

ARCHIVO AUDIOVISUAL NEMESIO ANTÚNEZ: ARTE, CINE Y ESCENA CULTURAL



Proyecto Financiado por el
Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes
Convocatoria 2022

PRESENTACIÓN

Los siguientes textos fueron escritos para el proyecto “Archivo Audiovisual Nemesio Antúnez: Arte, Cine y Escena Cultural”, seleccionado para la Convocatoria Fondart del año 2022, y reúnen la experiencia de visionados colectivos, revisión del archivo personal del artista e investigación sobre las películas en las que actuó Nemesio Antúnez.

El proyecto se desarrolló en dos ámbitos simultáneos: el de la exhibición y discusión pública de ocho films en los que participó Nemesio Antúnez, además de la investigación de archivo y creación ensayística en torno a la producción de estas películas. Estas exploran el contexto político y social de Chile en los años inmediatamente anteriores y posteriores al golpe de Estado de 1973.

Los visionados fueron instancias abiertas al público con el fin de difundir el legado del artista a través de su archivo personal. Fueron ocho visionados en los que se invitó al público a la proyección de films en los que actuó Nemesio Antúnez, para luego revisar, discutir y problematizar la obra y la documentación de archivo asociada a ella, estimulando tanto la participación del público, como de investigadores especialistas en la materia y recuentos testimoniales de protagonistas o personas vinculadas a la realización del film. Durante los meses de septiembre del año 2022 y mayo del 2023 nos acompañaron en cada sesión especialistas en el tema; Marcelo Morales, Miguel Ángel Vidaurre, Alejandra Pinto, Luis Poirot, Luis Horta, Andrés Florit y Juan Carlos Altamirano, a quienes les agradecemos profundamente su tiempo y ganas de participar en estas conversaciones. Estos comentaron, respectivamente, las siguientes películas; *Balmaceda* (Fernando Balmaceda, 1972), *Estado de sitio* (Costa Gavras, 1973), *La expropiación* (Raúl Ruiz, 1973), *Los transplantados* (Percy Matas, 1975), *Queridos compañeros* (Pablo de la Barra, 1977), *La cena última* (Enrique Lihn, 1985) y *Génesis -Fin de mundo-* (Juan Carlos Altamirano, 1988-2016).

La publicación de estos textos busca dar cuenta de estos gestos de resignificación, extendiendo la invitación a que diferentes lectores y personas interesadas puedan ser parte de la investigación sobre la trayectoria cinematográfica de Antúnez, a través de un soporte que busca preservar la memoria de los diálogos y encuentros colectivos, las conversaciones que hicieron posible la investigación, así como el valioso aporte de cada invitada e invitado que moderó las obras exhibidas.

ÍNDICE

NEMESIO COMO ELECCIÓN

Nina Satt 4

50 AÑOS DE ESPECTATORIEDADES: NEMESIO ANTÚNEZ EN EL CINE DE LA UP

Nina Satt 7

NEMESIO ANTÚNEZ Y LA SOLIDARIDAD CON CHILE (1973-1988)

Úrsula Fairlie 16

VISIONADOS COLECTIVOS EN TORNO A NEMESIO ANTÚNEZ (1968-1988)

Úrsula Fairlie 23

NEMESIO ANTÚNEZ EN *LOS TRANSPLANTADOS* (1975)

Luciana Zurita 30

APUNTES SOBRE CINE Y LITERATURA EN LA ESCENA CULTURAL CHILENA (1968-1985): NEMESIO ANTÚNEZ, IMAGEN Y DESEO

Luciana Zurita 36

NEMESIO COMO ELECCIÓN

Nina Satt

Tras 30 años de su partida, y a 50 años del golpe de Estado, la imagen de Nemesio Antúnez compuesta por los oficios de arquitecto, grabador, pintor, actor, a su vez que agregado cultural en Nueva York y director del Museo Bellas Artes de Chile durante el período de la Unidad Popular, nos convocó a detenernos en sus trayectorias. Puntualmente, fue esta multiplicidad la que llevó a que Úrsula Fairlie, archivista de la Fundación Nemesio Antúnez, nos extendiera la posibilidad de articular un soporte crítico de estudios y revisiones, compuesto por la curaduría de un programa de ocho obras –visuales y cinematográficas– durante el 2022 y el 2023. El objetivo no era otro que intentar una nueva recepción con públicos y audiencias de diversas edades. El resultado fue más de lo esperado: Nemesio sigue vigente.

Con la clara idea de revisar detenidamente los repartos actorales de Antúnez, dimos con una sincronía tácita que nos hizo urdir en los visionados que se hacían de las obras de forma independiente. En más de una oportunidad las distancias entre Buenos Aires, Temuco y Santiago se anularon en la medida en que fuimos expandiendo nuestros encuentros con las experiencias que las películas desplegaron ante nosotras como equipo. En sí, las obras revisitadas dialogaron abiertamente con quienes somos y con los contextos políticos que se fueron transparentando durante el período de revisión y escritura. No solo dábamos con la vigencia implícita del propio Nemesio como una identidad de la que todavía no se ha dicho lo suficiente, a su vez, se nos hacían palpables las condiciones materiales de un país que apropió –para sí– la posibilidad de construir narrativas para contar y ficcionar diferentes momentos de su propia vivencia social y biopolítica. Artilugios y experimentaciones, era tal la urgencia de poner en escena hitos acaecidos en los años 60 y 70, que fuimos profundizando en las alianzas escénicas de diferentes realizadores que convocaron a Nemesio, a través de obras que hoy dejan a la vista ciertas particularidades que él desplegó en cada una de estas propuestas. De esta forma, fuimos encontrándonos con las posibles razones que movilizaban los diferentes capitales simbólicos con los que Nemesio debutó como presidente, latifundista, piloto, padre, entre otros.

La Fundación que hoy lleva su nombre nos brindó la oportunidad de retornar colectivamente a un número importante de películas –obras digitalizadas–, que van desde el año 1968 hasta el año 2016, haciendo posible un reencuentro sostenido entre su figura, los públicos e invitadas/os para cada instancia de diálogo en el marco de los posvisionados. Gracias a la iniciativa levantada por Úrsula y por las integrantes de este espacio, no sólo estaba el –hermoso– pretexto de inaugurar un *cine club* con perspectiva crítica de las obras donde él figura, al mismo tiempo, para quienes estábamos lejos, existió la posibilidad de revivir dichas instancias con grabaciones y registros que hoy conforman nuestro acervo de estudio, como quien confía ciegamente en el gesto de preservar dichas voces para un porvenir.

Si bien todo partió con la idea de generar un soporte de memorias, registros y escrituras en torno a obras que a la fecha cumplen 50 años o más, lo cierto es que la imagen de Nemesio Antúnez cruza diferentes entregas y gestos que reclaman para sí lecturas ampliadas sobre sus personajes interpretados. En este sentido, las tensiones que emergieron en el visionado a propósito del consumo de marihuana entre Parra y Antúnez en *Homenaje a Nicanor Parra* (1968) no sólo dio pie para abordar las diferencias tácitas entre los escenarios político-culturales de EE.UU. y Chile, también contribuyó a generar un nuevo acercamiento a la visión de los contextos entre ambos países –en relación a las luchas que se daban en uno y en otro–, teniendo en consideración que Chile tuvo una liberación canábica más tardía por la vinculación estrecha que había en torno a la lucha de clases, y a la vindicación de derechos sociales. En este respecto, se miró la obra desde un 2023 para entender la ausencia de circulación que tuvo la misma una vez estrenada en Chile, tensionando el hecho de que las dos personas que fuman –Parra y Antúnez– son precisamente personalidades de renombre en el escenario local que no encajan con los imaginarios locales de la época. De esta forma, la obra de Jaime Barros desplegó una dimensión poco explorada a través de planos mundanos que nos aportaron, desde otra mirada, elementos desconocidos que hoy sirven para alterar el canon de apreciación con el cual se suele mirar y observar las biografías de estos artistas.

Siguiendo con la misma línea, la conversación que tuvo cabida en torno al proyecto de *Balmaceda* (1972) junto al actual Director de la Cineteca Nacional, Marcelo Morales, nos permitió, por un lado, resignificar la presencia de autoras que anteriormente ya habían impulsado publicaciones sobre este proyecto fílmico, como es el caso de Alicia Vega. Por otra parte, nos entregó una serie de problemáticas que nos impulsan a repensar el contexto político de la producción de la película, y con eso abordar la baja repentina que recibe Fernando Balmaceda tras la voluntad de Chilefilms de no otorgar el presupuesto concursado y previamente acordado. La idea de tomar el pulso no es tanto para profundizar en ese momento como sí para comprender la ausencia de esa película en

nuestro ahora. No solo se trataba de un proyecto financiado por un organismo estatal, al mismo tiempo se daba de baja una iniciativa que buscaba generar fomento pedagógico sobre figuras de renombre en la historia del país, desde una reivindicación consistente y amparada por el proyecto fílmico de la institución estatal. Dicho fomento es el que asume Antúnez con la caracterización del expresidente Balmaceda, y que hoy solo pervive en unas cuantas fotografías del *casting* realizadas para la producción. Esperamos, dicho sea de paso, la oportuna aparición de otros registros y archivos de ese episodio, como quien puede convocar apariciones inéditas en las postrimerías de este siglo.

A la par de lo dicho, siendo el 2023 el año del re-estreno de la película titulada *El Realismo Socialista* (1973-2023), y siendo esta obra una de las que también pertenece al universo cinematográfico de Nemesio Antúnez, la hacemos parte de estas palabras y de las resignificaciones que significa hoy esta investigación. El visionado de esta película, particularmente, se hará como si la misma perteneciera al programa de obras que fueron programadas en la fundación, con el fin último de conmemorar la doble aparición que significa la misma, tanto por la figura de Antúnez, como por la propia obra después de 50 años. Cabe insistir en el hecho que en un mismo año –1972– Antúnez fue parte de dos obras fílmicas que hacen cuerpo diferentes asedios que impidieron la vigencia de estas, como es el caso del proyecto *Balmaceda* y la obra de Ruíz. Este tiempo de mirar y (re)encontrarnos en torno a una de ellas, es también la oportunidad de insistir por los reparos mínimos a los que puede apelar el cine de este tiempo. Decimos reparos como quien –también– insiste en indicar que las actividades de preservación fílmica son también políticas de reparación y reconstrucción histórica a las que podemos apelar como espectadores activos, confiando en la certeza de que en ésta podemos hallar respuestas para interpretar las vicisitudes de nuestro presente.

Finalmente, decimos reparos para recalcar el hecho de que nos encontramos desprovistos de dichas reparaciones toda vez que el Estado y los organismos públicos manifestaron clara oposición a que una de ellas –*El Realismo Socialista*– no fuera parte de sus financiamientos. Cuando decimos esto, lo hacemos bajo la observancia que nos brindan los retornos a las imágenes en el porvenir. La sola vigencia de los archivos fílmicos y cinematográficos en nuestro día a día no es ni será un aspecto ornamental. La ausencia de éstos, su no salvaguarda, va en detrimento con la altura política que nos reclama el presente. Lo cierto, es que –a la fecha– ha quedado demostrado que dichas voluntades no pueden –ni podrán– desinstalar nuestras insistencias. Las imágenes, más que nunca, reclaman nuestro compromiso investigativo al mismo tiempo que se consolidan como herramientas afectivas y críticas para remirar las trayectorias a las que nos debemos como memoria país.

50 AÑOS DE ESPECTATORIEDADES: NEMESIO ANTÚNEZ EN EL CINE DE LA UP

Nina Satt

Las trayectorias del cine realizado en la Unidad Popular han tenido la oportunidad de convocarnos indistintamente, ya sea para reanudar aspectos biopolíticos, como también para ahondar en dimensiones estéticas. En esta oportunidad, el 2023 nos permitió situar medio siglo de la fractura multitudinaria que significa hoy para nosotras/os el golpe cívico-militar, no tenemos sino la honesta inquietud de desplegar preguntas en torno a los repartos realizados por Nemesio Antúnez en diferentes proyectos cinematográficos realizados en Chile, soportes que hoy nos permiten abordar otras veredas de creación de esa época. Más que la sola búsqueda de respuestas, la investigación en torno a su participación como actor en diferentes hitos fílmicos, nos propone indagaciones que hemos ido recopilando de forma colectiva en un cine foro que se formó al alero del Fondart. Indagaciones como imágenes que invitan a la especulación ampliada y a la posibilidad de imaginar ese cúmulo de particularidades epocales, con el objetivo de resignificar los procesos actorales de Antúnez, en pos de contravenir la obsolescencia de su legado tras 50 años de su debut en diversas producciones de cine. Tras esto, en esta instancia presentaré diferentes tensiones que nos permitirán reparar en aspectos que condujeron nuestra investigación, con el sentido último de socializar formulaciones que estructuran la presente propuesta.

Puntualmente, se abordarán aspectos relativos a las obras fílmicas correspondientes al período de la Unidad Popular como *Estado de sitio* (1972) de Costa Gavras, *La expropiación* (1973) de Raúl Ruíz, así como también el proyecto inconcluso titulado *Balmaceda* de Fernando Balmaceda y la obra *El realismo socialista* (1973-2023), reestrenada en la trigésima versión del FICVALDIVIA. Con esto, más que puntualizar en cada personaje de ficción realizado por Antúnez, el centro de esta propuesta se encuentra en las diversas problemáticas que surgen del análisis que hacemos de estos repartos, no tanto para detenernos en lo visible, sino para transparentar las diversas tensiones que se presentan en el marco de la investigación, de las cuales cabe destacar las interrogantes relativas al fuera de campo de las mismas obras.

Tensión #1: la ausencia

Tras lo dicho, quisiera partir con un preámbulo inicial, en relación a la materialidad de las obras fílmicas en contraposición con los formatos digitales que hoy prevalecen en nuestro inmediato. Esto se torna pertinente dado que los materiales de nuestra investigación son versiones digitalizadas de obras que en una primera instancia fueron filmadas. Lo anterior nos remonta a las ideas propuestas por Jean Louis Comolli y Vincent Sorrel en el título "Cine, Modo de Empleo", a propósito del tipo de inscripciones que las facturas fílmicas y digitales pueden transferir a nuestras experiencias de mirada/escucha. En palabras de los autores contraponen ambos formatos por la manera en la que los registros se vinculan con la dimensión temporal y con la capacidad que tienen de alterar y/o manipular lo que registran. En este respecto, a diferencia del soporte fílmico, los autores apuntan al formato digital como una dislocación por tanto tiene la capacidad de alterar la realidad registrada sin necesidad de evidenciar las operaciones que deposita en los procesos de montaje. La desconfianza que estos autores depositan, se vincula en el hecho de que los signos que son posibles de identificar en los registros digitales (paisajes, humanidades, desplazamientos, etc.) tienen una relación autónoma e independiente que no requieren de un correlato espacio-temporal. La fotoquímica, en cambio, es un formato que sí inscribe una relación de dependencia con lo registrado, y la sola alteración revela la falta de continuo espacio-temporal en los signos que pone en evidencia. En palabras de los autores "filmar equivale a poner en relación, a hacer de la relación una condición de existencia de los cuerpos filmados" (p. 21), condición que no instala lo visible, sino también lo que queda excluido en dicha dimensión: fuera de campo.

La dicotomía entre un formato y otro nos permite detenernos en la posibilidad de hacer presente lo que está ausente en los escenarios donde reconocemos a Antúnez. Desde aquí, los autores señalan que el soporte fílmico apunta a una recepción multisectorial en relación a las imágenes que se inscriben en lo irrevocable, lo irrecusable, incluso vinculaciones más rígidas relativas a lo político, lo jurídico, y a las representaciones de violencia, entre otras. Por contraparte, lo digital genera una nula dependencia con el fuera de campo, por cuanto puede reinventarlo y descomponerlo como parte de su operación y uso, distanciándonos de la capacidad imaginativa a la que podemos apostar en situaciones de análisis y estudio. Si bien hablamos de dos operaciones mecánicas, una y otra se definen según el resultado que reportan sus registros y precedentes. En este sentido, los autores se detienen en las implicancias del formato fílmico desde la inscripción que genera, precisando en la posibilidad dialogante del archivo fílmico con nuestro ahora.

Con esto, cabe señalar que no existe el deseo de posicionar una preeminencia entre un formato y otro, como sí la necesidad de detenernos en esta disyuntiva en torno a la posibilidad de estudiar las reverberancias del escenario político que tuvo lugar en las producciones mencionadas. Los planteamientos de Comolli y Sorrel no sólo explicitan el potencial de evidencias que contienen las imágenes fílmicas (temporalidades, hitos, gestos, etc.), a la vez nos posiciona la necesidad de hacer presente la información aledaña de las obras (fuera de campo) para que lo visto/escuchado pueda habitar, de igual forma, con las imágenes que no conocemos y los archivos que no existen.

En consecuencia, las participaciones escénicas de Antúnez y el acceso a los archivos de la Fundación Nemesio Antúnez, nos permitió trasladar las preguntas por el fuera de campo en el centro de nuestros análisis –en las obras comprendidas en el período de la Unidad Popular– no tanto para redundar en la afinidad evidente que sintió Antúnez con el proceso político, como sí para entender los acontecimientos paralelos que estaban teniendo lugar en la escena cinematográfica. De esta forma, una vez que pudimos ir reconociendo las menciones y alusiones a otras/otros realizadores y personeros de la época, como acontece en *Estado de sitio* en relación con el afiche de la película de Aldo Francia *Ya no basta con rezar* (1973) (en el minuto 1:31:47" foto 1) o en *La expropiación* (1973) en torno a la figura del agrónomo Hernan Mery asesinado por empleados latifundistas. Inauguramos de esta manera otra disposición de estudio que nos permitió problematizar nuestras aproximaciones a los materiales que teníamos al alcance (versiones digitalizadas) en vista de que por resolución o insuficiencia de las copias no nos permitían, en primera instancia, acceder enteramente a las obras y a los contextos. Es este punto el que inaugura otras tensiones, dado que las distancias que nos instalan los archivos abrieron nuevos cuestionamientos en la forma que buscábamos hacer presente la información faltante.

Tensión #2: lo no dicho

La inquietud por la distancia sobre los formatos digitales movilizó la urgencia de tridimensionalizar las apariciones de Antúnez y sus participaciones escénicas. Su identidad como actor se encontraba oculta, al igual que ciertas particularidades que hoy modulan la percepción que podemos tener del escenario sociopolítico de las obras producidas a comienzos de la década de 1970.

La puesta en marcha del cine foro –desde septiembre del 2022– en las dependencias de la Fundación Nemesio Antúnez, si bien buscaba otorgar visibilidad a la figura del artista, en relación con la conmemoración de los 50 años de algunas de sus apariciones en cine, al mismo tiempo nos brindó

nuevos ingresos a los escenarios de producción de las obras, y con eso la posibilidad de expandir los fuera de campo, todo gracias a la participación de lxs invitades para las instancias de posvisionado. A modo de ejemplo, fueron esclarecedoras las intervenciones de Miguel Angel Vidaurre en el contexto del visionado de *Estado de sitio*, por cuanto el académico dispuso de anécdotas relativas al escenario de la época, insistiendo por nuevas comprensiones en torno a los acontecimientos que tuvieron lugar en 1973. Concretamente, Vidaurre repara en la presencia de uniformados como extras en una de las escenas de la película (referencia: 1:26:01" foto 2), para aludir a la alianza estratégica que había entre Costa Gavras y Salvador Allende. Haciendo transparente la falta de recursos monetarios, Allende concedió su compromiso de gestión para la veracidad representacional que buscaba el realizador griego en el país. Más allá de una imagen premonitoria, si consideramos el contenido de la obra y la cercanía de la misma con los hechos acontecidos el 11 de septiembre de 1973, tal como ocurre con los cuatro proyectos cinematográficos en los que participó Antúnez, damos con la posibilidad de generar una nueva comprensión en torno a estos archivos y a la posibilidad de socializarlos desde una pedagogía de apreciaciones que integre lo testimonial de quienes vivenciaron y/o fueron parte de ese elenco escénico y de producción, como también de quienes hoy estamos a 50 años de distancia estudiando los hechos.

Tensión #3: la escucha

Sumado a las tensiones presentadas, el archivo que disponíamos de *La expropiación* obstruía la posibilidad de pensar un fuera de campo, privándonos de generar una comprensión sobre su contenido sonoro. En la opinión unánime de que la película era ininteligible, y en que era la obra que contaba con más precedentes y archivos de consulta, decidimos cruzar los límites de la única copia que se dispone de la película, para reinaugurar una versión experimental que nos permitiera un reingreso al universo escénico construido por Raúl Ruíz. Tras esto, gracias a la voluntad del crítico y docente Héctor Oyarzún y a su trabajo de subtítulaje, la masa sonora dio lugar a una escucha focalizada que tradujo los códigos de la trama, del humor y la construcción de los personajes de la película. Desde aquí, el levantamiento de la figura Nemesio Antúnez hecho por Úrsula Fairlie cobró todo sentido dado que ella pudo reconocer que gran parte de los diálogos que sostenía el personaje de Nemesio y Delfina –quienes conservan sus nombres en la película– eran depósitos de la propia biografía de Antúnez, como sucede con la referencia pictórica de su antepasado pintado por Raymond Monvoisin (foto 3) con la referencia de escolaridad en los padres franceses, así como en ciertas expresiones que permitían trazar una pertenencia de clase ligada al sector terrateniente,

entre otros aspectos. Desde aquí, pudimos reconocer que Ruíz toma prestada estos bagajes para la construcción de ese personaje, reconociendo en este tipo de narrativas un guiño esclarecedor que podía contribuir al universo ficcional de la obra. Siguiendo con esto, lo puntual para nuestro análisis fue evidenciar las diferencias entre las personas de estratos altos y clases populares en tanto transferencias de sus vivencias a la ficción, donde las últimas no tenían lugar, las primeras sí se ponían en escena. Para el caso de Antúnez, quien no tenía formación actoral, su historia personal le significó un capital simbólico para la construcción de los personajes que interpretó, contribuyendo a la representación de un sector que definió la arena política de ese momento histórico.

Las experiencias de visionado de la obra de Ruíz sumaron dos encuentros, los cuales tuvieron lugar en el marco del cine foro y en la ciudad de Temuco. En la primera tuvimos la suerte de contar con la periodista y crítica Alejandra Pinto que nos pudo proveer de una data completa sobre aspectos de producción, los cuales fueron complementados oportunamente por un integrante del público, quien además fue parte del elenco de la película, el realizador de cine Joaquín Eyzaguirre, quien junto a su hermano Nicolás hicieron de hijos en *La expropiación*. En la segunda instancia, el visionado fue realizado para socializar obras de Raúl Ruíz en una instancia de estudio gratuito colectivo a cargo de la productora La Lluviosa. Era una instancia excepcional en la que muchas personas de la ciudad veían contenidos del director, al mismo tiempo que se realizaba el primer estreno regional de la versión de *La expropiación*. En ambas instancias, tomando las palabras de Pinto, es posible verificar la resonancia del discurso del sector que representa el personaje de Antúnez y su vigencia del mismo a 50 años de realizada la obra. Lo anterior se formula como una tensión que nos alcanza en otras veredas, toda vez que no contamos con versiones restauradas y preservadas para integrar nuevas miradas a estas obras, ni mucho menos con la posibilidad de construir insumos que nos permitan poner en evidencia –y nuevamente en tensión– lo que las películas transparentan en términos sociopolíticos con nuestro ahora. De esta forma, evidenciamos una doble ausencia con la obra a partir de su digitalización y en relación a la experiencia de audiovisualizado. En consideración con lo expuesto, la obstrucción de la escucha nos llevó a formar una relación objetual y distante con su contenido, la cual fue desmantelada en función a lo que fuimos recepcionando con la versión subtitulada. Siendo una obra que guarda toda su vigencia, la misma nos emplaza para poder reubicarla como herramienta socioeducativa en directa relación con las audiencias que la misma puede convocar.

Tensión #4: las otras ausencias

Como tensión adyacente a las ya presentadas, solo queda reparar en la convivencia forzada que hemos tenido con las ausencias de ciertas imágenes. En los títulos presentados al comienzo, hay dos obras que no forman parte de nuestro ecosistema visual-sonoro. Una de ellas se trató de un proyecto inacabado, cuyo guión se adjudicó el concurso público para su realización, y que posteriormente quedó sin piso financiero por las circunstancias políticas del momento. Dicho título es *Balmaceda*, obra que iba a ser dirigida por Fernando Balmaceda, sobrino nieto del ex presidente de la república José Manuel Balmaceda. En la instancia de posvisionado, Marcelo Morales, actual director de la Cineteca Nacional, nos entregó un panorama de la situación que atravesaba el organismo a cargo de levantar estos proyectos, a saber, Chilefilms. Más que reparar en las vicisitudes ideológicas y en las decisiones de dar prioridad a la construcción de noticieros con el dinero destinado a las producciones de cine, hoy estamos expectantes de posibles hallazgos que puedan haber de ese proceso creativo. Las fotografías de Jack Ceitelis (fotos 4 y 5) y los archivos que tenemos de la personificación de Antúñez, la propia insistencia de pensar en estas obras y analizar acabadamente los archivos que tenemos a nuestro haber, nos insta a seguir en el curso de nuestra investigación para entender las dimensiones de afecto y entrega que tuvo Antúñez al momento de ser parte de las obras en las que actuó.

Sumado a esto, dicha ausencia también reclama para sí la incompreensión de que el reestreno de *El realismo socialista*, obra del aclamado realizador, no haya sido parte de nuestra cinefilia antes, teniendo conocimiento los organismos de estado del hallazgo que aconteció en torno a una copia de la obra. Es sabido que Raúl Ruíz se encarga de hacer aparecer obras, y que este momento histórico reclama para sí las miradas del futuro. Lo que es desconcertante es que ante tal hallazgo solo podamos encontrarnos con la indiferencia de quienes podían, en ese momento, pronunciarse con un gesto enmarcado en política de reparación. Porque convivir con imágenes ausentes es una práctica que hay que mirar con más preocupación, más todavía con la participación de ciertos sectores políticos que no escatiman en relativizar la importancia de ese momento de la historia. Se han encargado de menoscabar y de mancillar la época que vio nacer estas obras como una situación histórica que reclamó para sí el actuar de las FFAA. Se han encargado de atosigar y sofocar la comprensión acabada de los hechos, de nombrar como crisis política la operación que ese mismo sector se encontraba manipulando. Como si fuera poco, también han construido una dimensión de posverdad que ha hecho que prevalezcan sus juicios por sobre nuestras verdades. Son estas películas y son estas imágenes las que pueden esclarecer el panorama en el porvenir, generando

una comprensión a la altura de los hechos para dejar de negar que eso que pasó no deja ni dejará de acontecer. A modo de cierre de estas tensiones, pienso que estas imágenes ausentes son las que movilizan nuestros gestos tozudos, sin posibilidad de que podamos serles indiferentes. Y es que vivir en el país que no tiene imágenes de su primera película –*Una cueva en Cavancha* de 1897– traduce la necesidad de imaginar como un emplazamiento político sostenido en el tiempo.



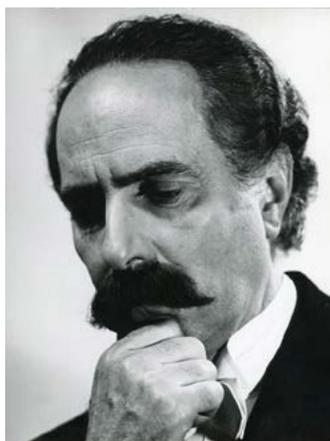
Fotografía 1. Fotograma de la película *Estado de sitio* (1973).



Fotografía 2. Fotograma de la película *Estado de sitio* (1973).



Fotografía 3. Fotograma de la película *La expropiación* (1973).



Fotografía 4. Nemesio Antúnez retratado por el fotógrafo Jack Ceitelis para la película *Balmaceda* (1973). Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.



Fotografía 5. Nemesio Antúnez junto al director Fernando Balmaceda en el rodaje de la película *Balmaceda* (1973). Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fotografía 1. Fotograma de la película *Estado de sitio* (1973).

Fotografía 2. Fotograma de la película *Estado de sitio* (1973).

Fotografía 3. Fotograma de la película *La expropiación* (1973).

Fotografía 4. Nemesio Antúnez retratado por el fotógrafo Jack Ceitelis para la película *Balmaceda* (1973). Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.

Fotografía 5. Nemesio Antúnez junto al director Fernando Balmaceda en el rodaje de la película *Balmaceda* (1973). Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.

NEMESIO ANTÚNEZ Y LA SOLIDARIDAD CON CHILE (1973-1988)

Úrsula Fairlie

Gabriela Gablione en su investigación sobre el archivo personal de Gregorio Bermann describe los archivos personales como “contenedores de información única y de valor incalculable, tanto para la reconstrucción como para la investigación de procesos históricos. Expresan toda relación del hombre con el mundo (...) de la vida de la persona en diferentes ámbitos de actuación.” (88) En el caso de Nemesio Antúnez, artista, diplomático y comunicador de las artes, es posible encontrar un gran volumen de documentos relativos a procesos históricos, tanto nacionales como internacionales, esto debido a las actividades y labores en las que estuvo vinculado. Un ejemplo de eso es la documentación del exilio, ya que Antúnez tras el Golpe Militar en Chile el año 1973, renunció a su cargo en el Museo Nacional de Bellas Artes y de manera voluntaria, se exilió junto a su familia en España en 1974. Y es que, en Chile, durante la dictadura militar, la expatriación fue masiva, se realizó de manera forzada o voluntaria, con militantes o personas afines a la izquierda y sus familias. Antúnez por su parte, se mantuvo en el exilio durante 10 años, viviendo entre Barcelona, Londres y Roma, para retornar a Chile el año 1984.

En España, tras la muerte de Francisco Franco en noviembre de 1975, y con la llegada de la democracia en el país, el territorio español sirvió como lugar de destino para quienes migraban desde países con diversos conflictos políticos y sociales en Latinoamérica, pero también desde la RDA, Rumanía o Austria. En el caso de los exiliados chilenos, junto con el resto de migrantes, se fueron organizando social y políticamente en diversas ciudades del territorio español, especialmente Barcelona, Madrid, Bilbao, Málaga y Zaragoza. En esta última ciudad destacaron dos organizaciones: el Comité de Solidaridad con Chile en Zaragoza y el Centro de Estudios Salvador Allende (Kemp 10).

En 1978, diversos grupos de chilenos exiliados en España se organizaron en diferentes ciudades del país para apoyar a los familiares de detenidos desaparecidos que se encontraban en Chile realizando una huelga de hambre indefinida desde el 22 de mayo del mismo año. Por su parte, la huelga

de hambre comenzada en Barcelona tiene el apoyo y participación de Nemesio Antúnez y Carlos Ortúzar en solidaridad a la huelga llevada a cabo por los familiares de las personas detenidas y desaparecidas en Chile, esto con la intención de que la manifestación, que ya se estaba replicando en otros países, presione al gobierno chileno y a la ONU para tener información del paradero de las más de 2.500 víctimas de desaparición forzada.

Fueron muchas las expresiones de solidaridad con Chile durante este periodo, en Francia, Italia, España, entre otros países, organizaciones sociales prestaban apoyo al pueblo de Chile, creándose la Campaña de Solidaridad con Chile (postales de arpilleras relacionadas a la dictadura), la Conferencia Mundial de Solidaridad con Chile (noviembre 1978), el Foro Internacional de Solidaridad con la Cultura Chilena de Toruń, Polonia, las huelgas de hambre en Barcelona, entre otras expresiones de apoyo.

Durante su exilio en Europa (1974-1984), Antúnez participó de numerosas actividades relacionadas con la denuncia y el boicot de la dictadura chilena y de la solidaridad entre exiliados en España, Francia, el Reino Unido, Alemania y Suecia. Estos proyectos y relaciones tendrían eco en los lazos que desarrollaría posteriormente el artista con instituciones y organizaciones prodemocráticas y de defensa de la justicia y los derechos humanos (1984-1990).

Esta información fue recogida principalmente de los documentos conservados por el artista en su Archivo Personal, y han sido revisados a raíz de la investigación que hemos realizado sobre su participación en el cine, considerando que la mayor producción de esas obras se desarrolló o terminaron en el exilio, donde Antúnez colaboró con directores como Raúl Ruiz, Costa-Gavras, Fernando Balmaceda y Pablo de la Barra, cineastas en su totalidad críticos con el Golpe de Estado. Durante esta revisión del periodo "actividad en el cine" (1968-1988) no sólo encontramos documentación sobre el exilio que tuviese relación al cine, sino también llegamos a sus obras plásticas, siendo bastante más conocidas las series pintadas en el exilio como *La Moneda en llamas*, *Estadio Negro*, entre otras, que fueron obras realizadas bajo la idea de una serie con el tema de "El Terror". En palabras del propio artista: "no puedo dejar de volcar mis últimas vivencias de Chile bajo el signo auténtico de El Terror" (Ciriza 54). Estas pinturas fueron realizadas durante 1974 y 1980, pero en la búsqueda por más obras dentro de su Archivo Personal, encontramos registros de una serie de mediados de los ochenta que no ha tenido la misma visibilidad como las antes mencionadas, y es que las características son bastante particulares pensando en las obras anteriores del artista, las temáticas y su técnica.



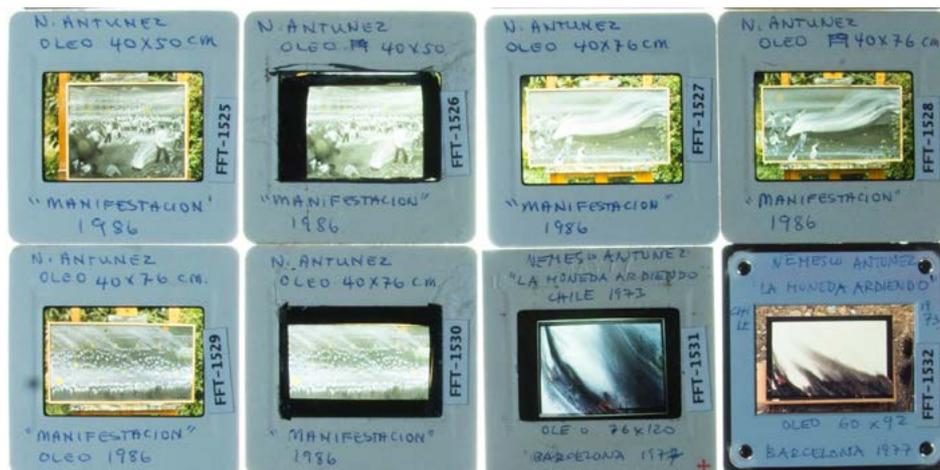
Fotografía 1. Registro de Diapositiva. Antúnez, Nemesio. *Manifestación*. 1986. Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.



Fotografía 2. Registro de Diapositiva. Antúnez, Nemesio. *Manifestación*. 1986. Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.



Fotografía 3. Antúnez, Nemesio. *Manifestación*. 1986. Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.



Fotografía 4. Registro de Diapositivas. Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.

Esta serie se titula "Manifestación", son pinturas al óleo de 1986, una serie bastante desconocida del artista, a la cual tenemos acceso gracias a diapositivas que él conservó. En esta serie podemos observar a figuras empleadas anteriormente, provenientes de otras series de los sesenta en los óleos de Antúnez (habitantes de Nueva York en un escenario más atemporal), las cuales, a pesar de no tener rostro, comparten las similitudes técnicas. Particularmente, tal como podemos observar en las fotografías 1, 2 y 3, la serie responde a un contexto real de manifestaciones contra la represión militar. Que Antúnez repita los símbolos alterándolos, es un recurso que lo vemos nuevamente en la serie de *Estadios* (1974-1975). *Si bien*, las populares canchas ya habían sido retratadas en sus pinturas más tempranas, con la fractura que acontece con el Golpe Militar se da lugar a la transformación de símbolos usados ya por el artista, generando una variación particular en arcos quebrados en referencia directa con sitios y lugares usados como centros de detención y tortura, como aconteció con el Estadio Nacional de Chile.



Fotografía 5. Registro de Diapositiva. Antúnez, Nemesio. *Estadio Negro*. 1974-1975. Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.



Fotografías 6 y 7. Registros de Diapositivas. Antúnez, Nemesio. *Estadio Negro*. 1974-1975. Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.

Indagar en los registros de obra y documentación del Archivo Personal de Nemesio Antúnez nos llevó a pensar nuevas relaciones con las obras de este artista, su vida política y su aún curiosa participación en el cine, que en un principio esta última actividad nos parecía un poco ajena al resto de su trabajo y participación pública. El acceso a esta información la que nos permitió navegar alrededor de su vida, entender las relaciones políticas y artísticas no sólo en la pintura, también en el cine, tener una dimensión mucho más amplia, donde damos un nuevo paso a la producción de conocimiento sobre el artista y su obra. La versatilidad documental que se encuentra en este archivo y que sólo responde al quehacer del artista, nos ofrece una diversidad de fuentes para poder relacionar su trabajo con el mundo contemporáneo y manifestar la vigencia de su figura artística y cultural hasta la actualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Castro, M. V, Sik, M. E (Editoras). *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos. 19, 20 y 21 de abril 2017. Metodología de trabajo con archivos personales [Conferencia de Gabriela Baglione].* Cedinci, 2018.

[Accedido en 16 de diciembre del 2023]: <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>

Ciriza, Marisa. Entrevista con Nemesio Antúnez "Bajo el signo del terror". *Revista Doblón* (impresa). 1975. Pág. 54.

[Accedido en 16 de diciembre del 2023]: <https://fundacionnemesioantunez.org/archivo/bajo-el-signo-del-terror-revista-doblon-madrid-1975/>

Kemp, Mario Andrés. "Exilio Político chileno en España (1973 - 1990/1994)". El caso de Zaragoza [...] X Congreso de Historia Local, IFC, 2016.

[Accedido en 16 de diciembre del 2023]: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/12/29olguin.pdf>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fotografía 1. Registro de Diapositiva. Antúnez, Nemesio. *Manifestación*. 1986. Fundación Nemesio Antúnez, Archivo Personal. Santiago de Chile.

Fotografía 2. Registro de Diapositiva. Antúnez, Nemesio. *Manifestación*. 1986. Fundación Nemesio Antúnez, Archivo Personal. Santiago de Chile.

Fotografía 3. Registro de Diapositiva. Antúnez, Nemesio. *Manifestación*. 1986. Fundación Nemesio Antúnez, Archivo Personal. Santiago de Chile.

Fotografía 4. Registro de diapositivas. Antúnez, Nemesio. Serie *Manifestación*. 1986. Fundación Nemesio Antúnez, Archivo Personal. Santiago de Chile.

Fotografía 5. Registro de Diapositiva. Antúnez, Nemesio. *Estadio Negro*. 1974-1975. Fundación Nemesio Antúnez, Archivo Personal. Santiago de Chile.

Fotografía 6. Registro de Diapositiva. Antúnez, Nemesio. *Estadio Negro*. 1974-1975. Fundación Nemesio Antúnez, Archivo Personal. Santiago de Chile.

Fotografía 7. Registro de Diapositiva. Antúnez, Nemesio. *Estadio Negro*. 1974-1975. Fundación Nemesio Antúnez, Archivo Personal. Santiago de Chile.

VISIONADOS COLECTIVOS EN TORNO A NEMESIO ANTÚNEZ (1968-1988)

Úrsula Fairlie

En la investigación sobre los fondos personales de artistas custodiados por el Archivo IIAC, las archivistas María Inés Afonso y Clara Tomasini de la UNTREF, indican que en los últimos años, los fondos personales ganaron reconocimiento dentro del campo de la investigación académica como fuentes primarias para indagar, conocer y abordar la obra de artistas, escritores e intelectuales. El hecho de poder acceder a documentos que pertenecieron a la esfera privada del artista abre un abanico de posibilidades a la hora de plantear nuevas líneas de investigación, ya que de esos documentos emergen facetas desconocidas o no tan exploradas, registros de actividades secundarias, documentos que echan luz sobre modos de vida, sobre redes y contactos y, especialmente, sobre las prácticas de creación artística. En palabras de las autoras:

El crecimiento exponencial de fondos personales recibidos y trabajados en los últimos años por diversas instituciones públicas y privadas, alerta sobre un despertar en la conciencia de productores y herederos sobre el valor patrimonial que tienen esos fondos y sobre la responsabilidad de dar a conocer esos documentos de manera pública (352).

En el caso del artista chileno Nemesio Antúnez, éste almacenó correspondencia, fotografías y documentación relativa a su trabajo como artista, agente cultural y diplomático desde sus años de estudiante secundario en la década de los treinta hasta su muerte en 1993. Este archivo, a partir del año 2017 se comienza a procesar con normativas archivísticas, labor que se continúa hasta la actualidad. Con la intención de profundizar el conocimiento en torno a la trayectoria artística de Nemesio Antúnez en producciones cinematográficas, el año 2022 comenzamos un proyecto de visionados gracias a una investigación de los archivos documentales, audiovisuales y sonoros que se encuentran en el acervo personal del artista, con la finalidad de que estos archivos personales debían ser analizados y gestionados a través de parámetros que garanticen su relevancia social, política y cultural.

Al trabajar con esta documentación buscamos interpretar determinadas relaciones que permitieran que el archivo, como cúmulo de información, reflejara las diversas expresiones artísticas y políticas del artista. Es por esto, que su acervo debía estar abierto a explorar la información que en este se encuentra depositada desde diversas perspectivas y a partir de metodologías de investigación diferentes. Trabajar bajo un solo tipo de herramienta o método de análisis, resultaría insuficiente para dar cuenta de la diversidad de este archivo.

1. Contexto del Archivo; radio, cine y televisión

Nemesio Antúnez se dedicó a la difusión de las artes y la cultura, trabajando en iniciativas audiovisuales y sonoras como el programa radial *Arte desde Nueva York* (1967-1968), y el programa televisivo *Ojo con el Arte* (1970-71, 1990-91), además de su participación en diversas producciones cinematográficas, realizadas tanto en Chile como en el extranjero (1968-1988).

El programa radial *Arte desde Nueva York*, emitido por la Radio *Nueva York Worldwide*, funcionó como ventana para Latinoamérica hacia los eventos artísticos acontecidos en la ciudad de Nueva York relacionados con el arte y los creadores latinoamericanos. Su anfitrión, Nemesio Antúnez, artista y diplomático, se encargó de dos labores: difundir noticias sobre eventos artísticos de diversa índole y, por otro lado, realizar entrevistas a destacados creadores y pensadores latinoamericanos residentes o de paso. El conjunto de registros sonoros, correspondiente a las entrevistas realizadas por Antúnez, son un material fundamental para develar la configuración de una escena latinoamericana y especialmente chilena hacia finales de 1960 en medio de la vanguardia neoyorquina, los cambios que experimentaban las artes hacia finales de esta década, las redes existentes en el mundo del arte, así como los principales centros, galerías, y museos de Nueva York. Dentro de los invitados se encuentra el director de cine Jaime Barrios, el poeta Nicanor Parra, el artista performer venezolano Rolando Peña, y los artistas visuales Enrique Castro Cid, Ximena Bunster, Luis Oyarzún, entre otros.

Antúnez fue conductor del programa televisivo *Ojo con el arte* en el Canal 13 de la Universidad Católica. Comenzó este proyecto en 1970, junto a Claudio di Girólamo, director ejecutivo del canal en esa época. En cada capítulo Antúnez comentaba obras y enseñaba cómo observar una pintura, además invitaba a que niñas y niños enviaran sus dibujos al programa y elegía sus favoritos frente a la pantalla. En otro segmento, el artista llamaba por teléfono a un artista o gestor cultural para sostener una conversación acerca de la escena artística de la época. El programa termina sus emisiones en 1971, mientras Antúnez aún era director del Museo Nacional de Bellas Artes.

A raíz de su conducción en el programa televisivo, Nemesio Antúnez fue contactado por el director de cine Raúl Ruiz para que actuara en su película *La expropiación* (1973), obteniendo así su primer rol en el cine nacional. En 1972, luego de realizar la obra, Ruiz solicitó nuevamente la colaboración de Antúnez para un siguiente proyecto fílmico titulado *El Realismo Socialista* (1973-2023). El mismo año, el director griego-francés Costa-Gavras contactó al artista para que fuera parte de la película *Estado de sitio* (1972), filmada en Uruguay y Chile. Posteriormente, el director chileno Fernando Balmaceda lo convoca para rodar una película sobre José Manuel Balmaceda, la cual no pudo ser filmada por un recorte de presupuesto en ChileFilms a principios de 1973. A mediados de ese mismo año, participó en el elenco de *Queridos compañeros*, del director Pablo de la Barra, estrenada en el año 1977 en Venezuela, tras su exilio en 1973. Posteriormente, filmada en Francia coprotagonizó *Los transplantados* (1975) de Percy Matas, y cinco años más tarde, todavía en Europa, Antúnez participó con otro protagónico en el proyecto titulado *Génesis* dirigido por Juan Carlos Altamirano, obra que fue estrenada en Chile hacia 1988.

Tras su retorno al país, en el año 1985, fue parte de la película experimental titulada *La cena última* (1985) de Enrique Lihn, que nos recuerda su primera incursión como actor en la obra titulada *Homenaje a Nicanor* (1968) del cineasta chileno Jaime Barrios, realizado en la casa de Antúnez en Nueva York durante su período de Agregado Cultural.

2. Experiencia Visionados en el Ciclo Nemesio en el Cine

Las películas que proyectamos en este ciclo y para esta investigación tienen plena correspondencia con los momentos históricos de Chile a fines del siglo XX. Es así como una de las propuestas de investigación para este proyecto fue realizar conversatorios y espacios de discusión con un enfoque transdisciplinar, dirigidos a profundizar en la historia de la escena cultural chilena entre los años 1965-1988. Considerando la proliferación de documentos fílmicos recuperados por instituciones públicas y privadas, y ante la oportunidad que dichos acervos nos entregan, decidimos profundizar y socializar dos dispositivos de estudio: los archivos personales de Nemesio Antúnez y las producciones audiovisuales en las que participó. Utilizando los diversos archivos disponibles (textos, fotografías, material sonoro y audiovisual, etc.) albergados en el Archivo Personal del artista, diseñamos una instancia de *cine club* con una serie de visionados asistidos por especialistas, a fin de generar una dinámica de estudio colaborativo entre asistentes y moderadores.

De esta forma, durante las instancias convocadas se invitó al público a visionar las obras en las que participó Antúnez, para luego revisar, discutir y problematizar la obra y la documentación que acompañó cada sesión, resignificando los aportes y testimonios de las y los invitados y del público en relación a las obras. Los siete expertos asociados que acompañaron las discusiones en torno a las películas fueron; Marcelo Morales, Miguel Ángel Vidaurre, Alejandra Pinto, Luis Poirot, Andrés Florit, Luis Horta y Juan Carlos Altamirano.

En todos estos encuentros, fueron proyectados los documentos digitalizados del Archivo Personal de Nemesio Antúnez, la mayoría con directa relación a la producción de las películas, pero también otros que daban contexto a las mismas. La información que socializaron los invitados en estas instancias y las contribuciones del público asistente fueron de gran relevancia para dar el acceso correcto a la documentación conservada en el archivo, pero principalmente para las investigaciones paralelas que se realizaron en el marco de este proyecto.

Luego de la primera experiencia de visionado donde se proyectó la obra de Jaime Barrios *Homenaje a Nicanor*, el formato, los invitados, la presentación de la documentación de archivo y el alto interés que provocó un ciclo que en principio sólo estaba relacionado por la figura del artista, es que de manera "natural" se formó una especie de *cineclub*, asistentes que participaron de las 8 sesiones que realizamos compartieron sus impresiones, experiencias con la figura del artista cuando lo vieron en *Ojo con el Arte* en televisión, e incluso llegaron quienes no lo conocían, pero fueron atraídos por visionar películas chilenas que en su momento nunca tuvieron estreno en el país y sólo habían sido proyectadas en las últimas décadas de manera ocasional. Fue entonces que notamos que todas las conversaciones que se generaban en este espacio, relacionaban a los involucrados de estos proyectos, no sólo en el aspecto técnico y actoral, mismos directores de fotografía y asistentes de dirección, elenco que se repetía en las películas, entonces comenzó a aparecer desde otras perspectivas la figura de Antúnez, otro público ahora hablaba del pintor relevando su participación en estas producciones, un aspecto político que no parecía muy relevante en los textos ya escritos sobre la aparición de Nemesio en el cine, ahora encontraba nuevos lugares al visionarlas en conjunto.

Primera Proyección: *Homenaje a Nicanor Parra (1968)* - Jaime Barrios.

Público:

(...) A mí la verdad es que lo que me gusta más es la figura de Nemesio, en el sentido del rol que él jugó siempre, y en particular en este documental se entiende cómo él siempre estuvo

buscando con una generosidad impresionante la forma de que las personas se comunicaran, esa es la impresión que me da a mí. Entonces, ese germen, que en algún momento se apagó, porque esto es como... este documental es importantísimo, porque nadie lo conoce, y tú lo dijiste, lo que queda en la retina de los chilenos es el cine político, el cine social, sin embargo, aquí uno ve otra mirada, una mirada que desde mi punto de vista encierra todo lo social, como que va un poco más allá, que es lo que decía Nicanor. Entonces, me parece súper, sería alucinante poder popularizar este documento, porque muestra otra cosa que nos pertenece pero que no conocemos, que está como por ahí. Eso me gustó muchísimo. Me encanta, es segunda vez que lo veo, lo encuentro un súper buen descubrimiento.

En otro formato de estos encuentros, Marcelo Morales actual director de la Cineteca Nacional de Chile y especial admirador del cineasta Fernando Balmaceda, fue quien nos acompañó como invitado en la segunda sesión del ciclo para conversar sobre *Balmaceda*. Pero este visionado no fue tal, ya que la película no pudo realizarse, sólo existen registros fotográficos y de prensa de esta producción, registros que Nemesio Antúnez conservó de manera afectiva y que fueron proyectados para la conversación sobre esta película. Un diálogo sobre una película no realizada, sólo con archivos documentales que son el testimonio de un proyecto audiovisual que no pudo terminarse.

Proyección *Balmaceda* (1972 - inconclusa) - Fernando Balmaceda:

Marcelo Morales - Invitado:

(...) De hecho, esto también se me apareció hace poco, alguien porque sí me mandó una nota de El Mercurio que pilló en la Biblioteca Nacional, que es una nota sobre la película *Balmaceda* del 27 de septiembre del 72, donde Balmaceda, Fernando, cuenta sobre Nemesio. Dice: "Hace cuatro meses que laboramos intensamente. A la acuciosa investigación histórica se añade el adiestramiento de los actores para acercarnos ya no solo al físico sino a la idiosincrasia de los personajes. Me satisface ampliamente la caracterización de Balmaceda que logra Nemesio Antúnez: posee ciertas vivencias, un porte apropiado, desenvoltura, dominio total para reflejar las condiciones tanto intelectuales como físicas del presidente, todo eso vale a mi concepto, más que la experiencia propia del actor fogueado". Como que ahí da en verdad las razones de por qué lo elige y como que uno lo sospecha igual, Nemesio daba ese porte, ese corte, esa seriedad quizá que el personaje requería. Y en cuanto a la forma en que trabajó, eso sí lo cuenta en la memoria y es muy interesante, que como decías tú, al contrario de Ruiz, que era como: "Hagan un poco lo que quieran", acá no po',

acá estaba trabajando muy vehementemente y muy controlado todo. Y Nemesio había adquirido una forma de trabajo para el rol muy particular, muy del método, como se llama. Entonces, acá cuenta Balmaceda en sus memorias, dice: "Especial vehemencia ponía yo en el desempeño de Nemesio Antúnez, pintor y actor nato, dado su papel principal. Por ahora conversamos como si él fuera Balmaceda, recordando dichos y decires de nuestros abuelos y recreando ambientes mentales. 'Oye, esa sala de música cerca del salón con ese gran cuadro francés y el pisito árabe cerca del piano'. Y aunque estuviera con su tenida de pintor, se sentaba Nemesio con el torso erguido, muy digno, y se atusaba preocupado el bigote que no tenía. Patricia, su segunda mujer, me contaba que por días no dejaba un minuto de ser el presidente. Ese gran fotógrafo que es Jack Ceitelis logró las mejores imágenes con bigotes del presidente Antúnez Balmaceda, uno de los pocos testimonios visibles que sobreviven al desastre. Bueno, ahí cuenta un poco cómo realmente se empapó del personaje y no paraba de actuar de él. Como que uno lamenta mucho no haber visto eso, alguno de los registros."

La experiencia de estos encuentros logró para sí un espacio abierto a la comunidad, y por sobre todo a la discusión, la visibilización y la difusión de este acervo como una fuente que propicia nuevos modos de análisis y representación de resultados de investigación, donde se asume el cine como un producto de la modernidad pertinente para analizar, con una perspectiva histórica. Los resultados de estos encuentros e investigación se encuentran en los textos a cargo de Luciana Zurita y Nina Satt.

REFERENCIAS

Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Fundación Artística y Cultural Nemesio Antúnez, Santiago de Chile.

Castro, M. V, Sik, M. E (Editoras). *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos. 19, 20 y 21 de abril 2017*. Metodología de trabajo con archivos personales [Conferencia de María Inés Afonso y Clara Tomasini]. Cedinci, 2018.

[Accedido en 16 de diciembre del 2023]: <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>

Guía de Archivo Fondo Documental Nemesio Antúnez. Fundación Artística y Cultural Nemesio Antúnez, Santiago de Chile.

[Accedido el 16 de diciembre del 2023] <https://fundacionnemesioantunez.org/archivo-nemesio-antunez/guia-del-archivo-nemesio-antunez/>

Palmer, M. *Nemesio Antúnez*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ. 1997.

Visionado "Balmaceda". Actividad realizada en la Fundación Nemesio Antúnez. 16 de enero del 2023: https://www.youtube.com/watch?v=vZ5F_7c92rI&t=2s

Visionado "Homenaje a Parra". Actividad realizada en la Fundación Nemesio Antúnez. 6 de enero del 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=CBLkubK873s&t=8s>

NEMESIO ANTÚNEZ EN *LOS TRANSPLANTADOS* (1975)

Luciana Zurita

“Tenemos que partir de una realidad y de una emoción vivida, y permanecer en ellas.
Después el cuadro exterioriza esa emoción. Ese es el objetivo del artista.
En cada tela tiene una vida nueva, una aventura en la que va obteniendo una integración mayor.
Así se integra la vida o la muerte”.

N.A.

Realizada en 1975 por el director chileno Percy Matas, *Los transplantados* es una película de ficción que cuenta la historia de una familia conservadora chilena que decide autoexiliarse en Europa tras el triunfo de Salvador Allende en 1970.

El primer largometraje de Matas es una adaptación del libro del novelista y diplomático Alberto Blest Gana (Santiago, Chile 1830-1920 París, Francia), escrito en Francia a principios de 1900. La extensa permanencia de Blest Gana en París le permitió conocer la cultura francesa, fijando su atención en un grupo particular de personas denominadas “los transplantados” (personas llegadas desde América), que poco a poco iban acostumbrándose al lujo y a la vida social intensa del entorno, olvidándose por completo de su tierra de origen. Percy Matas toma como punto de partida esta idea, (no es casual que el primer plano de la película sea el Cementerio de Père Lachaise, donde realmente está enterrado Blest Gana) y la sitúa en el contexto político y social que se desarrolla en Chile con las clases altas que se ven perturbadas ante la posibilidad de perder su cómodo estatus socio-económico.

Con una duración de 65 minutos, guion de Waldo Rojas, dirección de fotografía de Luis Poirot y montaje de Valeria Sarmiento, la obra cuenta con la participación de actores como Nemesio Antúnez, Carla Cristi, Gloria Laso y Sergio Hernández. En 1973 Antúnez, al igual que el equipo que participa en la producción, se autoexilia en Europa junto a su familia, de la misma manera que lo hará con su papel protagónico en la película. Su tono de voz, desplante y espontaneidad son

conocidas por Matas años antes luego de la exhibición de *La expropiación* (1973) de Raúl Ruiz y en sus programas *Arte desde Nueva York* emitido por la Radio Nueva York Worldwide, que funcionó como ventana para Latinoamérica hacia los eventos artísticos acontecidos en la ciudad de EE.UU relacionados con el arte y los creadores latinoamericanos, así como *Ojo con el Arte*, transmitido por Canal 13 de la Universidad Católica que comenzó en 1970 junto a Claudio di Girolamo, director ejecutivo del canal en esa época. Soltura y calidez son reflejo de su dinámica fuera y dentro de la ficción, porque, a pesar de sus proximidades políticas y trabajos en torno a la horizontalidad en el arte, Nemesio era un burgués, actuando de burgués, sin embargo, tenía "chispa" para la actuación, le gustaba y era evidente.



Fotografía 1. Registro Rodaje *Los transplantados* (1975).

Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.

En la película vemos un padre preocupado por la economía familiar, la educación de sus hijos y la necesidad de encontrar un trabajo que les permita mantener la burbuja financiera y los ahorros que traen de Chile a Francia. La habilidad de Antúnez para la interpretación es reconocida en Matas, cuya construcción del guion se estructura y basa en la improvisación. Desde ese eje de acción, es posible observar a un Nemesio que trae consigo las mismas problemáticas que en la realidad llegan desde el continente americano. La incertidumbre y el miedo serán dos ejes movilizantes para su desplante en la película de Percy Matas, donde se suceden no sólo problemáticas económicas sino también políticas y sociales. En ese sentido, será la hija ficticia de Nemesio quien tras vincularse con compañeros de universidad (chilenos exiliados), cambiará su perspectiva sobre el Golpe de Estado y las responsabilidades e injusticias sociales y criminales que están padeciendo sus compatriotas que se quedaron en Chile.



Fotografía 2. Registro Rodaje *Los transplantados* (1975).

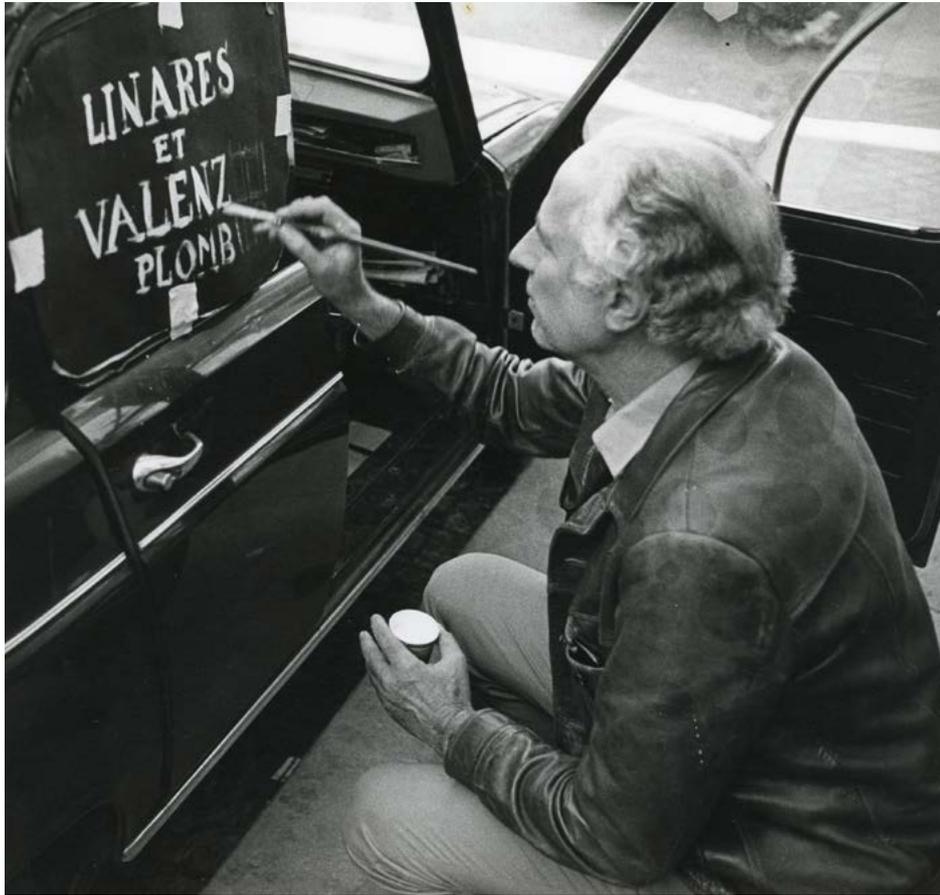
Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.

Tras los conversatorios realizados en el marco de la investigación *Nemesio en el cine* desarrollados en la Fundación, la presencia de Luis Poirot fue fundamental para comprender el contexto de producción de dicha película: "era una lucha por la supervivencia que teníamos todos nosotros, casi toda la película está hecha con planos secuencias, no por una decisión estética, si no por una decisión económica" y también agrega: "Percy Matas le dice a Nemesio que lo vio en *La expropiación* de Ruiz, que él había sido asistente en *Diálogo de exiliados*, que por eso lo contacta, que le había gustado su actuación ahí, le cuenta un par de detalles y le adjunta el pre guion, y claro, son como quince páginas y no hay diálogos, es solo el contenido de las escenas". De esta manera, es posible constatar las particularidades de una época, pero sobre todo, de una figura tan relevante como la de Nemesio y también de un circuito de artistas que estaba desplegando y fortaleciendo una escena cultural comprometida con el contexto dictatorial chileno. Independiente de la clase social, existe una conciencia de clase, un deber, y un ánimo que a 50' años del Golpe de Estado, parece haber sido arrebatado y desarticulado sin remordimiento.



Fotografía 3. Registro Rodaje *Los transplantados* (1975).

Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.



Fotografía 4. Retrato de Nemesio Antúnez en el exilio.

Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Cortesía: Fundación Nemesio Antúnez.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fotografía 1. Retrato de Nemesio Antúnez en el exilio. Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Archivos digitales de la Fundación Nemesio Antúnez.

[Accedido en 20 de diciembre del 2023]

<https://fundacionnemesioantunez.org/?s=los+transplantados&submit=Buscar>

Fotografía 2. Retrato de Nemesio Antúnez en el exilio. Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Archivos digitales de la Fundación Nemesio Antúnez.

[Accedido en 20 de diciembre del 2023]

<https://fundacionnemesioantunez.org/?s=los+transplantados&submit=Buscar>

Fotografía 3. Retrato de Nemesio Antúnez en el exilio. Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Archivos digitales de la Fundación Nemesio Antúnez.

[Accedido en 20 de diciembre del 2023]

<https://fundacionnemesioantunez.org/?s=los+transplantados&submit=Buscar>

Fotografía 4. Retrato de Nemesio Antúnez en el exilio. Archivo Personal de Nemesio Antúnez. Archivos digitales de la Fundación Nemesio Antúnez.

[Accedido en 20 de diciembre del 2023]

<https://fundacionnemesioantunez.org/?s=los+transplantados&submit=Buscar>

APUNTES SOBRE CINE Y LITERATURA EN LA ESCENA CULTURAL CHILENA (1968-1985): NEMESIO ANTÚNEZ, IMAGEN Y DESEO

Luciana Zurita

“La pintura es solitaria. Una persona frente a una tela, los colores, generalmente en silencio. Es un trabajo unilateral. Esto otro, en cambio, era colectivo. Había que ponerse de acuerdo con los demás actores, me gustaba ver lo del sonido, las cámaras...”

N.A.

La figura de Nemesio Antúnez como gestor cultural ha sido un eje de estudio relevante para comprender el contexto artístico de Chile en los años anteriores y posteriores al golpe de Estado de 1973. Como artista, es reconocido como un catalizador de propuestas modernas sobre el estado del arte y por su potente afirmación sobre la necesidad de hacer converger las diversas disciplinas artísticas hacia un público heterogéneo. Esto último es significativo porque le permitió relacionarse afectivamente con una red de artistas alrededor del mundo comprometidos con el quehacer social y político, dispuestos a sostener el cruce creativo y comunicacional fundamental para maniobrar la estética de una época.

Gracias al archivo que acerva la Fundación Nemesio Antúnez ha sido posible acceder al material escrito, fotográfico, y audiovisual que dan cuenta de las colaboraciones de Antúnez como actor. Con el objetivo de articular una sociabilización del mismo, tomamos como punto de partida claves formales, estéticas y de interpretación de Nemesio en torno a las propuestas cinematográficas en las que aceptó colaborar. En este proyecto, tomo como punto de partida tres producciones específicas donde las relaciones entre cine y literatura se corresponden: *Homenaje a Nicanor Parra* (1968) de Jaime Barrios, *La expropiación* (1973) de Raúl Ruiz y *La cena última* (1985) de Enrique Lihn.

El primer registro sobre su desplante en escena se encuentra en el texto *La experiencia del cine*, publicado por Alicia Vega en 1997. En él, la investigadora y docente traza un extenso panorama

cinematográfico donde hace referencia a las películas *La expropiación* (1973), *El realismo socialista* (1973-2023), *Estado de sitio* (1972), *Los transplantados* (1975) y *Génesis* (1988):

Para suerte de Antúnez, Ruiz estaba obsesionado por experimentar un cine indagatorio que le permitiera buscar las claves de nuestra identidad jugando con la forma cinematográfica (...) Antúnez no tenía experiencia alguna en la actuación, pero poseía una notable presencia escénica a la que unía la sonoridad de su voz. Su imagen aparecía en la televisión, pero –en estricto rigor– él no actuaba porque allí se interpretaba a sí mismo (Vega 170).

A su vez, Alicia nos revela las primeras interacciones entre Ruiz y Nemesio: “Vino Ruiz y me dijo: Quiero que actúes una película. *La expropiación*, con Delfina Guzmán y Jaime Vadell. Tú vas a ser un latifundista que cede su fundo antes de la Reforma Agraria. Es un caso real. Tienes que hablar como hablas en tu programa”. Y, por último, nos revela algo no menos espectacular, la cita de una entrevista de Ruiz para la revista Primer Plano: “Todo esto, en Realismo Socialista, se pudo llevar a fondo puesto que estábamos filmando en una situación privilegiada. Privilegiada porque estábamos viviendo una realidad política para cuya representación no se necesitaba más que el estímulo de la vida de todos los días” (Vega 172).

Esto se contrapone a las reflexiones que plantea Enrique Lihn respecto a la escena cultural post golpe militar. En ese sentido, es posible observar una fractura inquebrantable –hasta el día de hoy– del panorama cultural que se estaba articulando con el gobierno de Salvador Allende:

Pero el paso del Arte con mayúscula a una zona de emergencia en que renuncia a la galería, al museo o al escenario y se resuelve en una respuesta a los estímulos del momento y en la improvisación declarada (pero ojalá organizada), tiene importancia y sentido. Está vigente, asimismo, la necesidad de incorporar el humor a la resistencia cultural o contracultural a la dictadura, en conformidad al espíritu lúdico de los paros. El gobierno militar, cuya maquillada imagen “cultural” es de una gravedad irrisoria, carece por completo de la seriedad que puede tener el humor (389).

Mediante ensayos teóricos en torno a la luz, el tiempo y la técnica, Pablo Corro profundiza en los modos en que opera el cine en relación con el movimiento y la luminosidad en *Apariciones: Textos sobre cine chileno (1910-2019)*, publicado en abril del 2021. En los diversos capítulos se plantean

aproximaciones a películas modernas, contemporáneas, experimentales, narrativas, de ficción o de documental en diálogo con contenidos al margen de lo cinematográfico estableciendo cercanías con el contexto social de la época y la pertinencia del contacto entre el registro y la realidad como mundo histórico. La investigación en torno a las películas *La expropiación* y *El realismo socialista* propician la articulación de una imagen de la modernidad y una cartografía del territorio donde las películas se desarrollan:

La caracterización paródica del estado de lo político chileno en ese tiempo radica en que, en la víspera del derrocamiento de Salvador Allende, las posiciones militantes tendieron a la radicalización y no a la inversión. El sentido de juego ideológico y dramático del argumento de la película se revela con la risa de Antúnez ante la cámara: “¡Pucha las cosas que me hace decir Raúl!”. El incidente rompe la ilusión escénica y el pacto de verosimilitud con el público de la época, que tenía que obviar la identidad del artista para que fluyera el personaje y, más aún, obviar la afinidad ideológica de Antúnez con el gobierno de Allende para que la figura del agitador de derecha funcionara. El error en la continuidad que Ruiz mantiene le permite exponer cierta dimensión del problema del actor de cine, que comienza con los desajustes entre éste y su personaje (292).

A partir de estos documentos e interpretaciones histórico-artísticas realizadas tanto por Alicia Vega como por Pablo Corro, fue posible aproximarse inicialmente a un relato cinematográfico que vincula a Nemesio Antúnez con el patrimonio filmico de la época. En el mismo eje de intervenciones, se suman a las referencias escritas los testimonios de las y los especialistas que formaron parte de cada una de las exhibiciones que fueron proyectadas en la Fundación. Es el caso de Alejandra Pinto López, quien comentó, por ejemplo, que Ruiz en el momento de producción de *La expropiación* no solo era militante del Partido Socialista, sino que también estaba a cargo de las películas que se estaban haciendo desde el Partido.

Tanto *La expropiación* como *El realismo socialista* son películas que se enmarcan en ese periodo de tiempo, pero están lejos de ser películas de propaganda, –lo que eventualmente podría ser lo que se esperaba en ese momento–. Ruiz toma los contextos y los expone sobre la mesa para que los espectadores tomen decisiones respecto a lo que están viendo. Pinto también nos explica cómo su experiencia como público del programa *Ojo con el arte* determinó previamente la credibilidad de Antúnez en escena cuando en *La expropiación* nos dice “yo quiero entregar esto por dignidad”. Su

carisma y fotogenia hacen que su presencia en el cine sea auténticamente verosímil. Además de Pinto, el público que asistió a las diversas proyecciones profesaba una opinión similar respecto a la figura de Antúnez como representante de una clase social: "Nemesio decía que a él no le costaba nada ser patrón de fundo, porque hablaba como su papá y actuaba como su papá, y no le costaba nada. Pero a él le habría encantado hacer el papel de Lautaro, pero no era posible".

La disposición de un espacio para las proyecciones de las películas que esta investigación aborda permitió no solo el intercambio de información y reflexión de las y los especialistas sobre cada una de las producciones, sino que también el público fue fundamental para la construcción de un relato que sumaba puntos de encuentro en relación con el contexto histórico, así como a cada una de las películas en particular. Desde una mirada historiográfica, la historia del arte tiene precisamente la capacidad de emplear cronologías lineales, de entender relaciones que escapan a las exigencias informático-científicas del archivo, pero también de desestructurar y modelar la exhibición cinematográfica transformándola en otra forma artística de interacción. En este sentido, son pertinentes las reflexiones críticas e históricas que realiza Esperanza Collado sobre las transformaciones que ha experimentado la materialidad del cine en su libro *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas* (2012). La artista e investigadora española intenta dar cuenta de una experiencia cinemática desconectada del tradicionalismo cinematográfico, entendiendo esto último como una práctica que se distancie de la mera observación contemplativa y se transforme en una forma de articulación colectiva e interdisciplinar que explote su máximo potencial para el saber y para la futura producción de investigaciones. Es a partir de este análisis contemporáneo que podemos pensar las producciones realizadas por Enrique Lihn y Jaime Barrios, cuyos desafíos fílmicos tienden a la experimentación de prácticas artísticas que se desmarcan de la lógica hegemónica de creación que Collado intenta esclarecer:

El cine, en definitiva, se convierte en una experiencia en el espacio, mientras las otras artes comienzan a incluir la dimensión temporal propia del medio en su condición procesual, heredando del cine no sólo la duración, sino el movimiento y el método del montaje, que es también una condición primordial en las instalaciones artísticas. Se trata, en una palabra, de exteriorizar las propiedades inherentes al cine más allá de los materiales tradicionales del medio (88).

Bajo esta premisa podemos vincular el análisis de Collado con lo que representó la experiencia de los visionados, y que Ángela Herrera en el ensayo *Conservar la memoria comunitaria*, que forma

parte del proyecto "Archivos en Chile: miradas, experiencias y desafíos" publicado en 2016, identifica como:

Una construcción de relatos históricos, que son los que vienen a aportar a la memoria inmaterial y documental de la ciudad, relatos que dan cuenta de la historia en el contexto social, del mismo modo permiten a los habitantes identificarse con ellas y generar lazos de vinculación (94).

Homenaje a Nicanor Parra y *La cena última* no solo tienen en común tener como protagonista y como director a escritores de la generación del 38' y del 50', respectivamente. Si bien tienen formas de producción disímiles, la estructura casi espontánea de las escenas es muy similar. La improvisación es la manera que toma *Homenaje* para representar la estadía de Parra en Nueva York en 1968. En casa de Antúnez, vemos al poeta en el centro de la escena, leyendo poemas, coqueteando con Kitty Dwain, la chica que se encuentra a su costado izquierdo, al mismo tiempo que está hilando conversaciones con el artista performático Rolando Peña, medio en chiste y curiosidad, sentado a su otro extremo. Es todo parte de un juego que nace de la cotidianidad del momento. Quena Navarro, parte del público durante la proyección, nos cuenta que fue la encargada de la producción ejecutiva de un documental sobre Parra y ahonda en detalles sobre la realización de *Homenaje*. Explica que *Homenaje* fue grabada en la casa en la que vivía Antúnez en Nueva York mientras era Agregado Cultural. Nemesio vivió en el Barrio Lower East Side en EE. UU a principios de los 60' como lo hicieron varios artistas, entre ellos; Guillermo Núñez, Carlos Ortúzar, Eduardo Bonati, Francisco Copello, Fernando Torm, Juan Downey, Fernando Krahn y María de la Luz Uribe, Tom Daskam y Carmen Silva. Algunos aparecen en la película, como Leopoldo Castedo, que es quien recita poemas al mismo tiempo con Nemesio y Carmen Orrego. Quena, además, resalta la figura del poeta como un coqueto absoluto, lo más importante para él era Kitty, escucharla y tener su atención. La película se exhibió en Chile ese mismo año gracias a la Cineteca de la Universidad de Chile.

La necesidad de una investigación que gestione tanto el cuidado material y difusión de los archivos, junto a un estudio interdisciplinar de aspectos formales que logren dilucidar términos históricos y contextuales de las mismas obras, no son suficientes sin una investigación transversal que se ocupe, del mismo modo, de expandir los saberes que circundan la cultura medial que se desplaza constantemente a esferas al margen de las prácticas institucionales. La dimensión crítica de esta articulación es fundamental para ampliar los conocimientos técnicos que van más allá del estudio de

las fuentes. En palabras del doctor e historiador del arte Philippe-Alain Michaud en *El movimiento de las imágenes* publicado en el catálogo del centro Georges Pompidou en 2006 explica que:

Hoy somos testigos de una migración masiva de la imagen en movimiento de la sala de proyección a los espacios de exposición, un desplazamiento impulsado por la revolución digital y preparado por un fenómeno dual de desmaterialización de la obra y de recuperación de la teatralidad por parte de la escena artística, se hace posible, incluso necesario, redefinir el cine más allá de las condiciones de experiencia que fueron suyas en el siglo pasado, es decir no ya desde el punto de vista restringido de la historia del cine, sino, en la encrucijada de las artes escénicas y las artes plásticas, desde un punto de vista que abarca una historia general de las representaciones (16).

Respecto a esto podemos pensar la figura del siempre inquieto y misceláneo Enrique Lihn. *La cena última* es su segunda y última película después *Adiós a Tarzán* (1984), la cual fue "financiada" con el pago de la entrada de esta. En *Textos sobre Arte* editado por Adriana Valdés y Ana María Risco publicado en 2008, Lihn escribe:

Adiós a Tarzán es fruto de La Movida: Arte de explorar la amistad en beneficio de un trabajo común que requiere del oficio y de la identidad de todos, sin remuneración económica para nadie" (...) El precio de la entrada (del que no se exceptúa a los colaboradores que puedan pagarlo) está destinado a la recuperación del material empleado –el único gasto de la empresa– y se destina al financiamiento de *La cena última*, el próximo trabajo de este grupo se encuentra en estado de movilización permanente y no se ciñe a estatuto alguno, según el orden de la ebullición. La mayoría de los amigos que participaron en el video sólo lo hicieron parcialmente. No son, pues, responsables del sentido que la policía del pensamiento quiera imprimirle (391)

La película, al igual que *Homenaje a Nicanor Parra* y *La expropiación*, se encuentra en una pésima calidad, donde sonido e imagen son casi imposibles de experimentar por completo, lo que evidentemente es preocupante a nivel archivístico. Es una lástima que materiales como este –sumando *La cena última*– no sean dignas del interés de quienes tienen los recursos para poder restaurarlas, porque no es solo una pérdida material, sino que constituye una pérdida a nivel histórico y social de una escena cultural en Chile, cuyos años fueron los más fructíferos en términos de producción cinematográfica, y donde la categoría de cine político movilizó agudamente a los artistas.

Andrés Florit destaca en la proyección cómo *La cena última* retrata mucho más el horror de la época que otros discursos que son más directos, más panfletarios, o que intentan hablar de la realidad de manera más directa. Aquí se filtra la violencia de maneras mucho más inesperadas, similar a un sueño. En escena hay muchos personajes interesantes, está por ejemplo David Turkeltaub, poeta chileno, y todos están fuera de sí, nadie se interpreta a sí mismo. El mismo Nemesio Antúnez en esta oportunidad aparece en la película como un piloto nazi, con un traje gris en un avión de cartón, expresándose en un idioma desconocido que es traducido por las doncellas/guerreras que lo encuentran luego de que su nave se incendia en un campo abierto.

En la película las frases punzantes describen el panorama social de la época que, al mismo tiempo, se corresponden con las figuras macabras disfrazadas de Micky Mouse –los ratones secuestradores– que potencian que la representación de la violencia sea absolutamente literal. En la película también nos encontramos con Gerardo de Pompiere, personaje que crea Lihn con Germán Marín antes de la dictadura, para la revista “Cormorán”, dirigida por ambos durante la Unidad Popular. En este caso, Pompiere está representado por otro actor en vez de Lihn, Florit respecto a esto señala: “El poder de convocatoria y de liderazgo contracultural que tenía Lihn era muy grande y no estaba basado en el beneficio personal, sino que estaba basado en compartir una especie de vida cultural a pesar de todo. Como en una parte dice: ‘Siempre se vive relativamente’” Los silencios y algunos desajustes sonoros son interesantes porque sirven para comprender la forma en que Lihn entendía el arte, de una manera no mimética, no representacional, sino que donde se develara el artificio y uso de la precariedad a su favor.

Nos parece trascendental la posibilidad que tuvimos de proyectar cada una de las películas y que permitió al público no solo discutir y reflexionar en torno a ellas, sino también vincularse activamente con los materiales disciplinares específicos y ser parte de un proceso perceptivo de saberes, donde tanto la ampliación del campo de estudios como el universo de referencias disponibles sea horizontal para las diversas comunidades que asistieron. En este sentido, este proyecto se funda bajo la resistencia de creer que es imperativa la acción de socializar y diversificar aquellos archivos que se encuentran resguardados, nutriéndose de un trabajo colectivo entre las y los especialistas –y el público–, cediendo de esta forma resultados que admitan plantear nuevas líneas de pesquisa inter- o transdisciplinar en el futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abarca, M.S et al. *Archivos en Chile: Miradas, Experiencias y Desafíos*. 1º Edición. Santiago de Chile: Comité Nacional de la Memoria del Mundo. 2016.

[Accedido el 16 de diciembre del 2023] https://archivobello.uchile.cl/content/documento/2020/marzo/chia-retti-ogass_trasformar_el_archivo-mow.pdf

Collado, E. *La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama. 2012.

Corro, P. *Apariciones: Textos sobre cine chileno (1910 -2019)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2021.

Michaud, P. A. *El movimiento de las imágenes*. París: Catálogo Centro Georges Pompidou. 2006.

Palmer, M. *Nemesio Antúnez*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ. 1997.

Risco, A. M et al. *Textos Sobre Arte. Recopilación, Edición y Anotaciones*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. 2008.



Fundación cultural y artística Nemesio Antúñez

Melchor Concha y Toro 153, Providencia

fundacionnemesioantunez@gmail.com

www.fundacionnemesioantunez.org

 [FundacionNemesioAntunez](https://www.facebook.com/FundacionNemesioAntunez)

 [fundacion_nemesioantunez](https://www.instagram.com/fundacion_nemesioantunez)