáneos como Raúl Ruiz, Pedro Chaskel, Miguel Littín o Carlos Flores del Pino [6].

Por cierto, en 1968 y 1971 Barrios proyectó varios de sus documentales y filmes experimentales (*Chilenos en NY (1967?)*, *Film Club* (1968), *Homenaje a Parra* (1968) y *El descubrimiento de América* (1969 o 70?) en la Cineteca durante dos visitas breves a Chile; después del Golpe no pudo regresar por muchos años, hasta poco antes de su muerte en 1989. Está claro que su iniciación en el trabajo y en las discusiones teóricas sobre el cine, no pasaron por los circuitos habituales del primer cine independiente chileno. Su particular apuesta por un cine *amateur* o artesanal, como sugiere con lucidez Jessica Gordon-Burroughs en su trabajo sobre *Film Club*, nos ayuda a entender mejor la

desenfadada distancia de Barrios ante la autoridad tanto del cine profesional como del "cine de arte". Asimismo es notable la fascinación de Barrios con otras formas divergentes de realización y autoría, a veces ligadas una idea del cine como *happening* o improvisación, como vemos especialmente en su *Homenaje a Parra*. El testimonio de Marcelo Montealegre sobre la producción de las otras dos películas experimentales perdidas, *Discovery of America* y *Virginia Cows*, también mencionan la importancia de la improvisación y de la filmación como *happening* (para utilizar una palabra-operador del underground, elaborada teóricamente por el argentino Oscar Masotta (2004) [7] en varios escritos correspondientes al periodo de su estadía en Nueva York a mediados de los años sesenta).

La heterogeneidad de las formas y los espacios performativos en que se produce y se exhibe el cine de Barrios añade complejidad a la cuestión de la procedencia y al contexto dislocado de estas películas latinoamericanas de/en Nueva York; filmes que desbordan las clasificaciones genéricas. En su trabajo Palacios introduce una valiosa discusión sobre la categoría archivística (e institucional) de "orphan film", nombre que los curadores e instituciones de apoyo a la preservación le asignan a los filmes que no cuadran en las categorías más estables, ya sea por el problema de su procedencia, por la cuestión de la lengua o por los desbordes de las convenciones que aseguran la pertinencia a un género o a una ideología o movimiento artístico identificable.

El concepto mismo de "film huérfano" despliega el drama de una fractura del patrimonio y el orden simbólico inscrito por los nombres del archivo. Todo esto nos recuerda el drama de la ilegitimidad que suscita un *cine menor* (para recuperar la frase de Deleuze en su trabajo sobre Kafka) o minoritario. Nos acercamos al cine aparentemente menor o marginal, no sólo porque nos interesa seguir su línea de fuga, los quiebres que produce en el horizonte normativo del cine, sino también porque su inscripción como cine marginal explicita y problematiza los principios de organización del archivo y de la escritura de la historia cultural del medio. Se podría incluso pensar que el cine menor no sólo nos aproxima a las zonas excluidas o invisibilizadas de la experiencia, el afuera del canon o régimen del reconocimiento, sino que, al mismo tiempo, este cine del afuera explicita diacríticamente las condiciones formales y pragmáticas que sostienen el horizonte de valor y los principios normativos que operan en la lógica de la exclusión. El cine menor no sólo apunta al afuera del "patrimonio", sino que registra la división entre el afuera y el adentro, la traza de las fronteras de la institución fílmica. De ahí que la aproximación a un cine llamado menor resulte ser uno de los caminos posibles de una historia alternativa de la institución del cine, de su peculiar inscripción de un orden audiovisual y, simultáneamente, de las operaciones que desprogramen el esquema, anticipando en ocasiones las formas y prácticas de un cine del porvenir.

Además de los recorridos urbanos con la súper 8, del accidente automovilístico que paradójicamente lo aproxima a la poesía y a la novela —así como la notable presencia de la pequeña pantalla televisiva en la casa materna— hay otro detalle del ambiente familiar de Jaime que me interesa mencionar: la resonancia de la música que escuchaba el hermano mayor, Alfonso Barrios, contrabajista de *Nahuel Jazz*, primer conjunto de jazz moderno de Chile [8] . Alfonso era un ávido escucha del sonido nuevo de John Coltrane y Miles Davis, música que comenzaba a irrumpir en el ambiente controvertido del Jazz Club de Santiago. Provenientes de una familia de "clase media alta" (como dicen los chilenos), de padre propietario y corredor de bienes inmuebles, ambos, Alfonso y Jaime, encontraron en el mundo del jazz y en la cultura *beat* neoyorquina (para Jaime también lo sería luego el *rock* y el movimiento *hippie*) la ruta hacia un horizonte cultural alternativo y acaso los primeros signos de su rebelión cultural y desclasamiento. Colegio/Super 8/Accidente/lectura de poesía y novela/jazz/Nueva York: los relevos sugieren, en otro registro, el rebote del acontecimiento entre los sentidos múltiples del cuerpo y la experiencia, con efectos que afectan no sólo la sociabilidad (cinemática o musical) presupuesta por la emergente cultura fílmica, sino también nuevos rumbos de la experiencia y de la vida. Jaime partió solo a NY en el 1963; Alfonso lo siguió en el 1966, para convertirse en los años siguientes en un fotógrafo destacado del emergente movimiento artístico y contracultural latinoamericano del Lower East Side al que lo introduce el menor de los hermanos y seguir luego en el camino profesional de la fotografía de estudio.

Para ambos, como para muchos otros jóvenes latinoamericanos de la contestataria generación del sesenta, Nueva York era ya un destino alternativo del *viaje de formación* de artistas visuales e intelectuales latinoamericanos en itinerarios que cuestionaban los mapas heredados de la autoridad y la circulación cultural o que buscaban un corte con su mundo o clase de origen. Algunos de ellos estaban bastante conscientes de su *desvío* de la gravitación a París, previa escala obligada en la

educación y el consumo cultural de las élites artísticas e intelectuales latinoamericanas desde el siglo XIX latinoamericano.

En las palabras del fotógrafo chileno Marcelo Montealegre, colaborador cercano de Jaime en Nueva York desde los años del *underground* hasta el trabajo con los refugiados chilenos en el conocido *loft* de SoHo después del Golpe del 1973— el East Village ejercía un "atractivo irresistible" entre los jóvenes viajeros, intelectuales y artistas latinoamericanos de una nueva vanguardia (ver mi entrevista a Montealegre en este dossier). En Tompkins Square del Lower East Side —donde el apartamento que alquilaba Jaime quedaba en la Calle 10, entre la avenida A y B, en pleno barrio boricua— su inclinación contracultural encontró interlocutores afines entre los muchos pasajeros que transitaban aquella encrucijada planetaria que Montealegre describe en su testimonio. Las palabras de Montealegre anticipan lo que Silviano Santiago recientemente ha llamado el "cosmopolitismo del pobre" (Santiago 2004). Santiago acuña esta paradójica frase para abordar la importancia de los viajes, diálogos e intercambios transnacionales en la formación de la cultura literaria nacional brasileña. Cierto es que de pobres algunos de los viajeros tenían muy poco. La "pobreza" del cosmopolitismo al que se refiere Silviano Santiago corresponde más bien al sentido de "lejanía" (como lo llamaba también Lezama Lima) de los centros metropolitanos en la distribución desigual del poder cultural entre centros y pefirerias. En ese contexto, la extraordinaria novela de Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, relata las experiencias de un migrante transexual en el East Village de aquellos mismos años. Allí fue que Silviano, quien entonces era profesor de literatura francesa en la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo, se reunía con Helio Oiticica, y donde ambos, Silviano y Oiticica, estuvieron expuestos a las luchas por los derechos civiles de las comunidades minoritarias, negras y puertorriqueñas [9] .

Según el testimonio de Montealegre, Tompkins Square del Lower East Side era la zona neurálgica donde se congregaban muchos de estos viajeros o "exiliados culturales", como Marcelo prefiere llamarlos; allí estaban próximos, por un lado, a la actividad cultural del *underground* más reconocido de aquellos años; y algunos, por otro lado, como Jaime Barrios, allí también estuvieron expuestos a los ritmos de vida y a las luchas de la comunidad puertorriqueña que habitaba el Lower East Side. Allí Barrios conoció a muchos de los interlocutores de un *underground latino*, por ejemplo, el venezolano Rolando Peña, quien aparece en tres películas experimentales de Barrios (*Homenaje a Parra*, *Discovery of America* y *Virginia Cows*), la bailarina y coreógrafa Carmen Beuchat, quien también figura en *Discovery of America* y en *Virginia Cows*, entre otros de un grupo amplio de cineastas y artistas visuales que incluye al puertorriqueño José Rodríguez Soltero, Leandro Katz de la Argentina, Juan Downey de Chile, Waldo Díaz-Baralt de Cuba, al colombiano Manuel Peña, e incluso algunas figuras de la generación anterior, como el pintor Nemesio Antúnez, quien aparece en el *Homenaje a Parra* recitando unos fragmentos de "La cueca larga" de Parra. Según recuerda Max M. Brady, pareja de Barrios durante aquellos años, Jaime incluso escribió varios libretos para La MaMa Theater, colectivo fundamental dirigido por Ellen Stewart, donde colaboraba también el dramaturgo y performero colombiano Enrique Vargas, cuyo grupo de *guerilla theater* es el tema del cortometraje de Barrios *This is Not a Demonstration* (1969) (disponible en la Film-Makers' Coop de NY).

Probablemente ninguno de los otros artistas mencionados fue tan próximo a la diáspora puertorriqueña en Nueva York como Jaime Barrios, particularmente en la Young Filmmakers Foundation. También fue significativa, aunque excepcional, la colaboración del brasileño Helio Oiticica con Mario Montez, performero *trans* de origen puertorriqueño, muy conocido por sus performances en varias películas de Jack Smith, del mismo Warhol y también en *Agripina* (1972), corto experimental realizado por Oiticica en Nueva York (ver Aguilar 2017 y Suárez, 2016).

No es para nada casual que la colaboración de Oiticica con Mario Montez resultara en un importante manifiesto de Oiticica titulado "Tropicamp", donde Oiticica contrapone un "camp" minoritario —que veía encarnado en la figura *trans* de Mario Montez, contrapuesto al "camp" como un principio distintivo del arte *pop* (elaborado en el texto clásico de Sontag). Conexiones inesperadas como éstas se dan, en las palabras de Gonzalo Aguilar (2012), en el lugar de un "under-underground", el subsuelo del *underground* reconocido. Aguilar sugiere así un camino interesante, aunque hay que insistir en la porosidad de los límites y la multiplicidad *transversal* del underground, así como en las tensiones internas que dislocan la verticalidad de la metáfora topográfica del *under-under*. Al mismo tiempo, estas tensiones también impiden cualquier inscripción reificadora de sujetos étnicos o identitarios, aunque, de hecho, el escenario de las divas boricuas y latinas de J. Smith y de A. Warhol

supone líneas ineluctables de racialización del deseo —inscripciones de otredad (ver Negrón Muntaner (2004])— que parecen ser constituyentes de un imaginario blanco, racialmente normativo, en la zona dominante del underground.

Arnaldo Cruz-Malavé ha señalado el potencial de una historia cuir del underground en los Estados Unidos inspirada por las discusiones LGBT que estimularon el *revival* de este cine en las últimas dos décadas. Destaca dimensiones interraciales e interculturales que rara vez se han considerado con atención en las historias canónicas de los movimientos contraculturales norteamericanos [10] . La ubicación de Barrios en el underground es distinta, pero también supone una dimensión intercultural y minoritaria clave. Por eso Sebastián Figueroa, al abordar los documentales políticos de Jaime Barrios en este dossier ubica perspicazmente su sentido en la geopolítica compleja de un cine diaspórico que presiona incluso a cuestionar los límites territoriales de la categoría del exilio (no tanto como experiencia sino como categoría de clasificación histórica). De ahí que los trabajos aquí reunidos coincidan en la aproximación a zonas de la obra de Barrios que resultan imperceptibles desde una óptica centrada ya sea en el adentro o el afuera de un territorio nacional.

En efecto, para concluir, recuerdo que la primera vez que vi el nombre de Jaime Barrios fue entre los créditos de un documental puertorriqueño. Me refiero a *Operación Manos a la Obra: The Story of Operation Bootstrap* (1983), largometraje dirigido por Pedro Angel Rivera y Susan Zeig, cineastas y activistas que trabajaron con Barrios como facilitadores de talleres en la YFMF. Hoy considerado un clásico del cine puertorriqueño, el documental de Rivera y Zeig explora las contradicciones del desarollismo colonial, su impacto en la ecología y los regímenes del trabajo y la migración puertorriqueña. La entrevista a Pedro A. Rivera incluida en este dossier confirma el reconocimiento de la colaboración indispensable de Barrios como "productor ejecutivo" de *Operation Bootstrap* y de su presencia solidaria como interlocutor en aquellos años formativos del cine independiente y político puertorriqueño. Ahora consta el agradecimiento mediante el envío a *La Fuga* de Chile de este dossier colaborativo en homenaje a Jaime Barrios.

Bibliografía

Adorno T.W, Benjamin W., Bloch E., Brecht B., Lukács, G. (2007). *Aesthetics and Politics* (postfacio de F. Jameson). New York: Verso Books.

Aguilar, G. (2012). Nota sobre Helio Oiticica y Mario Montez. En Dossier José Rodríguez Soltero, coord. J. Ramos, *La Fuga* 14.

——————— (2017). Hélio Oiticica y el Under-ground, *La Fuga*,19.

Benezra, K. (en prensa). Oscar Masotta: Materialism and Dematerialization, en *Dematerialization. Art and Labor in Latin America*. Austin: The University of Texas Press.

Colección Experimental de la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile.

Cruz-Malavé, A. (2007). *Queer Latino Testimonio, Keith Haring, and Juanito Xtravaganza: Hard Tails*. New York: Palgrave/Macmillan.

———————. (2015). Between Irony and Belief: The Queer Diasporic Underground Aesthetics of José Rodríguez-Soltero and Mario Montez. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 21, no. 4: 585-615.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, vol. 8: 30-44.

Larson, R. y Meade, E. (1969). *Young Filmmakers*. New. York: E. P. Dutton. Fotos de Marcelo Montealegre.

Larson, R., L. Hofer y J. Barrios; ed. J. Platt (1973). *Young Animators and Their Discoveries: a Report from Young Filmmakers* Foundation. New York: Praeger. Fotos de Alfonso Barrios.

Littin, M., Donoso, J., Barrios, J. et al. (1980). Orientación y perspectivas del cine chileno. Mesa redonda con la participación de Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, Miguel Littin, Orlando Lübbert ,Cristián Valdés., José Donoso, Eduardo Labarca, José Miguel Varas. Festival Internacional de Cine de Moscú (1979). *Revista Araucaria de Chile*, no. 11: 119-136.

Ludmer, J. (2010). Literatura postautónomas. En Ludmer, *Aquí, en América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Masotta. O (2004). *Revolución en el arte: pop art, happenings y arte de medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.

Mekas, J. (1972). On the Expanding Eye (1964) y More on the Expanded Cinema: Emshwiller, Stern, Ken Jacobs, Ken Dewey(1965). En *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959-71*. New York: Collier, 118-120.

Menanteau, A. (2003). *Historia del Jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores Ltda.

**Filmografía de Jaime Barrios**

**Director**

*Trumpets* (c. 1967)

*El Blocke* (filmada en 1967, completada en 1972) 43 min

*Chilenos en Nueva York* (c. 1967)

*Homenaje a Nicanor Parra* (1968) 44 min

*Film Club* (1968) 26 min

*This is not a Demonstration* (1969) 8 min

*Virginia Cows* (1969)

*The Discovery of America* (1970) 85 min

*Missing Persons / Desaparecidos* (1979) 26 min

*Neruda en el corazón* (co-dirigida por Gastón Ancelovi y Pedro Chaskel, 1993) 53 min

*Onward, Christian Soldiers* (co-dirigida por Gastón Ancelovi, 1989) 58 min

**Productor**

*Manos a la obra: The Story of Operation Bootstrap* (dirigida por Pedro Rivera y Susana Zweig, 1983) 59 min

*Récits d'une guerre quotidienne/Memoirs of an everyday war* (dirigida por Gastón Ancelovi, 1986) 59 min (versión en francés) 30 min (versión en inglés)

## Notas

**1**

La información biográfica en esta introducción proviene mayormente de entrevistas y conversaciones personales con Alfonso Barrios, hermano de Jaime, y otros de sus colaboradores cercanos en Nueva York, especialmente Marcelo Montealegre, Pedro Angel Rivera, Rolando Peña y Max MacKellar Brady. El dossier dedicado a Barrios en este número de *La Fuga* incluye versiones breves de las entrevistas a Montealegre y a P.A. Rivera. Otras conversaciones personales con Alfonso Barrios, Max MacKellar Brady y Alfonso Pagán, alumno de Barrios en la Young Filmmakers Foundation, no pudieron ser grabadas, pero consta nuestro agradecimiento

**2**

Las fuentes principales para la historia de la YFMF son el documental *Film Club* (1968) dirigido por Jaime Barrios, dos libros ampliamente ilustrados por fotos de Marcelo Montealegre y Alfonso Barrios respectivamente (ver Larson, Hofer y Barrios 1969 y Larson y Meade 1973) Véase también los trabajos de Jessica Gordon Burroughs y de José Miguel Palacios en este dossier.

**3**

En el ensayo sobre *Homenaje a Parra* en este dossier de *La Fuga* discuto la relevancia y limitaciones de este concepto respecto al cine experimental Barrios. Sobre el concepto de "cine expandido" hay varios artículos iniciales de J. Mekas de comienzos de los años sesenta (en Mekas, 1972) así como el Simposio *Expanded Cinema* celebrado en el NY Cinema Festival reproducido en un número especial de la revista editada por los hermanos Mekas, *Film Culture* (1966). La discusión sobre el "campo expandido" de la cultura visual cobra luego relieve interdisciplinario a partir del influyente trabajo de R. E. Krauss (1979).

**4**

*Diálogo con el Che* de Rodríguez Soltero —film proyectado en Cannes y en el Berlinale en 1969 y luego en la *Cinematheque* neoyorquina de Mekas bajo el título de *Che is Alive!*— está en proceso de restauración. La película de Barrios sobre Parra, estrenada en la Cineteca de la Universidad de Chile en 1968 (con la presencia de Parra y del mismo Barrios), sigue pendiente en los archivos de la Film-Makers' Coop de Nueva York, aún sin planes muy definidos de restauración.

**5**

La participación de Jaime Barrios en la mesa redonda sobre "Orientación y perspectivas del cine chileno" con Littin, J. Donoso, J.M. Varas et al. que tuvo lugar durante el Festival Internacional de Cine de Moscú en 1979 parece hacer marcado la identificación definitiva de Barrios como cineasta del exilio. Sobre las discusiones en la mesa redonda ver el trabajo de J.M. Palacios (2016). Sobre el cine de exilio en términos más generales ver Mouesca (1984, 2011).

**6**

La Colección Experimental de Cineteca Virtual de la Universidad de Chile contiene filmes que ejemplifican las corrientes del cine alternativo chileno de aquellos años. Incluye películas de Raúl Ruiz, Pedro Chaskel, Helvio Soto, Miguel Littin, Carlos Flores del Pino y otros.

**7**

Para la lectura de Masotta resulta clave el trabajo inédito de Karen Benezra, "Oscar Masotta: Materialism and Dematerialization", que le agradezco a su autora

**8**

Alvaro Menanteau señala en su *Historia del jazz en Chile* (2003): "Los años 60 del jazz en Chile nacen y mueren con Nahuel (Omar Nahuel)...Su cuarteto fue el primer conjunto organizado que hizo jazz moderno, disciplinado e implacablemente ejecutado. (...) Hacia 1959 formó su primera agrupación en Santiago, consistente en un trío integrado además por Sergio Meli en batería y Alfonso Barrios en contrabajo. (...) Demostró que era posible ser jazzista moderno y crear un circuito de difusión para este lenguaje musical" (p. 92).

**9**

Según señala Silviano Santiago los contactos minoritarios fueron el catalizador de un cambio en sus mapas políticos, intelectuales y estéticos (ver Ramos y Santiago 2012).

**10**

Ver también Suárez (2014, 1996).

---

Como citar: Ramos, J. (2018). Jaime Barrios. Introducción, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/jaime-barrios-introduccion/899