

# RE-VISION DEL CINE CHILENO

ALICIA VEGA

Editorial Aconcagua

Colección Lautaro

— CENECA

# RE-VISION DEL CINE CHILENO

Directora de la investigación: ALICIA VEGA

Ayudantes: IGNACIO AGÜERO  
CARLOS BESA  
GERARDO CACERES  
CRISTIAN LORCA  
ROBERTO ROTH



editorial  
aconcagua  
colección  
lautaro

Editorial Aconcagua.  
Echaurren 211 - Santiago  
Inscripción N° 49.980.  
1.350 ejemplares.  
Impreso en Talleres Gráficos Corporación.  
Alonso Ovalle 748, Santiago.

***CENECA agradece a la Fundación Ford y al Fondo para la Promoción de la Cultura de UNESCO que con su aporte permitieron la realización de esta obra.***



Catedráticos de Chile: Instituto Vialba, Escuela de Educación Superior, Instituto de Educación Familiar, Instituto de Diseño, Escuela de Arquitectura, Escuela de Arte y Diseño de la Universidad de Chile.

La profesora Alicia Vega y los jóvenes cineastas Carlos Besa, Cristián Lorca, Gerardo Cáceres, Roberto Roth e Ignacio Agüero, realizaron esta investigación del cine chileno en el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA.

CENECA es una corporación privada sin fines de lucro, que surge en 1977 del interés de un grupo de profesionales chilenos por aportar al conocimiento, elaboración y desarrollo de la cultura nacional. Este aporte se realiza ya sea ofreciendo instancias de encuentro y reflexión conjunta a académicos, artistas y animadores culturales, realizando estudios sistemáticos de orden teórico, histórico o coyuntural sobre nuestra cultura, apoyando proyectos de producción artística y comunicativa y dando

*oportunidad de perfeccionamiento y estudio a las jóvenes generaciones que se inician en estas áreas.*

*Se constituye como un centro interdisciplinario, integrado por socios que se ubican principalmente en el campo del arte y de la comunicación: teatristas, músicos, plásticos, arquitectos, literatos, cineastas, periodistas y directores de T. V.; y en el de las ciencias humanas y sociales: sociólogos, filósofos, educadores, analistas culturales, científicos políticos. Artistas, comunicadores y científicos comparten en su quehacer en CENECA una actitud común: la de la indagación entendida como una exploración de la realidad, con el fin de descubrir sus dimensiones ocultas y de aportar una visión crítica y renovada de ésta.*

*Con este espíritu abordó este grupo de investigadores y artistas la tarea de re-ver la producción cinematográfica chilena, en un momento en que ésta se encontraba en un abandono tanto material como de conocimiento sistemático y crítico acerca de su verdadera realidad.*

*ALICIA VEGA nace en Santiago en 1931. Estudia en la Universidad Católica de Chile (Teatro de Ensayo, Instituto Filmico, Escuela de Educación y Escuela de Psicología). En 1957 inicia la docencia universitaria de teoría del cine en la Universidad Católica de Chile (Instituto Filmico, Escuela de Educación, Instituto de Educación Familiar, Instituto de Diseño, Escuela de Arquitectura, Escuela de Arte y Escuela de Artes de la Comunicación) y en 1975 en la Universidad de Chile (Departamento de Artes de la Representación). Paralelamente realiza una amplia labor de difusión de la educación cinematográfica a través de cursos, ciclos, seminarios, conferencias y cine-foros programados por instituciones culturales nacionales y binacionales. Entre 1960 y 1963 escribe crítica de cine y realiza programas de televisión. Actualmente comparte sus actividades de investigadora de CENECA con las clases en el Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile.*

*IGNACIO AGÜERO nace en Santiago el 7 de marzo de 1952. Estudia en la Universidad Católica de Chile, en la Escuela de Arquitectura (dos años) y en la Escuela de Artes de la Comu-*

nicación, donde obtiene el título de Director de Cine. Ha realizado: *LAS VENTANAS* (1977), cortometraje argumental mudo, 16 mm., blanco y negro, 15 minutos; *AQUI SE CONSTRUYE* (1977), cortometraje documental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 7 minutos; *ANIMAL DE COSTUMBRE* (1977), cortometraje argumental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 10 minutos; *HOY ES JUEVES CINEMATOGRAFICO* (1978), cortometraje documental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 4 minutos.

*CARLOS BESA* nace en Madrid el 1º de febrero de 1953. Estudia en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (un año) y en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, donde obtiene el título de Director de Cine. Ha realizado *MI PAN Y YO* (1977), cortometraje documental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 6 minutos; *BERTA* (1977), cortometraje argumental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 11 minutos; *LA DESERTIFICACION EN EL NORTE CHICO* (1978), cortometraje documental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 4 minutos.

*GERARDO CACERES* nace en Arica el 13 de octubre de 1951. Estudia en la Escuela de Economía de la Universidad de Chile (cinco años) y en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, donde obtiene el título de Director de Cine. Ha realizado *LOS VUELOS DE LA TORTUGA* (1977), cortometraje documental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 5 minutos; *AL MARGEN* (1977), cortometraje argumental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 8 minutos; *SALTO ALTO* (1978), cortometraje documental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 4 minutos.

*CRISTIAN LORCA* nace en Santiago el 13 de mayo de 1953. Estudia en la Universidad Católica de Chile Pedagogía en Matemáticas y Física (un año); Pedagogía en Artes Plásticas (tres años) y en la Escuela de Artes de la Comunicación, donde obtiene el título de Director de Cine. Ha realizado *EL CIRCO* (1975), cortometraje argumental mudo, 16 mm., color, 10 minutos; *NUESTRO 5%* (1977), cortometraje documental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 5 minutos; *FELIPE* (1977), cortometraje argumental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 8 minutos; *LA OPERA DE TRES CENTAVOS* (1978), cortometraje documental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 4 minutos.

**ROBERTO ROTH** nace en Santiago el 17 de septiembre de 1954. Estudia en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, donde obtiene el título de Director de Cine. Ha realizado **EL MARAVILLOSO MUNDO DE LA CHATARRA** (1977), cortometraje documental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 5 minutos; **PUNTO FINAL** (1977), cortometraje argumental sonoro, 16 mm., 8 minutos; **LORENA Y LA MUSICA** (1978), cortometraje documental sonoro, 16 mm., blanco y negro, 4 minutos.

## PREFACIO

No partimos de cero. Existen tres autores de publicaciones sobre historia del cine chileno (Alberto Santana, "Grandezas y miserias del cine chileno", 1957; Mario Godoy Quezada, "Historia del cine chileno", 1966 y Carlos Ossa Coe, "Historia del cine chileno", 1971), ellos narran en sintéticas y a veces prejuiciadas versiones la actividad cinematográfica desarrollada en Chile a partir de 1902, fecha de estreno en Valparaíso de la primera película nacional. Existe también un completo registro filmográfico de todo el largometraje chileno desde 1910 a 1973, establecido por Kerry Oñate dentro del Plan de Investigación del Cine Nacional del Departamento de Cine de la Universidad de Chile, con asistencia de Eliana Jara.

Sin desconocer el valor histórico de estas obras y el de revistas especializadas como "Cine Foro" (1965-66) y "Primer Plano" (1971-73) creemos de utilidad revisar el cine chileno desde el punto de vista de su estructuración, tarea que nadie ha iniciado sistemáticamente. La presente investigación se propone aportar un informe del lenguaje cinematográfico expresado por los realizadores nacionales, basándose en el análisis de algunas películas concretas que fundamenten la información.

El equipo investigador, formado por una filmóloga docente universitaria y cinco directores de cine titulados en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, se ha fijado como meta analizar una selección de obras significativas de la historia del cine chileno correspondiente al largometraje argumental y al documental de corto y largometraje. La intención es introducir al lector-espectador en el sustancial mundo del cine chileno a través de una auténtica revisión minuciosa de algunas películas claves, mirándolas desde su interior con un criterio objetivo. Por esta razón se han eliminado como factores fundamentales de apreciación: 1) los primitivos proyectos de los realizadores, 2) las anécdotas de producción y 3) los triunfos o fracasos de taquilla. Se ha considerado únicamente el puro y definitivo testimonio irrefutable de la película misma.

El privilegiar para el análisis los elementos de lenguaje cinematográfico, además de corresponder a la competencia de los autores de esta obra, no agota ciertamente las posibilidades de investigación —incluso en el mismo campo—, dado que el cine es también un fenómeno de orden histórico, comercial, sociológico, político, periodístico, estético y moral.

RE-VISION DEL CINE CHILENO se ha realizado en un plano de diez meses, de julio de 1978 a abril de 1979. En ese tiempo se cumplen cuatro etapas de operatividad, que se suceden en el siguiente orden: 1) recolección del material, 2) selección, 3) análisis y 4) conclusiones.

Desde el primer momento se rechaza la opción de analizar una película basándose en la memoria de los investigadores o en textos elaborados con anterioridad, porque parece indispensable —para el nivel escogido de investigación de lenguaje— manejar únicamente elementos demostrables a través de la proyección cinematográfica; elementos que a su vez el lector pudiera comprobar en exhibiciones o por lectura de los guiones correspondientes.

Por este motivo no se incluyen importantes películas que por diversas razones, atendibles y no atendibles, escapan a su revisión actual.

No se puede analizar, por ejemplo, el lenguaje cinematográfico —y menos las influencias— del realizador Raúl Ruiz, ahora en el exilio, de quien existen en Chile copias proyectables de "Tres tristes tigres" y "Palomita blanca". Tampoco se puede

revisar "Recordando", la recopilación de documentos mudos realizada por Edmundo Urrutia en 1960. El equipo investigador sustenta la importancia de estas gestiones fracasadas como dato ilustrativo de la realidad cultural chilena en 1978-79, pero por esta circunstancia considera también "RE-VISION DEL GINE CHILENO" como una investigación sin cerrar.

## METODOLOGIA Y CONCEPTOS

### Etapa I: Recolección del material

Al no existir una institución que ofrezca información sobre el destino actual de las películas realizadas en Chile, para ubicar el volumen de copias en condiciones de ser proyectadas, el equipo recurre al contacto con distribuidoras cinematográficas, realizadores, instituciones públicas y privadas, empresas, personas vinculadas al cine nacional y particulares. Con amplia cooperación se trabaja para los fines de la investigación sobre la base del arriendo, el préstamo abierto y el préstamo condicionado. Simultáneamente, numerosas gestiones resultan inútiles, porque copias rastreadas con datos impecables son negadas o declaradas inexistentes.

El equipo logra reunir cincuenta y dos películas chilenas, número que aumenta a ochenta con posterioridad al cierre de la primera etapa de trabajo y que por lo mismo no se considera para los efectos de selección de la segunda etapa.

### Etapa II: Selección del material

1. El equipo completo, con sus seis investigadores, revisa en proyección de 35 y 16 mm. la totalidad de películas reunidas. Esta determinación —a pesar de ser la vía más lenta de operatividad— asegura el auténtico acercamiento crítico y actual del equipo a la evolución del lenguaje cinematográfico chileno.

2. Se revisan en pantalla documentales y largometrajes de procedencia latinoamericana, norteamericana, soviética y europea correspondientes a los géneros y fechas de producción chilena, con el fin de usarlos como elementos comparativos en el análisis de lenguaje cinematográfico de la tercera etapa.

3. El equipo selecciona para su posterior análisis siete largometrajes argumentales (uno mudo, seis sonoros) y siete documentales (uno mudo, cinco cortometrajes sonoros, un largo metraje sonoro), ateniéndose estrictamente a un criterio de significación de lenguaje cinematográfico.

Se privilegian aquellas películas que reflejan más fielmente el lenguaje cinematográfico de cada época. Esto significa que tales filmes no son los más bellos o los mejor hechos (criterios necesariamente estéticos), sino los correspondientes a obras donde se han plasmado las influencias cinematográficas extranjeras, los estilos culturales de la época y la sensibilidad de sus realizadores en una síntesis expresiva que representa su período cultural.

### Etapa III: Análisis

Desde el interior de cada filme se expone la totalidad de su realización para establecer el nivel de lenguaje cinematográfico. Los análisis revisan: argumento, estructura dramática, articulación de lenguaje cinematográfico, puesta en cámara, montaje y sonido.

El análisis supone un lenguaje cinematográfico actual, manejado por los investigadores que —necesariamente— actúa como referente. Porque todo lenguaje, como ente cultural, es siempre histórico y, por tanto, transformable; en consecuencia, el lenguaje cinematográfico de hoy es distinto y más amplio que el usado ayer. Por ello este análisis está desde este momento sujeto también a revisión.

Sin embargo, existen elementos y estructuras filmicas que perduran y se transforman en la base de una lengua visual y sonora. En este sentido se ha pretendido encontrar en los filmes analizados las expresiones que podrían considerarse destacables para definir el fundamento de un lenguaje cinematográfico chileno y, por ampliación, latinoamericano.

Este trabajo no se plantea como una recopilación histórica del cine chileno (sería muy incompleto), sino claramente como un análisis de la articulación de un lenguaje. Esperamos que la investigación, abierta sobre el tema, constituya un aporte para los estudiosos del cine, cuyas reflexiones podrán construir un marco cultural importante y necesario para el cine chileno.

## OPERATIVIDAD DEL ANALISIS:

1. *proyección repetida del filme.*
2. *lectura de documentación correspondiente al filme en publicaciones nacionales y extranjeras.*
3. *análisis en moviola del filme completo.*
4. *análisis en moviola de secuencias claves.*
5. *entrevistas al realizador, integrantes de su equipo o familiares.*
6. *sesiones de análisis semanales del equipo completo.*
7. *análisis del filme por un investigador.*
8. *redacción del análisis del filme por un investigador.*
9. *análisis de la redacción por el equipo.*

### Etapa IV: Conclusiones

1. *proposición de conclusiones.*
2. *redacción final.*

## PELICULAS CHILENAS REVISADAS

### LARGOMETRAJE ARGUMENTAL

1. *Un Grito en el Mar (1924). Pedro Sienna (fragmento).*
2. *El Húsar de la Muerte (1925). Pedro Sienna.*
3. *Arbol Viejo (1943). Isidoro Navarro.*
4. *Romance de Medio Siglo (1944). Luis Moglia Barth.*
5. *Hollywood es así (1944). Jorge Délano.*
6. *La Amarga Verdad (1945). Carlos Boscosque.*
7. *La Casa está Vacía (1945). Carlos Schliepper.*
8. *La Dama de la Muerte (1946). Carlos Hugo Christensen.*
9. *El Hombre que se llevaron (1946). Jorge Délano.*
10. *El Ultimo Guapo (1947). Mario Lugone.*
11. *Mis Espuelas de Plata (1948). José Bohr.*
12. *Río Abajo (1950). Miguel Frank.*
13. *Un Viaje a Santiago (1960). Hernán Correa.*
14. *El Cuerpo y la Sangre (1962). Rafael Sánchez.*

15. *Largo Viaje* (1967). Patricio Kaulen.
16. *New Love* (1968). Alvaro Covacevich.
17. *Ayúdeme Ud., Compadre* (1968). Germán Becker.
18. *Lunes 1º Domingo 7* (1968). Helvio Soto.
19. *Tierra Quemada* (1968). Alejo Alvarez.
20. *Valparaíso mi Amor* (1969). Aldo Francia.
21. *Volver* (1969). Germán Becker.
22. *Eloy* (1969). Humberto Ríos.
23. *Prohibido Pisar las Nubes* (1970). Naúm Kramarenco.
24. *El Fin del Juego* (1970). Luis Cornejo.
25. *La Casa en que Vivimos* (1970). Patricio Kaulen.
26. *El Chacal de Nahueltoro* (1970). Miguel Littin.
27. *El Afuerino* (1971). Alejo Alvarez.
28. *Ya no basta con Rezar* (1971). Aldo Francia.
29. *Bajo la Sombra del Sol* (1974). Pablo Perelman y Silvio Calozzi.
30. *Gracia y el Forastero* (1974). Sergio Riesenberq.
31. *Vías Paralelas* (1975). Sergio Navarro y Luis Cristián Sánchez.
32. *Julio Comienza en Julio* (1979). Silvio Calozzi.

## DOCUMENTAL

33. *Visitas a la Viña Undurraga* (1910). Anónimo.
34. *Recuerdos del Mineral "El Teniente"* (1919). Salvador Giambastiani.
35. *Visitas a la Viña Undurraga* (1920). Anónimo.
36. *El Corazón de una Nación* (1928). Edmundo Urrutia.
37. *Cruz Roja Chilena* (1929). Andes Film.
38. *Pedro Aguirre Cerda* (1938).
39. *Viña Undurraga* (1950). Armando Palacios.
40. *Cobre, Vida y Milagros de un Metal* (1950). Pablo Petrowitsch.
41. *Un 18 en Chuquicamata* (.....). Pablo Petrowitsch.
42. *Rutas del Sur* (.....). Pablo Petrowitsch.
43. *Sewell, ciudad del Cobre* (1955). Patricio Kaulen.
44. *Caletones, Ciudad del Fuego* (1955). Patricio Kaulen.
45. *Mimbre* (1957). Sergio Bravo.

46. *Andacollo* (1958). Jorge di Lauro y Nieves Yankovich.
47. *Día de Organillo* (1959). Sergio Bravo.
48. *Los Artistas Plásticos Chilenos (1959-60)*. Jorge di Lauro y Nieves Yancovich.
49. *Energía Gris* (1960). Fernando Balmaceda.
50. *Láminas de Almahue* (1961). Sergio Bravo.
51. *Isla de Pascua* (1961). Jorge di Lauro y Nieves Yancovich.
52. *Amerindia* (1963). Leopoldo Castedo y Sergio Bravo.
53. *Faro Evangelista* (1964). Rafael Sánchez.
54. *Chile Paralelo 56* (1964). Rafael Sánchez.
55. *Carbón* (1965). Fernando Balmaceda.
56. *Erase una Vez* (1965). Pedro Chaskel y Héctor Ríos.
57. *Testimonio* (1968). Pedro Chaskel.
58. *Desnutrición Infantil* (1969). Alvaro Ramírez.
59. *Chuquicamata* (1963). Fernando Balmaceda.
60. *Venceremos* (1970). Pedro Chaskel.
61. *Bienal de Grabado* (1970). Darío Aliaga.
62. *Reportaje a Lota* (1970). José Román.
63. *El Sueldo de Chile* (1971). Fernando Balmaceda.
64. *No es Hora de Llorar* (1971). Pedro Chaskel y Luis Alberto Sanz.
65. *M'hijita* (1971). Sergio y Patricio Castilla.
66. *Entre Ponerle y no Ponerle* (1971). Héctor Ríos.
67. *Primer Año* (1972). Patricio Guzmán.
68. *Hombre de Hierro* (1972). José Román.
69. *Misión de Combate* (1972). Fernando Balmaceda.
70. *Descomedidos y Chascones* (1973). Carlos Flores.
71. *El Hombre del Planeta Tierra* (1973). Hernán Correa.
72. *Un Crimen tan Comentado* (1973). Fernando Balmaceda.
73. *Monumento Sumergido* (1975). Rafael Sánchez.
74. *Sotelo* (1976). Raúl Ruiz.
75. *Santiago* (1977). Rodrigo Fernández.
76. *Chile y su Verdad* (1977). Alirio Rojas.
77. *Pepe Donoso* (1977). Carlos Flores.
78. *Tarapacá* (1977). Arnaldo Valsecchi.
79. *Derechos Humanos Chile 1978* (1978). Eduardo Tironi.
80. *Chile, where the Earth Begins* (1979). Andrés Martorell.

# PELICULAS ANALIZADAS

## LARGOMETRAJE ARGUMENTAL

1. *El Húsar de la Muerte* (1925). Pedro Sienna.
2. *Hollywood es Así* (1944). Jorge Délano.
3. *La Amarga Verdad* (1945). Carlos Boscosque.
4. *Largo Viaje* (1967). Patricio Kaulen.
5. *El Chacal de Nahueltoro* (1970). Miguel Littin.
6. *Ya no basta con Rezar* (1971). Aldo Francia.
7. *Julio Comienza en Julio* (1979). Silvio Calozzi.

## DOCUMENTAL

8. *Recuerdos del Mineral "El Teniente"* (1919). Salvador Giambastiani.
9. *Andacollo* (1958). Jorge di Lauro y Nieves Yankovic.
10. *Láminas de Almahue* (1961). Sergio Bravo.
11. *Chile Paralelo 56* (1964). Rafael Sánchez.
12. *Entre Ponerle y no Ponerle* (1971). Héctor Ríos.
13. *Primer Año* (1972). Patricio Guzmán.
14. *Pepe Donosc* (1977). Carlos Flores.

**Primera parte**

**EL LARGOMETRAJE ARGUMENTAL**

# INTRODUCCION AL LARGOMETRAJE ARGUMENTAL

EPOCA MUDA: 1910 - 1931

En Chile se han estrenado ciento ochenta y cuatro largometrajes argumentales realizados en el país; de ellos, setenta y ocho pertenecen a la época del cine mudo, que para el largometraje se desarrolla entre los años 1910 y 1931. Sin embargo, la única película muda argumental que se conserva actualmente en condiciones de ser proyectada es "El húsar de la muerte" —realizada en 1925 por Pedro Sienna—, y ello por tratarse de una versión restaurada por el realizador chileno Sergio Bravo para la Universidad de Chile. La desaparición de este importante volumen de películas se debe a lamentables incendios, destrucción de su componente básico (el nitrato de celulosa), descuido de los propietarios, que abandonan el material suponiéndolo inservible, y falta de medidas precautorias de las instituciones culturales.

No se trata de una realidad que afecte al cine chileno únicamente, sino en verdad a todo el cine mudo internacional. Es frecuente leer informaciones al respecto: "En la India se conservan seis películas de una producción de

1.200 de la época muda (dos de ellas, por ser producciones indoalemanas, fueron preservadas por la Cinemateca Francesa y el Archivo Nacional de Gran Bretaña). En Dinamarca, de una producción aproximada de 1.700 películas mudas se conservan 225". La Conservadora Adjunta del Departamento Cinematográfico del Museo de Arte Moderno de Nueva York ha declarado: "Hay cientos de películas norteamericanas importantes que han desaparecido a lo largo de los años, no necesariamente porque hayan sido destruidas, sino porque no se ha hecho nada para que no se deterioraran las cintas de nitrato. Hace unos años organizamos una exposición de fotografías y preparamos una publicación titulada Lost Films (Películas Perdidas), para señalar a la gente algunas de las películas más importantes que habían desaparecido; gracias a ello pudimos encontrar algunas". (1)

La imposibilidad de proyectar actualmente las películas de la época muda del cine chileno, además de la carencia de sus guiones cinematográficos, ha anulado la posibilidad de apreciarlas desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, que es su verdad esencial. Se conoce de ellas su ficha técnica y el tema de su argumento, que generalmente es redactado para su estreno en breves líneas como promoción comercial o es comentado parcialmente por los cronistas de la época. A través de los años esta realidad fabrica reputaciones y alimenta opiniones contradictorias acerca de las mismas obras. Examinemos, por ejemplo, "La Calle del Ensueño", realizada por Jorge Délano en 1929, hoy perdida. Délano declara a CENECA, a los ochenta y dos años, lo que viene repitiendo en múltiples entrevistas: "Gané Medalla y Diploma de Honor a la mejor película de habla castellana en la Gran Exposición de Sevilla en el año 1929, compitiendo con los más famosos directores de Europa... y convirtieron mis películas en peinetas... el bodeguero de Chile Films vendió los negativos y las copias de nitrato de celulosa a un industrial que las convirtió en peinetas... más de alguna lola se habrá peinado con mis películas..." Por su parte Mario Godoy Quezada en su "Historia del cine chileno" se refiere en los siguientes términos

a "La Calle del Ensueño": "Coke cierra su producción muda con un filme de grandes méritos. En un tema exótico logró hacer alarde de técnica. Entre los detalles que llamaron la atención figuraba una escena en la cual se combinaban los actores con dibujos animados. Al estreno de esta película asistieron personalidades del Gobierno y del Cuerpo Diplomático, pues dicha producción fue filmada a petición expresa del Presidente Ibáñez, que quería enviar una película chilena a la Gran Exposición Internacional de Sevilla. Hizo uso de la palabra, antes de empezar la proyección, Elvira Middleton, una señora un tanto pintoresca que finalmente fue a dar con sus excentricidades a la Casa de Orates, lugar en el que murió en 1936. Finalmente la película fue premiada en Sevilla como la mejor producción cinematográfica de habla castellana". (2) Y a su vez Carlos Ossa Coe en su "Historia del Cine Chileno" expresa: "Ya cerca del año 1930, Jorge Délano volvió al cine y realizó su cuarta película, la que tituló 'La Calle del Ensueño'. Se trató de una majadería grandilocuente, muy al estilo de los bodrios elefantiásicos que hacía Cecil B. DeMille en Hollywood, pero sin los elementos adecuados y sin los recursos técnicos indispensables para condicionar el filme a los efectos que se pretendía crear en el espectador: un mundo de irrealidad y de fantasía". "Es cierto que los directores de Hollywood pueden estar orgullosos de haber producido películas de gran categoría —se justificó Délano— y evidentemente mejores que las mías, pero ninguno de ellos puede narrar anécdotas más sabrosas que aquellas vividas por mí durante el rodaje de mis producciones". "Talvez el mismo director dio la clave para entender qué clase de cine pretendía realizar: uno que le proporcionara anécdotas para relatar en las sobremesas". (3)

A nivel de lenguaje cinematográfico lo verdadero es la destrucción del único testimonio válido efectuada por el eficiente industrial que compra copias y negativos a espaldas de la administración de Chile Films. Nunca nadie sabrá cómo estaba estructurada realmente "La Calle del Ensueño", ya que no es posible proyectarla ni analizar su guión.

Es verdad que en la historia del cine han existido tes-

timonios de personalidades cinematográficas que a su vez dan seguridad a quienes no han visto el filme cuestionado, tal es el caso, por ejemplo, de "La mujer de París", de Charles Chaplin, que recién se está exhibiendo en reposición después de cincuenta años de bodegaje por expresa orden de su realizador. De este filme da fe René Clair en su obra "Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui" en un fundamentado análisis de lenguaje cinematográfico, (4) que hasta la fecha ha servido internacionalmente como uno de los instrumentos básicos para los expertos en la obra de Chaplin.

Por cierto la situación del cine chileno es muy modesta en este sentido. Sus comentaristas no aportan un acercamiento al filme propiamente, ellos se manejan más bien en el terreno de las opiniones de buena voluntad que no presentan más valor actual que el anecdótico o histórico. Sobre la primera película argumental chilena, "Manuel Rodríguez", realizada por el profesor de declamación Adolfo Urzúa Rosas como producción de la Compañía Cinematográfica del Pacífico y que fuera estrenada el 10 de septiembre de 1910 como homenaje al Primer Centenario de la Independencia, el comentarista de "El Mercurio" escribe: "Como primer ensayo de presentar en esa forma la historia es buena. Los paisajes han sido elegidos con cuidado y las escenas están presentadas con corrección. Las mujeres que salen a besar la imagen que lleva el lego deberían tener una indumentaria menos cuidada. Hay soldados que hacen disparos sin cargar sus rifles, que debemos suponer son de chispas. De todos modos la empresa acometida es digna de todo encomio". (5)

"Manuel Rodríguez" es el primer largometraje argumental chileno, pero aunque nadie sabe su duración real, se presume, por la época de su realización, que es muy difícil que haya excedido los diez minutos. Es preciso recordar que las primeras películas filmadas en Francia por los hermanos Lumière y en Estados Unidos por Edison tienen una duración de un minuto en 1895, y solamente un año después el tiempo es aumentado a dos minutos como una proeza extraordinaria.

En 1915 el cine chileno recibe un valioso impulso con la llegada de Salvador Giambastiani, excelente fotógrafo y documentalista italiano que se inicia en el país con la realización del segundo largometraje nacional, "La baraja de la muerte", estrenado en 1916 y censurado la misma tarde de su presentación por el entonces Alcalde de Santiago.

Giambastiani organiza su propia empresa de servicios cinematográficos para producir sus películas y las de encargo. De su vasta obra se conserva en la actualidad solamente un documental. Giambastiani fallece víctima de un virus en 1921, dejando una tradición de trabajo profesional, una viuda —Gabriela Bussenius— que realiza la primera experiencia femenina como guionista en el cine chileno y un discípulo, Gustavo Bussenius, que primero en Chile Films Co. y luego en Andes Film, participa en la mayoría de los largometrajes mudos realizados en Chile como director de fotografía y cámara.

También llega a Chile, en 1917, el actor argentino Arturo Mario, quien realiza cuatro largometrajes en sociedad con la Casa Hans Frey de Valparaíso. En estos rodajes participa como actor cinematográfico Pedro Sienna, iniciado con Jorge Délano en la creación colectiva "El hombre de acero" (1917). Debido al incendio de la Casa Hans Frey, cuyos talleres quedan totalmente destruidos, Sienna es contratado por Salvador Giambastiani para dirigir e interpretar "Los payasos se van" (1921). A raíz de la muerte de Giambastiani, Sienna acepta el contrato de Alfredo Wolnitzky, propietario de Andes Film, y para esta compañía realiza "Un grito en el mar" (1924) y "El húsar de la muerte" (1925). Pedro Sienna aporta al cine chileno su experiencia y prestigio de actor teatral, lo que explica en cierto modo el fervor popular que despierta su aparición en la pantalla.

"Un grito en el mar" obtiene Medalla de Oro y Diploma de Honor en la Exposición Internacional de La Paz, en 1925, pero cuando es comentada para su estreno en "La Unión" de Valparaíso, no se abordan sus características cinematográficas esenciales: "...Los que solemos asistir

con desconfianza a las manifestaciones artísticas de la producción nacional, hemos sacado de la exhibición de ayer fortalecido el espíritu y con menos sombras de pesimismo. La película 'Un grito en el mar' posee un argumento tan sencillo, emocionante y bien dispuesto que desde el primer momento toma grandemente la atención de los espectadores. Al cabo de poco la pantalla ya nos domina por completo y quedamos literal y fuertemente esclavizados a la escena, donde se desarrolla ese idilio apasionante del Teniente Montenegro con Graciela y en que triunfan, al fin, la honradez, la valentía y el amor en lucha con las malas artes y bajezas del perverso instinto de un miserable. Los artistas que toman parte en esta película han estudiado, se conoce inmediatamente, a conciencia sus papeles, sin perdonar detalles. Los nombraríamos a todos, de recordar sus nombres... Pero, con todo, no podemos pasar sin hacer una mención especial de Pedro Sienna, de la señorita Isaura Gutiérrez, y de quien hizo el papel de el Chilote... ¡Honran ellos al cine chileno!" (6) Se sabe con certeza de los valores cinematográficos de este filme, especialmente de fotografía y encuadre, por la existencia actual de un pequeño rollo de seis minutos de duración correspondiente a la copia original.

También realizan una obra de importancia por su trayectoria Carlos Borcosque, Jorge Délano y Juan Pérez Berrocal. Borcosque se inicia como realizador en 1923 con "Hombres de esta tierra", filmada en sus propios Estudios ubicados en su casa de Ñuñoa, donde luego dirige otros cinco largometrajes mudos. Délano realiza su primer largometraje "Juro no volver a amar" (1925) producido por Coke Films —sociedad integrada por veintidós amigos suyos que aportan mil pesos cada uno— y fotografiado con una cámara construida pieza por pieza por su camarógrafo; luego dirige "Luz y sombra" (1926) y "La calle del ensueño" (1929). Berrocal se inicia como realizador en 1925 con "Canta y no llores corazón" o "El precio de una honra", en el cual también actúa como en la mayoría de sus películas; posteriormente dirige "Destino" (1926), "Ver-güenza" (1928) y "Una canción de amor" (1930) en que

intenta, con discos monofónicos, sonorizar su lenguaje cinematográfico. Carlos Borcosque y Jorge Délano continúan su obra en la época del cine sonoro, cada vez incorporando mayores elementos técnicos. Pedro Sienna se retira en 1926, cuando considera que ya no puede protagonizar a los jóvenes galanes que le dieran fama. (7) Juan Pérez Berronal realiza una sola experiencia en el cine sonoro "Hombres del Sur" (1939), que no le satisface, motivo por el cual nunca más dirige un filme.

En 1925 se filman quince películas, la cifra máxima de toda la historia del cine chileno, y al año siguiente otras once. De ellas se saben sus argumentos, que no sobrepasan las estructuras más elementales. La constante es el privilegio de los géneros de carácter histórico, folletinesco y de comedia. Esos años son recordados por Pedro Sienna en su conferencia a los alumnos de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, dictada por él en 1962: "Como la evolución es engañosa, porque el pasado se nos viene encima cuando miramos hacia atrás, **me parece que fue ayer** cuando un puñado de muchachos ilusos nos echábamos a andar por esos campos de Dios con el corazón palpitante, los bolsillos abultados con sandwiches y naranjas y un negro cajón a cuestas. ¡Cajón maravilloso! Cierto es que las escenas resultaban demasiado vehementes, hechas a pura sangre latina no controlada aún por las normas que después estableció la frialdad anglosajona, cuando los directores de Hollywood la impusieron y Norteamérica invadió el mercado mundial. Cierto es que nuestros rostros juveniles, destacados a la cruda luz del sol, aparecían después en la cinta endurecida en violento claroscuro. . . Pero nuestro paisaje, a pesar de la ausencia de color, aparecía espléndido. Su cordillera nevada, sus terrenos ocre, sus masas de verde profundo, sus lejanías de malva cobraban en el blanco, gris y negro del celuloide sus justos valores plásticos, todo el encanto de su belleza natural. Cierto es, también, que a veces no salía nada, porque al improvisado cameraman habíasele quedado abierta la tapa del cajón y se había velado la película. Pero así se empieza. Y los primeros que nos atrevimos con este

arte cuya técnica y demás procedimientos ignorábamos y sólo imaginábamos por intuición o mirando películas extranjeras, logramos, por fin, a costa de quebraderos de cabeza y echar a perder metros de celuloide, dar con el busilis y producir obras de las que algunas afrontaron, ganaron el aplauso de la crítica y el público, según consta en la prensa de aquellos años".

Durante el cine mudo se establecen varias empresas cinematográficas en todo el país, que filman en Iquique, Antofagasta, La Serena, Valparaíso, Santiago, Concepción, Valdivia, Osorno, Puerto Montt y Punta Arenas. Algunas de estas sociedades son integradas por profesionales y otras por empeñosos aficionados que desisten del oficio después de la primera experiencia.

Al finalizar la época muda se produce un hecho impactante: la medalla y diploma de honor obtenidos por Jorge Délano en la Exposición Internacional de Sevilla de 1929 por "La Calle del Ensueño"; este acontecimiento es narrado por el propio Délano en una entrevista. Pregunta: "Pero qué aportó Ud. al cine, concretamente. Délano: Desde luego, hice la primera película sonora de Sudamérica. Obtuve el Gran Premio de Cinematografía en Europa compitiendo con los más grandes productores el año 29, con unas camaritas, le diré, que... de museo. Pero salí con la mía. "Chile ha obtenido el gran premio cinematográfico en Europa con una película de Jorge Délano que se llama 'La Calle del Ensueño' ". Cuando vi la noticia yo, casi me dio un infarto, pues. Entonces al General Ibáñez le dije: Mire, señor, ha llegado el cine sonoro, Santiago puede ser el Hollywood del cine sonoro, porque somos los primeros mercados y Hollywood y Santiago están a la misma distancia del Ecuador, eso significa que tenemos la misma luminosidad. Pero tenemos muchas más ventajas: que hay una gran variación de paisajes, que usted en una hora está en la cordillera, en el mar, hay dunas, lo que quiera... Muy bien, me mandó a estudiar cine sonoro". (8)

Cierra la época del cine mudo un acontecimiento imprevisible que detiene bruscamente el nivel técnico alcan-

zado durante años de experimentación. Bussenius filma el noticiario "La Nación", de la Andes Film, trepado en la estatua de San Martín; su conciencia profesional le impide enviar un ayudante a registrar tomas conflictivas y acierta, porque es confundido con un opositor político que supuestamente opera una ametralladora. Llega muerto a la posta de la Asistencia Pública. El Diario Oficial de la República de Chile del 6 de septiembre de 1932 informa "que en los sucesos ocurridos en Santiago, en las proximidades del Palacio de La Moneda, el 3 de julio último, fue herido de muerte, por un disparo cuyo origen no pudo precisarse, el operador cinematográfico don Gustavo Bussenius Vega, en circunstancias que filmaba una película de los acontecimientos que se desarrollaban"; por este motivo el Gobierno concede una pensión de gracia a su viuda y a sus tres pequeños hijos. Así termina el período de los "muchachos ilusos" que recordara Pedro Sienna.

## EPOCA SONORA: 1934 - 1979

El estreno en Hollywood de "El cantante de jazz" inicia mundialmente el cine sonoro en 1927. El nuevo invento impacta y halaga al público, que después del éxito de Al Jolson, espera oír hablar y cantar a sus ídolos favoritos. Esta realidad impulsa masivamente a las compañías productoras cinematográficas a optar por el sistema sonoro, que consiste en incorporar la grabación óptica del sonido en la misma banda de la imagen.

En términos de lenguaje cinematográfico la medida produce un descontrol, porque el sonido sobra en una estructura narrativa muda; para usarlo es necesario replantear la expresión básica. El público percibe el sonido como un progreso, sin advertir que las "películas habladas" son un retroceso expresivo. Hollywood descubre la manera de satisfacer de inmediato la demanda creando fórmulas comerciales directas, hasta permitir —tiempo más

tarde— las primeras incursiones de los realizadores creativos.

En Chile, después de la última película muda "Patrulla de avanzada" (1931), se paraliza la producción no sólo por los entonces inabordables problemas técnicos de sonorización de largometrajes, sino porque la economía nacional está fuertemente afectada por la crisis 29-30 de Estados Unidos. Carlos Borcosque, que había emigrado a Hollywood en 1927, vuelve en 1930 y —al no encontrar trabajo— funda la revista "Ecran" y regresa a los Estados Unidos. Ese mismo año con ayuda del gobierno, Jorge Délano viaja a Hollywood con intención de aprender el sistema sonoro. Así lo relata él mismo a los ochenta y tres años de edad: "Estuve un año en eso. Y a la llegada me comprometí a hacer la primera película sonora de Sudamérica. Como le digo, no había equipos sonoros, nada. Inmediatamente fui donde unos amigos, Spencer y Vivado, y fabricaron un magnífico equipo sonoro. Tenía una gran dificultad para portarla porque no existía la moviola. Entonces me compré un pito de esos que usan los árbitros de fútbol, ah? y en vez de decir "acción", pito, y en vez de decir "corte", pito, entonces la huella del pito era muy notoria, no? plantaba la tijera ahí, tijera acá y quedaba perfecta la compaginación".(9) Este filme es "Norte y Sur", realizado en 1934 y actualmente perdido.

Entre 1934 y 1944, con anterioridad a la creación de Chile Films, se producen veinte largometrajes sonoros. Los realizadores tratan de imitar las pautas americanas y privilegian dos géneros: el "rural" y el "metropolitano"; así falsos huasos compiten con falsos rotitos en diálogos y canciones registradas en idénticas grabaciones monofónicas. El más fecundo realizador de la década es Eugenio de Liguoro, que llegado a Chile en 1938 con técnica aprendida en Europa y Estados Unidos, filma —para empezar— dos "rurales": "El hechizo del tragal" (1939) y "Entre Gallos y Medianoche" (1940) y dos "metropolitanas": "Verdejo gasta un millón" (1941) y "Un hombre de la calle" (1942). De Liguoro obtiene una de las más altas recaudaciones de la historia del cine sonoro chileno con sus per-

sonajes —no creados por él— Verdejo, roto chileno, y la Desideria, empleada doméstica, interpretados por los actores Eugenio Retes y Ana González.

Jorge Délano realiza en 1939 "Escándalo" y en 1941 "La chica del Crillón", película para la cual funda los Estudios Santa Elena mediante un préstamo bancario. Délano se ve en dificultades para cancelar la deuda, porque recién estrenado al filme Joaquín Edwards Bello —autor de la novela inspiradora— declara en su habitual columna de "La Nación": "Exijo que mi nombre sea retirado de la película 'La chica del Crillon'".

En 1942 se inician en el largometraje y en sus respectivas carreras Patricio Kaulen con "Nada más que amor", filme en que descubre como actor a Alberto Closas, y José Bohr con "P'al otro lao".

Los veinte estrenos de esta primera etapa del cine sonoro chileno son enjuiciados por el público y la prensa. El público se polariza: el sector culto repudia todo el cine chileno y el sector popular apoya a De Liguero por su fresco humor sin pretensiones, encarnado con innegable simpatía por los protagonistas. La crítica, como es tradicional hasta esa fecha, no aborda el lenguaje cinematográfico ni las direcciones que ya marcan esas expresiones; así se explica, por ejemplo, que "La chica del Crillon" no se cuestione como cine, sino por su relación con la novela y que Edwards Bello la declare "el mamarracho más grande que se había rodado en Chile" sin haber asistido a su proyección, según Jorge Délano.

En 1942 el Gobierno se hace parte de la industria del cine. Por intermedio de la CORFO (Corporación de Fomento de la Producción) crea Chile Films S. A. con la finalidad de producir largometrajes argumentales para su distribución comercial. Es una medida que sorprende a los modestos estudios cinematográficos independientes, entre los que se encuentran Santa Elena, de Jorge Délano y Jorge Spencer, y V. D. B. de Ricardo Vivado, Eugenio de Liguero y Ewald Beier. La motivación del Gobierno para este programa, que implica un alto costo al

país, es la exitosa producción nacional argentina —57 largometrajes sólo en 1942— que compite con el cine norteamericano en todos los circuitos de Latinoamérica.

En 1943 la CORFO inicia la construcción de monumentales estudios para Chile Films; al año siguiente su director envía al documentalista nacional Armando Rojas Castro a Europa y Estados Unidos con la misión de adquirir equipos cinematográficos y luego solicita —para seguridad máxima— la asesoría técnica de Argentina Sono Films.

Los nuevos estudios se inauguran con "Romance de medio siglo", para cuya realización se contrata al director argentino Luis Moglia Barth. Resulta un inesperado fracaso para los ejecutivos de Chile Films que deben afrontar otras nueve derrotas artísticas y comerciales aconsejadas por sus asesores. Ellas son: "La amarga verdad" (1945), de Carlos Borcosque, chileno; "La casa está vacía" (1945), de Carlos Shliepper, argentino; "El Padre Pítillo" (1946), de Roberto de Ribón, argentino; "La dama de la muerte" (1946), de Carlos Hugo Christensen, argentino; "El diamante del Maharajá" (1946), de Roberto de Ribón, argentino; "El hombre que se llevaron" (1946), de Jorge Délano, chileno; "La dama de las camelias" (1947), de José Bohr, argentino; "El último cuapo" (1947), de Mario Lugones, argentino, y "Esperanza" (1949), de Francisco Muñica y Eduardo Boneo, argentinos.

El ciclo deja en evidencia la pérdida de recursos nacionales provocada por las desacertadas medidas de Chile Films, entre ellas: 1) elección de argumentos cinematográficos confusos, supuestamente comerciales; 2) contratación de siete realizadores argentinos, que si bien algunos manejan con oficio mecánicas de operatividad, distan de ser creativos aún en niveles comerciales; 3) la política de pretender internacionalizar las películas mediante indefiniciones de todo tipo, y 4) excesos indebidos de producción, que acumulan deudas insalvables.

Para la última producción de Chile Films, "Esperanza", se construye en los estudios un barco completo, en circunstancias que la cámara registraría en cuadro úni-

camente la escalerilla por donde descienden los personajes. Jorge Délano recuerda también esta época de Chile Films: "Mire, me pasó algo muy extraordinario con mi última película: el autor del guión se volvió loco... era un escritor muy conocido, y me entregaron el guión de este pobre amigo mío que no tenía pies ni cabeza, oiga, me costó un triunfo darle la continuidad. Y a uno de los actores también lo saqué de un sanatorio. ¡Imagínese las cosas que me ocurrían durante la filmación! Pero resultó bastante bien aunque no era del gusto mío, porque ya estaba en el rodaje burocrático de la CHILE FILMS. Salió bien y se construyeron unos escenarios sumamente caros, no había para qué hacerlos..." (10)

Paralelamente a la producción estatal se realiza también la independiente con producciones muy modestas. Jorge Délano filma "Hollywood es así" (1944); Eugenio de Liguoro, "Un hombre cayó al río" (1945), "Dos caídos de la luna" (1945), "Memorias de un chofer de taxi" (1946) y "Sueña mi amor" (1946); Miguel Frank, "Cita con el destino" (1945) y "Música en tu corazón" (1946); Patricio Kaulen, "Encrucijada" (1947), en que trata de romper los esquemas comerciales con un lenguaje cinematográfico inmaduro; José Bohr, "El amor que pasa" (1947), "Si mis campos hablaran" (1947) y los únicos tres largometrajes producidos en Chile el año 1948: "Tonto Pillo", "Mis espuelas de plata" y "La mano del muertito", que imitan al estilo ya en decadencia de Eugenio de Liguoro.

En 1949 la CORFO decide suspender su producción propia y en agosto de 1950 publica en la prensa el siguiente aviso: "CHILE FILMS ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS DE CHILE S. A. PROPUESTA DE ARRIENDO. El Directorio de Chile Films S. A. solicita propuestas privadas por el arrendamiento de los Estudios de Chile Films, ubicados en Av. Manquehue s/n. (Comuna de Las Condes), por un plazo mínimo de dos años. Las propuestas deberán presentarse por carta certificada dirigida a casilla N° 1352, Santiago, antes del 10 de agosto próximo, debiendo adjuntarse una boleta de garantía por \$ 50.000.— a nombre de Chile Films. El Directorio de Chile Films se reserva el derecho

de calificar y rechazar las propuestas. EL DIRECTORIO". El 31 de agosto del mismo año la empresa chilena Taulis se hace cargo, por contrato, de la administración de Chile Films por un plazo de nueve años y medio. Integra el nuevo directorio el ingeniero de sonido Jorge di Lauro, que es el único de los técnicos argentinos que se radica en Chile; más tarde se destaca no sólo por su especialidad, sino como documentalista.

Antes que inicie Chile Films su nuevo programa de actividades se estrenan las películas nacionales "Río abajo", de Miguel Frank (1950); "La hechizada" (1950), de Alejo Alvarez; "El último galope" (1950), de Luis A. Morales, y "Uno que ha sido marino" (1950), de José Bohr. De "Río abajo" dice Carlos Ossa Coe en su "Historia del cine chileno": "El que pagó los platos rotos fue Miguel Frank, que en 1950 exhibió su cuarto largometraje: 'Río abajo'. Pocos se interesaron por sus resultados y por los avatares que narraba. El filme, en todo caso, y como quedaría demostrado después en una retrospectiva del cine chileno, tenía valores poco usuales para la época, además de una buena actuación de Alma Montiel, una excelente actriz teatral, que se había destacado en el Teatro de Ensayo y en las salas de bolsillo de la calle Huérfanos. (11) De 'La hechizada' dice la revista 'Ecran', comentando su estreno: 'El mayor mérito de 'La hechizada' es mostrar al público un drama desarrollado en los campos chilenos, donde los personajes visten ropas campesinas y las canciones que interpretan están inspiradas en nuestro folklore. El cine mexicano ha demostrado que el público admira este tipo de cintas que muestra una lucha de pasiones elementales, mezclada a canciones y vestuarios campesinos. Y en realidad, cuando se cuenta con pocos elementos, como en este caso (la cinta es modesta y no lo oculta), resulta grato adornar la trama —por así decirlo— con la gracia pintoresca del ambiente campero. Por ello es que, a pesar de los defectos de fotografía y encuadre y de la actuación poco destacada, la cinta logrará entretener. Matizando el argumento (que aunque basado en la novela de Santiván se aleja bastante del asunto) contemplamos un

bien logrado rodeo y detalles puramente campesinos, que no habíamos visto antes en la pantalla nuestra. La falla más importante del film es probablemente la ausencia de la relación entre tiempo y lugar. Es decir, en la mayoría de los casos no se sabe a ciencia cierta dónde y cuándo ocurren los acontecimientos que desfilan en la pantalla. Este defecto hace que el argumento resulte algo confuso y diluido. Del reparto sólo Julita Pou da verdadera vida al personaje. Pero como al hacerlo marca un contraste con los demás, a ratos su actuación podrá parecer exagerada. Manolo González, interpretando su famoso Cipriano Ormeño, nos desilusionó, pues esperábamos algo mucho mejor. Don Cipriano, decididamente, no es cinematográfico... Lautaro Murúa, muy tieso; Alejo Alvarez, sobrio y con voz agradable. En resumen: creemos que el público se entretendrá con el film, siempre que no pretenda asistir a un espectáculo perfecto'. (12) Y en cuanto a 'Uno que ha sido marino', la misma revista 'Ecran' recibe la siguiente 'confesión' de Jorge di Lauro, Jefe de Estudio de Chile Films y técnico de sonido de los Laboratorios Taulis, a sólo diez días de su estreno: 'Estimo que la película 'Uno que ha sido marino' está técnicamente insuperable. La labor de fotografía es casi perfecta. Llamará la atención por su excelente calidad. Desde el principio al fin, la película está limpiecita...'

Estas apreciaciones dejan intacta la expresión cinematográfica de los realizadores, sobre la que prudentemente nadie se pronuncia. La crítica de "Ecran", no firmada, expone el nivel de reflexión de la época en torno al cine chileno.

En 1951 los hermanos Taulis, arrendatarios de Chile Films, en sociedad con el productor uruguayo Jaime Prades hacen los arreglos para que el realizador francés Pierre Chenal filme en Chile. Esta decisión se debe, al parecer, a la necesidad de satisfacer la curiosidad despertada en el público por "El paso maldito" (1949), película chilena de la que se hacen versiones en tres idiomas, dirigida por Fred Matter. Chenal llega a Santiago respaldado por su amplia obra, iniciada en París con "La calle sin nombre"

(1939) y continuada en Buenos Aires en 1943 debido a la Segunda Guerra Mundial. De la época francesa dice Georges Sadoul en su "Historia del cine": "Pierre Chenal prosiguió en Francia hasta 1940 una producción desigual: 'Les mutinés de l'Elseneur' ('Motín en alta mar'), 'Le dernier tournant' ('La última vuelta'), 'Alibí' ('El precio del silencio'), etc. Su película más famosa, 'Crime et Chatiment' ('Crimen y Castigo') estaba directamente inspirada por el expresionismo alemán". (13) En Argentina, Chenal realiza "Todo un hombre", "El muerto falta a la cita", "Se abre el abismo", "Sangre Negra", etc.

La revista "Ecran" expone en una crónica de agosto de 1951 los proyectos para iniciar en Chile a Pierre Chenal, según declaraciones de su productor Jaime Prades: "Conocíamos a Prades desde hace varios años. Sabemos de sus muchas actividades y del gran aporte que ha significado para el cine argentino. Estamos en antecedentes de sus numerosos viajes a Europa, donde conoce al dedillo todos los centros cinematográficos, y de su reciente permanencia en los Estados Unidos, donde fuera a filmar los exteriores de 'Sangre Negra', que transcurre en Chicago... aunque se rodó casi íntegramente en la Argentina.

"—Ha sido, sin duda, el mayor esfuerzo cinematográfico que he realizado —nos dice, sonriendo, Prades—, refiriéndose a esta última película. ¿Se da usted cuenta de lo que significa reconstruir Chicago en los estudios bonaerenses? Es cierto que teníamos muchas escenas tomadas directamente en Chicago, pero éstas sólo nos sirvieron como ambiente. Lo demás lo pusieron la mano firme y el talento sobresaliente de Pierre Chenal, el director. Ahora quiero informar de mis proyectos en Chile. Desde luego, ya he finiquitado el arreglo con Reinaldo Lomboy —el autor chileno—, para que comencemos la serie de películas, con su novela 'Ranquil'...

"—¿Pero no era su proyecto filmar 'Llampo de Sangre', en primer término?

"—Sí. Pero sin quitar méritos a ese libro, que me parece admirable, pienso que la primera película chilena de-

be encerrar una tesis social, algo auténticamente chileno. En 'Ranquil' hay una lucha interesante: la del inquilino que defiende su tierra. Todo está presentado con una fuerza y una personalidad vigorosísima. Si se repasan las carteleras de los cines de Europa, se verá que las únicas películas hispanoamericanas que se dan con éxito en el Viejo Continente son aquellas mexicanas que 'dicen algo'; que además de contar una simple aventura cinematográfica, transmiten la idiosincrasia de un pueblo que sabe luchar por imponer sus ideales... El problema de 'Ranquil', por lo demás, es el problema de toda Latinoamérica. Y será una obra maestra bajo la mano de Chenal". Sin embargo, el 4 de septiembre de 1951, tres meses después de las declaraciones anteriores, la misma revista "Ecran" publica: "Suspendida filmación de 'Ranquil'. A última hora se acordó postergar la filmación de 'Ranquil', que había alcanzado a ser bautizada, para la pantalla, con el título de 'Rehusaron Morir'. Los productores de esta cinta resolvieron iniciar sus actividades con otra película, que hasta el momento de cerrar nuestra edición aún no había sido decidida. Probablemente también sea de autor chileno. Nos encontramos con Jaime Prades, el productor, y con Pierre Chenal, el director, en el último estreno del teatro L'Atelier. Chenal vestía un grueso abrigo color vicuña, una bufanda amarilla y lucía monumentales anteojos de marco de carey. Las muchachas espectadoras —una vez que lo descubrieron— comenzaron a sonreírle, con la esperanza de llamar su atención. Respecto a los proyectos, Chenal nos confesó:

"—Nuestros planes los habíamos hecho desde afuera. Todo marchaba lo más bien... pero ocurrió lo que debía suceder. Una vez llegado al país surgieron ciertos problemas, que ahora estamos empeñados en resolver satisfactoriamente.

"Los 'problemas' a que se refería el director francés tienen relación con la crudeza del argumento de 'Ranquil', la excelente novela de Reinaldo Lomboy. Como en esta obra se cuenta un hecho real, aparecen allí ciertos detalles —por ejemplo la participación de la policía chilena—,

que los cinematografistas no se atreven a tocar, por si pudieran herir susceptibilidades. Su condición de extranjeros, y el hecho de que ésta sería la primera película de la nueva sociedad, les impide resolverse sin antes estudiar muy bien el asunto".

En noviembre de ese año Pierre Chenal inicia el rodaje de "El Idolo" (1952) con la actriz internacional Florence Marly, su mujer en la vida real, y Alberto Closas. Carlos Ossa Coe en su "Historia del cine chileno" se refiere a esta película como "un melodrama que mostraba que tampoco por ese camino el cine chileno podría salir de su atolladero". (14) Después del estreno la sociedad productora decide realizar nuevamente una obra con Pierre Chenal y Florence Marly, pero esta vez con actores del teatro nacional y del ballet. La película se titula "Confesión al amanecer" (1954) y se compone de tres episodios: Las tres Pascualas, La Veta del Diablo y El Caleuche. En ella Chenal despliega recursos fotográficos efectistas de escasa originalidad en Europa y Estados Unidos que no logran ocultar la débil articulación del lenguaje cinematográfico.

"Confesión al amanecer" es la primera película para la cual se compone música incidental en Chile. Pierre Chenal solicita colaboración a Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas y Acario Cotapos. Orrego Salas analiza su participación en un artículo "Música incidental en el cine" que escribe para "El Mercurio" en 1959: "Mis dos experiencias que como compositor he tenido en este género, tanto en la colaboración prestada en la cinta de Pierre Chenal 'Confesión al amanecer' como en 'La caleta olvidada' de Bruno Gebel, me han obligado a ceñirme a un 'script' detallado, que contenía una descripción precisa de cada episodio cinematográfico, de los efectos correspondientes a éstos, junto a una cronometración exacta de cada uno de ellos, documento que, juzgado a la luz de la libertad que el creador siempre busca, parecía ser una sentencia condenatoria o una invitación a argumentar de que el arte también podía ser sometido a los pies forzados

con que el sastre corta la tela, para confeccionar las vestimentas de un cliente determinado. En mi caso, las expresadas imposiciones, lejos de desanimarme, adquirieron un atractivo especial: el de constituir un estímulo para la realización de experiencias propias al terreno de la artesanía musical, a la prosecución de una meta donde, a la postre, logran pasar inadvertidas las limitaciones básicas del 'script', y éstas no hubiesen logrado destruir la fluidez natural de un estilo propio". (15)

En 1955 se crea la organización DIPROCINE, formada por directores y productores de cine de Chile, que es, según su publicación oficial, "la heredera de la antigua asociación de la Producción Cinematográfica con veinte años de vida".

DIPROCINE, presidida sucesivamente por Patricio Kaulen, Armando Parot, Hernán Correa, Miguel Frank y Alejo Alvarez, "promueve todas las iniciativas y acciones posibles para el establecimiento, desarrollo y protección de una industria cinematográfica adecuada a las exigencias culturales y a la conveniencia económica del país". Esta asociación, compuesta por treinta y cuatro socios activos, elabora un proyecto de ley que contempla dos puntos fundamentales:

1. Liberar de toda clase de impuestos la internación de película virgen y maquinaria filmica durante 10 años.
2. Gravar la exhibición de películas chilenas con los mismos impuestos que a las extranjeras y el equivalente de este impuesto devolverlo al productor de la película exhibida". (16)

Estas aspiraciones no son satisfechas, por lo cual el cine chileno se mantiene impedido de progresar a través del aporte de nuevos valores. Su expresividad se reduce al habitual nivel de producción de José Bohr —"El gran circo Chamorro" (1955), "Un chileno en España" (1962)— y Tito Davison —"El burócrata González" o "González, empleado público" (1964), "Más allá de Pipilco" o "El candidato González" (1965)—. Sin embargo, cerca de los años sesenta se inicia un cierto movimiento de realizadores como Kramarenco, Correa y Sánchez que demuestran

—por nivel técnico o argumental— intereses más amplios que los estrictamente comerciales.

Naum Kramarenco realiza "Tres miradas a la calle" (1957), que incluye tres relatos: María, Cosas de Arica y Ojos de Gato y un segundo largometraje, "Deja que los perros ladren" (1961), basado en la obra homónima del dramaturgo chileno Sergio Vodanovic. El fotógrafo Hernán Correa se inicia en la realización argumental con "Un viaje a Santiago" (1960). Rafael Sánchez también incursiona con "El cuerpo y la sangre" (1962) en el largometraje argumental, producido por el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, del cual es director; Sánchez recibe el Premio "Moai" 1962 otorgado por la revista "Ecran" a "la labor más creativa del cine chileno" de ese año.

En 1965 el Gobierno del Presidente Frei designa a Patricio Kaulen presidente de CHILE FILMS y en 1967 promulga dos disposiciones que favorecen al cine nacional. Ellas establecen la liberación de impuestos a la importación de película virgen de 35 mm., a la internación de equipos y a las entradas vendidas de las salas que exhiban cine chileno, beneficiando de esta manera al productor.

La protección gubernamental permite de inmediato la incorporación de nuevos realizadores, algunos notables como Raúl Ruiz. Helvio Soto estrena "Erase un niño, un guerrillero, un caballo" (1967), reuniendo tres episodios argumentales filmados con anterioridad; uno de ellos titulado "Yo tenía un camarada" obtiene el Premio del Festival Latinoamericano de La Plata 1965, el Premio a la Mejor Película Nacional otorgado por el Círculo de Críticos de Arte en el año 1964 y Mención Honrosa en el IV Festival Nacional de Viña del Mar 1966. Helvio Soto realiza posteriormente su primer largometraje, "Lunes 1º, Domingo 7" (1968) en que demuestra un débil manejo de la comedia. Patricio Kaulen estrena "Largo viaje" (1967), que obtiene el Premio Extraordinario del Jurado en el XVI Festival Internacional de Karlovy Vary 1968.

En 1967 el Cine Club de Viña del Mar organiza el Primer Festival Internacional de Cine Latinoamericano, en

el que compiten solamente cortometrajes y medio metrajes. En 1969 la Universidad de Chile de Valparaíso continúa esta incipiente tradición haciéndose cargo del Segundo Festival Internacional de Cine Latinoamericano, al que incorpora largometrajes argumentales. Chile es representado por "Valparaíso, mi amor" (1969), de Aldo Francia, que inaugura el festival; "Tres tristes tigres" (1968), de Raúl Ruiz y "El Chacal de Nahueltoro" (1970), de Miguel Littin, que cierra el festival.

En 1968 el joven dramaturgo Raúl Ruiz realiza "Tres tristes tigres", después de "La maleta" (inconclusa) y "El tango del viudo", dos obras filmadas originalmente en 16 mm. y no exhibidas en los canales de distribución comercial. "Tres tristes tigres" es la primera película argumental chilena de la época sonora que se expresa en un lenguaje cinematográfico de alto nivel creativo y que establece una escuela. Ruiz propone un cine de indagación, basado en la búsqueda de nuestra identidad; por ello desplaza las convenciones de los Estudios tradicionales que operan con mecánica internacional. "La película devino mía, es decir, de repente se produjo la posibilidad de hacer un filme con un argumento como ése: que tuviera elementos comunes a cualquier película mexicana. La obra original había sido un melodrama de relativo éxito dentro del teatro chileno y contenía, desde el punto de vista de la actuación, una gran riqueza de matices, situaciones y actitudes que eran aporte directo de los actores. Eso surgía particularmente evidente en una escena, la que tomé y empecé a desarrollar. El resto fue un poco contrapartida de esa escena, que era el núcleo melodramático en la obra de teatro; un hermano que prácticamente prostituye y vende a su hermana para ascender. Mi trabajo consistió justamente en hacer la contrapartida de eso, dejar el melodramatismo en tercer plano y darle una posible escala de valores a ese acto, convirtiéndolo en una cadena de acontecimientos, ligados unos con otros (aunque a veces no de modo tan directo) de manera que todo resultara un universo puesto constantemente en juego. Subvirtiéndolo de alguna manera lo que veíamos a través del comporta-

miento de los personajes; para dar un ejemplo, llevado al extremo, un personaje va a acuchillar a otro sin mirarlo a la cara, en lo opuesto a lo que en esos momentos haría un 'guapo' normal". (17)

Raúl Ruiz desarrolla rápidamente sus puntos de vista en películas posteriores que no termina o no exhibe. Interrogado por la revista "Cine cubano" por la recepción en Chile a "Tres tristes tigres", contesta: "Yo diría que interesante, pero no importante. Fue acogida como un manifiesto, lo que hasta cierto punto es cierto, aunque las especulaciones periodísticas no ayudaron mucho a que el filme fuera comprendido. Es decir, yo estoy de acuerdo con las ideas que se me suponen tengo a partir del filme, pero no las tenía en el momento de filmar y ellos no pueden saber si ésas eran mis intenciones o eran otras. Se le tomó como filme político, lo que no es cierto. Además en el momento que salió quería ser una contrapartida de "Ayúdeme Ud., compadre", película auspiciada por el Gobierno de Frei en la que se mostraba a un Chile pujante, con vicios muy atractivos como beber, pero no demasiado, un país de blancos, etc. que en realidad corresponde a una exaltación de un mitología popular (en el sentido peyorativo) que esconde un fascismo subyacente que todos sabemos de dónde deriva... Ahora, en cuanto al público, éste reaccionaba de forma distinta: el público "intelectual" por ejemplo veía el filme buscando una especie de clave. Naturalmente ésa fue la actitud de la mayoría de los críticos que seguían la película dejándose llevar por el tono de voz naturalista de los personajes sin advertir lo absurdo de las situaciones que les parecían muy normales. Y saliendo de la película entraban al bar siguiente y la continuaban por sí mismos. Una prolongación del filme fuera del cine que yo no había previsto". (18)

A partir de "Tres tristes tigres" surge un nuevo cine chileno argumental representado, además de Ruiz, por Helvio Soto, Aldo Francia y Miguel Littin; se caracteriza por el enfrentamiento a los problemas nacionales —expresado en distintos niveles de lenguaje cinematográfico— y por la posición política explícita de sus realizado-

res. Helvio Soto filma "Caliche sangriento" (1969) y "Voto más fusil" (1971); Aldo Francia, "Valparaíso, mi amor" (1969) y "Ya no basta con rezar" (1972); Miguel Littin, "El Chacal de Nahueltoro" (1970) y "Tierra prometida" (1973), no estrenada en Chile, y Raúl Ruiz, "Palomita Blanca" (1973) no estrenada.

Miguel Littin, nombrado director de Chile Films en 1971 por el Gobierno del Presidente Allende, redacta y suscribe el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, que en su segunda parte dice:

"Por lo tanto declaramos:

1. Que antes que cineastas somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.
2. Que el cine es un arte.
3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.
4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.
5. Que el cine revolucionario no se impone por decretos. Por lo tanto no postulamos una forma de hacer cine sino de tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.
6. Que no obstante pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia.  
El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.
7. Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.

8. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.  
A una técnica sin sentido oponemos la voluntad de búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias.
  9. Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un filme revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita 'mediadores que lo defiendan y lo interpreten'.
  10. Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.
  11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos.
  12. Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos, sino que por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de pocos sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.
  13. Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.
- CINEASTAS CHILENOS,  
VENCEREMOS".

Los acontecimientos políticos del 11 de septiembre de 1973 detienen la producción de cine nacional. Gran parte de los realizadores y técnicos activos abandona el país,

entre ellos: Ruiz, Littin, Soto, Chaskel, Ríos. Como el Gobierno de la Junta Militar deroga los decretos que favorecen la industria cinematográfica, los cineastas residentes se retiran casi totalmente de la actividad o se dedican al género publicitario y a la realización de documentales turísticos.

A partir de 1974 se inicia el cine chileno del exilio. Algunos largometrajes filmados en Chile son terminados por sus realizadores en el extranjero, pero la gran mayoría son producidos totalmente afuera en condiciones y sistemas muy distintos a los nacionales. Desde 1974 Raúl Ruiz realiza un largometraje por año (además de documentales y medimetrotrajes argumentales) que en orden cronológico son: "Diálogo de exiliados" (1974), filmado en París en 16 mm., color; "Cinema 75" lo define como "un asombroso documento sobre la condición del refugiado político, de la dificultad de reorganizarse, etc." (19) "El cuerpo repartido y el mundo al revés" (1975), realizado en París, 16 mm., color. "La utopía" (1976), producido en la República Federal de Alemania en 16 mm., color. "La vocación suspendida" (1977), realizado en Francia en 16 mm., color y "La hipótesis del cuadro robado" (1978), realizado en Francia en 35 mm., color. El nivel artístico de la fecunda obra de Raúl Ruiz interesa a "Cahiers du cinema", publicación que lo entrevista por considerarlo uno de los grandes realizadores contemporáneos y en el cual colabora actualmente el propio Ruiz. (20)

Miguel Littin, exiliado en México, estrena en París "La tierra prometida" (1974), largometraje filmado en Chile y terminado en Cuba, que relata acontecimientos ocurridos en Chile en 1930; "Cinema 74", refiriéndose a una secuencia, comenta: "...es una bella metáfora, y filmada con el talento de un gran cineasta", (21) esta película es examinada para discernir el Premio Georges Sadoul y es seleccionada para proyectarse en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes. Según la revista especializada "Cinema 76" el tono expresivo de Littin cambia en su siguiente largometraje "Actas de Marusia" (1976), en que narra dolorosamente episodios chilenos de comienzos de

siglo referidos al Chile de la Junta Militar; "Actas de Matusia" se filma en México con interpretación de Jean María Volonté y el patrocinio del Banco Nacional del Cine; como producción mexicana postula al Oscar 1977. Con posterioridad Miguel Littin filma en París "El recurso del método" o "Viva el Presidente" (1978), basado en la obra de Alejo Carpentier que como coproducción francesa, mexicana y cubana compite en el Festival de Cannes; sus protagonistas son Nelson Villagra y Kathy Jurado.

Helvio Soto realiza "Llueve sobre Santiago" (1975) en París, como producción franco-búlgara, en que narra los últimos días del Presidente Allende, personaje que es interpretado por Jean María Volonté; en este filme participan también en adhesión voluntaria actores de categoría internacional como Jean Louis Trigitinant, Laurent Terzieff, Bibi Anderson, Annie Girardot, etc.; en un artículo titulado "En desacuerdo" (Pas d'accord) se le enjuicia justamente por ese reparto espectacular, finalizando con el siguiente texto: "Nuestro respeto por el pueblo chileno y por sus cineastas no se encuentra disminuido, pero nos parece necesario afirmar que estos filmes son solamente respetables. Es decir, cinematográficamente inútiles y políticamente ineficaces, ya que están dirigidos sólo a los convencidos de vanguardia". (22)

Sergio Castilla filma en Chile y termina en Suecia su primer largometraje argumental "La historia" (1974). Percy Matas realiza en Francia "Los trasplantados" (1975). María Luisa Mallet, Rodrigo González y Jorge Fajardo filman en Canadá "No hay olvido" (1975), 16 mm., color. Sebastián Alarcón realiza "Noche sobre Chile" (1977), 35 mm., color, en la URSS. Pablo de la Barra estrena en Caracas "Queridos compañeros" (1978), filmado en Chile y terminado en Venezuela. Orlando Lübert produce en la R.D.A. "El paso" (1978), 35 mm., color y Claudio Sapiaín, "Extranjeros" (1978) en Suecia.

En términos de lenguaje cinematográfico es muy posible que los niveles de expresividad, a juzgar por las publicaciones, sean de muy diverso valor, pero igualmente

existe una vinculación entre el cine chileno del exilio y la historia del cine chileno, porque en alguna medida él está referido a Chile. Solamente la exhibición de las retrospectivas de los realizadores exiliados dará, en el futuro, la exacta dimensión de la importancia de este período que, entre 1974 y comienzos de 1979, produce dieciséis largometrajes argumentales.

En Chile, después de seis años de gobierno militar (1979), se puede apreciar la escasa producción correspondiente al largometraje argumental, sólo cuatro realizaciones: "A la sombra del sol" (1974), correalización de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman (radicado en México en la actualidad), "Gracia y el forastero" (1974), de Sergio Riesenberg, "Vías paralelas" (1975), correalización de Sergio Navarro y Luis Cristián Sánchez (no distribuida comercialmente) y "Julio comienza en Julio" (1979), de Silvio Caiozzi.

"Vías paralelas" constituye una excepción, ya que se trata de cine propiamente experimental. Sus autores han querido ante todo exponer una posición creativa destinada a la obtención del título de director de cine otorgado por la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, cuya Escuela de Cine es cerrada en 1978. Sergio Navarro viaja posteriormente a Canadá, donde realiza cine; Luis Cristián Sánchez resume sus actividades profesionales en Chile, contestando una encuesta de la revista "Hoy": "...no hay capital, sin capital no hay industria y sin industria no hay público. Esta es la primera lección. La segunda es que debe producirse en condiciones totalmente distintas, con pretensiones de ser autor cinematográfico. Estudiando, investigando, discutiendo, viendo cine del bueno y del malo, leyendo sobre cine, viendo el cine. Experimentando también nuevas formas de producción (16 mm., video, 35 mm. color). En suma, crear y no aceptar jamás el conformismo. Proyectos: pienso elaborar un guión de un filme que presumiblemente tendrá que ser en blanco y negro y color en 16 mm. y que quizás jamás llegue a rodar si no trabajo lo suficiente en publicidad". (23)

Silvio Caiozzi expone también la situación del cine chileno en 1978, fecha de la encuesta de "Hoy": "...el productor no tiene ni la más mínima posibilidad de recuperar su inversión; en las mejores condiciones —con un éxito de taquilla— recuperaría apenas un tercio del capital invertido. La única posibilidad de estimular la creación la puede dar una ley de fomento de la actividad cinematográfica. Esta podría ser igual a la que existía anteriormente, que devolvía la totalidad de los impuestos de exhibición al productor.

"Hay una ley que favorece al teatro, no veo por qué no podría aplicarse idéntico criterio para el cine. También podría estimularse la inversión de la empresa privada —dedicando utilidades exentas de tributación— en la realización de películas. En cuanto a proyectos, espero contar con los recursos que me permitan terminar la ampliación a 35 mm. de 'Julio comienza en Julio'". (24)

En abril de 1979 Silvio Caiozzi estrena comercialmente "Julio comienza en Julio" y lo presenta simultáneamente en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes 1979. El filme es auspiciado por la Universidad Católica de Chile, nueva situación asumida por su Vicerrectoría de Comunicaciones, que permite a "Julio comienza en Julio", igual que a los espectáculos de teatro, liberarse del pago de impuestos estatales por un período de tres meses. Es un mecanismo abierto para los realizadores chilenos.

**“EL HUSAR DE LA MUERTE” (1925)**

**Realizador: Pedro Sienna**

## “EL HUSAR DE LA MUERTE”

En 1962 Sergio Bravo, realizador chileno y director del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, tuvo noticias de una copia de 35 mm. de “El Húsar de la Muerte”, de Pedro Sienna, que estaba en poder de Edmundo Urrutia, documentalista chileno de la época del cine mudo. Bravo compró la película para la Universidad de Chile y ese mismo año inició su restauración. Estaba en pésimo estado y hubo que dedicar el trabajo de una persona por un año a soldar las perforaciones para llegar a obtener un negativo. Una vez reparada, Bravo la proyectó al autor en su casa y, con su autorización, procedió a restaurarla. Según Sienna, faltaban algunas escenas y títulos. El trabajo consistió en rehacer algunos letreros y establecer el montaje definitivo. De esta manera, en la versión actual se mantienen los títulos explicativos (letras blancas sobre fondo negro). El año 1964 la Cineteca de la Universidad de Chile le incorporó música incidental compuesta especialmente por Sergio Ortega. Actualmente existe un negativo de 35 mm. con sus respectivas copias y una reducción a 16 mm.

En 1925, año de la realización de "El Húsar de la Muerte", se produjeron en Chile quince películas de largometraje, el año anterior nueve y el posterior, once. En una filmografía del cine mudo chileno (25) de esta obra se dice:

"'El Húsar de la Muerte' es el único filme de esa época que está en condiciones materiales de ser exhibido. Cuando se muestra en cineclubes o institutos, los espectadores se asombran de su calidad y frescura, de la fuerza que se desprende de su actuación, de la coherencia del relato, donde prácticamente no hay un argumento estructurado. El eje es el casi legendario personaje histórico Manuel Rodríguez, caracterizado vigorosa y sobriamente por Pedro Sienna que le confiere la estatura y vitalidad de un héroe.

"Emoción y poesía se desprenden de ciertas escenas impregnadas de pequeños detalles, donde Sienna-director, aprovecha con gran habilidad los recursos del lenguaje cinematográfico: el sueño del Huacho Pelao. La escena del volantín, el encuentro de Manuel Rodríguez con la hija del Marqués de Aguirre, por nombrar las más destacadas. Estas cualidades hacen de "El Húsar de la Muerte" una película muy superior a otras producciones nacionales de fecha posterior o más recientes.

"En la época de su estreno el éxito fue indiscutido. Las opiniones de los diarios están sintetizadas en los comentarios de dos críticos bastante severos: 'Catón', de La Estrella de Valparaíso, y 'Ex', de la revista Zig-Zag.

"Dice 'Catón': 'El filme venía precedido de gran fama: era el mejor filme chileno. La acción se va desarrollando fácil. El argumento no está bien definido. Es más bien la relación de las hazañas de Manuel Rodríguez dentro de las cuales se teje un corto idilio. La fotografía está bien sin ser sobresaliente, aunque hay momentos en que hay cuadros muy precisos. Pedro Sienna está muy bien, talvez es el mejor trabajo de Sienna. Piet Van Ravenstein igual cosa y el papel del muchacho que hace de Huacho Pelao es admirable. Damos un aplauso a 'El Húsar de la Muerte'. (26)

"'Ex' no es menos efusivo: 'No tiene propiamente intriga —señala— lo que le presta la unidad es Manuel Rodríguez en torno del cual se suceden las anécdotas, las aventuras rápidas, una serie de emboscadas, equivocaciones, golpes de mano y otras escenas que mantienen el interés. Hay mucho movimiento y un gran despliegue de recursos ingeniosos. El autor ha usado muy bien el recurso de materializar los relatos y no ha confiado todo a las letras. Esto se ve con el despertar del muchacho guerrillero cuando sueña que derrota a una docena de Talaveras y de repente le cae un chorro de agua fría. Su actuación en general es muy buena y se destaca especialmente el robo de la corneta. Hay muchas concesiones sí, a la galería, pero en resumen da la impresión de un argumento personal, desarrollado con inteligencia. Al comienzo choca la imagen de Pedro Sienna, pero poco a poco se le siente mejor en su papel y termina por emocionar. Dos o tres fotografías malogran el efecto del último cuadro que pudo ser soberbio, pero sólo resulta bueno". (27)

## PERSONAJES

*Manuel Rodríguez, guerrillero, héroe de la Independencia.*

*Carmen, hija del Marqués de Aguirre, amiga de San Bruno, enamorada de Rodríguez.*

*Huacho Pelao, niño allegado a la casa de Ña Rosario, integrante de la guerrilla.*

*San Bruno, realista, capitán del Batallón Talavera.*

*Marcó del Pont, gobernador de Chile.*

*Ña Rosario, dueña de la casa donde se reúnen los patriotas.*

*Charito, hija de Ña Rosario.*

*Sargento Buendía, miembro de la guerrilla.*

*Marqués Francisco de Aguirre, realista, dueño de fundo, amigo de San Bruno.*

*El negro, sirviente de la casa del Marqués y acompañante de Carmen.*

*San Martín, oficial argentino, general en jefe del Ejército Libertador.*

*Guerrilleros y soldados del Talavera.*

## ARGUMENTO

Luego del desastre de Rancagua, en 1814, Rodríguez aparece como la figura líder de los patriotas. Emigra a Mendoza a trazar planes con el general San Martín y de regreso organiza un grupo de conspiradores que se compromete a luchar por la independencia de Chile. Con ellos Rodríguez inicia la acción guerrillera: robo de caballos, agitación y reclutamiento de campesinos, levantamiento de soldados del ejército enemigo, robo de los documentos del Gobernador, etc. Estos hechos provocan su desatada persecución por parte del ejército realista y del gobernador Marcó del Pont, la que Rodríguez burla con eficacia. Durante la acción se producen encuentros con Carmen, con quien desarrolla una relación amorosa. Por otra parte, Rodríguez despierta la admiración del Huacho Pelao, niño allegado a la casa donde se reúnen los conspiradores, con quien establece amistad al unirse éste a la guerrilla. Rodríguez vuelve a Mendoza donde San Martín prepara el cruce de Los Andes con el Ejército Libertador. A su regreso, después de victorias y derrotas, organiza los "Húsares de la muerte". Finalmente Manuel Rodríguez es asesinado a traición y enterrado por sus amigos.

## CONSTRUCCION DRAMATICA

La película narra la lucha entre la rebelión de los patriotas, encabezada por Rodríguez, y la opresión de la do-

minación española dirigida por San Bruno, capitán del batallón Talavera. Esta lucha está presentada según el mecanismo general de oposición rebelión-represión, sobre la base de situaciones particulares en las que Rodríguez es el elemento central, o situaciones referidas a él, dentro de la gran situación de lucha por la independencia. Lo importante es Rodríguez y la narración está estructurada considerando la manera de poder verlo siempre en acción. Las partes de la estructura consisten en distintos abordajes a Rodríguez, dentro de un hilo argumental donde lo que importa son las situaciones en que éste se desenvuelve, más que la dirección a que el argumento lleva. En la estructura narrativa la trama es un pretexto para permitir el desarrollo de acciones que se enmarcan dentro de situaciones autónomas, unidas en un sentido lineal. El argumento concluye con la muerte de Rodríguez, pero este hecho no aparece como desenlace de un conflicto cada vez más crítico y antagónico, sino como un cuadro más, ubicado al mismo nivel de los anteriores. En este sentido la película otorga la misma función a cada secuencia, que es develar a Rodríguez como un personaje heroico. "El Húsar de la Muerte" es una película de anécdotas en torno a un personaje, el héroe, elemento que articula todos los sucesos. De este modo la progresión no está dada por un ascenso del nivel dramático en la que cada secuencia representa un nivel superior de conflicto hasta llegar a un clímax, sino por la integración de dos factores:

- a) progresión de la acción al interior de cada situación, y
- b) progresión dada por la forma en que las situaciones están relacionadas.

El tejido de escenas proyecta siempre la acción a otra posterior, creando una carrera vertiginosa de acontecimientos. Esa proyección también está presente en cada situación. Se trata de un guión elaborado con claridad: permite gran variedad de situaciones que apuntan en la misma dirección, logrando simultáneamente identificar a todos los personajes. Como sistema de construcción, su mecanismo es el siguiente: desarrollo de situaciones re-

lativamente autónomas relacionadas por un hilo argumental que permite el desarrollo de nuevas situaciones.

a) **La progresión de la acción al interior de cada situación**

La película está estructurada sobre la base de situaciones que contienen los elementos del conflicto central y en las cuales se desarrolla una acción completa. Estas situaciones constituyen las unidades de la película y son autónomas en cuanto relatan una acción que alcanza significación y expresividad por sí misma.

Veamos la situación planteada en la siguiente secuencia del Huacho Pelao:

1. Cerca de una casa juegan niños a los guerrilleros. Los capitanea el Huacho Pelao.
2. El Huacho Pelao dando órdenes.
3. Los niños dan una vuelta al galope montados en sus coligües.
4. El Huacho Pelao se detiene y grita a sus guerrilleros: ¡VIVA LA PATRIA! ¡VIVA MANUEL RODRIGUEZ! ¡ABAJOS SAN BRUNO!
5. San Bruno se acerca al grupo.
6. Los niños lo ven venir y escapan. El Huacho Pelao de espaldas a San Bruno no se percata de su presencia.
7. El Huacho Pelao se da vuelta. Ve a San Bruno. Se asusta. San Bruno lo coge de una oreja, lo echa al suelo, lo golpea, diciendo: TU ERES EL HUACHO PELAO ¿NO? TOMA, POR PATRIOTA. San Bruno se va.
8. Los niños en la esquina de la casa se asoman a mirar, asustados, y se esconden nuevamente.
9. El Huacho Pelao adolorido en el suelo se levanta y dice: DESDE AHORA PELEARE COMO HOMBRE Y SERE GUERRILLERO DE VERAS.

Esta secuencia, que es una variación respecto del tratamiento general que sitúa siempre a Rodríguez en primer plano de la acción, constituye una homología de la situación de Rodríguez y una síntesis de la película. El juego

del Huacho Pelao es la lucha de Rodríguez y la paliza de San Bruno corresponde a la represión de la que Rodríguez y el pueblo son objeto. Además da cuenta de un humor que se desprende de las relaciones establecidas dentro de la situación, por ello es fresco, no inducido; se repite de la misma manera en otras unidades.

Lo central en la construcción de esta secuencia es que dentro de ella están los elementos del conflicto, los patriotas y los realistas, y que la progresión está dada por la acción interna de la misma situación, independientemente de lo previo y posterior a ella. En este sentido es autónoma. En primer lugar están los patriotas y su acción: el Huacho Pelao organiza y entrena su guerrilla definiendo su posición: Viva la patria, abajo San Bruno. En segundo lugar, están los realistas y su acción opresora: San Bruno golpea al Huacho Pelao por patriota. En tercer lugar está la reacción del Huacho Pelao reafirmando su compromiso: desde ahora pelearé como hombre y seré guerrillero de veras. La forma de la progresión está graficada en el diálogo:

1. El Huacho Pelao declara su posición en un juego de niños.
2. San Bruno lo descubre, lo reconoce y lo golpea.
3. El Huacho Pelao se sale del juego y se compromete a luchar en guerrillas verdaderas, proyectándose a Rodríguez y proyectando toda la situación a la temática general de la película.

En tres réplicas se ha manifestado un avance en la acción. La situación se completa constituyendo una unidad expresiva por sí misma: el Huacho Pelao imita a Rodríguez jugando a la guerrilla, pero al sentir la represión en carne propia decide dejar de jugar y convertirse en guerrillero de verdad. Se crea también el antecedente para que el muchacho solicite a Rodríguez su incorporación a la guerrilla —lo que ocurre más adelante— y genere su propio argumento: el robo de la corneta, vinculado al argumento central.

El mecanismo de oposición rebelión-represión que liga una situación con otra está presente también en el mecanismo interno de funcionamiento de esta secuencia.

La secuencia de la parroquia es otro claro ejemplo:

1. El negro llega a la parroquia, se desmonta y va hacia el cura que lee un breviario.
2. El negro da el encargo al cura: su patrón está agonizando. El cura entra a la parroquia. El negro monta y se va.
3. Patio de la parroquia. El cochero limpia el coche. Llega el cura y le dice: ENGANCHA PARA LLEVAR EL VIATICO AL SEÑOR MARQUES DE AGUIRRE.
4. El cura se va del patio.
5. Frontis de la parroquia. Llega Rodríguez corriendo.
6. Los Talaveras llegan a la parroquia persiguiendo a Rodríguez.
7. Patio de la parroquia, Rodríguez llega y aborda al cochero, que dice: EL SEÑOR CURA NO LO PUEDE ATENDER. TENEMOS QUE LLEVAR EL VIATICO AL SEÑOR MARQUES DE AGUIRRE.  
El cochero le vuelve la espalda.
8. Rodríguez se saca su chaqueta y envuelve en ella al cochero, golpeándolo.
9. Rodríguez con el cochero en el suelo: SI CHISTAS TE MATO.
10. Los Talaveras hablan con el cura en la puerta de la parroquia; el cura: CUANDO YO ME VAYA PUEDEN REVISARLO TODO.
11. Frontis de la parroquia. Por la esquina de la iglesia aparece el coche, que se detiene frente a la puerta. Sale el cura seguido del monaguillo. Suben al coche. Los Talaveras presentan armas. Rodríguez conduce el coche, embozado.
12. El coche se aleja. Los Talaveras entran a la iglesia.
13. Patio de la parroquia. Los Talaveras descubren al cochero ensacado.
14. El cochero cuenta lo que pasó.
15. El coche se aleja.

La situación está planteada en los términos opuestos provocación-persecución: contiene los elementos del conflicto; la progresión está dada por su acción interna y queda abierta al desarrollo de una nueva situación (Rodríguez en la casa del Marqués arranca nuevamente de los Talaveras robando el caballo al negro, después de encontrarse con Carmen); también es autónoma al constituir una unidad expresiva por sí misma; Rodríguez es perseguido por los Talaveras, pero su astucia le permite evadirlos. En esta secuencia se puede observar una característica general del filme cual es la de establecer situaciones sobre la base de un juego de relaciones que sólo Rodríguez conoce, lo que ciertamente le permite salvar las dificultades. Este hecho hace que su acción como personaje, en las escenas donde aparece, sea el elemento de progresión de la escena, al ir cambiando el sentido de las relaciones. La cortesía de los Talaveras con el cura mostrada al principio se transforma cuando le presentan armas, porque el espectador sabe que el cochero es Rodríguez. Los perseguidores rinden homenaje al perseguido. Nuevamente el humor se desprende en forma natural de las relaciones establecidas en la situación.

#### **b) La progresión de la acción en la unión de situaciones**

Un factor de progresión está en la acción interna de cada situación. El otro por la forma en que estas unidades están ligadas a través de:

1. Relacionar escenas y/o secuencias por oposición, en el sentido de suceder una escena que trata una situación de los patriotas con una que trata una situación realista, o una escena de rebelión o provocación patriota con una de persecución o represión realista. La secuencia en que una partida de Talaveras disuelve un grupo de patriotas a culatazos está seguida por una escena en que Rodríguez lanza un puñal con un mensaje provocador al interior de una casa realista. La secuencia en que el Huacho Pelao es pateado por San

Bruno está seguida por la secuencia en que Rodríguez hace agitación en el campo. La escena en que Rodríguez persuade a un soldado Talavera para unirse a la guerrilla está seguida por la persecución a la parroquia. La secuencia en que Rodríguez es traicionado al ponerse precio a su cabeza, está seguida de la escena en que Marcó del Pont recibe una cabeza de chanco de parte de Rodríguez, etc. Esta relación por oposición es progresiva al crear cada una el antecedente para la escena siguiente.

2. El tratamiento de acciones paralelas. Al estar en acción la rebelión de los patriotas, lo está también y al mismo tiempo, la represión de los realistas; mientras Rodríguez organiza la guerrilla, el Huacho Pelao organiza la suya y se las arregla para conseguir la corneta; mientras Rodríguez entretiene a Marcó del Pont, el Huacho Pelao se roba la arqueta con los documentos; mientras Rodríguez rev'sa los documentos en el vivac, un traidor lo denuncia a San Bruno; mientras Rodríguez esconde los documentos —herido en casa de Carmen— San Martín los espera en Mendoza, etc.
3. La integración de las relaciones de Rodríguez con Carmen y el Huacho Pelao a sus actividades conspirativas guerrilleras. Todos los encuentros de Rodríguez con Carmen son a propósito de su actividad como guerrillero, y es a partir de ellos que se desarrolla su relación amorosa. El primer encuentro se produce al lanzar Rodríguez el puñal al interior de la casa realista donde se encuentra Carmen. El segundo frente a la parroquia; Carmen va a misa y Rodríguez tiene una cita con un conspirador. El tercero, en el fundo del Marqués, al llegar Rodríguez como cochero del cura que lleva el viático, etc.

Las relaciones con el Huacho Pelao se realizan en torno a su integración a la guerrilla y posteriormente como brazo derecho de Rodríguez en las actividades conspirativas. Estas relaciones, secundarias respecto de la actividad central de Rodríguez, otorgan variedad al ar-

gumento, pero son un factor de progresión al estar integradas a esa actividad. Carmen es del bando realista y la relación de Rodríguez con ella lo llevará a un enfrentamiento cuerpo a cuerpo con San Bruno la única vez que se encuentran. Por otra parte, el desarrollo del robo de la corneta es una actividad conspirativa como las de Rodríguez, y es requisito para integrarse finalmente a la guerrilla. Una vez aceptado el Huacho Pelao hará posible el robo de los documentos del gobernador. La relación de Carmen y del Huacho Pelao llegan a integrarse incluso en una misma situación: Rodríguez, que es asistido y protegido de la policía por Carmen en su fundo, logra comunicarse simultáneamente con el Huacho Pelao a través del volantín, dando instrucciones a sus compañeros.

4. El uso del flash-back y la puesta en imágenes de discursos y pensamientos es un factor de progresión, porque no detiene la acción usando títulos explicativos; estas imágenes, a partir de una situación remiten a otra o cambian su sentido.

Por ejemplo: cuando el Huacho Pelao cuenta a Rodríguez cómo se robó la corneta; esto lo vemos en imágenes a través de un flash-back que —de la situación del encuentro de Rodríguez con el Huacho— remite a la situación concreta del robo. El discurso que Rodríguez da a los campesinos para incorporarlos a la guerrilla está puesto en imágenes graficando sus palabras. Estas imágenes, desde la situación de agitación, transportan a las situaciones en que los Talaveras incendian las casas de los patriotas y violan a sus mujeres. Cuando San Bruno pregunta a los guardias cómo es Rodríguez (a propósito del robo de caballos), al aparecer en imágenes las distintas versiones testimoniales, la misma situación en que éste increpa a los guardias con agresividad se transforma en el pánico que Rodríguez provoca en San Bruno. En esta transformación está la progresión.

Todos estos mecanismos empleados en la construcción de "El Húsar de la Muerte" otorgan una fluidez a la narración que se sintetiza en un constante golpe de Rodríguez y los patriotas a sus enemigos realistas. La película empieza inmediatamente en acción estableciendo las partes en conflicto e identificando al momento todos los personajes. La primera secuencia ya da cuenta de un pueblo oprimido en rebelión: "Ya seremos libres y las pagarán todas, perros opresores". La segunda secuencia establece las reglas del juego mediante el puñal que Rodríguez lanza al interior de la casa realista; presenta a Rodríguez, a Carmen y a San Bruno:

Carmen: ¿Quién es el audaz que se atreve hasta llegar aquí?

S. Bruno: Un insurgente sin importancia.

Carmen: Me interesaría conocer ese hombre. Déme Ud. ese puñal (lee) si yo fuera hombre, le mataría con su propia arma para hacerlo pagar su audacia. Viva el rey.

El papel clavado en el puñal dice: "No alegrarse demasiado. Se acerca la hora de la libertad. Mueran los tiranos. ¡Viva la patria! Manuel Rodríguez". Así, a esta altura de la película ya están identificados los personajes y establecido el carácter y forma de la lucha. Rodríguez es audaz, valiente y provocador; Carmen es enérgicamente partidaria del rey; los patriotas no se doblegarán ante su reciente derrota y sus acciones serán de tipo guerrillero.

En la tercera secuencia Rodríguez golpea la puerta de la casa donde se reúnen los patriotas y donde está el Huacho Pe'ao. De adentro preguntan: QUIEN VIVE. Rodríguez: LA PATRIA.

Adentro todos se ponen de pie: ¡DON MANUEL!

Rodríguez desde la tercera secuencia es la patria y el líder de los patriotas. La gran cantidad de acontecimientos y relaciones que la película va narrando quedan establecidas en un cuerpo compacto donde ningún elemento presentado queda sin tratamiento. Todos los antecedentes

están vinculados y lo están en torno al personaje Rodríguez: "si yo fuera hombre, le mataría con su propia arma..." Pero al final, después de un desarrollo, Rodríguez y Carmen se despiden con un abrazo. Ese texto, además ("si yo fuera hombre...") está referido a San Bruno, quien después evidenciará su pánico nada varonil por Rodríguez.

El traidor que denuncia a Rodríguez ante San Bruno ha manifestado su debilidad previamente, al poner en duda la llegada de Rodríguez a la escena del juramento en que los patriotas se comprometen a luchar por la independencia.

El Huacho Pelao se roba la corneta para ingresar a la guerrilla. Cuando Rodríguez lo acepta le dice que sólo se roba en bien de la patria. Después de esto el Huacho Pelao se caracteriza por sus robos en bien de la patria. En total se roba cuatro cosas: la corneta, la arqueta con los documentos, un pollo para la comida de Rodríguez en el vivac y el cartel que anuncia el precio de la cabeza de Rodríguez.

El negro que sirve en el fundo del marqués queda permanentemente ridiculizado por Rodríguez. Siempre está corriendo de un lado a otro por encargos de Carmen. Corre a llamar a los Talaveras, mientras Rodríguez le roba los caballos. Corre a pedir el viático al cura y Rodríguez, que viene en el coche, le roba su caballo. Después de un enfrentamiento el negro conduce al malherido Rodríguez a la cama de su patrón, por orden de Carmen. Posteriormente debe retirarse cuando Rodríguez se entretiene con su patrona y toma sol en el patio. Esta relación de Rodríguez con el negro se consolida después cuando otros campesinos se integran a la guerrilla.

De esta manera la película —que es una reiteración permanente de la misma situación— se va enriqueciendo por la significación que van adquiriendo las distintas relaciones a medida que se desarrollan.

El que la película esté construida sobre la base de situaciones relativamente autónomas y que éstas se estructuren debido a un juego de relaciones internas otorga gran importancia a la puesta en escena y al uso de la cámara con respecto a ella.

### PUESTA EN ESCENA Y PUESTA EN CAMARA

Las acciones siempre se dan en un espacio delimitado y reconocible, donde el espectador puede ubicarse en la geografía del lugar. La cámara, a través del plano (en general, abierto), de la profundidad de campo, y del encuadre fijo, utiliza el espacio como el ámbito en el que se dan los movimientos y las relaciones entre los personajes. La utilización del plano abierto y de la cámara fija hacen recaer en el desplazamiento de los actores dentro del espacio encuadrado y en sus salidas y entradas a cuadro una función expresiva principal, junto al continuo desplazamiento de la cámara, que no se da dentro del mismo plano, sino a través del paso de un plano a otro. Una vez establecido claramente el espacio y la situación dentro del cuadro, la cámara salta de un lugar a otro y en cada plano juega con los desplazamientos, las relaciones y los bordes del cuadro.

Veamos la escena de la parroquia donde se produce el primer encuentro de Rodríguez con Carmen:

1. Plano general del frontis de la parroquia. Se ve gente que entra a misa y gente que conversa frente a la puerta. Rodríguez embozado entra a cuadro en plano medio y mira de un lado a otro. Entra a cuadro un caballero, se junta con Rodríguez.
2. Plano medio de Rodríguez y el conspirador, que le dice: —Ya están todos citados para la noche, he dado el

- santo y seña. El conspirador sale de cuadro y entra Carmen, que va a misa seguida del negro.
3. Plano general de Carmen, a quien se le cae el devocionario al pasar frente a Rodríguez.
  4. Plano general de Rodríguez acercándose a Carmen, se inclina, coge el devocionario y se lo entrega a Carmen. Ella lo toma y se aleja. Rodríguez la sigue con la mirada.
  5. Primer plano de Rodríguez que mira alejarse a Carmen.
  6. Plano general de Carmen que llega a la puerta de la Iglesia. Antes de entrar se da vuelta a mirar a Rodríguez.
  7. Plano medio de Carmen sonriendo a Rodríguez.
  8. Primer plano de Rodríguez mirándola.

La escena comienza con un plano que establece todo el espacio. Dentro de él se da una situación: gente que va a misa. Una vez precisada esa realidad entra a cuadro Rodríguez, enriqueciéndola: Rodríguez con su rostro semi-cubierto espera a alguien a la entrada de la iglesia. Cuando eso está claro la situación se completa al entrar a cuadro el otro conspirador: en medio de la gente que va a misa Rodríguez realiza una cita clandestina. En dos entradas a un cuadro que establece una situación, ésta se enriquece y progresa a través de las relaciones que en el cuadro se van creando. Los planos posteriores se dan en un espacio ya conocido y mantienen esta forma expresiva. Un mismo espacio sirve de recinto a tres situaciones: gente que va a misa, cita clandestina, primer encuentro de Rodríguez con Carmen. El encuadre, el espacio encuadrado, los movimientos internos y las relaciones físicas establecidas en ese espacio constituyen de esta manera los elementos técnicos básicos de expresión cinematográfica. La película consiste en desplazamientos que crean relaciones físicas dentro del cuadro fijo. Relaciones entre personas y objetos en un espacio, que se dan en cualquier película, pero que en este caso se constituyen en elementos expresivos principales, porque la cámara los está valorando al mantenerse quieta, usando los bordes del cuadro, la profundidad de campo y la elección de un

tamaño del plano que permite observar los elementos en juego. La cámara no describe, no sigue la entrada y salida de los personajes, sino los hace entrar directamente a cuadro, al espacio delimitado por ella, donde está lo importante, porque allí van a ocurrir los hechos. Dentro del cuadro quieto se centra la acción y los personajes no tienen más que entrar o salir de él. La cámara no pierde el tiempo. Su rigidez indica el valor del espacio encuadrado y de lo que en él acontece. En este sentido existe una integración entre la puesta en escena y el uso de la cámara. Este establecimiento de un espacio y un juego de relaciones en él es muy claro en la segunda escena de la parroquia, transcr.ta en la página 58.

Toda la situación se establece sobre la base del uso de dos espacios: frontis de la parroquia y patio parroquial. Frente a ellos la cámara se instala y en diversos planos fijos que encuadran básicamente el mismo espacio y permiten un juego de relaciones que narran una situación completa. Veamos el tratamiento dado a lo que ocurre en el frontis de la parroquia.

1. Frontis de la parroquia. Plano general. Un cura lee su breviario. Entra a cuadro el negro, habla con el cura y sale de cuadro.
2. Entra a cuadro Rodríguez corriendo, en plano general frente a la parroquia.
3. En un plano muy similar entran a cuadro los Talaveras en busca de Rodríguez. Hablan con el cura, quien entra a la iglesia.
4. Plano general. Se ve el frontis de la parroquia en perspectiva. Tras de uno de los muros de la iglesia entra a cuadro el coche que conduce Rodríguez. De la iglesia sale el cura con el monaguillo. Los Talaveras presentan armas, el cura sube al coche, parte y sale de cuadro.

Un solo espacio visto a través de un cuadro fijo recibe la entrada y salida de personajes que se mueven dentro de él, relacionándose. Todos los planos tienen la iglesia

como referencia, cuyo frontis es el escenario común para desarrollar la acción: el negro da el encargo al cura; Rodríguez arranca; los Talaveras lo persiguen; los Talaveras piden permiso al cura para revisar la iglesia; Rodríguez evade a los Talaveras disfrazado de cochero llevándose al cura, uniendo en este mismo espacio perseguidores y perseguido. El otro espacio en que se desarrolla esta secuencia está trabajado de la misma forma, tratamiento que se mantiene a lo largo de la película. La cámara, de plano en plano, se desplaza de un lugar a otro teniendo siempre la referencia de un espacio ya establecido. Para equilibrarse ella recurre al iris como una forma de centrar la atención en una zona del cuadro, sin cambiar de plano. Por ejemplo, en la primera secuencia, luego que un grupo de patriotas es disuelto a culatazos por los Talaveras, hay un plano de uno de ellos en el suelo. Cuando los Talaveras se van, el iris centra la atención en su rostro que grita:

“¡Ya seremos libres y las pagarán todas, perros opresores!”

## TITULOS

Veinte títulos —letras blancas sobre fondo negro— a lo largo de la película van situando la gran cantidad de acontecimientos en un hilo argumental. Algunos están usados como forma de entregar antecedentes necesarios para la acción, otros como conclusión de alguna secuencia, y otros como transición de una situación a otra. Pero no están usados para reemplazar una puesta en escena o reiterar algo expresado ya en la imagen, salvo algunas excepciones que Sergio Bravo mantiene como respeto a su autor. Los diálogos están escritos en letras blancas sobre la imagen en la parte inferior del cuadro, sin recurrir a los títulos explicativos. De esta manera los títulos no producen una detención en la acción, sino muy por el contrario, son un elemento narrativo que la hace progresar. La película se abre y se cierra con un título. Comienza con uno que entrega el antecedente de la primera secuencia:

el Desastre de Rancagua, para entrar inmediatamente en acción: el desastre provoca la represión realista y la rebelión patriota.

LOS TALAVERAS PERSIGUEN A RODRIGUEZ HASTA EL FUNDO DE AGUIRRE PARA ENCERRARLO ENTRE DOS FUEGOS.

Este título crea el antecedente para la escena en que Rodríguez es herido en un enfrentamiento en el fundo del Marqués de Aguirre. Pero la mayoría de los títulos están usados como transición, por ejemplo:

RODRIGUEZ VIAJA A MENDOZA une la escena en que se produce el primer encuentro de Rodríguez con un grupo de patriotas donde éste habla de trazar planes con San Martín, con la escena de Rodríguez y San Martín en Mendoza.

AL DOMINGO SIGUIENTE une la secuencia que trata los efectos que la llegada de Rodríguez produce en los patriotas y los realistas con la escena de la cita clandestina frente a la iglesia.

MIENTRAS TANTO une la escena en que Rodríguez y los patriotas se unen en un juramento para luchar por la independencia de Chile, con la escena en que Carmen recuerda su encuentro con Rodríguez frente a la iglesia.

Y la película se cierra con un título usado como conclusión: HAN PASADO 150 AÑOS Y EL RECUERDO DE ESTE GRAN GUERRILLERO VIVE EN EL CORAZON DE TODOS LOS CHILENOS.

Hay también algunos títulos explicativos, innecesarios, por cuanto explican algo ya claro en la imagen:

RODRIGUEZ HABIA LLEGADO DISFRAZADO DE VIEJO.

Rodríguez cita a los patriotas a comprometerse a luchar por la independencia. Es el primero en acudir a la reunión, donde se presenta disfrazado. Cuando han llegado todos, Rodríguez se descubre y es reconocido por los demás. Al verlo quitarse el disfraz, tal título sobra. Pero se trata de una excepción dentro del uso general de los letreros, que se manejan como un elemento narrativo para ubicar las situaciones en el argumento.

## MONTAJE

Hemos dicho la forma en que la película está construida: sobre la base de situaciones que contienen una acción completa, tratadas a través del establecimiento de un espacio que sirve de escenario para el movimiento de los personajes dentro de un cuadro fijo. La cámara se desplaza dentro de ese espacio ya establecido, al cambiar de plano, encuadrando lo que el interés de la situación indica. La integración específica de la puesta en escena con la puesta en cámara establece básicamente las relaciones dentro del plano. Los cambios de plano procuran seguir el desarrollo de esas relaciones, más que producirlas. Hemos dicho también la forma en que las situaciones están ligadas: por oposición, a través de la acción paralela y el uso del flash back. Todos estos elementos son los que finalmente definen la forma del montaje, que se caracteriza por la velocidad y fluidez de los acontecimientos. El ritmo se logra por la continuidad de la acción y por la insistencia en un tratamiento común de las situaciones a través de toda la película. Cada secuencia es un recipiente de una cantidad de acontecimientos y relaciones que se desarrollan con fluidez.

La variedad de las relaciones que Manuel Rodríguez crea mantiene en alto el interés del espectador, continuamente asaltado por distintos acontecimientos, entre los cuales no hay momentos muertos. El montaje relaciona las situaciones y los planos de tal manera que en el cuadro siempre haya actividad. Existe una acción que se desarrolla y de la cual la cámara sólo toma sus momentos culminantes. La primera imagen de la película es un plano de varios jinetes a matacaballo que avanza a cámara. Desde esa carrera la actividad de la película no termina hasta la muerte de Rodríguez. Es un montaje de movimientos internos del cuadro integrado al movimiento de planos donde el tiempo de cada uno es preciso en cuanto a no excederse de lo necesario para dejar establecida una relación.

La exactitud en el tratamiento del tiempo da cuenta del aporte de Sergio Bravo y remite a su notable "Láminas de Almahue" (documental analizado en RE-VISION DEL CINE CHILENO). La importancia de este despliegue ininterrumpido de movimientos es que todos ellos apuntan siempre en torno a la figura de Manuel Rodríguez, quien es finalmente el que los articula y otorga unidad cinematográfica.

## ACTUACION

Los personajes están definidos por sus relaciones recíprocas y por la actitud que asumen en consecuencia. Por la forma como está tratada la acción, son básicamente cuerpos en movimiento, pero cuerpos con carácter a partir de su papel en el juego. En este sentido no hay una interiorización en los personajes ni una detención que permita profundizar en ellos; por sobre todo importa la forma en que se desenvuelven en situaciones determinadas. Esto es suficiente para que cada personaje quede claramente identificado, desde los principales —Rodríguez, Carmen, el Huacho Pelao y San Bruno— hasta los secundarios —Marcó del Pont, el Negro, Ña Rosario— e incluso personajes como el monje que aparece en la escena del sarao y el cura que lleva el viático al Marqués de Aguirre. La actuación en este caso es un trabajo de rápidas relaciones entre personajes, que no da tiempo a la caracterización más profunda, porque no es eso lo que interesa. El personaje principal es Rodríguez y Sienna logra darle fuerza por la calidad de su presencia escénica. Cuando él está en cuadro, él es lo más importante, no sólo por ser como protagonista quien promueve la acción, sino por sus características físicas del romanticismo y por la calidad de su actuación. Rodríguez es un héroe que resuelve las dificultades con facilidad y soltura, siempre dominando la situación, incluso con humor. Jamás se exaspera, como sus enemigos. Por el contrario, tiene la tranquilidad que le confiere su valentía y audacia, expresada en la actuación de Sienna con todo el encanto de su época.

# “EL HUSAR DE LA MUERTE”

## Ficha Técnica

- Guión y realización:* Pedro Sienna.
- Argumento:* Hugo Silva.  
Pedro Sienna, basado en la vida del guerrillero Manuel Rodríguez.
- Fotografía:* Gustavo Bussenius.
- Productor:* Alfredo Wolnitzki.
- Intérpretes:* Pedro Sienna (Manuel Rodríguez), Clara Werther (Carmen de Aguirre), Dolores Anziani (Charito), Hugo Silva (jefe de hogar patriota), Piet van Ravenstein, Luis Baeza Flores, Octavio Soto, Federico Gienza, Guillermo Barrientos, Emilia Sierra, Angel Díaz y Méndez, Víctor Véjar.
- Producción:* Andes Films.
- Estreno:* 24 de noviembre de 1925.  
Teatros Brasil, Septiembre, Esmeralda y O'Higgins de Santiago.
- 35 mm., blanco y negro, 65 minutos.**

# PEDRO SIENNA

## Biofilmografía

- 1893 Nace en San Fernando el 13 de mayo. Al iniciarse como actor de teatro cambia su nombre real (Pedro Pérez) por el seudónimo Pedro Sienna.
- 1921 "Los payasos se van", actuación, guión y realización.
- 1922 "El empuje de una raza", actuación y realización.
- 1924 "Un grito en el mar", actuación, guión y realización.
- 1925 "La última traspachada", actuación, guión y realización.
- 1972 Fallece en Santiago el 10 de marzo.

**“HOLLYWOOD ES ASI” (1944)**

**Realizador: Jorge Délano (Coke)**

## "HOLLYWOOD ES ASI"

### ARGUMENTO

Un locutor de noticiario narra la historia de María, hermosa joven de Los Andes, que gana el concurso Beauty Factory consistente en un viaje a Hollywood; su novio, Andrés, médico del pueblo, se opone y por ese motivo rompen relaciones. María parte a Hollywood. En el avión conoce a un norteamericano, promotor de estrellas, que le ofrece sus servicios. En el aeropuerto la esperan representantes de Beauty Factory, quienes la llevan a un hotel y luego a centros nocturnos de moda frecuentados por famosos actores. Estos personajes le provocan posteriormente un mal sueño.

Al día siguiente una llamada del promotor le permite conocer los Estudios más importantes y a su Jefe, Bob; éste, impresionado por la belleza de María y el extraordinario parecido con su ex mujer, la invita a almorzar; juntos recorren los Estudios.

Terminado el dinero obtenido por el concurso, María decide trabajar como extra a la espera de un mejor contrato, según ofrecimiento del promotor. Cambia el hotel por una residencial. Mientras tanto, la ex esposa de Bob,

que es una gran "estrella", sufre un accidente mortal que paraliza el rodaje en que interviene. Bob propone al Estudio que María termine en secreto las tomas inconclusas; los magnates aceptan. Con el dinero ganado María impide la venta de la casa de su madre en Chile y compra obsequios para sus compañeros de residencial. María siente nostalgia por su novio.

Bob, que además de ejecutivo de Hollywood es aviador, va a la guerra y muere cuando la película de su estudio está terminada y ya se prepara el estreno. El público aclama la última actuación de la famosa actriz; María, por contrato, no puede presentarse al público y solamente oye por radio comentarios del éxito; también escucha la noticia del arribo a Estados Unidos del Embajador chileno acompañado de un joven cancerólogo, que resulta ser su ex novio. María parte a Washington y allí, en un cine, asistiendo a la proyección de su película, encuentra a Andrés. Se besan.

## ESTRUCTURA DRAMÁTICA

El objetivo último del filme, anunciado desde un comienzo por un locutor —"Hollywood no es como todos se lo imaginan"—, es demostrar por una serie de incidentes que le ocurren a la protagonista que dicha ciudad no es la maravilla que se cree, sino una simple ilusión, un mito.

Para desarrollar este objetivo la historia se basa en un eje central: María, joven provinciana de Los Andes, parte a Hollywood por haber ganado un concurso. El mecanismo dramático que ata toda la primera secuencia es el concurso que permite a María conocer el mundo de Hollywood.

La primera secuencia es de suma importancia para la forma dramática elegida, ya que en ella se entregan los antecedentes indispensables para entender el desarrollo y comportamiento de María a lo largo del filme; está com-

puesta de seis escenas cortas y tiene como base el concurso; informa de lo siguiente:

- María vive en Los Andes.
- María admira a las "estrellas" de Hollywood.
- Al novio de María y médico del pueblo no le agrada el concurso por el posible alejamiento de su amada.
- María gana el concurso.
- María rompe relaciones con Andrés.
- Los familiares de María se entristecen al verla partir.

Estos antecedentes pretenden anclar rápidamente dónde y cómo es María y el porqué de su viaje a Hollywood; develan a una joven provinciana sentimental y soñadora que se aparta de su novio a pesar de sentirse algo triste. Esta aparente contradicción de la protagonista tomará sentido como elemento dramático sólo cuando María, al enfrentarse a la realidad de Hollywood, llore por su amado, transformándose en el más importante del quizás único conflicto que vive María: el haberse separado de Andrés.

La primera secuencia propone los antecedentes en forma somera, pretendiendo explicar todo un pasado; si estos antecedentes no existieran, María —como personaje— sería incapaz de develar realmente un conflicto, ya que ante la adversidad del medio, recurre a ellos para demostrar que no es feliz. Por referencia a los antecedentes se evitan las acciones concretas del personaje, que nunca se opone, sino se limita a la aceptación. Esto es de importancia para entender las fallas de la construcción dramática. María, ante los incidentes que la llevan a nuevas situaciones, jamás se opone, niega o ataca, sólo acepta; esta mecánica constante obliga a que las situaciones se den por mera coincidencia; es decir, se tejen hechos para crear una nueva situación, ya que al no existir conflicto, la situación se satura rápidamente por extensa que ella sea. A raíz de esta saturación el guionista se ve obligado a buscar una nueva situación para continuar deprimiendo a María o para ponerla en crisis. Pero como María siempre acepta, al no existir oposición, se hace imposible que al-

quien la ataque. Hollywood no lo consigue, hecho que incide en que la película termine por redimirlo, como universo autónomo con sus propias leyes, y desista de criticarlo. María, en último término, se deprime porque no está acostumbrada a esas reglas y porque añora sus tiempos de Chile, transformándose esas realidades en las develadoras de su última crisis, que ella tampoco trata de solucionar. Y al final sucede: escapa y llega a los brazos de Andrés.

La mecánica de construcción dramática obliga a preguntarse si la ausencia de conflicto —entiéndase éste como dos fuerzas que se enfrentan— se debe al mínimo interés de las situaciones o a la debilidad de la protagonista. Ante esta disyuntiva no vale más que remitirse a la estructura. La necesidad de develar Hollywood lleva al guionista a construir una serie de situaciones destinadas a mostrar su funcionamiento y para probar que no es maravilloso, sino dañino, introduce una joven lo más opuesta a él; de allí que María sea provinciana y chilena. Al mezclar estos opuestos María se deprime; esto significa que Hollywood le hizo mal, por lo tanto Hollywood es nefasto y por lo mismo ya se ha cumplido lo anunciado al comienzo por el locutor de la película.

Sin embargo, el hecho de que María jamás entre en conflicto con Hollywood, sino que sólo se deprima, da paso y obliga al guionista a encontrar solución para ella: el amor. Con este fin se hace llegar a Andrés a Estados Unidos y decir a María que "Hollywood no es tan malo después de todo". Extraña paradoja si se consideran los objetivos del filme, pero que viene a confirmar que la verdadera crisis de María, no afrontada por las situaciones dramáticas ni por el personaje, se debe más a la ausencia del amor que a la maldad de Hollywood.

Prosiguiendo con la construcción dramática, en la segunda secuencia María parte a Hollywood. En el avión conoce a un promotor norteamericano "busca estrellas" que, al encontrarla hermosa, le propone un contrato para alguna película que él conseguirá. Nuevo mecanismo, esta

vez amarrado a la coincidencia, para hacer que más tarde María permanezca en Hollywood por una razón lógica.

Es por ahora sólo un antecedente de relación: María conoce a este señor y él le propone algo, una posible actuación en un filme. La llegada a Hollywood permite que los representantes del concurso Beauty Factory lleven a María a los centros nocturnos concurridos por las estrellas. Después de admirar a algunas presentes, María sueña con Chaplin, los Hermanos Marx, Greta Garbo y Frankenstein.

Al día siguiente el promotor la llama por teléfono; en ese momento la escena del avión se transforma en el mecanismo por el cual María entrará al verdadero mundo de Hollywood; el promotor ha hablado de la belleza de la joven al jefe de los Estudios de una importante compañía cinematográfica y él quiere conocerla. Se entiende ahora el hecho del encuentro en el avión, si no fuera por esto, María no tendría posibilidad alguna de conocer a un jefe de Estudios ni de intervenir en una película (que será la razón de su permanencia en Hollywood) y menos de relacionarse con el mundo del cine, hecho básico para la finalidad de "Hollywood es Así".

Hasta ahora se ha recurrido a cuatro mecanismos para introducir a María en Hollywood: 1) participa en un concurso; 2) lo gana; 3) conoce al promotor, y 4) el promotor la llama. Como se puede advertir, el filme ha ordenado esta serie de elementos para llevar a María al interior de los Estudios para desde allí, por medio de incidentes que se verán, ponerla en crisis.

En la tercera secuencia María entabla relación con Bob, el jefe de Estudios; se entrega un último antecedente para completar con ello el cuadro que pesará y dominará a la protagonista: ella se parece como gemela a la ex esposa del ejecutivo, famosa estrella de cine. Si bien por ahora es un antecedente, más adelante será el gran mecanismo que se use para llevar la historia a su punto más relevante. María conoce los Estudios en compañía de Bob, usándose esto como una primera forma de penetrar en el mundo del cine; allí un director europeo

neurótico dirige un filme musical ambientado en Latinoamérica; en un momento corrige mal a un actor disfrazado de gaucho, esto provoca la risa de María y la ira del director, que la expulsa del rodaje. Luego la joven conoce el casino de los Estudios, acompañada por Bob, él le hace notar la presencia de María Montez, Adolph Menjou, Franchote Tone, Mickey Rooney y los dobles de Stalin, Churchill y Hitler. Estos actores son mostrados esquemáticamente, ya que sólo sonríen o gesticulan imitando a misóginos. En la secuencia no se traspasa una posición convencional, lo que redundo, desde el punto de vista de la acción dramática, en sobrevalorar la relación Bob-María; quedan así las dos escenas —rodaje y casino— como una motivación del entretenimiento de los protagonistas y no como elemento de penetración en la realidad de Hollywood, que al parecer era la intención primitiva del filme.

El primer incidente verdadero que le ocurre a María —y que es el punto desde donde ella comienza a moverse en Hollywood como parte integrada— sucede en la cuarta secuencia, en que se queda sin dinero por terminarse la invitación del concurso. Bob y el promotor la convencen para que trabaje de extra mientras ellos le consiguen un papel en una película. María acepta, aunque afectada, lo que concretiza en una frase dicha a su compañera de residencial “así es Hollywood, se llega a un gran hotel y se termina en esto”. El incidente da comienzo a la crisis de María. Ella trabaja como extra, vive en residencial —muy semejante a las pensiones chilenas, pero con empleada “negra”—, está lejos de su país y comienza a extrañar a su novio. Todas estas circunstancias irán acrecentándose a medida que María sufra más pormenores. En la quinta secuencia, de extra anónima, María asciende a actuar como doble de una gran “estrella”, la ex-esposa de Bob, gracias a su parecido físico. Nuevamente acepta, aunque desilusionada. Allí la humillan, pero se somete a todo, aunque viertan agua sobre su cabeza para simular que llueve; ningún incidente desagradable provoca reacción violenta en ella, sólo amargura

expresada en escenas donde la joven recuerda a Chile o declara simplemente, por texto crudo, que está triste.

Los antecedentes que se dan en un comienzo son entonces el único camino por donde se deduce que María sufre una crisis al estar alejada de su novio. Así lo confirma la escena de la llamada telefónica (ordenada por Bob a Santiago en el cumpleaños de María) que la hace llorar porque termina en un diálogo con Andrés. También la escena donde, tendida en su cama, confiesa a su amiga la pena por Chile o aquella otra donde, dormida —porque es sonámbula— se levanta imaginándose que Andrés la llama.

Por otra parte también se construyen situaciones que juegan un papel secundario sólo para agregar mayor textura a la trama. Ellas no aportan nada al eje de acción; son las ocurridas en Chile: 1) la madre debe vender parte del fundo por imposibilidad de pagar la hipoteca, problema que se soluciona con dólares enviados por María, y 2) Andrés obtiene una beca para seguir estudios de cancelología en Estados Unidos; este mecanismo funcionará para dar cohesión a su llegada a Washington al final de la película. Algunas escenas y cuadros desarrollan estas dos situaciones.

Se podría hacer un resumen hasta el momento para comprobar la forma en que María ha sido llevada a una crisis para saltar desde allí a lo que se supondría la gran crisis final: María gana un concurso. Conoce un promotor. Conoce a Bob. Se termina el dinero. Trabaja como extra. Trabaja como doble de la ex esposa de Bob. En todas estas situaciones se repiten dos constantes: a María le ocurren los hechos por azar y María, ante estas coincidencias, no acciona dramáticamente a pesar de las molestias que le causen. El guionista entonces, ante situaciones críticas y un personaje que no reacciona, sólo puede inventar una situación más crítica aún. ¿Por qué? Por la necesidad de que la protagonista actúe. Ante una realidad insoportable que deriva en toda una acumulación posterior como es el caso María, el guión tiene que solucionar esa crisis afrontándola o eliminándola. Para ello,

María necesariamente debe actuar. Sin embargo se opta —y es una posición— por ubicar a María en una situación climática para llevarla, por la significación misma de la situación, a un estado depresivo, penoso. A ese nivel quedan sólo dos posibilidades: que María estalle de una vez (lo cual por su personalidad sería desviar una constante) o solucionarle su crisis por algún mecanismo que cambie la situación (acción coherente con el estilo dramático elegido). Se opta por lo último.

En la sexta secuencia final la situación es como sigue: ante la sorpresiva muerte de la "estrella" del Estudio a María se le ofrece terminar un filme inconcluso; pero nadie debe sospechar que María es la reemplazante, todos deben creer que la película completa fue actuada por la actriz fallecida. Su sueldo será de cuatro mil dólares. María acepta. Allí están todos los elementos degradadores que conforman una gran víctima. María sufre una mayor depresión, a tal punto que acepta con espíritu estoico todo, incluyendo el sacrificio de su honor por otra y la humillación del silencio. Pero esto no basta, es en el estreno del filme donde la posición de María se devela como trágica. El acontecimiento social y artístico es transmitido por una radioemisora local, cuyo comentarista afirma "es lo más grande que dejó la actriz muerta" y María, por las cláusulas del contrato, debe permanecer callada a sabiendas que es su actuación la merecedora de los elogios. Es una situación cúlmine en el sentido que Hollywood —el medio conquistado por María— ha logrado usarla e ignorarla después. Ante esta injusticia María (completamente sola en la residencial, porque sus compañeros asisten al estreno), escucha callada y triste la radio. No hay más que decir. Ahora María continúa así para siempre o soluciona su crisis. Lo primero significa repetir el filme, lo segundo inventar una nueva situación que ofrezca a María la posibilidad de reaccionar; como éste no es el criterio usado se recurre a crear una situación que, simplemente, saque a María de su letargo. Es la llegada de Andrés, que en este sentido viene a solucionarlo todo.

La frase final es significativa, ya que no deja dudas del término de la crisis de María y reconoce que el verdadero problema era el desencuentro de los novios. Conceptualmente la declaración "—Hollywood no es tan malo, después de todo—" se contradice con lo postulado al comienzo por el narrador, porque si bien es cierto que no es problema de Hollywood que María se sienta triste, no es menos verdadero que Hollywood es efectivamente una nociva "fábrica de sueños".

## LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

La característica esencial del lenguaje de "Hollywood es así" es su desarticulación, no jugada voluntariamente, que procede de los diversos intereses expuestos con iguales prioridades por su realizador.

Jorge Délano es un artista múltiple; además de realizador de cine es caricaturista (Coke), pintor, periodista, escritor, hipnotizador y ex actor. En "Hollywood es Así" en alguna forma aparecen esos diversos elementos de su formación artística, pero anulados por falta de una elaboración que los integre y los lleve a obtener resultados verdaderamente expresivos, a un nivel de lenguaje cinematográfico.

El humor, por ejemplo, que al iniciarse el filme pareciera ser el hilo conductor (enano, texto y locución del narrador), desaparece súbitamente para desarrollar un drama sentimental, que a su vez se interrumpe para incluir escenas oníricas expresionistas, continúa con algunos cuadros chilenos costumbristas con supuestos huasos de Los Andes y finaliza con un auténtico "happy end", no parodiado, exponente del más puro estilo del Hollywood que se pretende cuestionar.

La intención de entretener al espectador no justifica la superficialidad de la escritura cinematográfica, que no proviene solamente de la diversidad en el tratamiento de las escenas, sino de una indefinición de postura artística.

Déllano acusa una falta de motivación, en términos de lenguaje cinematográfico, que lo impulse a sobrepasar la excitante mera producción, en la cual se complace gracias a sus habilidades técnicas. En "Hollywood es así" esta situación se amplifica por la debilidad estructural del guión que, aunque creado por el propio Déllano, es no sólo una trampa desafiante para él sino para cualquier realizador.

## CAMARA

Comenzando "Hollywood es así" como el relato de un locutor que narra los objetivos del filme y presenta los personajes, puede decirse que la puesta en cámara está al servicio de la descripción hecha por el texto. Si éste nombra a Andrés, la cámara lo muestra, si habla de dos enamorados, la cámara los toma a una distancia de plano medio. La mecánica produce dicotomía en el planteamiento de la puesta en cámara; por un lado es un locutor el que narra, por el otro su presencia es olvidada en el desarrollo posterior, pasando la cámara a ser un elemento de la puesta en escena, subyugada a su formalidad y no a su contenido.

Hay un elemento en el filme que se usa con fines humorísticos, se trata de un personaje que imita la animación, clasificado por el locutor como el enano traductor. Su trabajo consiste en cambiar los diálogos, por medio de una máquina, del inglés al castellano. Este personaje es un ayudante del locutor, y, en cierta medida, su representante visual.

Cuando se inicia el relato propiamente tal (con la partida de María a Hollywood), el guionista abandona al locutor y su texto distanciado, pero no al enano. En esto radica la dicotomía: la cámara al comienzo parte identificándose con el locutor y prosigue al servicio de la puesta en escena, pero durante esta segunda situación sin narrador, el

enano aparece exactamente igual que en la primera, haciendo evidente el quiebre de estilo.

Al llegar a la secuencia de Hollywood la cámara funciona en dos términos: al servicio de la puesta en escena en cuanto a su formalidad y al servicio del proceso deformador de la realidad que sufre María. El primero es identificable en las escenas donde la puesta en escena es grandiosa y pretende emular la realidad de los estudios norteamericanos; la cámara no entra a preguntarse los ni a ponerlos en duda mediante ángulos específicos o movimientos que pretendan alguna selección o indagación por el espacio abarcado, se limita en un plano "óptimo" de visibilidad a captar la pomposidad de la puesta en escena y la deja existir; es el caso del baile gitano, la cámara en un plano general lo muestra en toda su extensión, temiendo dividir el gran despliegue de gente y vestuario. Otro ejemplo es el sueño de María con Frankenstein, que sucede en una cuidada escenografía de terror; la cámara se limita a mostrar la escena desde un plano general, sin planificación por corte, para destacar la producción.

El segundo caso se produce en las visiones de María, que dan a la cámara una capacidad subjetiva, muy opuesta a la objetividad de la primera parte del filme. María ve en sueños a las "estrellas" con una cámara que los recorre uno por uno. El cambio es atribuible a la necesidad de diferenciar la vida real de los sueños.

## DIALOGOS

Al comienzo del filme existe un texto narrado por el locutor que tiene un carácter explicativo de las acciones presentes, pasadas o por venir; el locutor dice "ésta es la ciudad de Los Andes" y la cámara hace una panorámica sobre la ciudad o bien: "¿Adónde irán Andrés y María?" y en ese caso la cámara se ubica premonitoriamente frente a un cine al que ingresan los protagonistas. Si bien esta forma de conjugar texto-imagen está llevada por un pro-

pósito de síntesis para llegar rápidamente a hechos más importantes, marca desde el comienzo el nivel del texto para todo el filme.

Al abandonar el guionista la participación del locutor, los personajes recurren a los diálogos. Un claro ejemplo es la escena en que Andrés y María conversan en la plaza. El locutor ya ha dicho que Hollywood no es como la gente lo imagina y ya ha presentado a Andrés y a María, pero ahora el guionista pretende que los propios protagonistas informen. María le dice a Andrés que concursó, hecho que éste ya sabe; él a su vez responde que no le gusta. Claramente el diálogo pretende, además, informar de un problema entre los enamorados. La mecánica es: a presentación de situaciones, explicación posterior.

El texto incurre en la misma fórmula de la estructura dramática; al no existir ninguna situación nacida de una urgencia vital, ellas afloran por vías de la coincidencia y se hace necesario explicar después cómo inciden en el ánimo de la protagonista, ya que ella no lo demuestra con acciones. Esto obliga a inventar escenas para dejar paso al diálogo explicativo: María habla por teléfono, María comenta su pena con la compañera de habitación. Son escenas innecesarias para el eje por donde verdaderamente avanza la historia, pero indispensables por la necesidad de explicar en texto al espectador. El ejemplo más claro de lo dicho es la escena en que María habla a Bob de la gente que vive en la residencial, mientras desde un mirador observan la ciudad de Los Angeles, California:

"El señor Tom es lo que se llama el tipo de maquinista de trenes, para cada película de trenes lo llaman, desgraciadamente el niño de la casa siempre juega a los trenes, lo que hace creer al señor Tom que se burla de él..." La imagen sincrónica muestra al señor Tom, enojado, con un niño que da vueltas a su alrededor; María prosigue: "El señor Smith es un viejo actor famoso en su tiempo, ahora vive sólo de recuerdos..." La imagen muestra un señor mirando un álbum. María: "Todos son muy simpáticos..." El texto también avanza al terreno psicológico y por este desvío adelanta juicios: "Creo que se burla".

Indudablemente es una manera de sintetizar, ya que los personajes descritos se moverán libremente después sin necesidad de expresarse en acciones para que el espectador los descubra. Lo que debe saberse de ellos ya está dicho. Expuestos los rasgos, los personajes pasan a acompañar a María a la hora de almuerzo, del descanso o de cualquier otra actividad. La falta de desarrollo de esos personajes a través de acciones se hace muy visible cuando el señor Tom muere; la escena muestra sólo eso, el señor exánime y los pensionistas tristes; esta muerte tan repentina, a la vez que gratuita, al no estar sustentada por ningún desarrollo del personaje, cae exactamente con el mismo peso del texto de la presentación: sucede.

Esta característica es llevada más a fondo cuando los diálogos explican estados anímicos, lo que ocurre con frecuencia dado que el verdadero problema de María es sentimental. Según el texto, María sufre al iniciar su actividad de extra. La escena es la siguiente: María acostada en su cama mira al techo y comenta a su compañera de pieza que no se olvida de Chile, de su gente y de Andrés el texto expresa la pena de María por su nueva situación, pero el coloquio no termina, la amiga le responde que no esté triste, que todo pasará; con ello se aprehende un estado interior de la joven. De manera que existe la pena en sí y el cómo se refleja la pena. La transformación de María queda entonces sujeta únicamente al diálogo, ya que su acción no varía: sigue en cama. Se podría decir que esto, más que explicativo, es obvio. No lo es. Lo obvio nace de lo que se sabe y esto no se sabe. María jamás acciona, nunca duda ni se niega, sólo acepta; por ello cuando el guionista necesita que Hollywood le duela a María, no tiene más recurso que elaborar un texto, puesto que es fundamental para el filme probar que Hollywood destruye. Entonces se vuelve al esquema: a presentación de situación, explicación posterior.

Seguendo esta misma línea de situación-explicación se llega a un punto cúlmine, en el cual el texto explica

una situación "metafísicamente" en boca del viejo actor de cine al final de la película.

## ACTUACION

La rigidez de la estructura dramática y por consiguiente del texto, pesa también en la expresión de los personajes de "Hollywood es así". Sus acciones ya están enmarcadas por ciertos rasgos, necesarios a la narrativa, pero que termina por hacerlos lineales. Es quizás para solidarizar con este esquema que los actores tratan de comportarse como la mayoría espera de ellos, en búsqueda de una identidad. María, por ejemplo, registrada como provinciana sentimental, jamás deja de sonreír con dulzura o entristecerse como frágil víctima femenina, al estilo de Hollywood. Lo mismo Bob, que viste, habla y se mueve como un jefe de Estudio norteamericano, mirado por supuesto con un esquema nacido de la distancia y de un país en desarrollo.

Por otra parte, los personajes presuntamente norteamericanos son interpretados por actores latinos, lo que produce una mezcla entre esquema de personaje norteamericano y comportamientos chilenos imaginarios. Esto hace que ninguno de los ocupantes de la residencial parezca realmente un extra norteamericano, sino sudamericano de paso en U.S.A., igual que María. Incluso ya María y sus compañeros parecen proceder de una misma familia, lo que invalida en parte la pretendida soledad de la joven.

El encuentro esquema-texto también delimita la acción de los personajes. Por lo tanto los actores están enmarcados en un solo nivel de posibilidades. En el cumpleaños de María todos son sentimentales, todos casi lloran con María, todos hablan, todos guardan silencio, todos miran expectantes. La situación y la explicación de la situación los unifica, de nada sirve entonces que un personaje

sea Bob, otro el señor Tom, otro María y otro la dueña de la residencial.

Sin embargo, María, personaje interpretado por la actriz María Maluenda, resiste un análisis (desde un punto de vista expresivo) debido a que, aunque no accione, al menos se deprime. María Maluenda logra dar al inmóvil personaje cierta coherencia y fineza a través de expresiones faciales que develan algún sentimiento; la escena de su cumpleaños, donde llora, no resulta del todo forzada, porque su permanencia en un personaje definido (por ella) hace que el llanto tenga una cierta base de verdad. Hecho muy importante si se tiene en cuenta que es un personaje casi inactivo, en que toda la posibilidad de expresión radica en limitadas gesticulaciones de su rostro o su mano. María Maluenda tiene el mérito de creer profesionalmente en su personaje, valiéndose de los recursos aprendidos en el entonces recién creado Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Lo mismo sucede en el caso de Pedro de la Barra, que además de su papel de mesurado doctor Andrés Martínez, se desempeña en la película como director de escena.

Finalmente existen aquellos personajes que cumplen un papel mínimo, casi de extras. Son los campesinos del fundo de Los Andes, cuya estructuración está basada en una visión arquetípica del director. Esto se refleja en la expresividad de los personajes y en su texto. Responden al esquema tradicional del cine chileno de la época: campesino —bueno, humilde— con "chispa". En una escena el sirviente de la casa, huaso con espuelas y manta, entrega una carta a la madre de María y le pregunta: "¿Es de Unatstates?".

## FOTOGRAFIA

El uso de la fotografía, al interior del filme, podría dividirse en tres categorías: exterior, interior y continuidad.

1. La fotografía exterior, generalmente de mucha profun-

didad de campo (como es en general la película), es plana, de tonos grises y muy independiente del filme en cuanto a estilo.

2. La fotografía interior es de enormes despliegues de iluminación. Su mayor característica es la arbitrariedad. Existe la escena del sueño de María, tratada en forma expresionista, que si bien se justificaría por tratarse de una pesadilla, deja en la extrema pobreza al Hollywood que frecuenta María en la vida real, del cual solamente en texto se dice que es maravilloso. Existe también la muerte del Sr. Tom, el extra de los trenes; tiene ordenados todos los elementos clásicos para crear un clima de muerte: la gorra, el brazo colgando, la cámara baja y la iluminación dosificada; todo absolutamente gratuito, si se piensa que el mismo señor, una escena antes, carecía de tratamiento semejante. Estas escenas están propuestas en un planteamiento de mera demostración de capacidad fotográfica, sin escrúpulos por cubrir necesidades de rigor de estilo ni de ritmo de continuidad.
3. La fotografía de continuidad. Déjano acepta la discontinuidad para exhibir virtuosismo fotográfico. De planos con iluminación clara pasa, en continuidad, a otros en contraluz creando así la anarquía fotográfica sin sustentación expresiva.

## MUSICA

La música, en cambio, tiene un estilo definido; es coherente consigo misma y permanente a través del filme. Es música incidental compuesta por Pablo Garrido. No pretende agregar nada ni siquiera contrapuntear, sólo acompañar a la imagen en sus necesidades generales. Es óptima para la llegada de María a Hollywood.

En este filme el montaje tiene tres funciones: acompañar al texto del locutor, sintetizar los hechos y marcar situaciones. En el primer caso, el más claro por lo reconocible, sucede lo siguiente: el locutor del filme inicia una historia desde lo más lejano. "Esta es la ciudad de Los Andes" y se acerca a quienes la habitan, "ésta es María, novia de Andrés", continúa estableciendo relaciones, "éste es Andrés, doctor del pueblo y novio de María" y sigue aportando información "éste es el hermano de María". La imagen muestra todo lo que describe el texto y el montaje puntualiza los antecedentes, relaciones y motivaciones en un ordenamiento dependiente del texto del locutor. Por lo tanto, si bien el montaje está concebido como una síntesis humorística, su función narrativa sería dejar anclado —por la intercalación puntualizada de hechos— una situación general de María y su mundo. De aquí que el buen o mal funcionamiento del montaje como expositor de una situación deba buscarse más en la sintaxis del texto que en la ordenación de planos, en especial para la primera secuencia.

El montaje como sintetizador de hechos es usado constantemente. Por ejemplo, María y Bob salen a pasear por Los Angeles. El paseo tiene un objetivo: dejar en claro la diversión de ambos y el nacimiento de una romántica amistad; para ello elige una serie de planos, tres para ser precisos, ocurridos en distintos espacios: 1) carrusel; 2) parque; 3) restaurante; se les da paso por medio de rápidas sobreimpresiones. Para el filme es importante producir en forma rápida esta relación, ya que su interés va por las situaciones adversas a María, en las cuales el guionista se expansiona. Sin embargo, la síntesis se persigue por la significación interior del cuadro parque-entretención y no por el conjunto de los tres planos como develador de una situación; hecho que permite calificar este montaje como

una técnica de unión de planos para dejar en cada plano lo mismo que se dice en el anterior y no un montaje sintetizador expresivo. Otros elementos sintetizadores del filme, las puntuaciones como mecanismo de transición, son muy particulares por su barroquismo significativo. Se busca por ejemplo, una transición de tiempo por similitud, para ello se prepara toda una acción que le dará paso: el hermano de María lanza un avión de juguete al aire, la cámara lo sigue en tres planos, para posteriormente sobreimprimirlo con un avión verdadero. La transición dura un segundo de proyección y la preparación doce segundos, radicando su valor expresivo en la relación avión-juguete-verdadero. Este mismo estilo de transición es usado para volver de Estados Unidos a Chile: cuando el maquinista de trenes fallece, el locutor indica que el señor Tom siempre permanecerá en el alma de todos, la imagen entonces muestra la Estación Mapocho donde un hombre con un pito señala los trenes, se vuelve a cámara y ella pasa al interior de un tren donde Andrés y el farmacéutico del pueblo se encuentran. El barroquismo radica en ese ordenamiento de relación de ideas: muerte-tren-trenes-Santiago-interior-trenes. Se pretende que la transición arranque de la escena anterior y se sostenga en la posterior para lo cual se teje toda una maniobra de idea y forma que empaña la limpieza expresiva por su desproporción.

Finalmente aparece el montaje como un conjunto de planos que narran una situación. El montaje en este sentido avanza junto con los acontecimientos que se van desarrollando. En todas las escenas se encuentra esta particularidad. Si se quiere decir, por ejemplo, que María busca una residencial, se crea de inmediato un plano donde María habla del problema con su amiga entre otros extras en un rodaje; pero alrededor de este plano ocurre otro acontecimiento que lo envuelve: se filma una escena donde una gitana baila. Entonces se intercalan: plano de la bailarina, plano de María buscando residencial, luego plano de la bailarina y así hasta que termina el baile com-

pleto, para el cual naturalmente se ha preparado una escenografía especial. Es una escena como muchas del filme donde los sucesos particulares son señalados por medio del montaje. Por lo tanto el montaje estaría funcionando como un modo de acumular información, lo que hace obtener a "Hollywood es así" ese carácter literario que todos los realizadores con justa razón temen, aunque es una característica común del cine de los años cuarenta.

# "HOLLYWOOD ES ASI"

## Ficha Técnica

- Realización, guión, argumento y producción:** Jorge Délano.
- Fotografía y cámara:** Fernando Aravena.
- Música:** Pablo Garrido.
- Escenografía:** Alfredo Torti y Carlos Godfrey.
- Montaje:** Jorge Délano y Egidio Heiss.
- Asistente del realizador:** Jorge Délano, h'jo.
- Sonido:** Raúl Ascuí.
- Jefe de Producción:** Patricio Kaulen.
- Maquillaje:** Marta Caro.
- Intérpretes:** María Ma'uenda (María), Guillermo Yánquez (Bob), Pedro de la Barra (Andrés), Ricardo Moller (director de Hollywood), Fanny (Virginia) Fisher (compañera de residencial), Adolfo Yankelevich (promotor), Maddy Paulin, Italo Martínez, Jorge Quevedo, Blanca Sáez, Domingo Tessier, Rolando Caicedo, Lucho Souza, Roberto Parada, Agustín Siré, Enrique Marget, Mario Ortega, Eduardo Alcaraz, Hernán Lathrop, Jacobo Mun'ck, Tomás Stanley y José Alamiro.
- Producción:** Santa Elena.
- Estreno:** 18 de diciembre de 1944.  
Teatros: Central, Santa Lucía y Cervantes de Santiago.
- 35 mm., blanco y negro, 80 minutos.**

# JORGE DELANO

## Biofilmografía

- 1895 Nace en Santiago el 4 de diciembre.
- 1913 Actor de "El billete de lotería", largometraje realizado por Fédier Vallada, sin terminar.
- 1917 "Juro no volver a amar", argumento, guión, escenografía y realización.
- 1926 "Luz y sombra", guión y realización.
- 1929 "La calle del ensueño", argumento, guión y realización.
- 1930-33 Viaja a Hollywood becado por el Gobierno de Chile.
- 1934 "Norte y Sur", argumento, guión y realización.
- 1940 "Escándalo", guión, montaje y realización.
- 1941 "La chica del Crillon", guión, montaje, producción y realización.
- 1944 "Hollywood es así", argumento, producción y realización.
- 1946 "El hombre que se llevaron", guión, montaje y realización.

**“LA AMARGA VERDAD” (1945)**

**Realizador: Carlos Borcosque**

# “LA AMARGA VERDAD”

## ARGUMENTO

En la gran casa de la familia Medina dan a luz simultáneamente la señora y la empleada, ambos recién nacidos son varones. Esa misma noche el señor Medina abandona el hogar. Los niños crecen; el joven Eduardo Medina ha llegado a ser un estudiante de medicina, requerido por todas las mujeres, mientras el joven Juan no es más que el mandadero de la casa.

Un día Eduardo se enamora de Isabel Estévez, hija del doctor que atendió los partos simultáneos, pero no es correspondido de inmediato. La oposición a este amor es compartida por el doctor Estévez, la señora Medina y el doctor Méndez, amigo de la familia Medina. Muy dolido Eduardo investiga y descubre angustado que es portador de una epilepsia hereditaria y luego que él no es hijo de la señora, sino de la empleada que hizo un cambio secreto la noche misma de los nacimientos. Por un pacto de honor entre Juan y Eduardo la señora Medina jamás se enterará de la sustitución. Eduardo se compromete con

Isabel, mientras Juan se embarca como cuidador del señor Medina, que decide alejarse para siempre de su familia.

## ESTRUCTURA DRAMATICA

1. En su casa de campo estilo inglés la señora Medina está de parto durante la noche tormentosa. El señor Medina está muy encolerizado. Cuando llega el ginecólogo (Dr. Estévez) una sirvienta le informa que Juana, el ama de llaves, también está con síntomas de alumbramiento. Nace primero el niño Medina. La sirvienta comunica telefónicamente la noticia al Dr. Méndez, siendo espiada por Teresa, hija mayor de Juana. Momentos después nace el otro niño. El señor Medina abandona la casa.
2. En el parque estilo francés de la mansión de mármol de los Medina corre Eduardito, hijo de los patrones, perseguido por Juan, hijo de la sirvienta. Desde un balcón sus madres los observan, mientras la señora entrega a Juana la ropa y libros que Eduardito ya no necesita. La señora comenta que el señor Medina no ha regresado desde la noche del nacimiento y que ella desconoce su paradero.
3. Eduardo Medina cambia numerosas veces de novia, cuyas fotografías va ubicando junto al retrato de su madre. Es un estudiante de medicina que realiza su internado en la clínica del Dr. Méndez.
4. En casa de los Medina se realiza una fiesta para celebrar los veintinueve años de Eduardo. Llegado el momento de apagar las velas de la torta los alegres invitados deben esperar por Eduardo, quien va en busca de Juan para cumplir así con una tradición de la casa. Juan acepta, mientras su madre llora, porque Teresa la acusa de preferir a Eduardo en desmedro de ellos, que son sus hijos.

La fiesta es interrumpida por el Dr. Estévez, que llega con su hija Isabel. Eduardo no los conoce. El doctor se

entrevista a solas con la señora Medina. Eduardo trata de conquistar a Isabel, que se demuestra indiferente. El Dr. Méndez, como amigo de la familia, despide a los invitados. La señora Medina no informa a su hijo del motivo de la visita del Dr. Estévez y le ruega a éste que abandone pronto la casa, él lo hace expresándole: "Quedamos en eso". Eduardo promete a Isabel ir a visitarla. Más tarde sorprende a su madre en el momento de salir ocultamente con el Dr. Méndez.

5. Isabel baja las escaleras de su casa estilo inglés recitando versos de Pablo Neruda; en el salón espera Eduardo, a quien ella le pide que se retire. El joven simula una enfermedad, Isabel corre a buscar medicamentos de su padre, cuando regresa advierte el engaño. En ese momento se escuchan gritos que provienen del segundo piso, son lamentos de un enfermo. Eduardo ofrece ayudarlo, pero Isabel se lo impide y presurosa se acerca al piano para tocar una sonata, que tranquiliza al doliente. Isabel está nerviosa y Eduardo la obliga a salir de la casa.

6. Eduardo e Isabel se pasean en la noche de luna. Van a una pérgola donde hay otras parejas. Unos niños les tocan una serenata con armónicas. Luego, montados a los caballitos en un carrusel que gira, se miran fascinados. Entran en un café donde llega un grupo de estudiantes universitarios con los cuales cantan una canción popular de Nicanor Molinare que Isabel acompaña al piano. La pareja vuelve a casa. Eduardo trata de besar a su amada, pero ella se lo impide y le dice que ya no pueden verse nunca más.

7. Eduardo le confiesa a su madre, mientras toman desayuno, que ha sufrido su primer fracaso amoroso. La señora Medina insiste risueñamente en saber quién es la causante. Al contarle Eduardo que se trata de Isabel Estévez, la señora Medina cambia de expresión, se pone nerviosa y le manifiesta su oposición. Eduardo quiere saber por qué. Ella le dice que hasta Jorge Estévez se opondría. Eduardo no quiere aceptar que Jorge decida en su vida privada, aunque éste haya sido como un padre para él.

8. Esa noche Eduardo se queda en casa mientras su madre sale vestida elegantemente con el Dr. Méndez. La misma noche en la pieza de la Sra. Medina, Teresa trata de encontrar unas cartas en los cajones de una cómoda. Eduardo la sorprende y la acusa de ladrona. Teresa le dice que está buscando la verdad y le insinúa que todos conocen la exacta razón por la cual su padre abandonó la casa el día de su nacimiento. Eduardo la deja ir y queda solo con sus inquietudes.

9. Eduardo va donde Isabel en busca de información. La casa está deshabitada, pero entra. Arriba en el segundo piso alguien llama a Juan; es el enfermo. Eduardo sube, se encuentra con su padre, no se reconocen. El señor Medina le hace confidencias: lo atormenta una grave enfermedad, por ello abandonó su hogar el día que nació su primer hijo, ese joven no puede casarse porque el mal que él le ha transmitido es hereditario. Eduardo comprende todo. Llegan Isabel, el Dr. Estévez y Juan, que es el cuidador del enfermo. Eduardo escapa.

10. Eduardo recorre los laboratorios de investigación tratando de saber si la enfermedad es verdaderamente hereditaria. Lo confirma. Nadie sabe dónde está Eduardo. Finalmente el Dr. Méndez lo encuentra en el auditorio de la Facultad de Medicina, rindiendo su examen de grado ante una comisión. Eduardo sortea el tema de las enfermedades hereditarias y entre ellas la epilepsia. Está desesperado, en desorden, como afiebrado. El Dr. Méndez trata de interrumpir el interrogatorio, este prosigue por orden de los examinadores.

11. Es noche de niebla en el andén de una estación. Juana llora; está con Juan que va a emprender un viaje. Llego Eduardo para agradecerle el comportamiento con su padre. Juan, enojado, no acepta su gratitud. Le responde que mejor pregunte a Juana la verdad y se pierde en la bruma. Juana —obligada por Eduardo— le confiesa que él es hijo suyo y que la noche del nacimiento ella misma aprovechó la confusión para cambiarlo por Juan, quien es entonces el verdadero hijo del señor Medina.

12. En la cabina de un velero Eduardo suplica a Juan que lo perdone por haber ocupado, sin saberlo, una posición que no le correspondía; éste accede, ya que está condenado para siempre por su enfermedad incurable. Pero Juan decide también que ambos guarden el secreto frente a la señora Medina. Al día siguiente el velero sale del puerto en dirección desconocida. En el muelle los familiares despiden a los viajeros. Eduardo, junto a Isabel, besa a la señora Medina susurrándole "mamá". Atrás, sentada y llorando, Juana dirige una tímida mirada a Eduardo, él se la corresponde con secreto afecto.

Se trata de la presentación de un universo melodramático cuya única finalidad es resolver la relación amorosa entre Eduardo e Isabel. Se desconocen tanto los antecedentes históricos de los personajes como las motivaciones que los llevan a actuar gratuitamente. Se evita también desarrollar las causas de las convenciones, limitándose a eliminar la problemática con la realidad, que es reemplazada por estereotipos. Los componentes del grupo humano representado en "La amarga verdad" corresponden a la idea de "cómo son" o "cómo se comportan" las distintas personas según el grupo social al cual pertenecen. El mayordomo, por ejemplo, no expresa necesidades ni da a conocer su vida propia; su físico y sus movimientos no revelan su origen; es un cuerpo con levita y guantes blancos que está allí, porque en una casa de ricos "tiene que haber un mayordomo"; aunque si se le excluyera no afectaría para nada al argumento.

Las relaciones que se producen entre los personajes son estereotipos que se limitan a concretizar ciertas ideas convencionales de lo que es "el amor", "el dolor", "el odio" y "la bondad", sin llegar a explicar sus causas o sus consecuencias. A Eduardo se le hace cambiar muchas veces de mujer, incluso es solicitado por todas las enfermeras de una clínica, hasta que "se enamora por fin de verdad". Pero nunca se precisa que la inestabilidad de Eduardo corresponde a un desequilibrio emocional o simplemente a la oposición por parte de su madre que no de-

sea que las relaciones de su hijo terminen en matrimonio por los factores hereditarios.

Entre la servidumbre, los patrones y el mundo parece como si se hubiese establecido un "orden de cosas" que no debe ser perturbado. Por ejemplo, la servidumbre está compuesta por la tradicional empleada de confianza, que ha tomado a su cargo la comodidad absoluta del hijo del patrón, restando con ello dedicación a sus propios hijos. Teresa y Juan, aunque resentidos, no logran cuestionar las relaciones de la familia. Teresa, convertida cuando adulta en mucama de la casa, es solamente una mujer curiosa. Juan, de niño feliz que recibe la ropa y libros que ya no usa Eduardito, pasa a hacerse cargo de la difícil labor de cuidar el elemento que perturbaría la tranquilidad de la familia (el enfermo señor Medina) aunque dicha empresa implique el sacrificio de sus intereses y de su juventud.

La familia Medina dispone de una riqueza en bienes materiales que le permite llevar el tren de "aristocracia acomodada". En esa vida —que se desenvuelve tranquilamente— no hay noticias de guerra, de problemas sociales, de cambios políticos ni de movimientos culturales.

En ese mundo no sucede nada. Los actores hablan castellano, pero ni los personajes ni las situaciones informan del lugar donde sucede la historia. Sólo escasas e intrascendentes referencias de personas y lugares permiten identificar la película como realizada en Chile: llaman al doctor Méndez por teléfono a Santiago, se canta una canción de Nicanor Molinare e Isabel recita "Veinte poemas de amor y una canción desesperada", de Pablo Neruda. Pero todas estas acciones se desarrollan sin huella en casas escenográficas o en un café estilo bohemio francés, que hablan de las necesidades de comercialización de la película en todos los países de habla hispana antes que de cine chileno.

Los problemas enfrentados por el argumento son melodramáticos y se resuelven en igual forma, es decir, aquella que redime a todos los personajes. Para el argumentista el problema de Eduardo, enterado de su condición de hijo de un enfermo, no se le plantea en relación a la se-

ñora Medina y a todos los que contribuyeron a ocultarle la verdad, sino en el sentido de averiguar si su enfermedad es o no hereditaria para poder casarse con Isabel. Y cuando el argumentista lo libera del mal, transformándolo en hijo de la empleada, su problema no es cómo asumir su realidad de hijo de la sirvienta, sino cómo va a poder continuar siendo hijo de la señora Medina. Lo resuelve por medio del perdón que le brinda Juan quien, como hijo legítimo del señor Medina, tiene el "derecho de otorgarlo".

El resentimiento de Teresa, expresado en su relación con Juan, Eduardo y la señora Medina, resulta no ser el producto de la diferencia que ella observa entre la vida de Eduardo y la suya propia (lo cual sería interesante como crítica social frustrada) sino lisa y llanamente es derivado nada más que de ser ella la única que desconoce la verdad. El propio Juan, que es el más afectado, no manifiesta en ningún momento resentimiento ni con su madre ni con su supuesta madre. Teresa es redimida socialmente. La razón que tiene Juana para cambiar a su hijo es reducida a la ambición y su culpa es redimida por una sentencia insinuante al final: ella no podrá recibir nunca en público caricias de su verdadero hijo.

El problema de la señora Medina no es el de esconder una relación amorosa que sostiene con el doctor Méndez, puesto que el argumentista la redime estableciendo que ese mutuo interés corresponde a una complicidad para el bien de Eduardo. De esta manera todos los conflictos sociales o morales quedan reducidos a meras conjeturas y malos entendidos. Se resuelve únicamente la relación sentimental. De nuevo esto constituye una opción del argumentista, quien a través de todas estas características analizadas logra satisfacer a un público que no estaría dispuesto a admitir el cine como tribuna de cuestionamientos de la realidad en los años cuarenta.

El argumento descansa en situaciones enigmáticas que establecen claves casi policiales, constituyendo éstas las fases de interés dramático. En su desarrollo interno cada situación propone nuevas claves que enfatizan una anterior sin resolverla o, al resolver la anterior, insinúan una

nueva que complica más aún la comprensión exacta de los acontecimientos que viven los personajes.

#### Situación enigmática 1:

Nacimiento bajo circunstancias extrañas del hijo de los Medina. Al interior se encuentran las primeras claves e insinuaciones de la película:

- El señor Medina no quiere que su mujer sea atendida en el hospital.
- El señor Medina está encolerizado por el nacimiento hasta el punto de abandonar la casa.
- Una empleada del servicio hace una llamada telefónica al doctor Méndez a quien comunica con voz resignada el nacimiento del niño.

Con esta llamada queda insinuada una explicación del comportamiento del señor Medina en el sentido que el hijo por nacer sería fruto de una relación adúltera entre la mujer y el doctor Méndez. Quien recoge esa sugerencia es Teresa, la niña curiosa.

#### Situación enigmática 2:

Día del cumpleaños de Eduardo. Las nuevas claves son:

- Interrupción de la fiesta por el doctor Estévez que necesita hablar con urgencia y en privado con la señora Medina.
- Eduardo encuentra a su madre descompuesta.
- El doctor Estévez se despide bruscamente de la señora con un "... quedamos en eso".
- Teresa se ha transformado en una mujer resentida, que reprocha a Juana su favoritismo por Eduardo.

En esta situación también existe una nueva insinuación que es recogida por el propio Eduardo.

- La señora Medina se oculta de Eduardo y termina saliendo secretamente con el doctor Méndez.

### Situación 3:

En ella existe el mayor número de claves, se trata de la visita de Eduardo a Isabel:

- Isabel quiere que Eduardo se vaya... lo cual en primera instancia se puede entender en términos que corresponden a normas morales: "porque el padre no está", pero una vez que se escuchan los gritos del enfermo no cabe duda que es para ocultar algo a Eduardo.
- Isabel no quiere que Eduardo suba a atender al paciente.
- Reacción que tiene Isabel cuando Eduardo se finge indispuesto. Aunque dentro de esta situación el hecho aparezca como una treta de Eduardo para quedarse en la casa, lo importante es la reacción de Isabel, quien lo cree realmente enfermo.
- Rechazo de Isabel al beso de Eduardo, aunque ha quedado claro que ella también está enamorada de él.

Esta clave tiende a pasar inadvertida por el antecedente de la conducta moral de Eduardo. En dos secuencias anteriores se ha demostrado que Eduardo es un mujeriego de gran éxito, sobre todo entre las enfermeras de la clínica del Dr. Méndez. Es posible entender el rechazo de Isabel en ese sentido, desde que ella misma declara que le conoce por "referencias" y lo sorprende tratando de besar a una joven antes de intentar conquistarla a ella. También el espectador podría interpretar esta negativa como desaprobación de Isabel a la relación amorosa entre el Dr. Méndez y la señora Medina. Queda insinuado que el rechazo corresponde a ciertas normas morales que deben respetarse por sobre los sentimientos.

### Situación enigmática 4:

- Confesión de Eduardo a su madre (mientras toman desayuno) y robo de las cartas.
- La oposición manifestada por parte de la señora Medina y el Dr. Méndez a la relación entre Eduardo e Isabel.

Esta clave se relaciona con el rechazo de Isabel, agregando que la negativa rotunda sería parte de una "confabulación" que se opone a Eduardo. Con Eduardo nosotros entendemos que en realidad la oposición de todos a su relación es que él sería hijo del Dr. Méndez, lo cual explicaría el abandono del hogar del señor Medina. Esta insinuación es enfatizada por dos pistas más:

- La señora Medina le dice a Eduardo que no tiene por qué desestimar la oposición de "Jorge, que ha sido como un padre para ti" y luego cuando sale a una fiesta con el Dr. Méndez se dirige a él con un: "Vamos querido". Lo cual Eduardo escucha.
- Teresa es sorprendida por Eduardo tratando de robar unas cartas, ella le dice que está "buscando la verdad", "que todos conocen las razones que tuvo tu padre para irse de la casa" y "ésta es una casa de ladrones".

Hasta aquí han quedado planteadas todas las claves que han logrado dar a las situaciones un valor enigmático policial. Ninguna pista precisa existe para responder o comprender claramente algo de lo que sucede. El interés del espectador por conocer la verdad se torna más apremiante que cualquier necesidad de conocer la realidad de la cual surgen estos personajes. En ella se sustenta la estructura. La resolución de estas insinuaciones no es sometida a un proceso proporcional al desarrollo que ha tenido su formulación. Se resuelven todas en una situación más.

- Eduardo se encuentra con el señor Medina que está recluido por su enfermedad en la casa de Isabel. También existe una gran desproporción entre la verdad que va a conocer Eduardo y la cantidad de enigmas movilizados para ocultar la verdad. Así también resulta inverosímil que se hayan generado tal cantidad de relaciones para ocultar una verdad tan directa: la amarga verdad es que Eduardo es portador de la enfermedad que le ha transmitido su padre, el señor Medina.

por lo tanto no puede casarse con Isabel ni con ninguna otra mujer a riesgo de engendrarle un hijo enfermo y condenarla como pareja. Despejada la incógnita se intenta compensar la revelación insertando un indicador (otra situación) que asegure que el filme no termina allí.

- Escena de Eduardo recorriendo distintos laboratorios, en que se persiste en hablar en clave para prolongar el misterio. A la pregunta "¿así que es hereditaria?", un médico responde "sí", pero sin mencionar de qué enfermedad se trata. Se prolonga entonces la dolorosa situación acusada por Eduardo y por todos.

Continúa el enigma hasta la licenciatura de Eduardo, donde finalmente se dice que la enfermedad es la epilepsia. Esta situación es un momento de estancamiento para el filme, ya que plantea la imposibilidad de resolver el problema amoroso del protagonista a su favor. Se sortea, sin embargo, porque desde un principio se han planteado otras claves que permitirán la solución en un sentido positivo. En todo caso se comprueba que hasta esta situación se sostiene el filme desde un punto de vista enigmático.

El final no se genera a partir de la necesidad de responder a nuevas sugerencias, puesto que visiblemente ya no quedan. Más bien corresponde a una exigencia propia de un público que no puede aceptar que una película (más exactamente una relación amorosa iniciada) termine en crisis. Para ello se vuelve a dar una explicación a hechos ya explotados en la primera situación, asignándoles valor de claves, lo cual esta vez resulta gratuito. Por otra parte, la fuerza del material reutilizado no alcanza a ser asimilada como generador del cambio, quedando éste a un nivel de giro sorpresivo, desligado de todas las razones que anteriormente quedaron tan rígidamente amarradas.

- La noche brumosa en la estación —en que Eduardo va a agradecer el sacrificio de Juan con el enfermo— no se alcanza a percibir que Juana debe confesar la verdad a Eduardo debido a la presión ejercida por Teresa

y las circunstancias, que la apremian hasta el sufrimiento. Tal vez la única clave que alcanzamos a relacionar con esta nueva explicación es la insistencia crítica de Teresa a Juana por haber dedicado sus preferencias a Eduardo y no a ellos sus "verdaderos" hijos.

Esta reexplicación, que libera a Eduardo de la enfermedad, queda como un recurso gratuito para dejar a Eduardo en una situación que posibilita nuevamente que continúe con Isabel: puesto que él no es el hijo del señor Medina, no ha recibido ni transmitirá la enfermedad, por lo tanto puede casarse. Desde este punto de vista se hace menos aceptable la solución definitiva del filme. Todo queda depositado en las manos de Juan, que al aceptar su sacrificio, porque comprende que está condenado como su padre, otorga el perdón y "autoriza" para que todo se resuelva positivamente en favor del otro. En el muelle lo despide Eduardo, abrazando a su "madre" y a Isabel. La imagen final descrita es inconsecuente con todo lo planteado con anterioridad.

- Recordemos que tanto para Isabel como para la señora Medina, Eduardo es el hijo del señor Medina, por lo tanto para ellas él continúa siendo tan portador de la enfermedad hereditaria como su padre. ¿Cómo se explica entonces la actitud final de la señora Medina y la de Isabel, que aparecen reconciliadas y aceptando el noviazgo?
- ¿Significa esto que la oposición no era a causa de la enfermedad, sino por temor de un encuentro entre Eduardo y su padre?; ahora que éste se aleja definitivamente ¿no hay razón de oponerse? Si así fuera no tendría sentido develar que Eduardo no es hijo del señor Medina y redimirlo de la enfermedad. Habría bastado desarrollar "la forma en que la señora Medina en complicidad con el Dr. Méndez alejan definitivamente al señor Medina de su 'hijo' Eduardo".
- ¿Significa esto que la señora Medina sabe desde un principio que Eduardo no es su hijo y que la oposición es para que Eduardo no logre conocer al señor Medina

y descubrir esa verdad? Si es así no se explica cómo ha convencido ahora a Isabel de manera que prosiga su relación con Eduardo, si para ella él sigue siendo el hijo del enfermo. En ese caso se hace repugnante al personaje de la madre, que rechaza a un hijo desvalido al aceptar su cambio.

Es difícil aceptar que quien generó esta estructura hubiese podido prever el resultado de tal imagen desde un punto de vista analítico. Lo concreto es la no resolución del filme desde el punto de vista dramático. La causa es el final mismo.

Más allá de estos errores de construcción es justo reconocer que el mérito de "La amarga verdad" descansa en las expectativas creadas, durante dos tercios de su desarrollo, alrededor de situaciones construidas enigmáticamente que mantienen ocupado al espectador; interés que dura hasta la resolución de dichos misterios; otro mérito del filme es la capacidad que tienen las dos escenas finales de producir una revisión de todas las situaciones anteriores, aclarándose con ella todos los mecanismos internos que las conducían en un sentido policial. Los que al principio aparecían como errores dramáticos o actitudes y hechos enigmáticos, dejan de serlo por el valor explicativo de estas dos unidades.

En la visión retrospectiva surgen las respuestas de prácticamente todos los resortes que ha puesto en marcha el filme. Esto es un progreso si lo comparamos a películas chilenas contemporáneas como "Romance de Medio Siglo" y "La casa está vacía", que ni siquiera plantean pistas falsas para entretener.

## LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

La pulcritud en el uso de la cámara, la fotografía y el sonido se deben exclusivamente a Carlos Borcosque, que demuestra manejar un oficio sólido en su propio nivel de convenciones estéticas.

Si bien el filme es desigual en el tratamiento de sus partes, lo que señala la incapacidad de Borcosque por integrar la totalidad de la obra, cada una de ellas es tratada con cierta perfección técnica.

Pero esa desigualdad no es atribuible sólo al director, también es responsable de ello un guión que se nutre sin dosificación alguna de situaciones estereotipadas.

El filme está demostrando que existe una desconfianza general para dejar que la narración fluya en un sentido cinematográfico. Son escasas las escenas en las cuales el realizador deja que su oficio haga libre uso de los elementos narrativos del cine para volcar a través de ellos el argumento.

Desde un punto de vista de lenguaje cinematográfico las situaciones mejor tratadas son la del nacimiento y la del robo. Siendo más importante la primera por ser más extensa y estar visualmente resuelta.

En ambos casos la inmovilidad teatral y el texto aclaratorio han sido dejados de lado; la cámara se mueve por exigencias de la acción y las relaciones entre los hechos están creadas por un montaje elemental, pero vivo; la fotografía y la acción de los personajes logran crear una atmósfera que no necesita ser explicada por el texto como ocurre en la mayoría de las secuencias siguientes. En ambas situaciones el texto es integrante del progreso de la acción hacia lo enigmático que se persigue. Posteriormente el filme pierde esta cualidad como si se desvaneciese una gran energía desplegada para un comienzo, que deja con ciertas expectativas desde el punto de vista de la escritura cinematográfica.

Resulta difícil establecer si la diferencia de tratamiento entre las dos secuencias mencionadas y las restantes es responsabilidad de un guión rígido o del realizador, que rápidamente advirtió la inutilidad de trabajar un guión imperfecto. Pero por muy breves y escasos que sean estos momentos ellos abren una brecha entre "Amarga Verdad" y filmes como "Hollywood es así", de Jorge Délano (1944),

por ejemplo, que carecen de la intención de profundizar propiamente en una expresión de lenguaje cinematográfico.

## LA PUESTA EN CAMARA

La cámara se caracteriza por un descompromiso con la acción, con los personajes o los objetos. Es siempre una cámara que está "bien puesta" para mostrar los desplazamientos y actividades de los personajes dentro del escenario. No existe un partido elegido para mostrar en forma especial a los personajes o el lugar donde ellos se desenvuelven.

Esto se produce porque entre un personaje y otro o entre un personaje y su espacio no existen conflictos reales; a lo más el problema se encuentra al interior del personaje sin lograr expresarse ni aflorar con fuerza como para afectar a alguien o al medio en que se mueve. Frente a esa actitud pasiva, de situaciones que no generan acciones, la cámara también permanece en una distancia pasiva.

Es una cámara que respeta los ejes establecidos por los movimientos de los personajes y por sus miradas, lo cual permite tener siempre una relación geográfica perfecta. Tal vez éste sea el único partido tomado por la cámara: respetar la ubicación de los personajes en un lugar. Es una cámara que pasa fluidamente del plano general al primer plano, pasando por los planos intermedios, sin interrupciones producidas por algún error de continuidad; pero estos cambios son arbitrarios, ya que no corresponden a necesidades internas del cuadro o a necesidades narrativas específicas. Como no hay acciones o actitudes de los protagonistas que justifiquen el cambio de planos, éstos se realizan únicamente como intento de variación. ¿Qué necesidad existe, por ejemplo, de ver a Eduardo sentarse a tomar desayuno en tres planos distintos? Las múltiples escenas así cortadas resultan dificultosos conciertos de planos inútiles.

Algo similar ocurre con los lugares geográficos donde se desarrolla el argumento; como ellos no tienen importancia dramática en relación con los personajes, el relato o el espectador nunca aparecen en cuadro si están vacíos. La presencia de la cámara se justifica entonces sólo por la aparición en cuadro de por lo menos un personaje. En este sentido la cámara no adopta una función descriptiva de los lugares ni de los objetos, simplemente no realiza movimientos, obligando a los actores a amarrarse al cuadro. El único valor descriptivo de la cámara, con respecto al lugar y a los personajes, se concentra en el tiempo que dura el plano general al comienzo de cada escena. Los objetos y los lugares donde se lleva a cabo la acción se encuentran por éstos reducidos a servir como elementos de decorado y utilería. Y el resto de los planos, más cerrados, tienen un valor descriptivo de los movimientos de los actores dentro del escenario, es decir: por donde vienen, por donde salen.

La pasividad de la cámara y de los movimientos en cuadro, están en relación con la lentitud de la actuación. Carentes de acciones que faciliten la manifestación de sus emociones e incapaces de contrarrestar esto con una intensidad emotiva sostenida interiormente, los actores pasan a ser estereotipos que sólo dan cuenta de lo que son por su caracterización externa. La actuación logra proyectar una indiferencia que hace imposible creer lo que aquellos personajes dicen que están viviendo, incluso con buena voluntad. Un elemento que contrarresta la pasividad de las situaciones es el continuo cambio de lugar. Al argumento poco ágil, que podría haberse desarrollado dentro de un mismo espacio, se le dinamiza a través de saltos espectaculares. Estos cambios de sets son inútiles desde el punto de vista del argumento: por ejemplo, ¿qué necesidad existe de realizar la secuencia del nacimiento en la casa de campo y el desarrollo posterior en la mansión de la ciudad?; ¿qué necesidad exige incorporar las escenas de la clínica para informar simplemente que Eduardo es un mujeriego? (bastaba con la serie de

fotografías de su dormitorio y con los dos intentos de conquista en su casa el día del cumpleaños), etc.

Para el desarrollo del argumento, sólo son necesarios dos sets: la mansión y la casa de Isabel (podría aceptarse como un tercero el muelle en el puerto). La variedad propuesta a través de los distintos escenarios contribuye a engañar y distraer al espectador de la pobreza dramática de las situaciones. Todo estos cambios de lugares —construidos en Chile Films— crean la sensación de "algo espectacular", como si la producción justificase ante el público las cuantiosas sumas invertidas en compensación a la pobreza de lenguaje cinematográfico.

La fotografía cae también en lo espectacular, pero ya en función de algo preciso: enfatizar lo misterioso o embellecer a la manera de Hollywood los primeros planos de los actores principales, sobre todo de María Teresa Squella. El uso efectista de la fotografía (mérito de "La amarga verdad" para su época) remite al cine argentino, que se deriva de las convenciones del norteamericano. Borcosque imita con soltura a Hollywood y diríase que hasta con refinamiento, lo que ubica su copia al nivel de la convención original.

Pero el exceso de recursos es desproporcionado con lo propuesto en el argumento. El efecto de la tormenta es un ejemplo preciso: toda la primera secuencia va acompañada por una tormenta eléctrica, que enfatiza lo "terrible" en torno a lo cual se construyó la situación. Y no se sabe si lo verdaderamente terrible es la tormenta en sí o las sospechosas maniobras de los moradores. Sin considerar que ese tipo de tormenta no sucede en nuestros campos, el fenómeno atmosférico juega sobre un estereotipo: junto con el enojo del padre representa la furia de los dioses, lo cual eleva todo a un nivel de exageración poco creíble.

El efecto de la estación en brumas corresponde también a un estereotipo claramente importado. Si bien la construcción fotográfica de estos efectos demuestra una gran habilidad, se hace difícil entender los errores que más tarde se producen en las escenas nocturnas. No se logra, por ejemplo, el efecto noche tanto en estudio co-

mo en exterior de la escena en que escapa la señora Medina con el Dr. Méndez; delata sombras en el jardín que indican una filmación en pleno día con un filtro ineficaz. El guión debe valerse del texto en estas ocasiones para crear la convención de la noche. Si el realizador está reconociendo que su equipo es incapaz de expresar el efecto noche, ¿cómo explicar entonces que esa misma producción (que costea gran cantidad de escenarios) impida esperar una noche real para filmar escenas nocturnas? Ciertamente es la fijación de la época, que promueve todo lo falso.

## EL MONTAJE

Sólo en dos oportunidades se logra que la narración descansa en las imágenes y no en la explicación por medio del texto. Son las escenas que recurren al montaje como recurso de lenguaje cinematográfico.

— El primer momento es la secuencia del nacimiento del niño, donde el montaje paralelo crea la relación que existe entre la ira del padre y el nacimiento del niño como razón generadora de esa reacción. Se contraponen los planos cerrados del señor Medina con los planos generales o americanos de la sirvienta y del doctor. Los planos más amplios y de mayor duración, en los cuales se ve a la sirvienta correr por las escaleras, la llegada del médico y el ajeteo por la prisa, se interrumpen por la inserción de los planos cerrados donde el señor Medina entra o sale de cuadro violentamente, apareciendo desde la oscuridad o desapareciendo en ella. El puente escogido para unir una situación con otra es el doctor, que corre entre la habitación de la madre que va a dar a luz y el salón donde está el señor Medina airado.

— En forma menos evidente, pero por montaje, se construye la escena del robo de las cartas y la escena en que Eduardo sube a la pieza del enfermo. Son momentos fugaces. Por ejemplo, cuando Teresa está robando, Eduar-

do, que viene subiendo la escalera, escucha ruido en la pieza de su madre; las manos de Teresa extraen unas cartas de un cajón; Eduardo abre la puerta; Teresa corre y Eduardo la arroja al suelo gritando: "¡Ladrona!" Se puede advertir la función del montaje para sintetizar y a la vez presentar la situación en forma clara. El tiempo queda reducido a lo necesario para entender lo que sucede. Esto no se verifica en el tratamiento posterior.

El primer plano insertado en estas ocasiones tiene un sentido específico y orgánico con lo que acontece; se trata de crear una atmósfera de misterio; en ambas situaciones el plano cerrado no nos permite distinguir con claridad a la persona que se mueve huidizamente por cuadro; también los objetos que toman esas personas o que aparecen en cuadro adquieren significado: el vaso de cognac, las cartas, la puerta bajo la cual se filtra la luz. El plano cerrado da cuenta de la relación misteriosa de los hechos que ocurren en dichas situaciones. No se repite esto; con posterioridad el primer plano cumple sólo la función de destacar fotográficamente a los protagonistas.

En el resto del filme no se vuelve a hacer uso del montaje, debido a que Borcosque (pasada la primera secuencia) centra su interés en la imagen de Eduardo (Carlos Cores). Desde el momento en que el joven protagonista es presentado como interno de la clínica del Dr. Méndez permanece en cuadro casi cronológicamente en todas las escenas. Las únicas situaciones en que Eduardo no aparece son aquellas en off, insinuadas por el texto, que no son tratadas.

## EL TEXTO

Como el argumento no es conducido por la acción ni por la imagen, el diálogo asume esta responsabilidad en desmedro del lenguaje cinematográfico. Por los diálogos se filtran las principales pistas tendientes a confundir al espectador con las claves del enigma y las explicaciones

posteriores, ya sea para establecer convención o esclarecer situaciones.

— En la primera secuencia el texto insinúa a través de la llamada telefónica la causa última de la ira del señor Medina.

Cuando llega el Dr. Estévez la sirvienta informa: "usted sabe, el señor se puso malo desde que supo que ella estaba así..." y con la llamada: "¿Aló...? déme con Santiago 441... ¡es urgente...! ¿Aló? ¿Con la casa del Dr. Méndez de Santiago...? Llamo desde el fundo de los Medina...! ¿Aló? ¿Doctor? —con tono resignado— "fíjese que nació y fue niño... el señor está furioso, fíjese..."

Frente a los continuos saltos temporales y especiales el ingenuo lenguaje coloquial informa tanto del paso del tiempo como del lugar, desconfiando de las clásicas transiciones cinematográficas. En este sentido el texto trata de crear las convenciones requeridas para establecer las nuevas situaciones, llegándose al énfasis desproporcionado o a la redundancia en relación a la imagen.

— Después de presentar a los niños jugando en el jardín de la casa y destacar la posición social de Eduardo, existe una transición para informar que crece, bastante clara; ella logra también dar cuenta de una característica de la personalidad de Eduardo adulto. Se trata de la serie de fundidos encadenados de las fotos de muchachas coleccionadas en el marco de un retrato de la madre. No sólo nos enteramos del crecimiento de Eduardo, del tiempo que pasa, sino además de Eduardo mujeriego e inestable emocional.

Luego de esta transición viene la secuencia de la clínica donde la movilización y comentario de las enfermeras que buscan a Eduardo enfatiza lo que ya se sabe: "...es un churro... un buen mozo... con ese yo iría a cualquier parte... ¿dónde está que hace cinco minutos que no lo veo...?" Y cuando el Dr. Méndez lo encuentra besando a una enfermera, el texto repite que ha crecido e informa de la edad exacta que tiene. Dr. Méndez: "No creas que porque hoy cumples veintiún años te puedas tomar esas licencias".

Para explicar ciertas acciones imprevistas de los personajes siempre aparece la frase aclaratoria. Por ejemplo:

— Antes de apagar las velas en la fiesta, Eduardo sale corriendo. Eduardo: "¿Y Juan?", señora Medina —a los invitados—. "Es el hijo de Juana, nacieron la misma noche, por eso siempre soplan las velas juntos".

— El Dr. Estévez ha llegado sorpresivamente y Eduardo interrumpe la reunión, el doctor se va. Dr. Estévez: "Entonces, señora, quedamos en eso..." El texto cumple la función de explicar la verdad esperada por el espectador durante todo el filme.

— En la secuencia donde Eduardo se encuentra con el enfermo, éste cuenta con sus propias palabras toda la secuencia del nacimiento, sólo para agregar que es enfermo y que escapó porque lo torturaba el hecho de tener un hijo al cual le habría transmitido la enfermedad.

— En la escena en que Juana cuenta la verdad a Eduardo ella vuelve a dar una versión de la primera secuencia, agregando sólo que Eduardo no es hijo del enfermo.

Con esta preponderancia del texto el realizador se libera automáticamente de exigir a la imagen, a la narración y a los actores la responsabilidad de expresarse con sus propios medios.

## LA MUSICA

La función de la música en el filme es triple: 1. como hilo que unifica las partes, 2. como indicador de estados interiores de los personajes o carácter de las situaciones y 3. como descanso o entretención.

— Al estar presente prácticamente desde el principio hasta el fin la música pretende conectar las partes por un eje que no es ni dramático ni visual.

— La música empleada como indicador orienta al espectador en lo que debe entender o sentir en ciertos momentos de tensión o emoción. Por eso es efectista y enfatiza la importancia de una clave o una situación. Aun-

que paralela a los diálogos, conecta ciertos momentos musicales a determinadas imágenes. El acento no es sutil en este caso, sino obvio. La subida de tono de la música generalmente coincide con la llegada al primer plano. De esta manera se trata de expresar estados internos y externos ahorrando esfuerzos a los actores. Esto sucede:

— Cuando Eduardo se encuentra con Isabel y arriba se escuchan los gritos del enfermo; ella quiere que Eduardo se vaya, porque tiene que calmarlo, pero Eduardo está enamorado y no le obedece. Isabel interpreta en el piano un tema que tranquiliza al paciente, a la vez que maravilla a Eduardo.

Esta música (fuera de cumplir una función concreta: apaciguar al enfermo) describe la situación, que se desenvuelve entre lo terrible y lo romántico. En el primer plano de Isabel que llora, la música vierte un caudaloso torrente de desesperación; en el primer plano de Eduardo, esa música trata de expresar el amor y la inquietud que éste siente; en el plano general, lo terrible de la situación.

— Cuando Isabel canta junto con el grupo de estudiantes compañeros de Eduardo, en el café, la música provoca una atmósfera alegre. En esta ocasión, además de expresar estados psicológicos y ambiente supuestamente universitario, la música es un pretexto para exhibir una destreza (doblada) de la estrella en primer plano y crear con ello un "gancho popular"; porque cantar "La copucha" de Nicanor Molinare es una concesión al público dueño de casa, no muy sutil por cierto, pero reveladora de las necesidades de "chilenización".

— El músico del café, que toca a Schubert, es desplazado por los estudiantes que le piden algo alegre; éste se expresa en forma peyorativa de lo popular, pero finalmente también termina cantando a Nicanor Molinare en primer plano y le dice a Eduardo: "Sabe, entre nosotros... me carga Schubert".

# "LA AMARGA VERDAD"

## Ficha Técnica

- Realizador:* Carlos Borcosque.
- Guión y Argumento:* Tulio Demicheli.
- Fotografía:* Antonio Merayo y Fulvio Testi.
- Cámara:* Ricardo Youn's y Andrés Martorell.
- Escenografía:* Alfredo Torti y Carlos Godfrey.
- Asistente del realizador:* Patricio Kaulen y Naum Kramarenko.
- Sonido:* Jorge di Lauro.
- Maquillaje:* Julio Errazti.
- Intérpretes:* Carlos Cores (Eduardo), María Teresa Squella (Isabel), Mafalda Tinnelli (señora Medina), Hernán Castro Oliveira, Elvira Quiroga, Plácido San Martín, Nieves Yanko (Teresa), Cora Díaz, Jorge Sallorenzo, Chela Bonn, Rodolfo Onetto, Carlos Mondaca, Ricardo Moller (Dr. Estévez).
- Producción:* Chile Films.
- Estreno:* 19 de febrero de 1945.  
Teatros: Real, Santiago y Victoria de Santiago; Valparaíso, de Valparaíso.
- 35 mm., blanco y negro, 90 minutos.**

# CARLOS BORCOSQUE

## Biofilmografía

- 1894 Nace en Valparaíso el 8 de septiembre.
- 1915 Se radica en Buenos Aires, dedicándose al periodismo.
- 1922 Regresa a Chile y funda su propia empresa Estudios Cinematográficos Borcosque.
- 1923 "Hombres de esta tierra", argumento, guión y realización.  
"Traición", argumento, guión, montaje, producción y realización.
- 1924 "Vida y milagros de don Fausto", cortometraje de animación, dirección de fotografía, cámara, producción y realización.
- 1925 "Martín Rivas", guión, fotografía, cámara, montaje, producción y realización.
- 1926 "El huérfano", cortometraje argumental, argumento, fotografía, cámara, producción y realización.  
Viaja a Estados Unidos.
- 1929 Es contratado como consultor para el largometraje "The Bridge of San Luis Rey", realización de Charles Brabin.
- 1930 Asistente de dirección en varias realizaciones producidas en Hollywood para los países de habla hispana. Algunas actuaciones.  
En breve viaje a Chile funda la revista Ecran, siendo su primer director.  
"La mujer X", realización, largometraje filmado en Hollywood en versión española.
- 1931 "Cheri-Bibi", realización.
- 1932 "Dos noches", realización.
- 1934 "The fighting lady", realización.
- 1935 "Alas sobre el Chaco", realización.
- 1938 "El carnaval del diablo", realización.

La empresa productora "Argentina Sono Films" le ofrece un contrato para realizar una serie de largometrajes.

- 1939 Se radica en Buenos Aires.  
"Alas de mi patria", realización.  
"Mañana serán hombres", realización.
- 1940 "La fragata Sarmiento", realización.  
"Flecha de oro", realización.  
"Nosotros los muchachos", realización.
- 1941 "La casa de los cuervos", realización.  
"Una vez en la vida", realización.  
"Yo conocí a una mujer", realización.
- 1942 "Cada hogar un mundo", realización.  
"Incertidumbre", realización.  
"Un nuevo amanecer", realización.
- 1943 "La juventud manda", realización.  
"Valle negro", realización.
- 1944 "La verdadera victoria", realización.  
"24 horas de la vida de una mujer", realización.
- 1945 Viaja a Chile contratado por Chi'e Films.  
"La amarga verdad", realización.  
Regresa a Argentina.  
"Cuando en el cielo pasen lista", realización.  
"Eramos seis", realización.
- 1947 "Siete para un secreto", realización.
- 1948 "El tambor de Tacuari", realización.
- 1949 "Las aventuras de Jack", realización.
- 1950 "La muerte está mintiendo", realización.  
"Volver a la vida", realización.
- 1954 "El calavera", realización.
- 1958 "Mientras haya un circo", realización.  
"Pobres habrá siempre", realización.
- 1964 "Voy a hablar de la esperanza".
- 1965 Fallece en Buenos Aires el 5 de septiembre.

**“LARGO VIAJE” (1967)**

**Realizador: Patricio Kaulen**

## ARGUMENTO

Una paloma vuela sobre Santiago. Mientras tanto en un Club de Tiro la clase alta se entretiene; uno de los socios realiza proezas de campeón ante su mujer, que lo engaña con otro burgués. Simultáneamente, en un barrio pobre un niño de aproximadamente siete años espera el nacimiento de su hermano, que muere al nacer en el hogar; la familia y los vecinos celebran entonces el velorio del angelito; el abuelo explica al niño que las tradicionales alas de papel de la vestimenta popular del inocente le son indispensables para su viaje al cielo. En otro barrio de Santiago vive también una joven peluquera y un oficinista soltero, ambos pertenecen a la clase media.

Al día siguiente del velorio el padre obrero lleva a su hijo muerto al cementerio, en microbús, a pie y luego ayudado por un carretelero. En la casa, el niño descubre que su padre ha dejado olvidadas las alitas y trata de alcanzarlo. No lo consigue y se pierde en la gran ciudad; allí es socorrido de un malentendido con la policía por una compasiva prostituta, quien por este hecho se indisponde con su "protector" de los bajos fondos; posteriormente el

niño es obligado por una pandilla de muchachos a participar en el robo de un almacén; cuando amanece, el pequeño descubre que las alitas de su hermano pasan entre los desperdicios de un camión recolector de basuras que avanza por la Avenida La Paz. Al fondo se ve el Cementerio General. El niño corre con todas sus fuerzas detrás del camión, pretendiendo inútilmente alcanzarlo.

## ESTRUCTURA DRAMÁTICA

La historia del niño se desarrolla como eje central y se entrecruza con tres breves historias paralelas construidas en torno a la pareja burguesa, los jóvenes de clase media y la pareja marginada de la ley, prostituta-cafiche. La suma de estas cuatro historias que ocurren simultáneamente en el tiempo, además de la constante presencia de la paloma —que oficia de enlace—, compone para el realizador su propia expresión del ritmo de la vida santiaguina.

Kaulen expresa esta intención en "Largo Viaje" uniendo las historias de tal manera que los personajes, sin percibirlo, pasan a ser también protagonistas de las contiguas. El guión estructura con frecuencia situaciones en que participan en un mismo lugar geográfico dos personajes de historias paralelas independientes que han llegado allí por distintas motivaciones y con objetivos dispares. El único punto de unión que los relaciona es una circunstancia fortuita, la calle, la noche, un techo o el barrio. La prostituta, por ejemplo, permite al niño que duerma inocentemente en su pieza del hotel; la señora de la clase alta se despierta con el ruido del velorio del angelito, que se celebra en un barrio pobre situado frente a su magnífico departamento; el burgués amante de esa misma señora pisa en la calle, sin sospecharlo, las alitas que frenéticamente busca el niño por toda la ciudad.

Esta estructuración dramática, basada fundamentalmente en el mecanismo de unir sólo por el azar, produce

una persistente inestabilidad a la fuerza de la acción; los hechos no están generados por situaciones o personajes, sino por artificios del guión, y resultan por ello forzados en exceso. La mecánica, tan evidente, no sólo debilita la estructura general, sino cada acción paralela, que se resiente al interior.

La historia del niño, que es la más sólida, extensa y desarrollada se compone de tres grandes partes:

1. La primera secuencia presenta la expectativa del niño ante la pronta llegada de su hermanito; Kaulen enfatiza la relación dominante de unión y amor entre los miembros de la familia pobre. El niño y su abuelo (El Tata) expresan una bondad tan esterilizada y excesiva, que se hace difícil creer como proveniente de la realidad. Ambos son estereotipos creados por el guión para justificar la historia, pues si en verdad el niño no tuviera la capacidad que le atribuye su creador no podría razonablemente recorrer Santiago (con todos sus obstáculos) para entregar unas alitas de papel.

Creemos que esta idealización de los comportamientos chilenos y sus simbolismos impulsó a Cessare Zavattini, el célebre argumentista del neorrealismo italiano y presidente del jurado del Festival de Karlovy Vary 1968, a definir "Largo Viaje" como película perteneciente a un "neorrealismo poético".

2. Está compuesta por dos secuencias: la muerte del recién nacido y el velorio. En esta segunda parte entra a jugar el único elemento dramático fuerte en que se basa con prioridad la estructura, es decir, la muerte del angelito. Este hecho es importante, porque tuerce la dirección de la acción e impregna a la película —de ese momento en adelante— de una concreción más brutal y más ajustada a las presiones de la realidad que a las fantasiosas intenciones del guión. A partir de la muerte, la historia se va desarrollando con más agilidad.

En el velorio nos enfrentamos a una secuencia completa, bien trabajada, que se trata sin duda de la más rica y compleja de "Largo Viaje". Su fuerza radica, por una parte, en la elocuencia del hecho mismo, en el valor-

imagen que posee el velorio de un angelito en Chile, y por otra, en el respeto con que el realizador registra el suceso, que revela sensibilidad y nivel cultural. Kaulen arma y compone el velorio, es cierto, pero a pesar de la presencia evidente de la cámara y del montaje logra respetar limpiamente el carácter de la ceremonia religiosa-pagana que entrega.

En esta secuencia Kaulen se sacude el sentimentalismo fácil que ha saturado otras secuencias anteriores. El avance lo lleva a profundizar en las costumbres del pueblo chileno, que luego de llorar la muerte de su angelito se entrega a beber y bailar cueca, sin atender otra solicitud que no sea su necesidad corporal. La presentación de un angelito auténtico es un recurso golpeador.

3. En esta parte el realizador se permite mayores licencias para entrelazar las historias y personajes. Varias secuencias al interior del módulo son de carácter descriptivo e intentan completar o profundizar las acciones paralelas. El niño abandona la casa para llevar las alas a su hermanito, pero se ve envuelto en un robo, pese a su ineficaz oposición. Este nuevo hecho produce la unidad más sólida de la tercera parte.

La secuencia del robo adquiere, al igual que la correspondiente al velorio del angelito, momentos en que el apremio de la acción y la fuerza de la situación se conjugan para impregnar de verosimilitud la imagen. Nuevamente se profundiza a partir de la imagen en el comportamiento de los muchachos ladrones, siguiendo su ritmo vital. Las conquistas de lenguaje cinematográfico logradas en esta secuencia decaen durante la fiesta de celebración bajo el puente del río Mapocho, donde elementos convencionales de vestuario, iluminación y puesta en escena son impuestos por el director antes que derivados de la naturaleza de la acción.

El otro ámbito de la estructura argumental es el formado por las tres historias paralelas, que pueden ser analizadas desde el mismo punto de vista, ya que las tres presentan características similares surgidas de la brevedad de sus esquemas. Funcionan casi como símbolos, pe-

ro sin jugar las características de entrega que ello implicaría; como recurso normal sus acciones quedan sistemáticamente en la etapa de lo inacabado, escudándose en la situación de premura impuesta por la estructuración paralela, lo que es falso.

La primera historia presenta una familia burguesa, compuesta por un alto ejecutivo, una exuberante esposa y un niño regalón servido por niñera y mozo. La dama, sin motivación aparente, mantiene relaciones amorosas con un amigo de su mismo nivel social, a quien el marido envía fuera de Chile. Los tres personajes en conflicto representan la alta burguesía chilena, pero la esquematización, rigidez del guión y nivel de actuación, no logran expresarla verazmente.

La segunda historia se refiere a dos jóvenes vecinos que se desconocen entre sí, pero que podrían formar una pareja. Ella es agraciada y trabaja como peluquera. El es un oficinista modesto, bien parecido. Ambos soportan una aburrida soltería; como pareja desencontrada representan a la clase media. Sin caer en la obviedad de los personajes burgueses esta historia consigue un nivel expresivo de sugerencia a través de la imagen. Los recursos cinematográficos revelan seres que, aunque separados, se parecen por las ilusiones frustradas que ambos comparten. Estos personajes tocan una realidad muy honda de aquella juventud chilena que por sus bajos ingresos económicos y escasas motivaciones culturales termina por olvidarse de sus legítimas aspiraciones de progreso. El tratamiento filmico de Kaulen a estos jóvenes demuestra su mejor manejo de la cámara e imagen que de la estructura del relato. Esta historia paralela comprueba que los personajes surgen de un mundo interior más complejo que el de los estereotipos del guión, que simplemente relacionan por esquemas, sin detenerse a crear las situaciones generadoras necesarias.

La tercera historia corresponde a la pareja formada por una prostituta y su cafiche. Ambos representan la marginalidad criolla urbana, pero no logran superar el nivel de personajes restringidos, porque (a falta de mayor acción)

se apoyan en excesivas convenciones de caracterización y vestuario. El cañiche, por ejemplo, no es un proxeneta, sino su fantasmagórica versión criolla.

Existe además, para completar la estructura dramática de "Largo Viaje", la paloma, que no constituye propiamente una historia; es un personaje con carácter de símbolo, irrumpe desde cualquier recodo del relato para inmiscuirse en las escenas desconectadas; sirve también como elemento de transición. Por intención del realizador la paloma concretiza un significado mayor que no trasciende en forma inteligible por su falta de integración a la acción interna de la película. Si se recuerda, la paloma de "Milagro en Milán" hacía milagros, ésta es decorativa y asigna una supuesta connotación a los planos. Puede simbolizar todo, pero también puede ser nada y en ello radica su debilidad.

La estructura de "Largo Viaje" se plantea en términos de relato más que de drama, lo que puede comprobarse por el enfrentamiento de los personajes a una serie de obstáculos mínimos que no tardan en superar; esos percances, que procuran variedad al relato por su leve oposición, no comprometen en lo más mínimo la integridad de los protagonistas. Desde el comienzo del filme todo está calibrado, desde la historia, situaciones y personajes para que el relato se mantenga en un nivel de abstracción que lo preserve de cualquier posible contaminación con la dureza extrema de la realidad.

La alteración se produce, para bien de la estructura, cuando el realizador presenta el único elemento con potencialidad dramática en la obra: la muerte del angelito. Este obstáculo irreparable funciona como motor de la acción del niño. Activada por esta muerte, la película empieza a penetrar sectores de la realidad —que al comienzo había esquivado artificiosamente— y es en esta búsqueda donde se manifiestan sus logros más importantes.

Finalmente "Largo Viaje" se cierra con un plano casi abstracto. Se abandona explícitamente la realidad y se intenta lograr que la imagen signifique por sí sola, crean-

do un símbolo con los sentimientos del niño que —con una lealtad sobrehumana— no cesa ante la posibilidad de ayudar a su hermanito muerto.

Nos damos cuenta que "Largo Viaje" tiene altos y bajos, que su estructura no desarrolla una progresión dramática equilibrada y que los méritos de lenguaje cinematográfico de Patricio Kaulen son irregulares, pero junto a ello vemos que en la historia central del niño, el realizador busca y da vida en este filme a expresiones de nuestra identidad que hasta él nadie había intentado con honradez en la historia del cine chileno argumental de la época sonora.

## ACTUACION

Es interesante comprobar que las dos secuencias más sólidas de "Largo Viaje", es decir, el velorio del angelito y el robo del almacén, están interpretadas por actores no profesionales. Es muy posible que el hecho mismo de desconocer los mecanismos de las técnicas de actuación permita a los hombres, mujeres y niños que intervienen en estas dos secuencias aportar —con expresiones corporales nuevas— una agresividad y desenvoltura pocas veces vista en actores del cine argumental chileno anterior a 1967.

En cuanto a los profesionales que interpretan "Largo Viaje" se aprecia en algunas secuencias breves actuaciones dignas, que cumplen con los sencillos objetivos de los personajes. Es el caso de Rubén Ubeira, el padre del angelito, y el de los hermanos Devauchelle, Héctor y María Elena, que interpretan con mesura y sensibilidad a los jóvenes desencontrados de la clase media. Sin embargo, es desilusionante sorprender en esta estructura algo renovada del argumental chileno dos esquemas de personajes del típico cine comercializado que Kaulen, con toda razón, intenta sobrepasar. Nos referimos al amante de la burguesa (Flavio Serpa) y al charlatán que oficia de falso ciego

interpretado por Andrés Rojas Murphy. Ambos están excesivos, el "rico" en su postura erguida y voz grave, casi cómica, y el "pobre" en sus mecánicas gesticulaciones para aparentar viveza popular chilena. Es evidente que Rojas Murphy está bajo su nivel y que no consigue hacer reír únicamente por defectuosas imposiciones de la estructura del relato (que por lo demás él tampoco se preocupa de romper) y por el paternalismo de la cámara que dirige la posible reacción humorística del espectador.

El niño Enrique Kaulen sostiene a lo largo de la película una presencia constantemente equilibrada, debido sin duda a su ductilidad natural, pero que no logra ocultar la inconsistencia de su personaje. Más que un niño, el pequeño es un vehículo del guión, igual que la paloma, para enhebrar las acciones paralelas del relato. Como el personaje no tiene valor dramático, el niño actor no alcanza a comprometer emocionalmente al espectador, hecho que perjudica el nivel comunicativo del filme.

Contribuye a la deshumanización de los personajes de "Largo Viaje" el que ninguno de ellos tenga nombre que lo identifique en el relato. Existen el padre, la madre, el niño, el tata, la peluquera, el oficinista, la señora, el caballero, el amante... Esto en cierta medida expresa su calidad de símbolos antes que la de seres surgidos de la realidad. Para la transcripción del guión de "Largo Viaje" realizada en moviola, el equipo investigador debió adjudicar a cada personaje el nombre del actor que lo interpreta, en un intento de procurarle identidad; este hecho, que tampoco se juega conscientemente en el argumento como elemento de incomunicación, revela la falta de compromiso de Kaulen con sus personajes.

## DIALOGOS

Analizado el texto del guión se aprecia dureza y "teatralidad" en los diálogos. La rigidez no se debe tanto a la expresión de los parlamentos —porque de alguna ma-

nera los dialectos burgueses o populares están respetados— sino a lo que está determinado que “debe” decirse. Por ejemplo (en el bar hablan el charlatán y la prostituta) Andrés: “—Con la pega tuya te puede pasar cualquier cosa—”; Luz: “¿Y qué querí que haga?” Es fácil darse cuenta, por la imagen, que esta mujer es una prostituta, pero el guionista no está seguro; supone que el público puede no captar completamente la situación y utiliza entonces el diálogo para reafirmar la información dada ya por el aspecto de la mujer; además emite un juicio a través del texto de Andrés: el oficio de prostituta es un trabajo ingrato. Este hecho se repite en varias ocasiones dando como único resultado la debilitación de los temas apuntados por la imagen ya que el espectador, al percatarse del mecanismo enfatizante, rechaza cualquier elemento didáctico que se mezcle en un coloquio aparentemente casual.

Aparte de esta limitación de la mayoría de los diálogos, cabe destacar la creatividad de los textos incluidos en el velorio del angelito, en su parte final. Son pocos y muy simples; se unen con las letras de las canciones para expresar lo justo en la situación precisa; son palabras que no exigen ser escuchadas propiamente, pero que están entregando por sí mismas una información que trasciende la acción y que logra con eficacia integrar al espectador a la atmósfera de la fiesta.

## CAMARA

La cámara es de un carácter clásico, pulcra en sus movimientos y meticulosa en sus composiciones, que en momentos poseen un equilibrio áureo. Esta búsqueda limpieza hace que la imagen sea a veces un tanto estática, lo que naturalmente afecta el necesario ritmo vital que algunas acciones precisan.

En la secuencia del velorio del angelito la exquisitez de la composición y el perfecto cálculo en los desplaza-

mientos de la cámara por momentos se contraponen con la violencia o el paganismo de la acción; ellos llaman a una cámara más ágil, que no exija —como lo requiere una cámara montada en Dolly— que la actividad se componga en torno a ella, sino que pueda ejecutar sus movimientos libremente para no entorpecer el dinamismo propio de los personajes.

Otra característica de la cámara es su ubicación; ella está, cada vez que es posible, en el lugar donde pueda entregar mejor información. Por ejemplo: en primer plano un carabinero señala a los muchachos ladrones que se ven al fondo, en profundidad de campo, bajo el puente; o el niño, que en primer plano se pasea mientras, más atrás y en el mismo plano, la pareja burguesa está en el interior de su automóvil con chofer. En ambos casos la cámara relaciona dos espacios distintos en el mismo cuadro, jugando el máximo de posibilidades fotográficas que enriquecen la expresión del lenguaje cinematográfico.

## SONIDO

“Largo Viaje” es una película con una banda sonora de gran riqueza. Tomás Lefever, en lo que respecta a música, compone un excelente acompañamiento para la imagen, logrando las atmósferas necesarias sin efectismos. Esta música culta contrasta eficazmente con la popular, utilizada en las escenas rituales.

Sin embargo, es la secuencia del velorio la que dignifica en mayor grado la banda sonora. Desde que se inicia deja oír los rezos y lamentos de las lloronas, parientes y vecinos; con estos elementos se crea una atmósfera verdaderamente ritual que irá evolucionando con la acción. Lo interesante de la banda sonora en esta secuencia es que posee, al igual que la imagen, una notable progresión dramática: comienza con rezos, sigue con una canción que se refiere al angelito y finaliza con una cueca; en este paso de lo religioso a lo pagano se expresa un tributo a

la vida. La ceremonia, que se inicia con dolor porque en efecto es un velorio, termina en agresividad; los participantes se olvidan del angelito, a quien ya no le reconocen derecho a exigirles más lamentaciones y se entregan a su propia realidad, cogidos por el ritmo de los vivos.

La banda sonora es parte activa de la evolución que marca el rito popular del velorio y está usada en esta secuencia en su plena potencialidad. En otras escenas el sonido desempeña un papel de complemento de la acción o bien utiliza la música como recurso para comentarla.

## MONTAJE

Desde todo punto de vista "Largo Viaje" es una película de montaje. A partir justamente de su estructura, que se basa en un entrecruzamiento de historias paralelas que sólo son permitidas por los efectos del montaje. "Largo Viaje" se construye por medio de la relación de los planos, que individualmente no significan nada, pero que adquieren sentido cuando son incorporados a una organización dependiente que interactúa.

En la mayoría de las escenas que entregan información la cámara se desplaza de un plano al contraplano; de la reacción que acusa un rostro al objeto o sujeto que la produce y viceversa. Esta mecánica de operatividad es un recurso clásico para sintetizar sin riesgo, pero que (advertido por el espectador) produce cansancio por su rigidez.

El otro aspecto importante en que se manifiesta la preocupación de Kaulen por el montaje es la precisión de los cortes en movimiento, la importancia de las transiciones y el cuidado que asigna a la duración de los planos, que siempre están en relación directa con el tamaño del cuadro. El resultado de estas precauciones, que revelan oficio, apuntan a un montaje acompasado, con pulso particular y expresamente definido en cada secuencia.

## LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Patricio Kaulen inicia con "Largo Viaje" una búsqueda temática que hasta el momento no había interesado a ninguno de los directores chilenos del largometraje argumental anteriores o contemporáneos a él.

Kaulen incursiona en personajes y situaciones reconocibles del medio social chileno. Esta iniciativa no llega a traducirse en una película lograda, porque el realizador —formado en el manejo de un lenguaje cinematográfico convencional— difícilmente puede o quiere liberarse de sus propias raíces. Jorge Délano y Carlos Borcosque fueron, de alguna manera, sus maestros y ellos sistemáticamente evadieron en su obra la realidad, escudándose uno en el humor y otro en las proezas técnicas muy en boga en Buenos Aires y Hollywood. Que Kaulen, por lo tanto, utilizando herramientas rígidas y convencionales, logre crear secuencias que respiren una innegable realidad (velorio del angelito y robo en el almacén) constituye un mérito que lo ubica en una etapa de transición entre el cine estrictamente convencional y el nuevo cine chileno iniciado por Raúl Ruiz.

# “LARGO VIAJE”

## Ficha Técnica

- Realizador:** Patricio Kaulen.
- Guión y Argumento:** Patricio Kaulen y Javier Rojas.
- Fotografía:** Andrés Martorell.
- Cámara:** Enrique Filipelli.
- Música:** Tomás Lefever.
- Montaje:** Antonio Ripoll y Carlos Piaggio.
- Productores:** Alfonso Naranjo y Enrique Campos Menéndez.
- Intérpretes:** Emilio Gaete (burgués), Eliana Vidal (su esposa), Favio Serpa (el amante), Rubén Ubeira (el padre), María Castiglione (madre), Enrique Kaulen (niño), Julio Tapia (abuelo), Héctor Duvauchelle (oficinista), Mario Lorca (cafiche), María de la Luz Pérez (prostituta), María Elena Duvauchelle (peluquera), Andrés Rojas Murphy (falso ciego).
- Producción:** Sociedad Naranjo-Campos Menéndez.
- Estreno:** 7 de agosto de 1967.  
Teatros: Central, Bandera, Pacífico, Capri, Ritz, Normandíe, Gran Avenida, Egaña, Las Lilas, Alesandri y Las Condes, de Santiago. Premio Extraordinario del Jurado Festival de Karlovy Vary, Checoslovaquia, 1968.
- 35 mm., blanco y negro, 90 minutos.**

# PATRICIO KAULEN

## Biofilmografía

- 1921 Nace en Santiago el 8 de abril.
- 1939 Se inicia en el cine como actor y ayudante de dirección de "Escándalo", largometraje realizado por Jorge Délano.
- 1940 Ayudante de dirección de "La chica del Crillon", largometraje realizado por Jorge Délano.
- 1941 "Historias del tiempo", cortometraje, realización.
- 1942 "Nada más que amor", largometraje, guión y realización.
- Director técnico de "P'al otro lao", largometraje realizado por José Bohr.
- 1943 Director técnico de "El relegado de Pichintún", largometraje realizado por José Bohr.
- 1944 "Alas civiles",  
Jefe de Producción de "Hollywood es así", largometraje realizado por Jorge Délano.
- 1944-45 Es contratado por Chile Films S. A. como jefe de producción de "La amarga verdad", "La casa está vacía" y "El padre Pitillo".
- 1946 "Encrucijada", largometraje, guión y realización.
- 1947 Jefe de la coproducción chileno-mexicana "Yo vendo unos ojos negros", largometraje realizado por Joselito Rodríguez.
- 1948 "Tierra de tradición", documental, realización.  
"Agua, fuerza y motor de Chile", documental, realización.
- 1949 Cinco documentales publicitarios.
- 1950 "Documental del acero", documental, realización por encargo de la CAP.
- 1951 Tres documentales publicitarios.
- 1952 "Reportaje blanco", documental, realización.

- 1954 Director técnico de las primeras ediciones del "Noticiero Chileno Emelco".
- 1955 "Sewell, ciudad del cobre", documental, realización.  
 "Caletones, ciudad del fuego", documental, realización.  
 "El agua y el cobre", documental, realización. Es el primer documental en colores filmado en Chile (fotografía de Andrés Martorell).
- 1957 "El cobre por dentro", documental, realización.  
 "La metalurgia del cobre", documental, realización.  
 Restauración con Andrés Martorell de "Recuerdos del Mineral 'El Teniente'", documental realizado por Salvador Giambastiani en 1919.
- 1960 Funda la empresa CINEAM.  
 "Un hogar en su tierra", documental, realización.
- 1961 "Frente al mañana", documental, realización.
- 1962 "Arica, puerta nueva de América", documental, realización.
- 1964 "Chile construye", documental, realización.
- 1965 Es nombrado presidente de Chile Films S. A., cargo que ocupa hasta 1970. En este período produce 36 documentales sobre el desarrollo económico, político y social del país e inicia las ediciones del noticiero "Chile en marcha".
- 1966 "Largo viaje", largometraje, coguionista con Javier Rojas y realización.
- 1970 "La casa en que vivimos", largometraje, coguionista con Javier Rojas y realización.
- 1976-79 Cortometrajes publicitarios.

**"EL CHACAL DE NAHUELTORO" (1970)**

**Realizador: Miguel Littin**

# "EL CHACAL DE NAHUELTORO"

## ARGUMENTO

José del Carmen Valenzuela Torres, un campesino de Nahueltoro, es detenido por la justicia chilena. A través de sus declaraciones se sabe de su infancia, de su conocimiento y asesinato de Rosa Rivas Acuña y sus cinco hijas, de su huida y postrer apresamiento. En la cárcel José aprende a trabajar, leer y escribir, pero ello no altera su fusilamiento, según los plazos fijados por la ley.

Este argumento está basado en hechos reales ocurridos en Chillán en 1960. José del Carmen Valenzuela Torres asesinó efectivamente a Rosa Rivas Acuña, a sus hijas Jovina, Alicia, Judith, Rosina y una criatura de meses. La justicia chilena encarceló a Valenzuela y lo condenó a muerte; los pormenores fueron profusamente difundidos por la prensa, quien apodó al campesino: "El Chacal de Nahueltoro".

El realizador y argumentista Miguel Littin utilizó para la etapa de la elaboración del guión los expedientes judiciales auténticos y otros testimonios, como las entrevistas grabadas a Valenzuela por los periodistas José

## ESTRUCTURA DRAMATICA

La obra está construida sobre la base de cinco grandes secuencias tituladas:

1. LA INFANCIA DE JOSE.
2. ANDAR DE JOSE.
3. PERSECUCION Y APRESAMIENTO.
4. EDUCACION Y AMANSAMIENTO.
5. LA MUERTE DE JOSE.

Cada una de las secuencias contiene escenas que relatan la historia en tiempo presente y raconto.

**Secuencia 1. LA INFANCIA DE JOSE.** Narra el interrogatorio realizado por el juez instructor de la causa al reo José, en el lugar mismo del crimen múltiple. El hecho es intercalado por racontos de José niño en su paso por distintos lugares, el niño jamás encuentra un hogar definitivo.

Es evidente que los racontos de José adquieren una íntima relación con la situación de José sometido a juicio por asesinato de una mujer y cinco niñas. Estructuralmente se les valoriza como elementos expresivos y no solamente narrativos. La secuencia, además de contar con objetividad los antecedentes del drama, incorpora de inmediato la contradicción básica explorada por la película: la condena de un marginado social por un crimen del que no tiene conciencia clara.

Con pequeños segmentos del pasado se va construyendo una línea lógica de soledad y violencia que ha de conducir al personaje José al asesinato.

**Secuencia 2. ANDAR DE JOSE.** El protagonista, adulto, recorre los campos; su marginalidad es evidente; en tér-

minos físicos, el alcohol y la miseria lo han deteriorado. Es un afuerino (campesino sin trabajo fijo que deambula de fundo en fundo), que a veces roba algunas ropas para beber vino y otras admite su expulsión hasta de los prostibulos, donde se le considera un cliente indeseable.

En un andar conoce a la viuda Rosa Rivas y a sus pequeñas hijas, con quienes inicia una posible relación familiar. Pero la misma estructura social que ha lanzado a José a la marginalidad golpea también a la viuda: es desalojada de su rancho por la fuerza pública, que aduce la muerte del marido legítimo y la necesidad de ocupación de la vivienda por otro inquilino. Así José y su familia son lanzados a la intemperie con sus pocas ropas y algunas ollas. Viviendo en el campo, sin techo, Rosa y José discuten por efecto del alcohol. José, borracho, asesina con un cuchillón a la mujer y a sus cinco hijitas. Esta secuencia es una de las más expresivas de la película; la forma plana y fría con que el mismo José (en off) refiere su crimen múltiple al juez contrasta fuertemente con el relato en imágenes de la acción.

**Secuencia 3. PERSECUCION Y APRESAMIENTO.** En esta unidad de transición se combinan dos escenas: la traída al pueblo de Nahueltoro de los cadáveres de las víctimas y el arresto de José, más su posterior encierro en la cárcel de Chillán. Allí se producen los primeros contactos de José, aún marginal, con los otros presos. En el patio algunos reos juegan a la pelota. José es invitado a patearla, lo hace. Ríe, feliz e ingenuo. La imagen queda fija por algunos segundos.

Hasta esta imagen detenida se puede concluir que la película se ha ido construyendo sobre la base de la oposición entre José reo por asesinato y los antecedentes del pasado de José. Las escenas están desarrolladas con una intensidad en los hechos físicos y concretos más que en el posible avance dramático interno que una escena pudiera tener. La oposición entre el texto en off de José y la visión de sus racontos, enfrentados a la situación del mismo como interrogado mientras el pueblo pide que lo linchen, se traduce en una carga de antagonismo que pe-

netra más allá de lo policial. Es decir, dos situaciones vivenciales de José entregan la información que un mero relato no contiene; así —escuchar a José adulto con su voz gutural y ver a José niño andar de un lado a otro, o relatando que su madre cuando quedó viuda “se puso a hacer vida” con su hijastro mientras el mismo José es amarrado y zarandeado por sus guardianes, con el acoso periodístico que no alcanza a comprender la situación, con un pueblo que le grita y amenaza— son, sin duda, elementos en oposición que generan una tercera comprensión más general y profunda. A José en la cárcel le cortan el pelo, lo afeitan, le ponen chaqueta y pantalón limpio. Se inicia la:

**Secuencia 4. EDUCACION Y AMANSAMIENTO.** Se suceden pequeñas escenas donde José, poco a poco, va siendo incorporado a la sociedad. Aprende un oficio (hace “guitarras chicas a cuatro mil quinientos pesos”), va a misa, recibe instrucción escolar, se gana el afecto de los otros presos. Logra leer y escribir.

Cuando todo está ocurriendo se inicia la:

**Secuencia 5. LA MUERTE DE JOSE.** La voz monótona de la actuario informa que José del Carmen Valenzuela Torres “queda condenado a muerte”. José firma la comunicación de la sentencia.

— Aparece, entonces, un periodista (que ya se ha visto en la reconstrucción del crimen), de bigotes, impermeable y grabadora cassette, entrevistando a José. Lo interroga sobre su madre, su infancia, su pasado. Le hace reflexionar sobre lo que hizo; José mide ahora su asesinato con una perspectiva social, es decir, incorporado aparentemente a la moral que la sociedad (en la cárcel) le enseñó: “...Yo no tuve nunca enseñanza de naiden”.

— En otra escena está José junto al capellán de la cárcel. Tiene la esperanza que el Presidente de la República (Jorge Alessandri Rodríguez) lo indulte. El periodista, transformado en el eje central de esta segunda secuencia, entrevista al capitán de fusileros encargado de la ejecución. Luego el periodista interroga al sacerdote en la

calle, quien reconoce que José está arrepentido de su acción y que acepta su sentencia porque la merece.

— El periodista entrevista al juez. Este ve el asunto desde un punto de vista ejemplarizador y policial: José es un gañán que ha usado varios nombres con el propósito de burlar a la justicia.

— José con el capellán. El reo le cuenta que fue un carabnero quien lo recogió cuando niño y lo apodó "Campano", por las flores que crecen a la orilla de la línea del tren llamadas campanitas. El sacerdote, preocupado de su propia crisis moral por no saber acompañar a José, solamente lo mira angustiado.

— Se vuelve al juez. Está ahora en una com'ida con los periodistas. Ambiente de fiesta en evidente contraste con la situación de José; las mujeres ríen, el juez opina que el condenado es un gañán... ("...digamos de tercera categoría").

— En la cárcel, durante la noche se empieza a preparar el fusilamiento. Colocan el banquillo. A José lo visita el director de Prisiones a quien el condenado apenas contesta. Los funcionarios se felicitan de la buena labor que se ha realizado para preparar al reo.

— Mientras José recuerda a personas que lo maltrataban o lo quisieron, se intercalan planos de la cena del juez y de los periodistas. José canta una canción lastimera que habla de rejas y madres que lloran. La composición escuchada en la película fue creada por el verdadero José del Carmen durante su permanencia en la cárcel de Chillán.

— Los gendarmes se preparan. José recibe zapatos, se peina y, cuidadosamente, dobla su toalla. Lo vendan. En la escena final aparece el patio: los periodistas, el médico legista; flashes a cada momento. Traen a José vendado y lo amarran al banquillo. El capellán reza en voz alta. Se oyen los disparos. José se estremece y muere. Los periodistas se agitan, el de bigote e impermeable grita: "Asesinos". Lo hacen callar. A José muerto lo llevan en una camilla hacia el edificio.

Esta segunda parte de la película es notoriamente diferente, en construcción y estilo, a la primera; no profundiza la relación entre José (reo, niño, afuerino, asesino) y las personas que lo rodean. Se intenta provocar una oposición entre imágenes (José y el capellán, José y el juez comiendo, José y el periodista), sin relacionarlos verdaderamente del todo, quedándose en la mera contradicción creada en el montaje por el realizador.

A partir de la transformación física de José el filme cambia; pasa a ilustrar la tesis de Littin, quien sustenta que José es víctima de un sistema de justicia cruel que integra a sus víctimas para luego asesinarlas. Pero tal proposición tampoco logra su cometido, puesto que se abandona dramáticamente a José y se le reemplaza por el periodista; se le elige para que, con una serie de reportajes a los protagonistas del caso (José, el juez, el capellán, el capitán de fusileros) construya la visión de un sistema que se oponga a la situación de José quien, encerrado en la celda, espera su muerte. Esta oposición no existe realmente; en el filme las entrevistas del periodista se basan en preguntas que no aportan nada, puesto que las personas contestan pensando que lo están haciendo en público y esas claves no se desentrañan a su interior (José al capellán: "pobre mamá, la quiero —le dije al periodista— y me sacó más fotos").

Sólo en algunos casos se logra restituir la profundidad de la primera parte y es cuando José, contrariamente a lo que pareciera, rechaza la cultura y con ello la imagen que se le quiere imponer de gañán o "chacal": ("Periodista: —Estuve con su mamá", José: —"Pobre mamá, la quiero", Periodista: "—¿Desde cuándo?" José: —"¿Desde cuándo quiere usted a la suya"?).

## DIALOGOS

Todos los textos de "El Chacal de Nahueltoro" están basados en expedientes judiciales del caso, en entrevis-

tas y en reportajes de la época realizados por periodistas chilenos. Existen tres niveles de textos: 1. La actuaría que lee el expediente de manera mecánica y fría (ocasionalmente aparece la voz de un locutor que da un matiz noticioso a la persecución o petición de indulto de José); 2. Las entrevistas hechas por el periodista de bigote e impermeable y 3. Los textos y diálogos de José, ya sea como relator en off o en sus breves conversaciones.

Los textos, en general, no son coloquiales. Las conversaciones o textos son testimonios de hechos: la actuaría lee los expedientes, el periodista consulta a sus entrevistados y éstos responden, sin que del mismo diálogo nazca un conflicto o contradicción. Incluso en los textos de José no hay un sentido dramático propio, simplemente informa de su infancia, así como le contó al juez la manera cómo asesinó a Rosa y a las niñas. En los diálogos con el capellán, José interroga, propone, grita, pero el sacerdote no le da respuesta. De tal manera que la palabra pierde su carácter coloquial. No hay "conversaciones"; dejan los textos de tener sentido como lenguaje cotidiano y se transforman en objeto de racionalización, en textos posibles de objetivar.

A través de los textos vamos penetrando en la realidad de José del mismo modo que lo hacemos con la imagen: objetivamente. De alguna manera las palabras pierden su sentido comunicativo común, pues no están referidas a su expresión interpersonal; son meros informes de la realidad que adquieren su expresión en tanto se interrelacionan con la imagen.

Las dos veces que la palabra es usada para producir comunicación (el relato de la epopeya de Iquique o el rezo del sacerdote antes del fusilamiento) parece vana, sin sentido, ya que no logra relacionar al que habla con el que debiera escuchar (en ambos casos José), generándose tan sólo un contraste entre la cultura (la palabra) y el rechazo a ella (José).

**PUESTA EN CAMARA:** La concepción general de la puesta en cámara como elemento de indagación está al servicio del relato cinematográfico, en este caso: la historia del Chacal de Nahueltoro. Pero como en los otros elementos de la película, también a la cámara la invade el vuelco que sufre al filme luego que José es educado y amansado en la cárcel.

En toda la primera parte la cámara juega un papel básico, ya que se incorpora plenamente a la búsqueda de las relaciones que José establece con su medio; en ese sentido es dinámica, vital. Ya sea en subjetiva de José o en falsa subjetiva, la cámara en mano compone las situaciones con sentido indagador, no se contenta con la apariencia de la escena, sino que a través del cambio continuo de plano o del movimiento de los personajes en el cuadro va eligiendo aquellos otros signos no codificados (no asimilados y no vueltos convenciones) por el lenguaje cinematográfico común. Un ejemplo destacado de esto es el plano secuencia del encuentro de Rosa y José. Allí no sólo el tiempo real permite conocer esta relación en profundidad, sino la ubicación de la cámara entre los dos personajes que colabora al aprovechamiento máximo de las posibilidades del espacio en off. Así vemos cómo, continuamente, Rosa o José quedan fuera del cuadro a pesar de que entre ellos parece haber una conversación, pero —más que el diálogo— lo importante es la disposición de Rosa para enfrentar a ese extraño que se acerca a su casa mirando siempre como si se lo impidiera la cámara, casi como si José se escondiera tras ésta; cada vez que ella le habla, José la rehúye o baja la cabeza. Incluso en off también ofrece lo único que maneja, su fuerza física; corta leña para esa mujer que está sola con sus hijas y le ha ofrecido un vaso de agua. Pero este gesto solidario y humano de José no lo vemos, él se esconde; es un signo que no pertenece a la convención, Rosa tampoco lo en-

tiende ("Oiga, no tenía para qué molestarse") pero lo agradece.

Otra secuencia importante es la interrogación del juez en la reconstitución de los hechos. La cámara se ubica entre los dos personajes: José y el juez, formando un triángulo con ellos. Así, se mueve tras cada réplica como un testigo de dicha conversación, en panorámica de izquierda a derecha o de derecha a izquierda.

Dentro de este interrogatorio se insertan planos del momento del crimen. Los racontos son violentísimos, especialmente por la relación creada entre los actores (Villagra, Shenda Román, las niñas) y la cámara. La subjetividad de esta última se corresponde con el terror y la sorpresa con que Rosa enfrenta a su asesino. La ebriedad de José es traducida por un movimiento torpe de la cámara persiguiendo, en subjetiva, a las niñas que sonríen sin notar que se avecina su muerte.

En la segunda mitad de la película vemos que todo cambia y con ello también la puesta en cámara. Se vuelve estática. Se limita a fotografiar los planos necesarios para contar lo que el realizador desearía expresar; de tal modo que ya nada surge de la situación misma, sino de la obediencia a una idea anterior a la escena, que se ha prefijado sin indagar. Así, por ejemplo, los diálogos con el capellán están realizados sólo con planos correspondientes (uno para cada réplica y respetando la angulación de cámara) que registran a los actores. Pero nada hay de una cámara que explore y exprese la situación en que se encuentran los personajes más allá de su mera ubicación geográfica.

Incluso las entrevistas realizadas por el periodista pierden el sentido de observación que pudieran tener debido al vuelco de la construcción del filme, que de cine de indagación cae en la ilustración de una idea que finalmente no alcanza a expresar.

La entrevista del periodista al juez, en la segunda parte, está realizada con el mismo estilo de cámara que el interrogatorio del juez a José en la reconstitución del cri-

men; pero ya no es lo mismo, las panorámicas continuas a izquierda y derecha son ahora gratuitas, porque se ha perdido la situación dramática; en esta ocasión el juez dice frases supuestamente despectivas sobre José; con ello Littin altera el ritmo objetivo del filme —de distanciamiento— y “obliga” al espectador a tomar partido en favor de José; esto impide conocer libremente las relaciones de José con la justicia, que es la razón fundamental de la segunda parte.

## TRANSICIONES

El encadenamiento de las distintas secuencias se hace por carteles que titulan cada unidad. De tal modo no existen transiciones que vayan hilando las partes de la película, sino más bien ellas se articulan por oposición o simple montaje de corte directo. El relato de José o de la actraria en off (voz de la actriz Shenda Román) van introduciendo los temas con las imágenes que ilustran lo que narra al espectador.

La falta de transición o puntuación visual obedece a que “El Chacal de Nahueltoro” está realizado con un lenguaje cinematográfico nuevo (1970) al que importan los acontecimientos y cuya forma de escritura libre permite profundizar los problemas. Una narración del argumento con transiciones que hicieran fluida la historia corresponde a un estilo de cine que —en el pasado— expresaba realidades y formas ajenas a lo pretendido por este filme. En la historia del cine las puntuaciones surgieron para hacer más clara la continuidad del relato, evitando los “saltos” que se podían producir al pasar, sin explicaciones, de una secuencia a otra o de una escena a otra. “El Chacal de Nahueltoro” obvia ese problema al referirse temática y formalmente a una realidad que acepta esencialmente la discontinuidad y la oposición como parte de la existencia de su protagonista. La perfección conven-

cional está superada por la indagación, que a su vez también crea un valor formal nuevo, aunque más hermético.

## MONTAJE

En el montaje se hacen visibles muy claramente las dos partes en que la película está dividida.

En la primera el montaje es mínimo ya que, fundamentalmente, es la puesta en cámara la que revela mayor expresividad: los planos muy largos, la cámara en mano que busca y penetra, la incorporación de la geografía del lugar que adquiere significación por el desplazamiento de los personajes, el mundo de los objetos y la profundidad de campo.

El montaje se limita sutilmente a ensamblar la imagen y el sonido para que se produzca la necesaria interacción. Así sucede, por ejemplo, en la secuencia de los relatos de la infancia de José; se ven imágenes de niños caminando por los campos y las escenas del interrogatorio realizado por el juez, donde se cambian relatos de José con imágenes del asesinato de Rosa y las niñas. Aquí, sin duda, el montaje se dispone a relatar de la mejor manera los hechos y circunstancias, sin pretender impulsar ninguna idea anterior, sólo dejando que la imagen y la palabra expresen lo que ellas contienen a su interior.

Por el contrario, en la segunda parte de la película se abandona este método indagatorio y se opta por hacer evidente una tesis sustentada por el guión. Es decir, se intenta expresar una idea anterior a la ejecución de los hechos. Se pretende ahora ilustrar el sentido de clase de la justicia chilena (28) a partir del pasar de José en la cárcel de Chillán que culminó en su fusilamiento. Para este fin se utiliza el montaje como herramienta fundamental. Se componen diversas imágenes en oposición ideológica (José a la espera de su muerte versus el juez y los periodistas bebiendo y comiendo en un bar) solamente para

ilustrar la tesis. Por otra parte se hace surgir a un personaje que, sin ser protagonista, llega a tener parte activa en la conducción de la historia.

De esto resulta que, de una indagación en la realidad, se pasa a una sucesión montada de planos de diversos personajes sin contenido dramático verdadero, ya que no tiene relación con el José anterior a la detención de cuadro que separa la primera de la segunda parte del filme. Sin manipulación de montaje ya estaba presente en la primera parte la feroz oposición entre la forma de vida de José y los vanos intentos de la sociedad por incorporarla a una cultura que no correspondía a sus necesidades concretas.

La fidelidad a la realidad y la eliminación de conceptos previos de la primera parte son, sin duda, los valores que destacan a esta película dentro de lo que podría ser la historia del lenguaje cinematográfico chileno.

Sin embargo, el "no llegar hasta las últimas consecuencias" impide penetrar a la profundidad de lo que Raúl Ruiz intuyó como "el conjunto de técnicas destinadas a resistir la agresión cultural" (29) que José y con él los marginales de la sociedad establecen para rechazar inconscientemente su incorporación a la cultura oficial, a esa misma sociedad que "culturiza" a José según sus patrones de civilización y luego lo mata cuando éste ha comprendido su responsabilidad.

## DIRECCION DE ACTORES

Al analizar los diálogos de esta película se advierte que no existen escenas cuyo desarrollo dramático permita una progresión en el ritmo de conductas o emociones, sino un personaje que va obedeciendo a las circunstancias que se le presentan. En ese sentido José del Carmen (El Chacal) se devela a través de sus acciones concretas en cada situación y de sus actitudes únicas ante cada hecho. No existe, explícitamente, una visión interior, si-

cológica, subjetiva de José. El sentir de José se expresa más bien a través de sus movimientos. Desde lo exterior se conoce lo interior. El actor Nelson Villagra construye su personaje a partir de la modificación total de su persona: los gestos, la voz, el modo de caminar, en suma, de la identificación concreta y hasta el límite con un marginado chileno de la zona de Chillán. (30)

Por su parte Shenda Román, como Rosa, alcanza también un nivel de penetración gestual especialmente en lo concerniente a su relación con las hijas, representando la específica forma en que las mujeres del campo dirigen su familia. Notorio es esto en el plano-secuencia donde José llega a su casa. Allí Rosa se devela a través de la forma como corta la leña, como manda a sus hijas, (31) como lava, como atiende al extraño (José), etc.

Una vez más, con la llegada de José a la cárcel, cambia también el desempeño de los actores. José es transformado físicamente de tal manera que pierde su identidad, y lo que es peor, parece no rechazar ese cambio interior ni exteriormente.

Es tan exagerada su incorporación al mundo de la cárcel que aparece Nelson Villagra interpretando a un personaje que no alcanza a ser definido, ya que pierde su gestualidad, es decir, pasa a ser un reo común y no "El Chacal" esperando su muerte. Ya no se ve a José transformado aparenialmente. Del estilo casi documental de la primera parte se pasa a escenas que parecen corresponder a una película comercial de 35 mm. donde un actor interpreta un papel.

Y como en el caso de Villagra, la actuación también se resiente para el resto del equipo. El reportero, interpretado por Marcelo Romo, es un periodista sin particularidades; hasta en su vestimenta es un estereotipo creado por la televisión y cine de Hollywood, a pesar que es el personaje que estalla al final ofendido por la injusticia del fusilamiento; no hay credibilidad en su transición hacia tal grado de indignación y menos en su actuación; sus gritos finales (dramáticos solamente para Littin) rompen el efec-

to distanciado y objetivo que la película ha sostenido desde un comienzo.

El caso del capellán es algo distinto: el actor Héctor Noguera da a su personaje un cierto matiz interior a partir de su situación específica de joven sacerdote convencional débil; él no podía dar una respuesta a José, la tenía para la muerte, pero no para la muerte de José. Sin embargo, ese leve intento de profundidad se agota; las escasas escenas en que el capellán enfrenta al condenado a muerte no conducen a variaciones de conducta, porque la situación dramática no varía; dicho de otro modo, el drama no avanza porque no se indaga en él.

En todo caso la responsabilidad de la actuación en la segunda parte de la película no es posible adjudicársela a los actores. Está claro que si se pretende ilustrar una idea preconcebida, el nivel de profundidad psicológica gestual que pudieran dar los actores carece de importancia. En la segunda parte los personajes son, de alguna manera, fotografiados en diferentes ubicaciones especiales, sin que en ellos se cree el juego dialéctico creativo de la primera parte, donde en la secuencia del asesinato, por ejemplo, entre José (Villagra) y la cámara (Ríos) parece existir un vivo acuerdo no declarado que transforma ese acto de crónica roja en una expresión —brutal— de humanidad.

# "EL CHACAL DE NAHUELTORO"

## Ficha Técnica

<i>Guión y realización:</i>	Miguel Littin.
<i>Argumento:</i>	Basado en la vida del asesino José del Carmen Valenzuela Torres, alias El Trucha, Campano, El Canaca o El Chacal de Nahueltoro.
<i>Fotografía y Cámara:</i>	Héctor Ríos.
<i>Asistente de Cámara:</i>	Samuel Carvajal.
<i>Música:</i>	Sergio Ortega.
<i>Montaje:</i>	Pedro Chaskel.
<i>Asistente realizador:</i>	Fernando Bellet. Luis Alarcón.
<i>Intérpretes:</i>	Nelson Villagra (José del Carmen Valenzuela Torres, alias El Chacal de Nahueltoro), Shenda Román (Rosa), Luis Alarcón (Juez), Marcelo Romo (periodista), Héctor Noguera (sacerdote).
<i>Producción:</i>	Cinematográfica Tercer Mundo-Cine Experimental de la Universidad de Chile.
<i>Estreno:</i>	4 de mayo de 1970. Teatros: Bandera, Astor, Santiago, Pedro de Valdivia, Gran Avenida y Normandíe de Santiago. Premio a la mejor película nacional 1970 otorgado por la Asociación de Periodistas de Espectáculos de Santiago (APES).
	<b>35 mm., blanco y negro.</b>

## Biofilmografía

- 1942 Nace en Palmilla, provincia de Colchagua.  
Estudia en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Dramaturgo.
- 1964 Dirige programas periodísticos y teleteatros para el Canal 9 de Televisión de la Universidad de Chile. Asistente de "Yo tenía un camarada", de Helvio Soto.
- 1965 Actor de "El analfabeto", de Helvio Soto.  
Actor de "Ana", de Helvio Soto.  
"Por la tierra ajena", realizador y guionista, cortometraje.
- 1966 Actor de "Mundo Mágico", de Helvio Soto, episodio del largometraje "El A, B, C, del amor".
- 1970 "El Chacal de Nahueltoro", realizador y guionista, largometraje 35 mm. b/n.  
"Compañero Presidente", realizador, mediodocumental 35 mm., color.
- 1971 Presidente de Chile Films.
- 1973 "La tierra prometida", realizador y guionista, largometraje 35 mm., color, filmado y no exhibido en Chile.  
Sale de Chile en calidad de asilado.
- 1976 "Actas de Marusia", realizador, largometraje 35 mm., color. No exhibido en Chile.
- 1978 "El recurso del método" o "Viva el Presidente", realizador, largometraje 35 mm., color, filmado en Francia y no exhibido en Chile.

**“YA NO BASTA CON REZAR” (1972)**

**Realizador: Aldo Francia**

# “YA NO BASTA CON REZAR”

## ARGUMENTO

Jaime, joven sacerdote católico de Valparaíso, comienza a sufrir una crisis vocacional a raíz de comprobar que su forma de ejercer el ministerio no lo adhiere totalmente a la causa de los pobres. Una huelga, quebrada por un poderoso industrial benefactor de su elegante parroquia, lo lleva un día a abandonar el barrio privilegiado y a construir una iglesia sencilla con la intención de responder mejor a la verdadera situación de los humildes. Allí se relaciona con el mundo de la mayoría, a tal punto que se compromete con él no sólo como sacerdote, sino como un activo participante más de la lucha social.

## ESTRUCTURA DRAMATICA

“Ya no basta con rezar” es un filme estructurado en tres etapas: la iglesia tradicional, la iglesia joven, el compromiso. A través de ellas la historia, tejida alrededor del sacerdote Jaime, pretende enclavar y dilucidar una tesis:

la iglesia católica padece una esclerosis que es absolutamente necesario cambiar o sanar. El protagonista evoca —a través de las tres etapas— la imagen de un nuevo Cristo que viene a remover y cuestionar por su acción dogmas y formas de vida para, finalmente, afrontar su compromiso.

1. La etapa de la iglesia tradicional es la presentación del protagonista y su ambiente. Jaime cumple las funciones regulares de un joven sacerdote asistente del párroco: administra la extremaunción a un enfermo, recolecta dinero, lleva ayuda a las policlínicas periféricas, oficia misa, acompaña al párroco a comer con los burgueses, etc.

La primera escena (de la extremaunción) se realiza en una vieja casa señorial, donde un anciano agoniza. Si bien es una mera presentación de las labores habituales de Jaime y de él mismo, simbólicamente esta escena se interpreta en re-visión como la muerte de la iglesia tradicional que el joven bendice y despide. Así el filme partiría con una propuesta: al salir el sacerdote de esa casa se encuentra de súbito con un niño pobre que ha tirado una piedra a un hotel, por lo cual quieren llevarlo detenido. Jaime lo libera convidándolo a la parroquia. Este es el primer incidente dramático que lo relacionará más tarde con los obreros. Jaime conduce al niño donde el párroco, quien le propone dejarlo por un tiempo para catequizarlo. Con esta escena se completan los antecedentes: se sabe quién es Jaime, quién es el cura, dónde trabajan y qué hacen.

Jaime solicita ayuda económica al fabricante naviero. Esta escena es la primera que expresa las situaciones que irán minando el estado emocional del sacerdote. El industrial —en una espléndida oficina— se queja de sus ingresos; Jaime le recibe el cheque entre dudoso y molesto. Inmediatamente ocurre la escena en que se informa de los problemas laborales de la industria. Desde aquí en adelante las acciones del sacerdote se verán aceleradas, por lo tanto el ritmo del filme subirá en entrega de situaciones y antecedentes. Jaime va a la policlínica a entregar

el dinero, allí —frente a la extrema pobreza— siente vergüenza de su posición de sacerdote piadoso, limpio y bien alimentado.

De la policlínica el filme salta, siempre dentro de la primera parte, a una huelga donde los obreros son perseguidos. El sacerdote ayuda a los heridos. Inmediatamente después se produce la elegante cena en casa del industrial donde están como invitados el párroco, Jaime y dos matrimonios. Se interrumpe la comida porque alguien viene a buscar con urgencia al Padre Jaime: es el niño del comienzo que solicita la extremaunción para su padre, que ha sido herido en los incidentes de la huelga. El sacerdote acude al hospital, pero es rechazado por el enfermo; Jaime debe retirarse sin ejercer su ministerio y más aun, sin servir para nadie.

Hasta aquí el filme ha presentado una serie de situaciones que rodean al sacerdote y que le han ido penetrando hasta hacerlo tomar conciencia de la fragilidad de su quehacer. A su vez son situaciones que se van entretejiendo mutuamente. Ante esta realidad Jaime comienza a ir más allá de lo que su misión sacerdotal le exige.

Necesita, requerido por esa realidad, conocerla más a fondo, de allí su visita al obrero convaleciente, padre del niño conocido. Ahora el sindicalista lo recibe, está en cama con un ojo vendado. Conversan, pero claramente separados a pesar de la mutua buena voluntad. El dirigente obrero habla de política social y el sacerdote contesta: "Ya hablaremos de eso alguna otra vez, a mí también me interesa..."

En este momento se marca en forma definitiva la honda división que comienza a gestarse en el mundo de Jaime, de aquí en adelante las escenas siguientes ampliarán esta división hasta llegar a un punto límite. El punto de ataque, dentro del esquema dramático, de esta definición de Jaime es el día en que el sacerdote empieza a robar alimentos en la parroquia para ayudar a los huelguistas. En una escena posterior, en la oficina del industrial, Jaime se entera de la inminente despedida de los obreros; este hecho lo indigna

y trata de "ladrón" al burgués. Estas dos escenas conforman el punto preciso en que el sacerdote decide terminar su dependencia de los viejos moldes, aun sin saber hacia dónde marchar. Para sacarlo definitivamente se crea para él la escena de la visita de Jaime a su superior jerárquico, el obispo de la arquidiócesis. El prelado, rodeado de sus ayudantes, lee al joven sacerdote la encíclica **Rerum Novarum** y luego se hace servir un magnífico té barroco. Jaime en su pieza lee después una biblia, la cierra y la deja junto a un ejemplar antiguo de otra biblia y así marca el término de su pasado. De la enorme cruz de la cubierta del texto viejo se pasa a una cruz de madera colocada por el sacerdote en una población marginal. Se cierra la primera parte del filme.

2. La segunda parte, correspondiente a la iglesia nueva, mantiene como eje central al Padre Jaime y desarrolla las causas que le llevaron a separarse. La huelga continúa y la represión se ha hecho más intensa; los huelguistas y sus familiares son los nuevos feligreses del sacerdote; la relación que se establece entre ellos es la trabada en esta segunda parte.

Jaime instala su iglesia; en ella evangeliza; los cantos son ahora acompañados por guitarras, el pan reemplaza la hostia, se expresan plegarias personales por las necesidades de trabajo. Jaime también pinta letreros para ayudar a la huelga, visita a los huelguistas, lleva comida. El paro se hace insostenible, por lo cual los obreros deciden organizar una marcha que necesita del apoyo de todos los gremios. Jaime se pone en contacto con los pescadores. Este punto, dramáticamente hablando, marca la transformación de Jaime. Desde el comienzo del filme se han ido planteando situaciones que van desarrollándose y conformando una historia: estalla una huelga en la industria de un feligrés de Jaime, la huelga no es solucionada, se va a una marcha. Esto trae consecuencias tanto a nivel obrero como a nivel empresarial, ya que ambas partes necesitan volver al orden anterior. Jaime ha vivido desde afuera y ahora desde adentro el mismo conflicto. Aunque él ha va-

riado su accionar se dirige siempre a una misión evangelizadora, él está con el pueblo, lo entiende y en cierta forma a él también lo entienden los obreros; pero las circunstancias que lo han llevado a transformarse exigen ahora una determinación: el cura tendrá que ir a la marcha como un sacerdote pacífico (ajeno a los obreros) o como un pablador más, igual a todos. La resolución de Jaime se concretiza después del ataque de un grupo de matones, que le propina una brutal paliza, cumpliendo órdenes del industrial. Es el punto en el que el sacerdote toma conciencia de la realidad y va más allá de los dogmas cristianos teóricos: se acerca a los hechos concretos de la tierra, al derecho a luchar, a vivir con trabajo, a pelear por un salario. El Padre Jaime se decide por la acción.

3. En la última etapa se presenta la dicotomía de la Iglesia. Por un lado la Iglesia tradicional, bendiciendo el mar en una procesión, y por otro la Iglesia comprometida caminando en una marcha con el pueblo. El problema de Jaime, su propia dicotomía, sólo se solucionará como ha venido desarrollándose todo su proceso: a través de la acción. El sacerdote ha ido desenredando su mundo personal; cuando la policía lanza bombas de humo a los obreros, él toma una, como decisión final —última— y tira la granada de vuelta, quedando allí su imagen congelada. La tercera etapa se ha consumado.

### TEXTO - ACTUACION

"Ya no basta con rezar" es una obra de acción en que las situaciones se inician y se desarrollan como acciones concretas. Jaime empieza a cuestionar su propia posición por hechos que ve o le suceden. No es pasivo, es un sacerdote que actúa y que pretende, dentro de su estado religioso, operar con hechos. Para ello se mueve, consigue alimentos, visita ricos para solicitar ayuda, piensa, reacciona, cambia, etc. Es decir, cada acto está insertado

en acciones, cosas y hechos que ocurren. El sacerdote no se mueve porque de un día para otro su situación le parece absurda. Cambia porque actúa.

Este accionar continuo del filme va acompañado de un texto que busca explicar estados internos del personaje. No sólo de Jaime, sino del joven compañero sacerdote, del doctor, de la Iglesia misma. Si hay acciones develadoras y situaciones sintéticas el texto, como en un intento de imprimirles una mayor profundidad —quizás una mayor expresión existencial de los sucesos—, se refiere continuamente a problemas que aquejan no tanto a la situación en concreto como al momento que vive el sacerdote.

Pareciera existir un propósito: ante la claridad de las acciones, el texto se permite reiterarlas como si se tratara de un segundo punto de vista. Esto incide en la extensión de los diálogos y en resultados excesivamente didácticos para el espectador. Está la aclaración existencial para el sacerdote, la económica para el industrial, la religiosa para el obispo y la política para el obrero. Escenas como la del caserío marginal lo demuestran: el doctor camina entre los dos sacerdotes, por el barro, va explicando en forma coloquial —que finalmente se transforma en un monólogo— lo inútil que es la piedad ante la extrema pobreza y lo válido que es actuar en otras esferas para erradicarla definitivamente; termina diciendo: "Pero basta de filosofar". Esta forma de presentar el diálogo insertada en una situación muy concreta para la acción dramática es característica de todo el filme; se trata de envolver una situación vital u orgánica a la acción del filme en un cuestionamiento que va más allá de lo que la acción misma necesita. En la escena descrita lo más importante no es lo que dice el doctor, ni siquiera su diagnóstico, sino la relación que establece el espectador entre la extrema pobreza y el cambio futuro de Jaime. La miseria, tal como el filme la muestra, es una parte más del mundo del sacerdote que él conoce y ante el que nada puede hacer si continúa repartiendo galletas y santitos, dada su personalidad de actuante. El monólogo del doctor,

por lo tanto, no inside en la acción futura, sino en la comprensión del espectador.

Esta misma idea de profundizar por medio de diálogos para abarcar otros espacios ocurre en la conversación entre Jaime y su compañero sacerdote. Es un diálogo que, ante las diferencias de opinión, desarrolla ideas socialistas con respecto a la misión del clero. Si bien no son extremas, se dejan entrever. El compañero termina el diálogo diciendo: "Con esto le haces el juego a los comunistas", y Jaime responde: "Y tú ¿a quién se lo haces?" Es claramente una posición ideológica, política. Ese es quizás el otro ángulo del diálogo que consiste en teñirlos de una especificación que muchas veces sobra, porque ya está percibida por el espectador.

Sin embargo, hay un uso del texto en ciertos personajes que denota una idea muy cabal en cuanto al respeto que se debe a cada uno. En este sentido hay un deseo de hacer del filme la frase de Orson Welles: "A cada personaje hay que darle los mejores diálogos para defenderse". Así el industrial siempre tiene excelentes parlamentos, razona para impedir la huelga, se defiende si hay violencia, explica su posición de industrial (hecho importante por cuanto impide la caída del filme en el panfleto). Esto mismo ocurre con los personajes secundarios de la burguesía: ninguno tiene un texto que lo ridiculice, aunque —por cierto— no se opta por las sutilezas. Cuando los obreros van a pedir el cumplimiento de las peticiones a la fábrica, el industrial se comporta como un hombre que defiende lo que considera sus pertenencias; ante sus abogados escucha la opinión de los trabajadores, pero no acepta sus razones; si los amenaza, y esto es lo importante para el filme, es porque la ley lo protege. Aldo Francia, en otras palabras, reconoce el derecho de la clase privilegiada de expresar su opinión. Esta serenidad ante posiciones antagónicas constituye un mérito de "Ya no basta con rezar" si se considera que es un filme político y didáctico.

De la relación acción-diálogo (acto dramático) se pasa

a lo histórico. Si los personajes en el filme se entienden por su accionar y se completan quizás por sus palabras, se hacen verdaderos por el actor.

Jaime es el personaje más enmarcado de todos. Marcelo Romo recurrió a una actuación apoyada en el texto antes que en la profundización de los actos. Es importante detenerse en este hecho por la relación que existe entre la acción-diálogo-actuación. Siendo la acción la que impulsa el filme y el diálogo un desvío, se creó una dicotomía en la actuación; ella se advierte porque se obliga a Romo a basarse en lo que pesa más en él y en este caso fue elegido el texto. La opción crea una debilidad por cuanto no confiere una coherencia absoluta a la acción misma. Hay gestos que en el sacerdote no existen y que debieran manifestar la evolución del personaje, tocado y remecido en lo más profundo de su propia identidad. Jaime se devela por medio del diálogo. Francia pretende suplantar el acto revelador por el texto, lo que repercute desfavorablemente en la expresión total de un personaje que sufre una crisis y se transforma.

Algunos personajes se manifiestan, sin embargo, en un margen más amplio que los favorece porque les permite mayores posibilidades de expresión corporal. Es el caso del dirigente sindical (Rubén Sotoconil) que logra mantener siempre al personaje en su propio ambiente, dando así mayor peso y verosimilitud a los diálogos, situaciones y hechos. Esto mismo ocurre con el párroco (Tennyson Ferrada), quien preserva su status inamovible de jefe jerárquico sin que ello impida su gestualidad infantil, que no sólo devela un comportamiento particular, sino el de la Iglesia cuestionada por Jaime. Eugenio Guzmán, como obispo, se desplaza muy eficazmente como un gran señor, revelando los niveles sociales dentro de la jerarquía eclesíástica.

Finalmente queda, como parte del texto, la letra de la canción, que pretende llevar la acción a esferas de cuestionamiento existencial mediante la proposición de refle-

xiones puramente literarias que invalidan todo el esfuerzo anterior de imagen-acción-diálogo:

"Ya no basta con rezar / no puedes permanecer pasivo / es en la acción y en la lucha / donde se ve al buen cristiano / y en ella avanzarás/. Ya no basta con rezar / si permaneces pasivo / rezar es un artificio para poder escapar/. Ya no basta con rezar / luchando por sus hermanos avanza en su religión / ya no basta, ya no basta / con los puños bien en alto / marchan moros y cristianos a enfrentar la realidad."

## MONTAJE

Se dijo anteriormente que la cámara y el montaje estaban al servicio de la acción. Si bien la cámara deja que la acción se explye, el montaje está sujeto al desarrollo de la crisis —develada por esa acción— que sufre el personaje. Cuando Jaime dice misa, evangeliza o advierte por imposición jerárquica a los fieles sobre el uso del bikini en la playa, revela en diferentes planos un estado angustioso, contradictorio, que comienza a sentir; los planos que le siguen son de rostros que parecen preguntar algo que él no desea contestar, para continuar con un plano de Jaime que insiste en explicar algo en que no cree. Así, si la acción del sacerdote tiene desde ya un sentido crítico por un desarrollo paulatino el montaje entra a anclar esta acción, a no permitir que caiga en la ambigüedad y a reafirmar la idea de Jaime en una situación límite. El juego de planos entre el sacerdote y los feligreses persigue no sólo exponer la crisis interna que sufre el personaje, sino mediarla ante la presencia de sus feligreses que confían en él. Es allí, en esta interacción de planos, donde se plantea que su estado es concreto frente al mundo, a la gente y al orden al cual responde. En este sentido el montaje, por su selección y por su síntesis, toma la acción y la concretiza. No es un montaje que pretenda confundir jugando con planos ambigüos o difíciles de codifi-

car; por el contrario, busca la simplicidad para que la idea quede absolutamente amarrada.

Esta idea está directamente relacionada con el planteamiento de buscar una identificación, ya que pareciera ser que detrás de ella está el propósito de la claridad; para identificarse ante algo (según Francia) ese algo debe ser claro, entendible, concreto y asequible. El montaje entonces entra a amarrar lo que la acción y el planteamiento de la cámara ya expresan potencialmente para evitar una eventual ambigüedad de interpretación. El montaje es como un guía en el caminar del sacerdote, es decir, en su acción. La escena anteriormente descrita es un ejemplo en este sentido. Ahora, la crisis expresada por el montaje resulta siempre obvia o, más suavemente, remarcadora; pero si había una tesis en el filme, o una proposición y se optó por dejarla clara, el montaje cumple en verdad una función al develar la crisis del personaje.

Por ejemplo, la idea de disyuntiva en la crisis no se da solamente en la escena de la biblia, ante la acción de Jaime de cerrar una biblia nueva luego de leerla, sino además por la intercalación —al dejar éste esa biblia en el escritorio— de un plano de un viejo y adornado ejemplar de otra biblia. Es decir, Francia propone, con un elemento correspondiente a la Iglesia tradicional, mostrar la Iglesia que el sacerdote va dejando. Con ello ancla absolutamente la idea de un personaje que ha cerrado un pasado y debe buscar ahora un nuevo camino. Se puede decir, entonces, que "Ya no basta con rezar" se apoya casi totalmente en el montaje. Si bien la cámara está al servicio de la acción —lo cual se presta según el realizador para lo ambiguo— el montaje toma y amarra la acción. Si esto no ocurriera el filme se movería en las esferas de los "quizás" y la tesis quedaría sujeta a diversas interpretaciones, lo que está lejos del expreso deseo demostrado por Francia.

El filme abarca todo el proceso de la transformación de un sacerdote idealista a raíz de situaciones que le crean conflicto en su vocación. Cuando esta transformación ocurre, el sacerdote queda en un punto conflictivo no con él mismo —puesto que está liberado— sino con la sociedad.

Entonces se presentan dos mundos que se oponen: el que va por los cambios, del cual Jaime forma parte, y el que no acepta cambios. Ante esta presentación, donde todo ya está decidido por ambos sectores, el montaje cambia de giro; de concretizar una idea de crisis pasa a denotar y aumentar por medio de la oposición el estado en que el sacerdote se encuentra. Por ello toda la secuencia final está apoyada en montaje de oposición, con imágenes que se contraponen en su significación. Por una parte el sacerdote lucha integrado con el pueblo y por otra los representantes de lo establecido (los patrones, la Iglesia tradicional y algunos obreros) siguen su propio ritmo. Se van mezclando e intercalando estas dos posiciones hasta hacerlas actuar juntas; cuando Jaime camina con el pueblo hacia la sede del gobierno, en actitud de protesta, se van mostrando paralelamente imágenes de una procesión católica en pequeñas barcas; en ella participan los pescadores y el obispo, que bendice el mar; en la primera Jaime canta una canción de lucha y sus compañeros enarbolan pancartas, banderas e insignias. La idea es clara. Dos acciones se oponen; por medio de su paralelismo se pretende evidenciar la posición ideológica y la situación del sacerdote. El ya no está con la Iglesia oficial, por cuanto ella está con el obispo en el mar; el sacerdote está ahora ante la lucha, con el pueblo y para el pueblo. Si esto es una contradicción —porque Jaime interiormente es sacerdote— la imagen ofrece resultados: Jaime se compromete, los sacerdotes de las barcas adornadas no. Así el montaje cumple.

El montaje asume dos funciones: muestra dos mundos que en un mismo instante operan en forma opuesta y muestra la idea de entrega asumida por el sacerdote. Un compromiso social. Ahora, de este montaje paralelo, que narrativamente va preparando o es el preámbulo de la última situación que se va a desatar, se pasa al choque mismo. Si el sacerdote está en una posición ilegal, llamémosla así por cuanto su Iglesia jerárquica y todo lo que ella representa lo rechaza, entra ahora la representante de la posición legal, es decir la policía, que se opone por me-

dio de la fuerza al sacerdote. El montaje inicia un papel equilibrador de estas dos nuevas posiciones que se enfrentan: el compromiso, el rechazo. Es un montaje de choque (Eisenstein-Aldo Francia, guardando distancias). Botas en primer plano. Espaldas, atrás la gente. Rostros. Armas. Presenta concretamente dos mundos en pugna y del cual el sacerdote se ha hecho partícipe. Lejos ha quedado la procesión; ahora viene el acto del sacerdote al enfrentarse a su nueva situación. Y el montaje aúna estas dos situaciones por medio de planos épicos y una selección particular de sus elementos como botas y armas, para presentar este choque que se va a desatar. Una vez ocurrido, el sacerdote reacciona y devuelve con fuerza la granada de humo, actuando. Allí el filme detiene la imagen. Elemento nunca usado por el realizador hasta ahora; simboliza, estatizando la acción, el nuevo plano en que el sacerdote se encuentra. A partir de él puede morir o puede seguir. Lo importante es que se ha decidido, ha llegado al punto máximo de su compromiso. De allí la necesidad de inmovilizar la imagen; con ella se detiene el proceso para mirarlo, para ver su resultado. El sacerdote ha respondido.

Es importante notar una característica dentro del montaje, es la prescindencia de puntuaciones. A la vez interesa observar que, por tratarse de un filme de acción, se mimetiza el uso de esos recursos. Ellos parecen no existir, simplemente porque la acción no puede detenerse, es ella la que propone los pasos de una escena a otra. Los cambios son realizados a través de los cortes una vez agotada la acción. Así por ejemplo, para pasar de la secuencia donde el sacerdote Jaime, ya decidido, está hablando a sus nuevos feligreses pobres de ir a la marcha pacíficamente se va de inmediato en corte a la procesión que avanza, para luego cortar a la marcha política. Se establece así, sin intermediarios, una nueva situación: Jaime en su nuevo estado.

## MUSICA

La música cumple varias funciones, una de ellas es marcar los cambios de escena. Por ejemplo, de Jaime que en posición de sacerdote mendicante obtiene ayuda de un feligrés adinerado se pasa violentamente al órgano de la iglesia parroquial donde Jaime dirá misa. Si bien la transición se realiza por mero corte, la fuerte música del órgano remarca el nivel de ambas acciones, proponiéndose como el elemento base y verdadero ejecutor de transición entre una actividad menor del sacerdote, la limosna, y otra superior, la evangelización.

Sin embargo, marcar transiciones no es la función primordial de la música, sino señalar el momento que vive Jaime, ligado con el montaje en el sentido que éste se apoya rítmicamente en la música para abarcar una situación.

El filme comienza con música interpretada en órgano, es decir, la música perteneciente a la Iglesia tradicional, la "inactiva". Por montaje la imagen muestra —siempre acompañada por la música— diversos puntos de las calles de Valparaíso y diferentes iglesias hasta llegar a una que se ajusta a los viejos cánones de los católicos, donde ejerce Jaime. De allí en adelante irá transformándose sucesivamente según la situación en que el sacerdote se encuentre. Para llegar, por ejemplo, a la nueva iglesia montada por Jaime en una población; la música se limita allí a los cantos religiosos entonados por los feligreses en un estilo folklórico sencillo, bastante distinto a la misa con órgano. En la escena de la huelga, cuando el sacerdote todavía no se compromete, la tradicional música de los salmos acompaña todo un montaje de persecución a los obreros efectuado por la policía. Si bien el sacerdote corre a ver lo que pasa no logra saltar la barrera de la ayuda físico-sacerdotal. Nuevamente aquí el montaje y la música se unen para provocar y develar situaciones. La diferencia con la escena del inicio del filme, antes explicada, radica en que al comienzo hay equilibrio, pasividad, y aho-

ra —en la persecución— hay oposición. La imagen es violenta, rápida, brutal y la música es asépticamente sacra. Entre la imagen y la música está el sacerdote, tan contradictorio él mismo como el montaje imagen-música.

El desarrollo de la música continúa junto al relato, cuando el sacerdote se ha comprometido. Ahora se trata de un canto político y otro paralelo a él, lejano, correspondiente a la procesión de San Pedro en el mar. Aquí, aunque el montaje de imagen señala claramente la oposición, la música entra a apoyarla y en cierta forma a darle realidad concreta. Ya no se interpreta con órgano salmos evocadores de la tradición litúrgica ni tan siquiera canciones correspondientes a un neocristianismo; ahora se inicia la rítmica recitación masiva de una frase política: "el pueblo-unido-jamás-será-vencido", que expresa el verdadero estado del sacerdote.

Finalmente la música completa la imagen que cierra el filme. Cuando la figura de Jaime lanzando la granada de humo queda detenida, se escucha nuevamente la canción "Ya no basta con rezar".

## LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

### Cámara

El filme, por su necesidad de aprisionar una tesis basada absolutamente en las acciones y situaciones en que los personajes se encuentran, plantea la cámara con una visión tranquilizadora, moderada, seleccionadora, para que la imagen pueda expresarse en toda su riqueza. No se dan movimientos pesados en la cámara, no hay desorden en ella debido a que registra la situación y la deja ser. No pretende en este sentido el distanciar por movimientos que develen su presencia al espectador. Por lo contrario, busca una identificación. Por ejemplo, cuando el sacerdote Jaime va a visitar a su hogar al sindicalista agredido

por la policía y declara que conversarán sobre la salud y "no sobre dogmas" la cámara toma la acción desde un ángulo donde el confrontarse de dos situaciones —el que lucha y el que mira luchar— se da con toda claridad. La cámara pasa de un plano a otro según el grado de importancia que cada uno de los personajes, dentro de su postura y por lo tanto de su oposición, tenga para la confrontación de sus diferencias. La cámara es casi objetiva, deja a la situación hablar por sí misma. Se dice casi objetiva, porque hay una selección cuidada de ciertos elementos significantes al interior del cuadro. Esto último es otra particularidad del uso de cámara en "Ya no basta con rezar". Los elementos dentro del cuadro son elegidos para contrastar, apoyar o connotar la situación. La intervención asegura o permite una segunda lectura a la imagen en la medida que abarca estos elementos. Así, por ejemplo, en la escena de la pieza del dirigente sindical, la cámara juega constantemente con una estampa de Luis Emilio Recabarren que, en el muro, está entre los dos personajes. La estampa es entonces la que divide el espacio entre el obrero y el sacerdote.

Sin embargo, este planteamiento doble de la cámara es cambiado en dos escenas por una cámara distanciante, pero atada al ritmo anterior por su moderación y equilibrio calculado.

La primera escena distinta es aquella en que el Padre Jaime cena con la burguesía, como acompañante del párroco. Acaba de ocurrir la huelga que deja obreros heridos y arrestados. En la comida, además de los dueños de casa que son los empleadores de los mismos obreros del paro, se encuentran el cura párroco, Jaime y dos parejas pertenecientes a la burguesía de Valparaíso. Conversan de Vietnam, guerrillas y huelga. La cámara en vez de ir a los puntos significativos de las réplicas o proposiciones se plantea saliendo de la acción particular para ubicarse atrás, en un plano de observador que escucha. Con un delicado desplazamiento comienza un recorrido en rueda de izquierda a derecha pasando por rostros y espaldas. La cámara en verdad parece no ocuparse de la

conversación, no se detiene en ello, parece entender que lo dicho es igual a lo conversado en cenas anteriores y en las que vendrán. A ella le interesa nada más que registrar la atmósfera general que dejan las palabras carentes de peso y sensibilidad. Este alejarse de la escena y mirarla desde atrás provoca inmediatamente la conciencia de la cámara. Se produce un intento de distanciar. Pero se conserva el equilibrio y la moderación que integran coherentemente al filme esta escena. En ella se hace muy notorio el cuidado artesanal; por un lado está la suavidad de la cámara y por otro la bien lograda fotografía que no es preciosista ni significativa por el color, sino solamente buena. Estos dos elementos, cámara y fotografía, dan el ambiente de una comida formal. Se usa como fuente de luz la lámpara central que ilumina la mesa y se aprovecha la penumbra que circunda para crear fotográficamente un ámbito de tranquilidad. El diálogo, la iluminación, la escenografía, el vestuario y la cámara están en función de mostrar un nivel social; el cuestionamiento se produce en la posición de la cámara y en su movimiento, sin que ella intente romper la situación concreta de la burguesía comiendo.

La otra escena distinta al estilo general del filme es aquella en que el Padre Jaime es golpeado. El sacerdote y un acompañante vienen con alimentos para los huelguistas y ambos son interceptados por varios matones pagados por la industria, cuyo propietario pretende escarmentar al cura para que olvide sus ideas y sus ayudas. Los hampones comienzan a castigar brutalmente a Jaime y a su compañero. Ante esta pura acción, pegar-esquivar, la cámara se introduce de súbito y pasa a formar parte de la lucha misma, solidarizando con los débiles. Busca como buscan los matones, se aparta como lo hacen los agredidos, se mueve de un lado a otro tomando los golpes, las espaldas, los rostros. Ante la situación agresiva, la cámara —como reconociendo un punto importante para la actitud del sacerdote— entra también a jugársela. La cámara se impone a sí misma encontrar en la acción los gestos más significativos de la violencia y hacia ellos va; para esto

se introduce como un participante que si bien no golpea, se identifica con la situación. Es, por sobre todo, una cámara violenta, tal como el hecho y tal como aquello en que el sacerdote no cree. La cámara no esconde ningún golpe, por el contrario, los busca y va con ellos; así, casi al término de la lucha, se ubica a la altura del brazo del matón, teniéndolo en un plano medio cercano al Padre Jaime, acompaña el golpe, hace sentir su fuerza y su velocidad; es un observador enviolentado, un ojo violento. Cuando la lucha cesa la cámara vuelve a su quietud, se instala atrás dejando que el sacerdote reciba ayuda, demostrando a su vez que no entiende y que comienza a desesperarse; deja entonces que la acción del sacerdote, la acción de recibir ayuda, de darla, de sentirse golpeado, frustrado, se explaye... y signifique por sí misma.

Si bien en esta escena la cámara —en mano y violenta— en nada se parece a su uso en la totalidad del filme en un sentido formal no deja de ser consecuente por su atadura con respecto a la acción. Jaime es un hombre que actúa, pero como un sacerdote, como alguien que cree en Dios, en el hombre, en las cosas, en la sinceridad; la cámara en cierta forma se le parece, tanto por su quietud como por su selección de elementos significativos; sin embargo, cuando el sacerdote se enfrenta a la violencia, cuando ella aparece y lo ataca, la cámara también inicia la acción, junto a su compañero. Por ello, ante una acción desequilibrada, la cámara (al parecerse a Jaime) no sufre un quiebre, sino una subida con la acción misma; si se quedara atrás ciertamente la acción —importante para el proceso del sacerdote— quedaría sólo como un hecho de lucha, un pugilato más; aquí se registra como una situación vital sufrida por el sacerdote en crisis. Esta relación cámara-acción es la base de la coherencia general de lenguaje cinematográfico de "Ya no basta con rezar".

# "YA NO BASTA CON REZAR"

## Ficha Técnica

- Argumento y realización:** Aldo Francia.
- Guión:** José Román.  
Aldo Francia.  
Darío Marcotti.
- Fotografía y Cámara:** Silvio Caiozzi.
- Montaje:** Rodolfo Wedelles y Carlos Piaggio.
- Música:** Tiempo Nuevo.
- Asistente del realizador:** Jorge Durán.
- Sonido:** Jorge di Lauro.
- Jefe de Producción:** Juan Carlos Pires.
- Intérpretes:** Marcelo Romo (Jaime), Tennyson Ferrada (cura párroco), Leonardo Perucci (otro sacerdote), Roberto Navarrete (industrial), Claudia Paz (esposa del industrial), Gonzalo Palta (doctor), Rubén Sotconil (dirigente sindical), Eugenio Guzmán (obispo), Arnaldo Berríos (dirigente sindical), Mario Monttles (borracho), Mónica Carrasco (joven pobladora amiga de Jaime).
- Producción:** Cine Nuevo, Viña del Mar.
- Estreno:** 23 de abril de 1972.  
Teatro Velarde de Valparaíso.
- 35 mm. Eastmancolor.**

# ALDO FRANCIA

## Biofilmografía

- 1923 Nace en Valparaíso.  
Estudia en la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile, donde obtiene el título de Médico-cirujano, profesión que actualmente ejerce en Valparaíso.
- 1958 "París en otoño", realizador, cortometraje 8 mm. b/n., mudo. Premio del I Festival de Cine de Viña del Mar.
- 1959 "Paseña", realizador, cortometraje 8 mm. b/n., mudo.
- 1960 "Carnaval", realizador, cortometraje 8 mm. b/n., mudo.
- 1961 "Andacollo", realizador, cortometraje 8 mm. b/n., mudo.
- 1961 "Lluvia", realizador, cortometraje 8 mm. b/n., mudo. Premio I Festival de Cine de Viña del Mar.
- 1962 "El rapto", realizador, cortometraje 16 mm., mudo.
- 1963 "La escalera", realizador, cortometraje 16 mm., mudo.
- 1967 "Solo", realizador, cortometraje 16 mm., inconcluso.
- 1969 "Valparaíso mi amor", realizador, largometraje 35 mm. b/n.
- 1972 "Ya no basta con rezar", realizador, largometraje 35 mm. color.

**“JULIO COMIENZA EN JULIO” (1979)**

**Realizador: Silvio Caiozzi**

## “JULIO COMIENZA EN JULIO”

### ARGUMENTO

Durante los años de la Primera Guerra Mundial viven en Chile los García del Castaño, terratenientes de la zona central. La familia está compuesta por don Julio, su anciana madre y su hijo Julio. En la casa patronal residen también algunas monjas cuidadoras de la dama, el profesor Maturana y la servidumbre. En el fundo, alejados de la casa grande, viven los inquilinos.

Don Julio, que mantiene un prolongado juicio con la Comunidad Franciscana a raíz de una donación de tierras realizada por su abuela, decide una noche alterar la cerca divisoria en su beneficio sin el veredicto legal. La acción es censurada por su consejero, el abogado Torres, quien termina por aprobarla ya que necesita el apoyo de los García del Castaño para satisfacer sus ambiciones políticas.

El joven Julio, cuya madre falleció el mismo día de su nacimiento, es controlado con rigidez excesiva por su padre; el encargado de mantener el horario pedagógico es el profesor Maturana. Julito no se interesa por las clases,

sino por espiar a las prostitutas del pueblo; Maturana, para compensarse de la falta de aplicación de su pupilo, recurre con frecuencia al vino y a divagancias literarias.

Para celebrar los quince años de Julio, don Julio organiza una fiesta en la casa patronal a la que son invitados sólo varones. El festejo se interrumpe con la llegada de las prostitutas del pueblo, que han sido contratadas por don Julio como regalo de cumpleaños para su hijo. Misiá Elisa, dueña del prostíbulo, designa a la joven María para la iniciación de Julio. El muchacho no puede consumar el acto sexual, pero duerme esa noche con María que se manifiesta comprensiva.

Al día siguiente, don Julio sale de viaje por algunos meses para arreglar la situación con los franciscanos, quienes le ofrecen devolver las tierras heredadas a cambio de la construcción de algunas iglesias. Don Julio deja a cargo del fundo a su hijo y le hace entrega de las llaves de la caja de fondos.

Julio, en ausencia de su padre, inicia una relación sexual con María. Ni la muerte de la abuela ni las recriminaciones del preceptor Maturana consiguen detener la pasión del muchacho. Sin embargo la joven prostituta sabe que la relación no puede durar.

Al regresar don Julio se entera por los inquilinos del mal funcionamiento del fundo y la pésima administración de Julio. Investiga las causas y en complicidad con Misiá Elisa, logra que su hijo lo sorprenda en el prostíbulo con María. Julio huye del lugar, galopando. Avanza desesperado, don Julio le grita desde la ventana: "Es la realidad".

El argumento de "Julio comienza en Julio" intenta rescatar nuestro pasado costumbrista. Con un grado de verosimilitud que contrasta con el nivel primario adoptado con frecuencia por el cine chileno, este relato pretende plantear —además del problema particular de un joven latifundista— una perspectiva crítica de la clase dominante chilena de 1917.

Esencialmente no se propone en forma central un enfrentamiento crítico con la realidad histórica elegida; los episodios presentados expresan una preocupación cons-

tante por entretener al espectador antes que denunciar o plantear una tesis; por esto la percepción crítica, si se produce, depende en gran medida de lo que el espectador esté dispuesto a rescatar de la híbrida historia ofrecida.

En cierto sentido es la relación de las situaciones y la forma de construir cinematográficamente el argumento la que denota una carencia de profundidad para explicar y resolver el problema que gira en torno a la familia García del Castaño y lo que ella representa. No existe en el desarrollo de la estructura un planteamiento de fondo que funcione como elemento distanciador entre la anécdota y el público; por el contrario, la interpretación crítica nace de una posible elaboración individual del espectador quien —por identificación con los personajes o con ciertas situaciones— logra a partir de ellas el reconocimiento de ciertas verdades.

De este modo nuestro desdén emotivo por don Julio puede ser también producto de un desprecio virtual o inconsciente a la estructura de poder que él representa. Es don Julio quien, a través de su fría gesticulación y omnipotencia de sus acciones, aparece en definitiva con la capacidad para sostener esa escala de valores —que si bien el filme la denuncia con debilidad— somos sólo nosotros, desde nuestra perspectiva histórica, quienes la denotan como injusta. El personaje Maturana, a través de su heroico acto final, es el único ser que al interior mismo del filme se rebela en forma clara; sin embargo, el significado profundo de su acción pierde fuerza y se diluye debido a su carácter bufonesco de inspiración alcohólica.

Podemos afirmar que tanto el argumento como su presentación cinematográfica están contruidos sobre una base en la que se confunden varios conceptos y objetivos; pareciera que el realizador se debatió entre opciones dobles para orientar su filme y que, al elegir por fin lo meramente anecdótico, se permitió también la introducción en lo espectacular cinematográfico sin compromisos conceptuales ni ideológicos. Por su parte, lo anecdótico está tratado con rigor, si se considera la recreación costum-

brista asumida legítimamente como opción; en ello reside el valor de "Julio comienza en Julio" dentro del contexto del cine chileno.

## **ESTRUCTURA DRAMÁTICA**

### **Secuencia I:**

La acción transcurre en el fundo de don Julio García del Castaño en el año 1917. Los personajes que intervienen son los componentes de la familia García del Castaño y sus acompañantes de la casa patronal: religiosas, profesor Maturana y servidumbre; los inquilinos del fundo, los familiares de los García del Castaño, el abogado Torres y las prostitutas del pueblo.

Se presentan tres situaciones que conducen esta primera secuencia:

1. La abuela es asistida por las religiosas.
2. El pleito de don Julio con los franciscanos.
3. La educación de Julito.

La fiesta de celebración del cumpleaños de Julio constituye la situación principal de la secuencia, puesto que en ella se produce lo que será el eje central de la película.

### **Secuencia II:**

La acción transcurre cimentada en tres situaciones:

1. Enfermedad y muerte de la abuela.
2. Pasión de Julio por María.
3. Fiestas tradicionales campesinas: pelea de gallos, duelo de payadores.

El eje principal de esta secuencia es la pasión entre María y Julio. Las otras situaciones funcionan únicamente como aspectos necesarios para conformar un

montaje paralelo que permita avanzar la historia con algunas variantes, pero que no están vinculadas dramáticamente al hecho vertebral.

### **Secuencia III:**

La acción transcurre a través de las siguientes situaciones:

1. Llegada de don Julio.
2. El profesor Maturana abandona el fundo.
3. Don Julio usa a María en una pieza del prostíbulo.

La tercera escena, la más importante dramáticamente, permite el último plano del filme, correspondiente a la huida de Julio, cuya imagen es congelada por un detenimiento del cuadro.

### **ANALISIS DE LA ESTRUCTURA**

Dramáticamente el filme está estructurado en forma convencional: presentación, desarrollo y desenlace. Estos momentos están delimitados por tres partes cinematográficas: la presencia del padre, Julio libre y el regreso del padre. La linealidad de dicha estructura es superada por una serie de escenas que conforman ejes de desarrollo intermedio que al entrar en relación con el eje central crean una cierta agilidad y variedad en el relato. Sin embargo, estas escenas no contribuyen, en un sentido dramático, al progreso de lo planteado por el eje vertebral; parecen como escenas recreativas o distractivas cuyo interés reside solamente en lo que representan como anécdotas.

En contraste con esta variedad aparece el problema central, que claramente es la relación entre el universo de Julio y el universo de su padre. Respecto de este eje los episodios intermedios no parecen orgánicos; ellos hacen

menos profundo el acercamiento dramático al verdadero problema e impiden o atrasan su desarrollo. En definitiva logran evitar, siendo esto una opción del filme, que el espectador llegue a conclusiones demasiado críticas de la realidad histórica chilena mostrada. La primera parte, por ejemplo, es la correspondiente a la presentación del conflicto y del universo social en que éste se desarrollará. Ocurre entre la imagen inicial del filme y el final de la fiesta de cumpleaños; en ella se presenta con minuciosidad a los protagonistas, el ambiente y el problema eje; sin embargo, el guión agrega después de esta primera parte y a lo largo de toda la película otra serie de escenas que inician nuevas presentaciones que no serán desarrolladas.

En la primera parte el universo social presentado está suficientemente detallado como para identificar los distintos grupos sociales y los desempeños que cada individuo asumía desde el interior de su estrato en la sociedad latifundista chilena del comienzo de siglo. Sin embargo, la encarnación de ellos y su importancia dramática no se encuentran jugadas con igual rigurosidad histórica. Un ejemplo de ello es el campesino investido de un aire folklórico típicamente convencional. Esta caracterización del grupo obrero es reforzada por su participación en situaciones esencialmente pintorescas. De este modo la relación entre una presentación convencional y una situación sólo anecdótica si bien logra dinamizar suficientemente a los personajes justificando sus acciones, no alcanza un grado de dramatización importante ni logra expresar la verdadera dimensión histórica y humana de dichos personajes. Otra característica de la estructura dramática es su forma de evadir el desarrollo del conflicto planteado en la presentación y su forma de comprimir el desenlace de todas las relaciones creadas en un tiempo breve. En esta estrechez las soluciones dramáticas resultan débiles y no resuelven el problema central en forma interesante.

El desarrollo del filme comienza en la segunda parte, cuando don Julio abandona el fundo y entrega a Julio la responsabilidad de velar por la familia y los bienes. Si

bien esta partida es desde el punto de vista dramático un buen recurso para dejar actuar libremente a Julio, no es el mejor resorte para la profundización del problema eje. En esta parte el padre transfiere su presencia a través del poder con que inviste al hijo, pero —al no ser tratado como una fuerza que actúa en contra de la actitud asumida por Julio— esta parte del filme se aleja del desarrollo del problema y pierde su dramaticidad.

Se plantea un nuevo eje sostenido por la relación entre Julio y María, que se desenvuelve sin grandes contradicciones respecto a lo central ya que nadie interviene como un elemento opositor importante. Porque en realidad el problema de Julio no es la mecánica para conquistar a una mujer, sino su imposibilidad como un García del Castaño de enamorarse de una prostituta, aunque ésta le haya sido entregada por el propio padre. El único personaje que asume este problema es María. Pero las escenas que desarrollan la oposición de María a su relación con Julio se encuentran constantemente interrumpidas por una serie de breves escenas anecdóticas que sólo se justifican en la medida que actúan como telón de fondo para mantener la continuidad de lugar y tiempo histórico. Estas escenas no aportan desde un punto de vista dramático la fuerza de apoyo que permita entender el sentido profundo del conflicto entre María y Julio. En esa medida la secuencia constituye una evasión ante el verdadero conflicto del filme y sólo consigue atrasar su desarrollo en forma desmesurada.

El desenlace se inicia con el regreso de don Julio, cuya presencia permite retornar la atención al problema central, porque —estrictamente— el padre debió permanecer presente en el fondo a lo largo de todo el filme, por lo menos a través de la estructura social por él conducida. Su presencia habría profundizado y develado el problema en toda su dimensión. El desenlace soporta una suerte de contradicción entre el tiempo que abarca y la magnitud de los contenidos que aspiran a ser resueltos. A través de su brevedad se percibe en forma insuficiente el mun-

do escondido en la aparente pasividad de Julio y las resonancias de la decisión de don Julio.

En relación al estilo narrativo también se percibe una contradicción no resuelta. La profundización del problema central intenta apoyarse en imágenes cortas, de escenas ya vistas, intercaladas a la manera de flash-back al interior de nuevas escenas. Por ejemplo, en la escena en que Julio se masturba, se recurre a una serie de imágenes breves que repiten su primera experiencia sexual con María. Estos paréntesis recordatorios no agregan nada a lo ya sabido por el espectador y rompen el ritmo total de la escena. Este tipo de narración también agrega una nueva forma de significación que altera el estilo general en perjuicio del grado de verosimilitud alcanzada. En términos dramáticos la construcción representa un intento por otorgar a una determinada escena un valor climático. El recurso resulta artificial, ya que dichas escenas no constituyen estructuralmente el verdadero punto dramático del filme, que en verdad es el momento en que el padre se enfrenta al hijo.

Un elemento que apoya en forma importante la verosimilitud se relaciona con la interpretación de los actores. Los personajes Julio y don Julio están correctamente actuados dentro del plano convencional. En cambio la capacidad de los intérpretes Salcedo, Vadell, Alarcón, González, Münchmayer y Guzmán, que orientan su interpretación a un tratamiento indagatorio, consigue humanizar sus personajes en un sentido profundo y a la vez proyectar esa dimensión a toda la escena; por ejemplo, notable es el coloquio franco-castellano que mantienen Salcedo y Guzmán.

## LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

El filme se caracteriza por una rigurosidad técnica que no tiene precedentes en el cine convencional chileno, muy atrasado respecto del internacional. A esta pulcritud se

agrega una facilidad para manejar los distintos recursos cinematográficos que logran agilizar el relato puramente visual. Quizás no exista una definición formal coherente del uso del tiempo y manera de significar, pero en general "Julio comienza en Julio" mantiene un estilo desde el punto de vista de la escritura cinematográfica.

El filme, casi en su totalidad, logra estructurar la narración exclusivamente a través de la imagen. Es a partir del lenguaje visual que logramos percibir en torno a los objetos o a los personajes (el de la religiosa, por ejemplo) una atmósfera llena de sugerencias que develan claramente su universo interior sin recurrir al texto. También el grado de significación que se establece entre lo que sucede en el primer piso de la casa patronal, escenario de la fiesta, y el segundo piso, escenario de la agonía de la abuela, es mérito de un estilo de tratamiento visual definido y estructurado minuciosamente. Lo confirma la notable escena en que la mamá Teresa (Ana González), desde el segundo piso, desapruueba el baile de Julito con la prostituta, cuyo escenario es el primer piso.

Desde el punto de vista del uso de los recursos cinematográficos "Julio comienza en Julio" establece un precedente en la cinematografía nacional por la calidad de su factura. A partir de una temática chilena (Gustavo Frías), utilizando recursos técnicos y humanos nacionales, Silvio Caiozzi consigue realizar —sin contar con el respaldo de una ley de protección al cine chileno— una obra que sorprende por su alto nivel de tecnicismo y por su eficiencia para expresarse en un lenguaje convencional.

Desde el punto de vista de la creatividad se perciben contradicciones que luchan infructuosamente por resolverse, sin conseguirlo, y que en definitiva restan valor al filme. El reparo principal es producto de la relación entre el contenido entregado y su forma. Las situaciones no logran desarrollar —voluntariamente— el problema en toda su magnitud y por otra, la forma cinematográfica es revestida de una excesiva preocupación estética. De este modo se construye un espectáculo cinematográfico que —con los méritos legítimos de todo espectáculo bien

montado— asume también el papel de encubridor de una debilidad del argumento. Así los efectos de luces, sombras, brillos, los virtuosismos de la cámara, la rigurosidad de la puesta en cámara y por último hasta el tratamiento en sépia de la fotografía constituyen "un juego" que enfatiza el desequilibrio de la unidad total y aleja la obra de una madurez plena.

Una segunda contradicción importante es aquella que tiene relación con la forma de significación. Por un lado se utilizan técnicas de expresión complejas (como el plano secuencia con la cámara en movimiento) que, además de los parámetros tradicionales de significación, agregan la transformación continua del espacio con la consecuente pérdida de la noción geográfica y por otro lado se adoptan con la misma seguridad recursos que ubican la significación al nivel más obvio, como es el caso del montaje de atracciones, que si bien fue un notable recurso del cine mudo resulta en la actualidad una elección poco imaginativa.

## PUESTA EN CAMARA

En términos de puesta en cámara "Julio comienza en Julio" se caracteriza por su capacidad para lograr que los lugares filmados adquieran la apariencia de la época presentada. Escenarios y personajes mantienen permanentemente la verosimilitud, siendo éste uno de los mayores logros de Silvio Caiozzi que no por enfrentar personajes tipos deja de conseguir que aparezcan como personas vivas frente a la cámara.

Otra característica importante es la solidez de la cámara para:

1. ubicarse en un punto de vista acertado ante la acción;
2. pasar coherentemente al punto de vista siguiente que recibe la acción en desarrollo, y
3. contar la acción.

Este virtuosismo establece una plataforma segura capaz de conducir cómodamente al espectador por la dirección deseada; jugando en plenitud por el realizador constituye la fuerza visual del filme.

La última característica general de la puesta en cámara es la alternancia de la cámara libre con la cámara fija al interior de una misma escena. El continuo salto de un tipo de cámara al otro crea un ritmo permanente ajeno a lo que ocurre dentro del cuadro, que sólo remite a la opción de Caiozzi —en el plano técnico— para viajar a una determinada velocidad por el mundo del pasado.

La cámara es perceptiva; se encuentra en todo momento al interior de las acciones tratando de evitar los planos generales en su función descriptiva. Pocas veces el espectador puede reposar (también escasean las ocasiones en que la cámara se detiene) y adoptar por iniciativa propia una forma de lectura distinta; constantemente está recibiendo una escritura condicionada por la cámara en acción. La cámara se ubica en el espacio como un personaje más que se inmiscuye en los hechos para transmitir al espectador su particular forma de observar. En cierto modo esta cámara coincide con los objetivos del realizador.

Independientemente de la cámara los personajes se mueven en el espacio en forma libre. Ella los toma y los deja para volver a atraparlos en otro punto, casi como para restablecer la ubicación geográfica perdida en el fluir de la acción.

Más allá de su función narrativa visual y exploratoria, la cámara intenta apoderarse de la acción en un sentido dramático. Es decir, rescata por medio de su movilidad la carencia de intensidad, ciertas escenas, por ejemplo, el momento en que Julio dispone todo para enfrentarse con el Prior de los Franciscanos; al interior de esta escena contrasta el despliegue de movimientos de cámara con la pobreza dramática de la situación; al no existir una relación orgánica entre el movimiento de la cámara y el movimiento dramático se perciben solamente el gran virtuosismo del camarógrafo y el ojo avizor de Caiozzi para deslumbrar al público.

## MONTAJE

Desde el punto de vista del montaje cinematográfico existe el uso alternativo del plano secuencia y de la escena seccionada al interior de una misma situación. En verdad no existe una razón dramática precisa que justifique el paso de una forma narrativa a otra. Porque así como se justifica el uso del plano secuencia con cámara libre en aquellas escenas donde hay gran cantidad de acciones y personajes en juego —fiesta de cumpleaños— no sucede lo mismo en otras donde el montaje inadecuado intenta —sin conseguirlo— entregar a la cámara la responsabilidad de sostener dramáticamente la escena (don Julio interrogando a Julio en el comedor).

En ciertas escenas se recurre al montaje paralelo y al de atracciones para estructurar una determinada significación. Por ejemplo, en la misma secuencia en que fallece la abuela los tíos —simultáneamente— se dedican a pagar y Julio a conocer a la joven prostituta. En la secuencia de la relación sexual de Julio y María se contraponen una pelea de gallos. En esta última secuencia se pretende crear un significado simbólico elemental, ya que el gallo que pelea es el de Aurelio (el rico) contra el del inquilino (el pobre) y en la cama están Julio (el rico) con María (la pobre); en la pelea gana el gallo de Aurelio, en la cama Julio logra el orgasmo.

Los juegos de montaje a ese nivel están retrasados en relación con el progreso expresivo del lenguaje cinematográfico actual; su utilización evidencia la formación de Silvio Caiozzi, que no logra desligarse totalmente de la mecánica de significación manejadas por el cine publicitario.

## MUSICA

El filme utiliza dos tipos de música: el tema de "Julio comienza en Julio" creado por Luis Advis y aquellos deri-

vados de las necesidades de escena. El tema de Advis cumple una función de carácter convencional; es decir, intenta poner un acento dramático en determinados momentos sin lograr alejarse de su sentido decorativo o espectacular. Por ejemplo, en la escena en que se narra —por relato— la violación sufrida por María, la música se juega en un ámbito plenamente incidental, señalando en forma obvia una determinada significación; este mismo tema vuelve a repetirse tres veces en el filme, confirmándose siempre el mismo grado de pretensión.

Los otros temas musicales que acompañan la imagen provienen siempre de una fuente real: gramófono, payador, arpista del prostíbulo, etc. y se presentan orgánicamente relacionados con la escena. Contribuyen con eficacia a crear una determinada atmósfera e incluso alcanzan un cierto grado de significación dramática; por ejemplo cuando Julio entra en el prostíbulo al día siguiente de su fiesta con la intención de ver de nuevo a María el arpista homosexual canta "Yo me enamoré del aire".

# "JULIO COMIENZA EN JULIO"

## Ficha Técnica

<b>Realizador:</b>	Silvio Caiozzi.
<b>Argumento:</b>	Gustavo Frías.
<b>Gulón:</b>	Gustavo Frías. Silvio Caiozzi.
<b>Fotografía:</b>	Nelson Fuentes.
<b>Asistente de Cámara:</b>	Alfredo Barrios.
<b>Productor:</b>	Alberto Celery.
<b>Asistente del realizador:</b>	Víctor Segura.
<b>Sonido:</b>	Fernando Mateo.
<b>Vestuario:</b>	Lily Steppes y Edith del Campo.
<b>Decoración:</b>	Rosa Velasco.
<b>Música:</b>	Luis Advis.
<b>Intérpretes:</b>	Felipe Rabat (don Julio), José Manuel Salcedo (profesor Maturana), Jaime Vadell (abogado Torres), Luis Alarcón (tío Alberto), Schlomits Baytelman (María), Tennyson Ferrada (tío Aurelio), Juan Cristóbal Meza (Julito), Marión Soto (misiá Elisa), Gloria Münchmayer (Josefina), Lucy Salgado (Alicia), Ana González (Teresa), Jorge Yáñez (Juan Merejo), Frits Stein (Filiberto), Vicente Santa María (Ño Pedro), Rafael Benavente (prior franciscano), Delfina Guzmán (Vda. de Otaraiza), Magdalena Aguirre (monja), Nissim Sharim (médico), Jorge Alvarez (sacerdote), Alfonso Luco (Alfonso).
<b>Producción:</b>	Telecinema.
<b>Estreno:</b>	30 de abril de 1979. 35 mm., Sepia.

# SILVIO CAIOZZI

## Biofilmografía

- 1945 Nace el 3 de julio en Santiago.
- 1967 Graduado en Columbia College, Chicago U.S.A.,  
Bachellor of Arts, Especialidad Cine y Televisión.
- 1968-69 Director de Televisión en PROTAB.
- 1969 Director de fotografía de "Caliche sangriento",  
realización de Helvio Soto.
- 1971 Director de fotografía de "Voto más fusil", rea-  
lización de Helvio Soto.
- 1972 Director de fotografía de "Ya no basta con rezar",  
realización de Aldo Francia.  
Director de fotografía de "Estado de sitio", rea-  
lización de Costa Gavras.  
Director de fotografía de "Palomita blanca", rea-  
lización de Raúl Ruiz, sin estrenar.
- 1974 "A la sombra del sol", correalización Silvio Caiozzi,  
Pablo Perelmann.
- 1979 "Julio comienza en Julio", realización.
- Premios APES 1969 Mejor Fotografía por "Caliche san-  
griento".  
I y II Festival de Cine Publicitario Chileno.  
Mejor Director de Cine Publicitario Chileno 1977.  
CINE U. C. por "Julio comienza en Julio", 1979.





Pedro Sienna



En 1972, año de su muerte

**HOLLYWOOD ES ASI (1944) Jorge Délano**



**Sentados: Guillermo Yanquez y María Maluenda**



**María Maluenda y Adolfo Yankelevich**



Jorge Délano (Coke), realizador, 1979

**LA AMARGA VERDAD (1945) Carlos Borcosque**



**De pie: Elvira Quiroga y Ricardo Moller, en cama: Mafalda Tinelli**

# CHILEFILMS

PRESENTA A

*Carlos* **CORES**  
*María Teresa* **SQUELLA**



EN

*Amarga verdad*

UNA REALIZACION DE

**CARLOS BORCOSQUE**

FOTOGRAFIA : ANTONIO MERAYO  
Y FULVIO TESTI



Afiche original

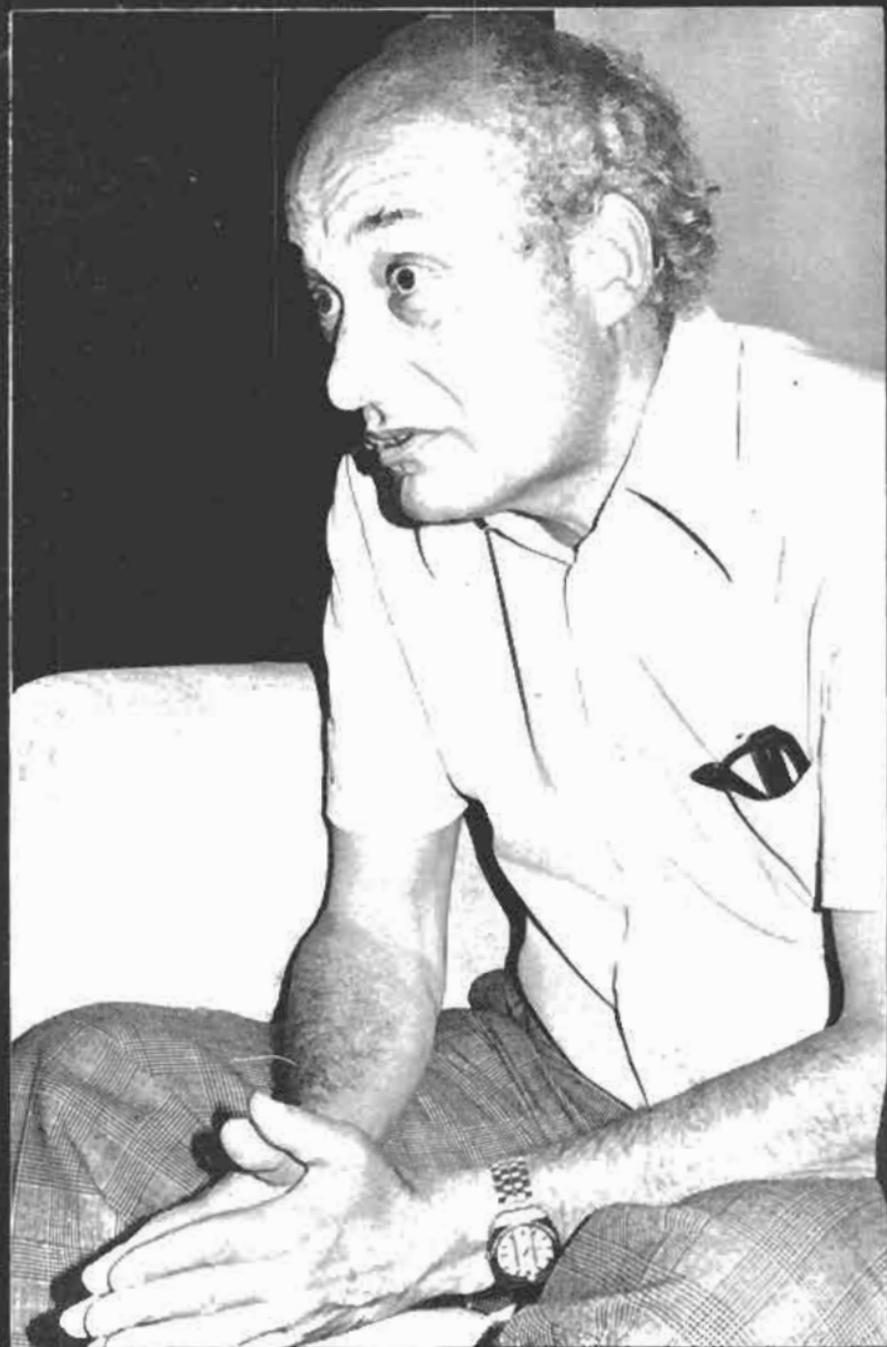
**YA NO BASTA CON REZAR (1971) Aldo Francia**



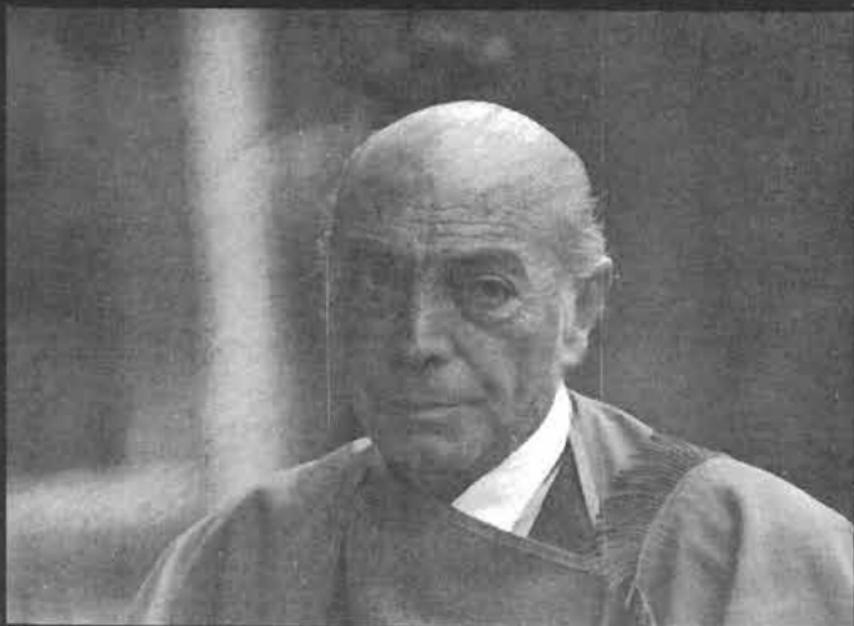
**Marcelo Romo, Mario Montilles y Mónica Carrasco**



**Tennyson Ferrada y Marcelo Romo**



Aldo Francia, realizador



**Felipe Rabat**



**Juan Cristóbal Meza**



Silvio Caiozzi, realizador

PELICULAS PERDIDAS



**"LA AGONIA DE ARAUCO" o "EL OLVIDO DE  
LOS MUERTOS" (1917)**

**Realizadora y guionista: Gabriela von Bussenius  
Fotografía, cámara y montaje: Salvador Giambastiani  
Productores: Guillermo Bidwell y Luis Larraín  
Sociedad Productora: Chile Film Co.**

PELICULAS PERDIDAS



**"UN GRITO EN EL MAR" (1924)**

**Realizador e intérprete : Pedro Sienna**  
**Fotografía y cámara : Gustavo Bussenius**  
**Productor : Alfredo Wolnitzky**  
**Sociedad Productora : Andes Films**

**Segunda parte**

**EL DOCUMENTAL**

# INTRODUCCION AL DOCUMENTAL

## Epoca muda: 1902 - 1930

Los hermanos Lumière logran proyectar en París las primeras imágenes cinematográficas destinadas a un público masivo empleando en 1895 las mismas características que hoy se mantienen: película flexible, transparente y perforada de 35 mm., cámara filmadora, proyector (la misma cámara con lámpara) y una pantalla blanca. Edison consigue igual hazaña al año siguiente en Nueva York y de inmediato patenta y comercializa el invento de su laboratorio, que le permite ofrecer cientos de "visitas" de un minuto de duración a través de muy detallados catálogos de oferta comercial. Los Lumière también se organizan; envían sus bien entrenados operadores de París a registrar "actualidades" a los más diversos y lejanos lugares de interés turístico sin reparar siquiera en fletar barcos especiales y paralelamente las exhiben en las principales ciudades del mundo mediante una venta directa del material. Así, el mismo programa de la primera sesión de cine, realizada el 28 de diciembre de 1895 con el nombre de "Cinematógrafo Lumière", se estrena en Chile el 25 de agosto de 1896 en el Teatro Unión Central de Santiago.

El éxito de las actualidades francesas incita a camarógrafos anónimos nacionales a filmar en Valparaíso el Ejercicio General de Bombas, efectuado en la Plaza Aníbal Pinto. Su estreno se realiza en el Teatro Odeon de Valparaíso el 26 de mayo de 1902. La duración de esta primera película chilena se aproxima a los tres minutos. Según la tradicional usanza de la historia del cine mudo no se conserva su negativo original ni copia alguna de ella.

A fines de ese mismo año el Teatro Variedades de Santiago organiza un Festival de Cortos, entre los que se incluyen los siguientes: "Desfile de Veteranos del 79 frente a la Delegación Argentina", "Apertura del Congreso", "El Te Deum del 18 de Septiembre", "El San Martín en aguas chilenas", "El Torneo Militar del 23 en el Club Hípico", "Cuecas en el Parque Cousiño", "Paseo de Huasos a caballo" y "Parada Militar del 19 en el Parque Cousiño".

No se sabe con certeza cuáles son las realizaciones posteriores a esta fecha, pero no hay razón para suponer responsablemente que se suspendiera de raíz una experiencia de tan impactantes resultados.

En 1910 Arturo Larraín Lecaros, primer camarógrafo chileno individualizado, filma "Los funerales del Presidente Montt". Esta obra se conserva en la actualidad como parte integrante del largometraje "Recordando", recopilación de noticiarios mudos efectuada por Edmundo Urrutia en 1960. "Los funerales del Presidente Montt" es ya lo que hoy se considera un documental de alto nivel internacional, puesto que se trata de un enfrentamiento a la realidad (el viaje de la urna en tren desde Valparaíso a Santiago) a través de un lenguaje cinematográfico claramente elaborado como expresión artística.

En 1915 llega a Chile Salvador Giambastiani, técnico italiano que profesionaliza la actividad cinematográfica nacional, hasta ese momento "amateur". Giambastiani forma su propia empresa, la "Giambastiani Films", que ofrece servicios fotográficos y cinematográficos a particulares e instituciones. De estas actividades se conoce en la actualidad únicamente parte de su documental "El Teniente".

realizado en 1919 por encargo de la Braden Copper Company. La calidad y belleza de esta obra permiten medir el aporte cultural de Giambastiani al cine documental chileno y lamentar la pérdida del presumiblemente enorme volumen de su actividad profesional. Después de su muerte, ocurrida en 1921, los registros de su filmografía desaparecen. Su discípulo, el fotógrafo Gustavo Bussenius, realiza posteriormente cortometrajes (para la Compañía Andes Film) como complemento de su actividad principal de director de fotografía de largometrajes argumentales. Ninguno de ellos se conserva.

La época muda es registrada en forma anónima por los camarógrafos de numerosos noticiarios nacionales. Algunas imágenes de ellos que hoy se pueden exhibir dan cuenta de un testimonio de incalculable valor histórico.

Bussenius eleva el nivel técnico del Noticiario "La Nación" de la Andes Film, que compite con "El Herald" de "El Mercurio", donde opera Carlos Borcosque, el realizador de largometrajes argumentales y documentales. El 29 de diciembre de 1925 el periódico "Los Tiempos" destaca: "Con asistencia de S. E. y don Luis Barros B. se estrena hoy una gran actualidad de la Andes Film. El último viaje al sur del señor Barros Borgoño. Inauguración del Canal del Laja. El balneario El Morro de Tomé. La Fábrica Nacional de Paños de Tomé. El 'Almirante Latorre' en el dique grande. La transmisión del mando. Los teatros de la empresa Valenzuela Basterrica presentan hoy al público santiaguino un verdadero festival del cine chileno estrenando en sus cuatro teatros la última actualidad que acaba de terminar la Andes Film.

"Dar el nombre del editor y saber inmediatamente lo que se puede esperar de la fotografía, es hoy día todo uno, en Chile. Por esto nos ahorramos entrar en detalles, advirtiendo solamente que la Empresa Valenzuela B., tanto por la fotografía como por su interesante desarrollo ha creído esta cinta digna de ser exhibida al público en el día que tiene reservado para sus grandes estrenos. Esto por sí solo basta.

"Para los que poco conocimiento tienen de nuestro te-

rritorio y de sus adelantos agrícolas, y para los que no han podido asistir a las inauguraciones de verdaderas obras de arte de la ingeniería chilena, o de los numerosos acontecimientos que la Andes Film presenta esta tarde y noche en la pantalla de los teatros Esmeralda, Setiembre, Brasil y O'Higgins, hay hoy día una ocasión única de ver a precios módicos y populares todos estos hechos que entran a figurar desde ya en la categoría de históricos.

"'El Húsar de la Muerte', la fotografía de 'Canta y no llores, corazón' y la actualidad que se estrena hoy, son el broche de oro con que la Andes Film cierra la labor de su año cinematográfico, que la coloca a la cabeza de sus empresas congéneres.

"Para la exhibición de hoy han sido invitados especialmente S. E. el Presidente don Emiliano Figueroa, y el ex Vicepresidente, don Luis Barros Borgoño, quienes han prometido asistir".

El mismo prestigiado noticiario realiza una hazaña social durante el gobierno del Presidente Ibáñez, que es registrada por "Los Tiempos" el 10 de diciembre de 1927 con una caricatura de Coke y el texto siguiente: "EN LAS NEVADAS CRESTAS se han colocado los amigos Wolnitzki y Bussenius con el bullicioso record de la actualidad 'La Nación', sobre el matrimonio de S. E., al estrenarla el mismo día de ese acontecimiento".

La actividad propiamente documental se realiza por encargo de diferentes empresas e instituciones, pero no existe registro de ella. Algunas copias de estas obras se conservan hasta hoy; la Viña Undurraga guarda "Visitas a la Viña Undurraga", filmadas en 1910 y 1920. La Cruz Roja Chilena mantiene en sus archivos un documental que relata con minuciosidad sus actividades, realizado en 1929 por la Andes Film, de factura muy primitiva.

En 1928 el documentalista independiente, Edmundo Urrutia, realiza "El corazón de una nación"; es un cortometraje depurado y honesto que ofrece al espectador un registro de la ciudad de Santiago desde el punto de vista urbanístico.

El 20 de diciembre de 1929 se inaugura el Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad del Estado; su primer director, Armando Rojas Castro, informa en la primera publicación oficial del año 1930: "Llamado especialmente del extranjero por el Supremo Gobierno para implantar en el país un servicio de cinematografía educativa, el que estas líneas escribe se encontró ante la tarea de crear un organismo completamente nuevo, para lo cual, por una parte, había que instalar desde la más sencilla máquina y formar un personal idóneo que respondiera a una eficiencia técnica moderna y, por otra, incorporar el nuevo servicio a nuestras instituciones educacionales en forma verdaderamente práctica y de acuerdo con las tendencias y sistemas pedagógicas imperantes".

El Instituto de Cinematografía Educativa establece un servicio de proyecciones que beneficia a los liceos y a sesenta y cinco escuelas primarias fiscales, mantiene un Archivo Provincial, un archivo de Información y una Cineteca didáctica. En un breve plazo inicia además la realización de documentales, dos cada mes, para cubrir las innumerables necesidades pedagógicas nacionales. En los talleres del Instituto el material extranjero y nacional es revisado por un Departamento de Control; otro equipo traduce al español los títulos de las películas mudas inglesas y francesas adquiridas en el exterior.

El director Rojas Castro finaliza su publicación con un texto apreciativo: "Son tales los resultados obtenidos con el nuevo servicio, que no es aventurado hacerse las más halagüeñas esperanzas al amparo de la protección y ayuda que le han dispensado el Supremo Gobierno, las autoridades educacionales y el profesorado chileno sin distinción de categorías". Lentamente, sin embargo, el Instituto disminuye sus actividades hasta finalizarlas por completo en la década del 40. De los cortometrajes didácticos realizados por Armando Rojas Castro no se conservan copias; al no existir los negativos originales se elimina para siempre la posibilidad de reconstruir esta importante etapa del documental mudo chileno. De ella dan cuenta algunas notables fotografías.

La muerte prematura de Giambastiani y Bussenius es, posiblemente, la causa principal por la que no se conserva su obra documental. En Francia, por ejemplo, el historiador de cine Georges Sadoul consigue en 1946 que Louis Lumière —de entonces ochenta y dos años de edad— confíe a la Cinemateca Francesa las mil ochocientas películas realizadas por él y sus operadores a partir de la invención del cine. En México sucede algo semejante, los 50.000 metros de "vistas" sobre la revolución y esa época filmados en 1896 por el ingeniero Salvador Toscano (que su hija guardaba) son montados por ella en 1950 con el nombre de "Memorias de un mexicano", constituyendo un material de incalculable valor para la historia del cine. En Chile ocurre exactamente lo contrario: después del fallecimiento de Salvador Giambastiani, ocurrido en 1921, su empresa cinematográfica "Chile Films Co." (posterior a la primitiva "Giambastiani Films") es adquirida por Alfredo Wolnitzki, quien la denomina "Andes Films"; Wolnitzki se declara en quiebra a comienzos de 1932 y la compañía es comprada por Gustavo Bussenius quien, con un crédito bancario, se convierte en propietario del equipo técnico y en deudor de la Kodak Chilena, su proveedora de película virgen. Tres meses después de la transacción comercial fallece trágicamente Bussenius: el estudio de la calle Teatinos 41 se mantiene cerrado por más de un año; pasado este plazo el hasta ese momento benevolente propietario del inmueble, Luis Barros Borgoño, solicita a la fuerza pública el lanzamiento de los bienes del arrendatario. Avisada por una transeúnte, la viuda de Bussenius recurre al gerente de la Kodak Chilena, quien hace rescatar por su personal el equipo cinematográfico y las películas abandonadas en la calle como una forma de cancelarse la deuda. En este punto se pierde el rastro de las copias y de los negativos originales de Giambastiani y Bussenius. Nadie sabe nada. La iniciación del cine sonoro en 1931 propone como obsoleta la etapa anterior, con lo cual todas las personas vinculadas de alguna manera al cine mudo se sienten liberadas de cualquier omisión, sin escrúpulos de orden cultural.

Si la característica de la época muda del documental chileno es la actual imposibilidad de establecer un catastro completo de ella, no lo es menos con respecto de la época sonora. La razón es la multiplicidad de su producción, casi toda de encargo, y la diversidad de sus realizadores.

Es interesante destacar, a modo de historia, la actividad de los noticiarios nacionales, que cumplen una sostenida labor de información y registro.

El primer noticiario sonoro chileno se exhibe el 30 de julio de 1931, cuatro días después de la caída del Presidente Ibáñez. Es una hazaña de la Andes Films, que para su noticiario "La Nación" se asocia con Emilio Taulis, quien logra impresionar la banda sonora directamente en la película. Los asombrados espectadores de los teatros Carrera, Coliseo, Esmeralda, Nacional, Novedades, O'Higgins y Septiembre tienen la oportunidad de ver las imágenes del derrocamiento y de escuchar simultáneamente los históricos discursos de Juan Esteban Montero y Julio Barrenechea.

Entre los años 1940 y 1943 Armando Rojas Castro realiza en el Instituto de Cinematografía Educativa el Noticiario ICE, para el Ministerio de Educación. Por un desacuerdo con el directorio de Chile Films, Rojas Castro renuncia a sus cargos en ambas entidades e inicia en 1944 el Noticiario DIC, perteneciente a la Dirección de Informaciones y Cultura. En 1954, este noticiario es reemplazado por el de EMELCO, cuyo director por varios años es Patricio Kaulen, quien en 1965 inicia el noticiario de Chile Films titulado "Chile en marcha".

La actividad documental de la época sonora es desarrollada primero por los realizadores independientes, a los que se suman posteriormente los universitarios; estos últimos, apoyados por un financiamiento estable de sus corporaciones culturales, exploran en el campo del cine experimental.

Algunos documentalistas independientes provienen de la época del cine mudo, en que participan como actores o realizadores de cortometrajes. Ellos son Jorge Infante Biggs "Cien años del carbón de Lota", Armando Rojas Castro "La Antártica Chilena", Edmundo Urrutia "Balnearios de Chile", Guillermo Yáñez "Casa de Socorro de Puente Alto" y Egidio Heiss "El terremoto de Chillán".

La gran mayoría orienta sus actividades a través de sus propias empresas cinematográficas ofreciendo servicios a instituciones públicas y privadas; en ocasiones filman sin patrocinante. Ellos son, entre muchos otros, Pablo Petrowitsch "Cobre, vida y milagros de un metal", "Rutas del sur", "El salitre", "Un 18 en Chuquicamata"; Vinicio Valdivia, que realiza una serie de documentales para el Servicio Nacional de Salud; Patricio Kaulen "Historias del tiempo", "Sewell, ciudad del cobre", "Caletones, ciudad del fuego", "El agua y el cobre" (primer documental chileno filmado en color); Fernando Balmaceda "Energía gris" (Premio del Círculo de Críticos de Arte 1960), "Manos creadoras" (Diploma del Festival de Karlovy Vary 1962); Armando Parot "El hierro"; Boris Hardy "Un país llamado Chile"; Jorge di Lauro y Nieves Yankovic "Andacollo", "Los artistas plásticos chilenos", "Isla de Pascua"; Leopoldo Castedo "La respuesta", y Hernán Correa "Robinson Crusoe".

En 1955 la Universidad Católica de Chile crea el Instituto Fílmico, cuyo fundador y director es Rafael Sánchez, realizador de "Faro Evangelista", "Chile paralelo 56", "El lago Laja y sus centrales hidroeléctricas", "Pintura Franciscana del siglo XVII", "Mi valle de Elqui" y "Monumento sumergido". El Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile inicia en 1956 la formación profesional de documentalistas mediante cursos especializados que realizan como profesores Rafael Sánchez, Patricio Kaulen, Andrés Martorell, Jorge di Lauro, Fernando Bellet y Oscar Andolcetti. Después de cuatro años de docencia el Instituto Fílmico suspende esa actividad para dedicarse exclusivamente a la realización cinematográfica; con posterioridad, en 1970, pasa a integrar la Escuela de Artes de la

Comunicación que, bajo la dirección del dramaturgo David Benavente, inicia la formación universitaria de cineastas orientada hacia el campo argumental. En 1977 esta Facultad, reorganizada, toma el nombre de Escuela de Teatro, Cine y Televisión; en ella se licencian once alumnos con el título de directores de cine; en 1978 la Rectoría de la Universidad Católica cierra la Especialidad de Cine y mantiene únicamente el antiguo Instituto Fílmico que, siempre bajo la dirección de Rafael Sánchez, retoma su tradición documental apoyado en un excelente equipamiento técnico que incluye laboratorio de 16 mm.

Durante los veinte años de actividad del Instituto Fílmico de la Universidad Católica se inician en sus talleres varios documentalistas, entre ellos Patricio Guzmán "Viva la libertad" (1965), "Electroshow" (1965), "Chile, elecciones municipales" (1971), "Primer año" (1971); René Kocher "Tarapacá" (1971), y Rodrigo Fernández "Viña" (1978).

En 1957 un grupo de jóvenes socios del Cine Club Universitario (fundado en 1955) crea el Centro de Cine Experimental, que más tarde es acogido e implementado con equipos técnicos por la Universidad de Chile gracias a gestiones del Secretario General Alvaro Bunster. Su primer director, Sergio Bravo, realiza los documentales "Mimbre", "Trilla", "Día de organillo" y "Láminas de Almahue". Paralelamente a las actividades de realización cinematográfica, la Universidad de Chile crea en 1962 la Cinoteca Universitaria, que primero es dirigida por Pedro Chaskel ("Aquí vivieron", "Aborto", "Erase una vez", "No es hora de llorar") y posteriormente por Kerry Oñate, que cumple esta función hasta 1974. En 1973 la Universidad de Chile clausura el Departamento Audiovisual, ex Centro de Cine Experimental y ofrece en venta al Canal 9 de Televisión de la Universidad de Chile parte de los equipos cinematográficos adquiridos por etapas desde 1959.

Entre los años 1957 y 1973 la Universidad de Chile forma numerosos documentalistas, entre ellos Emilio Vicens "Imágenes Antárticas"; Luis Cornejo "La Universidad en la Antártica"; Alvaro Ramírez "Desnutrición infantil";

Héctor Ríos "Entre ponerle y no ponerle" (director de fotografía de "El Chacal de Nahueltoro"); José Román "El desafío" (guionista de "Valparaíso mi amor" y "Ya no basta con rezar"); Sergio y Patricio Castilla "M'hijita", y Carlos Flores "Descomedidos y chascones".

En 1962 el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile hace posible la llegada al país del documentalista holandés Joris Ivens, considerado mundialmente como uno de los maestros del género. Ivens realiza en Chile "A Valparaíso", con asistencia de Sergio Bravo, quien posteriormente viaja a París para la etapa del montaje y sonorización del filme. Resulta una interesante experiencia para los jóvenes chilenos. En 1976 la revista especializada francesa Cinema 76 pregunta a Joris Ivens: "¿Cómo ha trabajado con su operador?" (se refiere a su documental de tres horas sobre la Revolución Cultural China), y el anciano documentalista responde: "En este terreno mi experiencia anterior me ha ayudado mucho. Que ella sea en Cuba, en Chile, en Mali, en Holanda, etc. . . yo siempre he trabajado con la gente del país donde filmo: yo no tengo equipo fijo. Pero como por lo demás es necesario que el realizador y su operador, en materia de cine documental, sean uno, existe cada vez un período de experimentación durante el cual formo a mi manera de trabajar a los técnicos del país donde filmo". Esta declaración corrobora el aporte mutuo de la experiencia "A Valparaíso".

A partir de 1962, con la iniciación de tres canales de televisión dependientes de universidades se abre un nuevo campo a los jóvenes interesados en la expresión audiovisual. De la dirección de programas televisivos algunos llegan, con esa escuela, al documental cinematográfico e incluso al largometraje argumental. Es el caso de Miguel Littin que realiza "Por la tierra ajena" (1964), cortometraje documental de 16 mm., "El Chacal de Nahueltoro" (1970), largometraje argumental de 35 mm. y "Compañero Presidente" (1970), mediometrage documental. También el de Eduardo Ojeda que realiza el mediometrage "Los pintores chilenos" (1971-72), y de Sergio Riesenberg, realizador del largometraje argumental "Gracia y el forastero" (1974).

En 1968 la Universidad de Chile de Valparaíso crea la carrera de Cine. Las asignaturas y talleres están a cargo de profesores chilenos y extranjeros, entre ellos José Martínez Suárez, Aldo Francia, Sergio Bravo, Luis Cornejo, Kerry Oñate, Osvaldo del Campo, Diego Bonacina, Pedro Chaskel, Carlos Piaggio, José Román y Nieves Yankovic, quien simultáneamente es Jefa de Carrera entre los años 1971 y 1973, fecha en que se suspende esta especialidad.

En 1970 el Departamento de Cine de la Universidad de Chile de Valparaíso inicia la producción de documentales en convenio con la CUT (Central Unica de Trabajadores); José Román realiza para ese programa: "Reportaje a Lota" (1970) en codirección con Diego Bonacina (Premio del Festival de Leipzig 1971); "El Desafío" (1971), 35 mm. color (Premio de la Liga de la Amistad del Festival de Leipzig 1972); "El Poderoso" (1971) y "1° de Mayo" (1971). Con posterioridad a este convenio Román realiza, esta vez para la Universidad Técnica del Estado, "Hombres de hierro" (1972) y dos documentales sobre la Antártica y la vivienda que esa Universidad mantiene inconclusos hasta la fecha.

El Festival de Cine de Viña del Mar, iniciado en 1967, lleva a los realizadores a autocriticarse en relación con el "nuevo cine" latinoamericano; algunos firman el manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. Esta posición produce consecuencias cuantitativas y cualitativas en lo que se refiere al género documental, ya que en 1971, por ejemplo —apoyándose en la teoría cubana del cine imperfecto— se realiza en Chile cerca del medio centenar de cortometrajes.

Los acontecimientos políticos de 1973 paralizan la producción documental; representantes de la Junta Militar intervienen todos los centros de producción cinematográficos; gran parte de los documentalistas abandona el país. Desde esa fecha la actividad cinematográfica chilena general se concentra en el género publicitario, que ofrece perspectivas limitadas a los realizadores debido a sus esquemas manejados por intereses económicos antes que de escritura cinematográfica.

En 1974 se inicia el cine documental chileno del exilio. Patricio Guzmán realiza "La batalla de Chile", trilogía de largometrajes compuesta por: I. La Insurrección de la Burguesía (1975), II. El Golpe de Estado (1976) y III. El Poder Popular (1979). Los tres documentales, filmados en Chile, son terminados en La Habana con el apoyo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica. Guzmán presenta la primera parte en la Quincena de Realizaciones del Festival de Cannes 1975 y la segunda parte en la misma muestra al año siguiente. En Estados Unidos se estrenan las dos primeras partes, de tres horas diez minutos de duración, con el título "The battle of Chile", que comenta Pauline Keal en *The New Yorker*: "El joven director chileno Patricio Guzmán y su equipo (todos chilenos excepto un español) tuvieron un propósito, se consideraron ellos mismos una comunidad y estuvieron haciendo un trabajo de análisis político. Las veinte horas que ellos filmaron tuvieron que ser sacadas clandestinamente del país; cuatro de los realizadores fueron detenidos y del camarógrafo Jorge Müller no se ha vuelto a saber desde que fue encarcelado. Los otros volaron separadamente y se reunieron en Cuba, donde junto a un muy conocido montajista chileno, Pedro Chaskel, y consejeros chilenos y cubanos trabajaron en la película. Todavía hay que dar cuenta del puro oficio técnico (la calidad del sonido, el trabajo de cámara que es medido, ágil y vivo y, por sobre todo, del montaje, que es suave y sin énfasis para evitar la atención sobre sí mismo). Chaskel tiene agudeza ilimitada y una fluida técnica muy nueva; en la segunda parte él produce el efecto de una larga toma continuada; le debe algo al neorrealismo italiano, pero sus otras influencias no son fáciles de establecer —talvez los rusos primitivos— a pesar que obtiene la emoción ligando, sin cortes bruscos. Patricio Guzmán es, por supuesto, la fuerza organizadora que está detrás de la producción con su inteligencia controladora". El texto finaliza: "Guzmán y su equipo han tomado una implacable aproximación no estética, a pesar de su sensibilidad artística y gusto su-

perior, "La batalla de Chile" es una elegía a pesar de ellos mismos. Estéticamente es una gran película y eso da vigor incluso al planteamiento de sus postulados". (32)

Alvaro Ramírez termina en la R. D. A. "La historia es nuestra y la hacen los pueblos" (1974), filmado en Chile, y posteriormente "Lota 1973" (1977). Sebastián Alarcón realiza "La primera página" (1974) y "Tres Pablos" (1976) en la U.R.S.S. Gastón Ancelovici y Orlando Lübert correalizan "Los puños frente al cañón" (1975) largometraje documental filmado en Chile. En la R. D. A. Sergio Castilla realiza "Quisiera, quisiera tener un hijo" (1974) y "Roja como Camila" (1976). Patricio Castilla realiza "Nombre de guerra: Miguel Enríquez" (1975) y "La piedra crece donde cae la gota" (1977) en Cuba. Juan Forch realiza "Organo de Chile" (1975), "Estos ojos-estas esperanzas" (1976), "Brigada" (1977) y "Lautaro" (1977) en la R. D. A., los cuatro cortometrajes son de animación en 35 mm. color. Beatriz González realiza también una animación en la R. D. A., "Dulce Patria" (1975). Douglas Hübner realiza "Dentro de cada sombra crece un vuelo" (1976) en la R.F.A. Luis Roberto Vera filma "He venido a llevarme una semilla" (1976) en Rumania. Federico Elton realiza "Chile, las cámaras también" (1977) en Francia. Leo Mendoza filma "Lamento de una rima" (1977) en Holanda. José Echeverría realiza "Margarita" (1977) en Inglaterra. Rafael Guzmán realiza "Testimonio" (1978) en Italia. Guillermo Palma produce "Cuidado con el dragón" (1978) en España y Raúl Ruiz realiza el largometraje documental "De los acontecimientos importantes y de la gente común" (1978) en Francia, en 16 mm. color.

En este recuento no figuran los documentales sobre los que no manejamos informaciones precisas en cuanto a título y lugar de realización; tampoco se incluyen los medimetrajes y cortometrajes argumentales.

En Chile, paralizada la actividad documentalista después del 11 de septiembre de 1973, se retoma a partir del 21 de mayo de 1974, fecha en que Rafael Sánchez estrena en el Canal 13 de Televisión de la Universidad Católica de Chile su documental "Monumento sumergido" rea-

lizado para la Armada; en él se registra por primera vez en cine la imagen de la corbeta Esmeralda hundida en la rada de Iquique durante el Combate Naval de 1879. De esta película Rodrigo Fernández prepara una segunda versión (1979) con técnicas de mayor perfección para los efectos de rodaje submarino. Ese mismo año Darío Aliaga, documentalista de Canal 7 de Televisión Nacional, realiza tres documentales correspondientes a la serie "Flora y fauna de Chile" por encargo de la Corporación Nacional Forestal. Posteriormente Aliaga realiza "Magallanes, el confín del mundo" (1976), 35 mm., color, para la Dirección de Turismo de la XII Región, que se estrena en Magallanes.

En 1976 Chile Films cambia el título de su noticiario mensual, que pasa a denominarse "Visión de Chile". Su primer director es Alejo Alvarez, cargo que posteriormente ejercen Rodrigo Fernández y Darío Aliaga.

El Canal Nacional de Televisión estrena en 1977 "Chile y su verdad", largometraje documental montado en 1974 por Aliro Rojas Vilch con texto de Hermógenes Pérez de Arce; relata con imágenes extraídas de noticiarios y algunas filmaciones posteriores los momentos históricos del advenimiento de la Junta Militar de Chile. Originalmente producido por Emelco "Chile y su verdad" no se habría dado a conocer al público por falta de acuerdo en la conveniencia de su proyección, hasta que Chile Films se encarga de suprimir algunas escenas que motivan la aprobación de DINACOS (Dirección Nacional de Comunicación Social). Así el largometraje documental se estrena en septiembre de 1977 por cadena nacional de televisión. El Canal 7 lo presenta como realización de Chile Films, información que posteriormente es rectificada.

En 1977 se inicia nuevamente con cierta regularidad la producción nacional independiente, con las restricciones habituales del estado de emergencia, que obliga a pedir autorización para filmar en cualquier sitio público, incluyendo la calle. Este cine se orienta hacia el campo de las obras por encargo. Está representado por: "Pepe Donoso" (1977) realizado por Carlos Flores. "Tara-

pacá" (1977) y "Viña y Santiago" (1977), realizados por Darío Aliaga para el Servicio Nacional de Turismo. "Tara-pacá" (1977) y "Mundo Mágico" (1978-79) realizados por el publicitario argentino Arnaldo Valsecchi, con fotografía de Andrés Martorell, para la Intendencia de la I Región y el Servicio Nacional de Turismo, respectivamente. "Viña" (1978) y "Santiago" (1978), realizados por Rodrigo Fernández para el Servicio Nacional de Turismo. "Año de los Derechos Humanos Chile 1978" (1978) y "Chile mil mundos para el mundo" (1978) realizados por Eduardo Tironi para la Vicaría de la Solidaridad y Prochile, respectivamente. "Chile, where the earth begins" (1979) realizado en versión inglesa por Andrés Martorell, con fotografía de Andrés Martorell, hijo, para el Ministerio de Relaciones Exteriores con financiamiento de empresas privadas. "Polla" (1979), realizado por Darío Aliaga para la Polla Chilena de Beneficencia.

La excepción de este período la constituye "Pepe Donoso" (1977) debido a su posición indagatoria desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico. El realizador Carlos Flores explora los lugares de mayor significación evocados en la obra literaria del escritor chileno José Donoso, quien interviene como protagonista del filme.

El realizador José Román inicia una experiencia distinta para los documentalistas universitarios; incursiona en la técnica del video con una primera obra "La Hormiguita" (1977) en que registra a la artista grabadora Delia del Carril para CENDERCO (Universidad de Wisconsin) y el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, que financia la edición y la estrena en Chile. Sergio Bravo recurre también a esta técnica produciendo dos videogramas "Samuel Román Rojas, el escultor" (1978) y "Samuel Román Rojas, el hombre" (1978), que no se estrenan.

Carlos Flores resume los problemas que afrontan los documentalistas chilenos al contestar una encuesta de la revista "Hoy" realizada en noviembre de 1978, que incluye las preguntas: ¿Cuáles son las dificultades para hacer cine en Chile?, ¿qué sugeriría para superarlas?, ¿cuáles son sus proyectos inmediatos?:

“Es un problema económico, pero también de conciencia, Chile es un país que compra cultura, porque es más barato que producirla. Este es un problema de **existencia** nacional y nosotros los cineastas, aspiramos a que el problema sea de **identidad** nacional. El cine puede descubrir el ser nacional profundizando en las raíces y vínculos que constituyen el sustrato de la dinámica social. Solución: una ley que disminuya el costo de la película virgen, favorezca el cine de calidad artística, promueva la distribución del cine nacional e incentive con bonificaciones el cine documental. Mis proyectos: finalizar la compaginación de ‘La asombrosa vida del Charles Bronson chileno’ y terminar la filmación de ‘Lihn-Pompier’, ambos documentales; también la producción suicida de dos largometrajes —en 1979 y 1980— que sin ley del cine serán, por supuesto, descalabros económicos”.

Los documentalistas tienen necesidad, en 1979, de una definitiva solución estatal que proteja su creatividad. Ellos aportan al país una labor insustituible como es el registro de la realidad chilena. La falta de una legislación al respecto no impide sin embargo, que los realizadores continúen expresándose aún a costa de grandes sacrificios; lo prueba Sergio Bravo que, al cierre de esta investigación, se encuentra en pleno rodaje en la isla de Chiloé auspiciado por el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

**“RECUERDOS DEL MINERAL  
‘EL TENIENTE’ ” (1919)**

**Realizador: Salvador Giambastiani**

## “RECUERDOS DEL MINERAL ‘EL TENIENTE’ ”

Del documental “El Teniente” realizado por Salvador Giambastiani nadie se acordaba; se le suponía perdido como todo el cine mudo chileno, hasta que en 1955 alguien descubrió unos tambores de películas en las bodegas de la Braden Copper Company de Rancagua. Ante el valor que el material representaba Patricio Kaulen y Andrés Martorell, documentalistas en ese entonces de la Compañía, insistieron en su restauración, trabajo que realizaron por encargo de la Braden.

Dice Andrés Martorell:

“Se intentó proyectarlo porque estaba en buen estado, pero debido al encogimiento del nitrato de celulosa no soportaba proyección ni copia. Yo construí una grifa especial que tuviera las medidas del encogido y seleccionamos (con P. Kaulen) tomas de los doce rollos que nos permitirían 15 minutos finales de proyección sonora. Copiamos cuadro por cuadro y obtuvimos un ne-

gativo. La versión sonora tuvo un texto de Raúl Aicardi".

De este material, filmado originalmente en 35 mm., se hicieron varias copias en el mismo formato para ser distribuidas en red comercial. Se realizó además una reducción a 16 mm., para el USIS (Servicio Informativo y Cultural de los Estados Unidos) para su difusión no comercial. En el catálogo de películas de este organismo figuraba entre las películas industriales con la siguiente ficha:

"Filmada por S. Giambastiani en 1918 es un documento importante en la historia de la cinematografía chilena: muestra diferentes vistas de Sewell y los trabajos del mineral".

Fue también exhibida en el Festival Retrospectivo de Cine Chileno 1959 del Cine Club Universitario.

Dice el programa:

"No podía dejar de estar representado en este festival quien fotografiara la primera película chilena 'La agonía de Arauco', un italiano que será maestro de muchos cinematografistas y a cuyo tesón debe mucho el progreso del cine chileno. Nos referimos a Giambastiani, del que exhibiremos un documental sobre aspectos humanos de una de las minas que constituyen fuente de riqueza para nuestra patria".

El original de Giambastiani tenía títulos explicativos, recurso narrativo del cine mudo, que fue descartado por sus restauradores por considerarlo innecesario al incorporar una banda sonora.

De esta manera "Recuerdos del Mineral 'El Teniente'" es "una selección de tomas de mayor trascendencia" (P. Kaulen) del original de Giambastiani, con montaje de Kaulen y Martorell, y texto de Raúl Aicardi. Posteriormente esta película pasaría definitivamente al olvido, explotadas

las copias comerciales de 35 mm. En la actualidad se conserva el negativo, supuestamente, en las oficinas generales de la Braden en Estados Unidos.

De la misma época, 1919, sólo se conoce un largometraje titulado "Una víctima" del realizador Andrés Bartolotti que, como todo el cine mudo chileno, está perdido.

Mientras en los grandes centros de producción de USA y Europa el cine recién descubría sus posibilidades y se constituía en lenguaje, Giambastiani al otro lado del mundo trabajaba de fotógrafo, camarógrafo y productor en los primeros largometrajes chilenos, que anteriormente estaban en manos de personas sin mayor experiencia. Su nombre aparece en las fichas de cuatro largometrajes entre los años 1916 y 1921. Sus conocimientos y dominio del oficio seguramente jugaron un papel más que técnico en estos filmes. Es posible que Giambastiani haya realizado otros documentales de la importancia expresiva de "El Teniente", pero no existen datos fidedignos que permitan confirmarlo.

En este análisis consideraremos la versión muda, para respetar la velocidad de proyección que corresponde al material original, es decir, 16 fotogramas por segundo. Al final haremos una referencia a la versión sonora.

## **ORDEN DE LOS PLANOS**

1. Panorámica a izquierda de instalaciones de la mina, en plano general.
2. Plano general de un grupo de obreros delante de la entrada a la mina.
3. Panorámica a izquierda en plano general de un gran grupo de obreros posando ante la cámara.
5. Plano general del hospital de Sewell en panorámica a derecha.
6. Plano general, cámara fija, de los departamentos de los obreros.

7. Plano general, cámara fija, de una población de casas de empleados.
8. Plano general picado, en panorámica a derecha hacia un patio donde hay aglomeración de gente que espera. En un plano más cercano, gente sube por la escalera, hacia derecha.
9. Plano de detalle de un paquete que lleva un hombre que sube por la escalera.
10. Plano general de un par de ejecutivos caminando a izquierda.
11. Plano medio de tres ejecutivos que conversan incómodos porque son filmados delante de las oficinas. Ante la insistencia de la cámara se hacen a un lado y salen de cuadro.
12. Siete planos generales sucesivos de ejecutivos subiendo o bajando las escaleras de la oficina. Todos los planos son desde la misma posición de cámara o con cambios muy leves. En uno de ellos aparece al pie de la escalera un niño con sus espaldas cargadas de leña.
13. Plano general del gerente que avanza apurado hacia cámara. Sale de cuadro.
14. Plano medio del gerente, de perfil, volviéndose a cámara.
15. Panorámica vertical hacia arriba en plano general, del cerro, hacia la boca de la mina.
16. Plano medio de una carreta cargada con durmientes. Dos obreros trabajan en la descarga. Panorámica a derecha encuadra la boca de un túnel en el costado del cerro, por el cual se interna una línea férrea. De él salen algunos obreros y un vagón.
17. Plano general de la boca del túnel. De la oscuridad aparece un grupo de niños en fila india con sus espaldas cargadas que avanza a cámara hasta detenerse. El primero de ellos queda en primer plano mirando a cámara.
18. Travelling sobre un vagón que se interna en el túnel. El cuadro queda completamente negro.

19. Plano general picado de la línea férrea en curva, bordeando el cerro. Por derecha de cuadro entra un tren y sale por la zona inferior del cuadro.
20. Plano general picado de la línea férrea, correspondiente al plano anterior. Entra el tren por la zona inferior del cuadro y sale por izquierda. La imagen funde en sobreimpresión con el plano siguiente.
21. Panorámica a derecha en plano general de una gran plataforma de madera que sirve de base a una línea férrea.
22. Gran plano general en panorámica a derecha de los terreno del tranque en construcción. Se ve el cielo y la cordillera.
23. Plano general de una pala mecánica en movimiento a derecha que descarga tierra sobre una carreta, tirada por caballos.
24. Plano general picado de una carreta recibiendo tierra que cae desde la plataforma.
25. Plano general sobre la plataforma de un vagón que voltea su carga de tierra. Abajo la recibe la carreta, fuera de cuadro. Un obrero trabaja en la faena.
26. Gran plano general de la plataforma a contra luz del cielo de la tarde. Por un camino de tierra baja una carreta cargada. La cámara la sigue en panorámica hasta que se detiene y descarga la tierra sobre el suelo.
27. Plano general sobre la explanada del tranque. Una aplanadora trabajando se acerca a cámara, que sigue su movimiento en panorámica a derecha.
28. Plano general en panorámica vertical hacia abajo, por el cerro, desde una construcción hasta un río que cruza el cuadro de izquierda a derecha. Se ve un puente.
29. Gran plano general picado. Se ve la ladera de un cerro y abajo algunas casas. La cámara realiza una panorámica a izquierda, luego vertical hacia arriba y termina con una panorámica a izquierda encuadrando en primer plano un poste de cables de alta tensión.
30. Plano general de dos obreros que trabajan en la construcción de un gran tubo. Ambos miran a cámara mientras uno simula golpear al otro con un mazo.

31. Plano general de obreros a la orilla de la línea férrea martillando unos fierros.
32. Plano general en el interior de un edificio abierto. Un grupo de obreros trabaja martillando un panel.
33. Plano general en el mismo lugar. Un obrero baja una gran pieza metálica que cuelga desde la altura. La imagen funde en sobreimpresión con el plano siguiente.
34. Plano general, estación ferroviaria de Rancagua. Panorámica a izquierda describe unas bodegas.
35. Plano general de un gran grupo de obreros llegando a la estación de Rancagua, cruzando la línea férrea. Van saliendo de cuadro por derecha.
36. Plano medio de un grupo de empleados que posa ante la cámara.
37. Plano general de un autorriel subiendo a la mina. En su interior van cuatro ejecutivos sentados.
38. Plano general de los ejecutivos que descienden del autorriel en la estación de Sewell.
39. Plano medio de una pareja obrera bailando cueca mientras un grupo de obreros sentados observa.
40. Plano general en un terreno de Sewell de un grupo de niños que corre en competencia, hacia cámara. En los bordes de la pista, gente observa la carrera.
41. Plano medio de los competidores que posan ante la cámara después de la carrera.
42. Plano general de un grupo de obreros observando un juego: un obrero que pretende mantener el equilibrio acostado sobre una tabla horizontal que gira sobre su propio eje.
43. Plano general de dos parejas bailando cueca mientras el grupo de obreros sentados observa.
44. Gran plano general de Sewell sobre la ladera de la montaña.

#### FUNDIDO.

“Recuerdos del Mineral ‘El Teniente’” es un documento. Un valioso documento del período mudo del cine chileno, no sólo porque es uno de los pocos materiales que hasta

hoy se conservan, sino también por ser un documental que da cuenta, a través del oficio de su realizador, del trabajo del hombre en una actividad que ha sido históricamente la más importante en Chile. Giambastiani, con gran sencillez, informa de aspectos de la vida del mineral registrando las condiciones del trabajo, las diferencias sociales y las miserias de un centro de producción.

1919 se ubica en un período en que el gran capital norteamericano, después de la primera guerra, desplaza al capital inglés en el campo de las inversiones extranjeras en Chile, que se manifiestan principalmente en la minería del cobre.

"En 1904 el ingeniero William Braden organizó la Braden Copper Co., que comenzó dos años después la explotación del yacimiento de El Teniente, en la cordillera frente a Rancagua. En 1916, la Braden fue adquirida en su casi totalidad por la Kennecott Copper Corporation. En 1912, Daniel Guggenheim formó la Chile Exploration Company, que en 1915 comenzó en gran escala los trabajos extractivos en el mineral de Chuquicamata infructuosamente explotado en el siglo XIX. En 1923 la Chile Exploration Company pasó a ser controlada por la gran corporación denominada Anaconda Company. La mina de Potrerillos, cerca de Chañaral, estaba en labor desde 1876; a partir de 1920 la empresa norteamericana Andes Copper inició en dicho yacimiento la construcción de una planta que fue concluida en 1927." (33)

La actividad que da sentido a un centro de producción como "El Teniente" es el trabajo y éste es el elemento central de la película de Giambastiani. Las imágenes lo privilegian. "Recuerdos del Mineral 'El Teniente'" es una selección de planos que aborda en pequeñas unidades temáticas el mineral desde el punto de vista de los trabajos que allí se realizan: habitantes y edificios de Sewell; las viviendas; los ejecutivos y el trabajo en la ofi-

cina; trabajos en la red ferroviaria; la construcción de un tranque; la central hidroeléctrica; estación de Ranca-gua; las fiestas de fin de año. Estas unidades son distintas visiones que aportan a la gran visión general de la película; la relación que existe entre ellas no es más que el vínculo natural entre los objetos y actividades que se muestran. La ordenación de los planos no está realizada en un sentido narrativo lineal ni progresivo que conduzca al espectador hacia una conclusión determinada, sino en el sentido de abordar un objeto desde diversos puntos de vista. Naturalmente no es la ordenación original de Giambastiani.

## USO DEL LENGUAJE

Es en el rodaje, al enfrentar la cámara a la realidad, donde Giambastiani determina su forma expresiva. Por sobre todo, interesa lo que está ante la cámara, y el registro que ella pueda hacer de la realidad. En este sentido, "Recuerdos del Mineral 'El Teniente'" manifiesta un interés por la realidad más que por la imagen como elemento de montaje. Esto hace que el elemento narrativo principal esté al interior de cada plano, como una unidad con sentido completo. Existen frases contenidas en un solo plano; esto se logra a través del tiempo del plano, del tamaño, de los movimientos de cámara, la profundidad de campo y la determinada selección de la realidad de los encuadres, principales elementos del lenguaje cinematográfico que usa Giambastiani. La integración de ellos en un mismo plano constituye la forma expresiva básica que otorga valor a una imagen por lo que es y por el solo hecho de encuadrarla. Son, el plano del gran grupo de obreros posando a cámara; el plano de los empleados y algunos jefes posando a cámara; el plano de los "camarotes" o departamentos de los obreros; los sucesivos planos de la oficina; el plano de los niños saliendo del túnel y avanzando a cámara; sonrientes, pero con sus espaldas car-

gadas; el plano del autorriel subiendo a la mina; el plano de los obreros bailando cueca ante los otros obreros en actitud contradictoria, etc.

Por ejemplo, el grupo de tres ejecutivos delante de la oficina, con la cámara fija y en plano general rodando por un tiempo, permite conocer algo de ellos, su apariencia, su manera de vestir y su actitud ante la cámara que los filma.

El uso preferente del plano general y de la profundidad de campo permite conocer el espacio, ubicar los objetos y las personas en un lugar, sintiendo el aire que los rodea. Simultáneamente entrega una cantidad de elementos, en un mismo tiempo y espacio, que permite al espectador hacer su propia lectura de la imagen. Con este uso del lenguaje Giambastiani se expresa a través de cada plano, otorgando valor a la imagen por el solo hecho de encuadrarla, independientemente de que al relacionar un plano con otro, en el montaje, éstos cobren mayor densidad. Su forma expresiva básica no está en la relación de un plano con otro, sino en el valor de cada plano, al encuadrar una imagen determinada o al realizar en algunos planos un montaje en cámara. El plano de los niños avanzando desde la oscuridad del túnel, en plano general, hasta un primer plano, en que están a foco el rostro de los niños, su carga sobre la espalda y la boca del túnel, constituye un montaje por presentar en una misma carrera de la cámara a los niños en sucesivos planos distintos y valorar al mismo tiempo tanto el primer plano como el fondo; establece una relación directa entre los elementos: rostro sonriente del niño, espaldas cargadas y boca del túnel. El hecho de encuadrar esa imagen con la cámara fija y profundidad de campo, dejándola rodar por un tiempo, es suficientemente significativa y tiene valor por sí misma. El plano que muestra desde la altura una pequeña población en plano general y por panorámica hace entrar a cuadro en primer plano un poste con cables de alta tensión manteniendo en cuadro la población, otorga valor a ambos elementos por el uso de la profundidad de campo y por establecer una relación directa entre ellos, rea-

lizando el montaje en cámara. En vez de filmar cada elemento por separado y luego montarlos, Giambastiani realiza el montaje dentro del plano con el uso de la panorámica y la profundidad de campo. Otra forma de montaje en cámara es el plano de la cueca. Una pareja de obreros baila agitadamente a izquierda de cuadro mientras a derecha hay un grupo de obreros sentados observando en una actitud contradictoria a la animación del baile. El encuadre, que hace ocupar gran parte del cuadro a los obreros sentados, y la cámara fija, que no sigue el movimiento de los que bailan, haciéndolos entrar y salir del cuadro, establece la relación de contraste entre los personajes: los que bailan y los que observan. Por esto, lo que Giambastiani dice está en aquello que la cámara muestra. En este sentido la lectura propuesta por Giambastiani es primaria: observar la imagen tal como la cámara observa la realidad. La fotografía está usada en el mismo sentido de objetividad, filmada enteramente en exteriores, reproduce el contraste producido por la luz del sol.

## EL MONTAJE

Aunque la película se sustenta en gran medida en el valor de cada plano, existe evidentemente un cuidadoso trabajo de montaje interno, que se caracteriza por la justa conjugación del valor del plano con una fluidez narrativa temporal y visual. La forma de los planos no da mayor margen a una manipulación en la compaginación por cuanto no son imágenes sueltas, sino en su mayoría frases con sentido complejo. De esta manera Giambastiani proporciona al montaje un ritmo ya dado en el rodaje, donde el uso del tiempo está ajustado a la función del plano como elemento expresivo por sí mismo a través de lentos movimientos de cámara que describen objetos o relacionan varios elementos. Por ejemplo, el plano que presenta los terrenos del tranque; el plano que muestra a dos obreros des-

cargando unos durmientes y luego por panorámica encuadra la boca del túnel de donde aparece un vagón de ferrocarril; el plano que muestra la plataforma donde cargan de tierra a las carretas y luego por panorámica sigue el trayecto de una hasta los terrenos del tranque, etc. O a través de cuadros fijos cuyo movimiento interno o cantidad de elementos, por tratarse casi siempre de planos generales, exigen una detención para permitir su lectura. En este sentido el trabajo de montaje se basa principalmente en mantener el ritmo interno de los planos a través de empalmes que produzcan una fluidez. Esto está logrado por medio de la relación visual entre los planos; por ejemplo, el plano de una pala mecánica que continúa el movimiento de la panorámica anterior; o de la relación entre objetos o actividades; por ejemplo, el plano del tren que sale del cuadro por izquierda está seguido del plano en panorámica a derecha de las plataformas que sirven de base a las líneas férreas.

Hay también en el montaje un trabajo de relación de planos que refuerzan su sentido. El travelling que se interna en la oscuridad del túnel adquiere mayor significación luego de ver a los niños saliendo de él. La secuencia de siete planos sucesivos de los jefes entrando y saliendo de la oficina, con el mismo tamaño de plano y posición de cámara, habla de la actividad y tipo de trabajo de los ejecutivos. La conjugación de los diversos y variados movimientos de cámara que proporciona el material de Giambastiani logra una ordenación rítmica de los planos, puestos uno al lado del otro por medio del trabajo de Kaulen y Martorell, como si se tratara de una gran panorámica que va dejando consignadas las imágenes que definen el objeto: el mineral de El Teniente.

## LA VERSION SONORA

Echar a rodar la cámara ante la realidad no siempre informará de ella con exactitud. Pero los niños saliendo de la boca del túnel con sus espaldas cargadas constitu-

yen la imagen más fuerte y sintética de una realidad. Giambastiani echó a rodar la cámara ante el mineral y registró acciones vivas y expresivas.

"Recuerdos del Mineral 'El Teniente'" alcanza a dar una visión de un universo. El de un grupo de gente de distinta clase que en un centro de producción minera ubicado en la cordillera trabaja, produce obras de envergadura, vive de una determinada manera y enfrenta contradicciones. Está expresado en la imagen. La versión sonora agrega a ella música y texto. Música, con la intención de hacer de la película un espectáculo atractivo y texto, en el sentido de guiar al espectador para obtener una sola lectura de la imagen, la favorable a la compañía americana. Este paternalismo es contradictorio con la forma de la película que, muda, permite una lectura personal amplia de las proyecciones contenidas en la imagen y desde luego mucho más rica que la propuesta por el texto de Raúl Aicardi. Mientras la imagen expone, por ejemplo, la forma y las condiciones en que los obreros y ejecutivos realizan su trabajo, el texto habla de "el sueño de William Braden" que para los niños (con sus espaldas cargadas) debió ser una pesadilla que desmiente el "trabajan con humor, porque miran confiados el porvenir".

El texto, además, subestima las imágenes de Giambastiani al pretender hacerlas interesantes mediante el comentario. No consigue más que resaltar su propia pobreza. Por ejemplo: en un plano se ve entrar a un obrero que corre a ubicarse frente a la cámara junto a sus compañeros. El texto dice: "Perdón, no sabemos el nombre de este diligente amigo", y en otro plano de un obrero que lleva un paquete debajo del brazo el texto dice: "Perdón, y ese paquete, ¿qué contiene?"

Es evidente que nadie sabe el nombre del diligente amigo ni el contenido del paquete y que lo interesante es justamente eso.

Mientras el montaje valora las imágenes, el texto lo subvalora y de esa manera deja en claro su desnivel con respecto a la calidad del trabajo de Giambastiani y al prudente montaje de Kaulen y Martorell.

# “RECUERDOS DEL MINERAL ‘EL TENIENTE’”

## Ficha Técnica

- Realización, Cámara y Fotografía:** Salvador Giambastiani.
- Restauración, selección de planos y montaje:** Patricio Kaulen y Andrés Martorell.
- Texto:** Raúl Aicardi.
- Producción:** Braden Copper Company.
- Estreno versión restaurada:** 1957, distribución comercial Braden.
- 35 mm., blanco y negro, 12 minutos (versión original 35 mm., blanco y negro, 12 rollos).**

## Biofilmografía

- 1915 Llega a Chile de Buenos Aires procedente de Italia. Funda la empresa "Giambastiani Films".
- 1916 "La baraja de la muerte" o "El enigma de la calle del Lord", realización, fotografía, cámara y montaje. Largometraje argumental.
- 1917 Funda la sociedad "Chile Films Co." con los empresarios Luis Larraín Lecaros y Guillermo Bidwell. Fotografía, cámara y montaje de "La agonía de Arauco" o "El olvido de los muertos", realización de Gabriela von Bussenius. Largometraje argumental. Fotografía, cámara y montaje de "El hombre de acero", largometraje argumental de creación colectiva. Contrae matrimonio con Gabriela von Bussenius.
- 1919 "Mineral 'El Teniente'", realización, fotografía y cámara. Largometraje documental.
- 1920 Fotografía y cámara de "Cuando Chaplin enloqueció de amor", realización de Pedro J. Malbrán. Largometraje argumental.
- 1921 Fotografía y cámara de "Los payasos se van", realización de Pedro Sienna. Largometraje argumental. Giambastiani fallece durante el rodaje, por lo cual es reemplazado para el filme por Manuel Seva.

**“ANDACOLLO” (1958)**

**Realización: Jorge di Lauro y Nieves Yankovic**

# "ANDACOLLO"

## ARGUMENTO

Este documental narra la celebración del día de la Virgen de Andacollo desde la llegada de los peregrinos hasta su partida. Se trata de una fiesta religiosa popular chilena en la que no sólo participa el pueblo, sino la jerarquía de la Iglesia Católica con el fin de honrar a la Virgen, cuya imagen policromada se guarda en el templo de Andacollo. Una vez al año, el 25 de diciembre, los peregrinos se dirigen masivamente al pequeño lugar ubicado al interior de La Serena y durante tres días visitan a la Virgen, la sacan de la iglesia, bailan en su honor (Cofradía de chinos, danzantes y turbantes), le hacen peticiones individuales y cumplen "mandas". Terminado el homenaje se despiden, dejándola guardada hasta el año siguiente.

La fiesta se desarrolla en el pueblo de Andacollo, en su iglesia y en sus calles. Los personajes principales son el pueblo y la Virgen, exactamente como en la realidad. La película expone la relación entre los protagonistas con el fin de establecer la magnitud de la devoción religiosa en el pueblo y la profunda miseria que lo impulsa a buscar soluciones sobrenaturales.

"Andacollo" fue exhibido en diciembre de 1977 en el Cine Arte Toesca de Santiago en una Muestra de Cine Documental Chileno, junto a "Láminas de Almahue", de Sergio Bravo y "Pepe Donoso", de Carlos Flores. Dice el programa:

"'Andacollo' debe ser con seguridad uno de los momentos más hermosos y logrados del cine documental chileno. Sus imágenes poseen un grado de penetración en la realidad que remite a las tradiciones de los grandes documentalistas de todos los tiempos (Grierson, Flaherty, Ivens). En 'Andacollo' triunfa el respeto a la realidad; en ella, se une a sus méritos artísticos el valor de un acabado documento antropológico. Sus realizadores profesan por el oficio cinematográfico una devoción profunda y poseen una sensibilidad popular diáfana y transparente. Comparten una actitud moral que se manifiesta en el rescate de los valores culturales primigenios de Chile y en la absoluta inmunidad de estas imágenes —libres y vigorosas— a la manipulación interesada o distorsionante. Por ellos esta película, sustentada en una rigurosa y prolongada indagación de los hechos registrados, tiene una dignidad y una vocación contemplativa realmente ejemplar dentro de la historia del cine chileno." (34)

### **ESTRUCTURA**

El documental está estructurado en función de las situaciones principales que explican el desarrollo de la fiesta, ellas se ordenan en sentido cronológico, enfatizando los momentos que dan cuenta del fervor religioso del pueblo. Esta organización no pretende más que seguir el curso natural de las celebraciones, seleccionando las acciones más vivas que expresan la profundidad de la devoción popular hacia la Virgen.

La estructura de "Andacollo" reproduce la forma de la fiesta real, sintetizándola sólo para aportar un punto de vista claro y también comprometido, porque sus autores —católicos— rinden a través de ella su propio homenaje a la Virgen y a sus fieles. Su posición se manifiesta más específicamente por la fidelidad con que exponen cinematográficamente el sentimiento religioso expresado por el pueblo y los lazos que se establecen entre éste y la Virgen. Esta relación es la que da sentido a la fiesta de Andacollo.

La película, a través del texto, habla de la Virgen como la Coronada Reina de la Montaña y Reina del indio y del minero: "mira a tu hermoso pueblo como canta y baila en tu honor Madre Reina del Indio y del Minero". "¡Fiesta de amor y de alegría. Ave María!" Más adelante el texto, como espejos, pide a la Virgen por los que piden a la Virgen: "¡Míralos llegar hacia ti —enfermos, cansados—, cómo no los vas a escuchar y conceder lo que ellos piden. Ninguno pide dinero, ninguno pide poder, sólo piden salud, trabajo estable, amor. Concédecelos María!"

El documental observa y registra la fiesta, pero simultáneamente cree en la Virgen y se sitúa en la posición de los fieles. En la imagen, la Virgen también aparece como la ven sus devotos. "Andacollo" es una sola gran secuencia cuyas unidades corresponden a diversos momentos del comienzo, desarrollo y fin de la fiesta: la gente sube al amanecer a pie, en microbuses, en camiones; se describe la geografía del lugar. Esa multitud llega a Andacollo; se inicia la fiesta, el desfile, la misa; se realizan los bailes y peticiones a la Virgen; cumplimiento de "mandas" en el interior de la iglesia; la noche, los bailes continúan; amanece. La gente descansa, algunos se fotografían; continúan las "mandas". Despedida, la muchedumbre canta a la Virgen mientras la devuelve al interior de la iglesia; los peregrinos se despiden y se van.

En esta sencilla estructura todas las situaciones apuntan a expresar al mismo tiempo la forma de la fiesta y la magnitud de la fuerza que mueve al pueblo a acudir a la Virgen. La película, al seguir el curso de las celebracio-

nes, se va cargando de esa fuerza y su desarrollo —a través de la selección de las imágenes— adquiere una dramática intensidad.

La forma de la fiesta está expresada por el simple registro cronológico sintetizado y la dinámica que motiva al pueblo, por un tratamiento cinematográfico de respeto a la realidad que permite a la imagen manifestar fuerza por sí misma. La repetición de estas imágenes es el elemento que van imprimiendo densidad a la película. En este sentido la progresión no se produce por una manipulación formal de las imágenes, sino por la progresiva carga que se acumula por la reiteración de contenido de planos distintos. Estas imágenes, en su mayoría, son semblantes que acusan diversas situaciones: rostro de una anciana al amanecer esperando bajo el sol; rostro de un niño haciendo sus peticiones ante la Virgen; rostro de una mujer que cumple su "manda"; rostro de un anciano que habla a la Virgen, llorando; rostro de hombres y mujeres que participan de la ceremonia; individualidades que —por el tratamiento dado— siempre están inmersas en el hecho social y masivo que constituye la fiesta.

La presencia simultánea de lo individual y lo masivo, la fuerza expresiva de los rostros relacionados con grandes planos generales de la multitud apretada en torno a la Virgen y la presencia permanente en la banda sonora de los cantos de los fieles y la música de los chinos, impregnan a la película de la misma fuerza emotiva de quienes participan en la fiesta. La progresión está justamente en esta capacidad de los realizadores para ir profundizando en un sentimiento colectivo del cual ellos son parte viva.

## LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

La escritura cinematográfica de "Andacollo" se define principalmente por el uso de la cámara, el sonido y el montaje. Analizaremos separadamente cada uno de estos ele-

mentos que, interrelacionados, expresan la posición de compromiso con la realidad asumida por los Di Lauro.

### La Cámara

Hay un acontecimiento funcionando —la fiesta de Andacollo— ante el cual la cámara da muestras de conocerlo de antemano. Sus posiciones, sus escasos movimientos y el tamaño de los planos dan cuenta de ello. La película comienza antes que la fiesta se inicie, con la llegada de los peregrinos al lugar. La cámara los espera en el camino y los ve pasar. Un plano para el microbús, otro para el camión, un primer plano para seguir los pies descalzos de una mujer por el terreno pedregoso, varios planos para la gente que sube el cerro. Después, con un plano del desfile que encabeza el cacique de los chinos, la fiesta comienza y la cámara, con la seguridad que le da el conocimiento de lo que enfrenta, acude con precisión a encuadrar los signos que expresan una realidad.

La cámara selecciona las imágenes desde el punto de vista de la convicción y entrega del pueblo hacia la Virgen, pero —conocedora de este hecho por su propia fe— las aborda con naturalidad. En este sentido la cámara no es inquieta, no busca; es serena porque participa de esa realidad con la misma creencia de la multitud que acude a la Virgen, ubicándose en el centro de la comunicación que los fieles establecen espontáneamente con ella. Desde esa posición la cámara encuadra rostros, gente que avanza arrodillada, la Virgen, etc., imágenes que no necesitan más que ser encuadradas para ser expresivas. El plano del niño y los hombres que, llorando, piden a la Virgen la solución de sus problemas, el plano de la mujer y el niño que cumplen su "manda" de rodillas, el plano de las manos cubiertas por la esperma de una vela, son imágenes que hablan por sí mismas. La cámara, a la solemnidad de la fiesta y al estado interior de las personas que enfoca, contribuye con la solemnidad de un encuadre que está al servicio de esas imágenes y que se deja conducir por ellas.

No existe la pretensión de decir algo específico mediante el manejo artificioso de la cámara, sino sólo permitir la expresividad propia de la imagen. Los primeros planos fijos de la Virgen, cuya imagen policromada es ligeramente desplazada, la hacen aparecer como un ser vivo que siente la presencia de sus fieles que le hablan. Pero esta vivacidad se desprende de la propia imagen que la cámara ha encuadrado escogiendo un tamaño de plano correspondiente a su importancia desde el punto de vista de quienes le hablan. De esta manera, el respeto a la realidad es un respeto a la convicción de los fieles y a la forma en que ellos la expresan.

La ubicación de la cámara, el tamaño del plano, los movimientos o el encuadre fijo, están en función de asumir el espíritu colectivo y de adoptar su posición. Los planos del cacique son para dejarlo expresar su fuerza y su dignidad, los planos de quienes hablan a la Virgen son para escucharlos y sentir la magnitud de sus problemas que los hace manifestarse de esa manera, los planos de quienes cumplen su "manda" —arrodillados— son para sentir su dolor, los planos de la Virgen son para darle la vida y el poder que sus fieles le otorgan.

La fotografía también está usada en un sentido de fidelidad a la imagen. En interiores, se ilumina para que se vea lo que interesa encuadrar. En exteriores, el contraste entrega la exacta medida de la dureza del sol del norte.

### **El Sonido**

La banda sonora, que cuenta con diversos tipos de sonido jugando en distintos planos, tiene un carácter expresivo principal a través de la música, la voz de los chinos y el texto off. La conjugación de estos elementos con una presencia permanente de la música o las canciones otorga solemnidad a las imágenes, les da formalidad de ceremonia y ubica cada plano en el contexto de un hecho masivo y grandioso.

Las composiciones de Violeta Parra, los cantos de la multitud, la música de los chinos, la voz de los fieles que hablan a la Virgen en forma de canción, la presencia de la multitud en el sonido ambiente y el texto en off, pasando de un plano a otro, cargan las imágenes de mayor fuerza y dan la dimensión vital del acontecimiento. Violeta Parra acompaña con su canto a la imagen cada vez que no se está presenciando la celebración, en los planos de la llegada de la gente a Andacollo, de la salida del sol, en los planos de la gente descansando y fotografiándose y al final, en la despedida de los peregrinos.

Los otros elementos están presentes, alternándose, en el resto de la película, sin dejar un momento de silencio. Ver al arzobispo poniéndose sus ornamentos en el interior de la iglesia, al cacique en primer plano observando —con los cantos de la multitud— ubican inmediatamente la imagen en una ceremonia y le otorgan un carácter solemne. De este modo cada plano es parte del acto. Los planos de la Virgen con la música de los chinos sitúan al espectador ante la presencia de un rito en el cual esa imagen es viva. Todo el uso del sonido apunta a crear una mística, a unir todos los planos (manos, rostros, rodillas, cabezas) en torno al hecho colectivo y a dar a cada plano la fuerza de toda la multitud. Por estos eficaces resultados se explica la decisión de los realizadores, que optan por el sonido real antes que por una creación de efectos sonoros.

El texto de la narración en off (con la voz de Nieves Yankovic) representa la posición de los autores. Cumple varias funciones.

1. Explica los antecedentes de la fiesta:  
"Cuenta la leyenda popular...";
2. Identifica a los personajes, por ejemplo:  
"Encabezando el desfile el Cacique don Félix Araya va en busca del Arzobispo para iniciar la Misa Pontifical...";

3. marca las unidades, por ejemplo:

"Y ahora el viejo Cacique, noble estirpe de roble araucano, símbolo del firme tronco del cual es descendiente, inicia el primer baile con el mismo fervor en su corazón como cuando por primera vez Te bailó hace cincuenta y seis años", y

4. explicita el carácter del documental:

"Esta película es en homenaje a la Coronada Reina de la Montaña y sus fieles libres servidores —Los Chinos, Turbantes y Danzantes— noble pueblo rico en amor, miseria, generosidad, que unos días al año deja sus pobres ropajes grises cotidianos y se engalana del blanco, rojo, azul, cual nuevos Reyes Magos para subir a Andacollo a decirle a su manera: Dios te Salve María."

Por este procedimiento el texto elimina cualquier elemento efectista o de sorpresa y deja claro que lo interesante son los hombres que protagonizan la Fiesta de Andacollo.

## El Montaje

El montaje organiza los planos en un relato convencional: comienzo, desarrollo y fin, que corresponde al orden real del desarrollo de la fiesta. Es una ordenación que no pretende más que la fidelidad a los hechos mediante la expresión de la fuerza de las situaciones. Por ejemplo, el montaje de los bailes, que une diversos planos de los movimientos de los bailarines por un tiempo prolongado, está en función de permitir al baile el develamiento de su propia fuerza expresiva. El montaje de la primera unidad, la subida de los peregrinos hacia Andacollo, consiste en la ordenación de planos desde antes de la salida del sol hasta entrada la mañana, mediante

la reiteración de imágenes similares que —unidas— expresan una realidad indesmentible: la Virgen atrae una multitud de personas que provienen de distintos lugares. Esta gente acepta cualquier medio para llegar a la cita, viaja en microbuses desvencijados, en camiones y también a pie, sin intimidarse por la distancia ni por la aridez de la cordillera.

El montaje de la secuencia en que los fieles hacen peticiones ordena diversos planos (de distintos hombres y un niño que hablan a la Virgen, de rostros de gente que observa, de la faz de la Virgen), estableciendo la relación entre el hablante y la Virgen, a quien otorga la vida que él le da. Por eso "Andacollo" es fiel al sentimiento del pueblo.

El montaje ordena en sentido cronológico unidades relacionadas entre sí por el contenido de los planos, que son básicamente similares a través de toda la película. Rostros, bailes, gente, se reúnen en el mismo espacio y en la misma situación. No es específicamente el montaje, entonces, lo que mantiene y profundiza el interés del espectador, sino cada plano vinculado al fervor de la fiesta; durante toda su duración el documental es, de esta manera, la Fiesta de Andacollo y a medida que avanza en el tiempo —las imágenes— aunque sean básicamente similares se tornan más densas, porque empiezan a descubrir a los hombres que acuden a la Virgen.

## "ANDACOLLO"

### Ficha Técnica

- Realización, producción y montaje:** Nieves Yankovic y Jorge di Lauro.
- Cámara y fotografía:** Andrés Martorell, Jorge Morgado y Hernán Garrido.
- Música:** Composiciones de Violeta Parra y música popular de las cofradías de chinos, danzantes y turbantes de la fiesta de Andacollo.
- Texto:** Nieves Yankovic y Jorge di Lauro.
- Narrador:** Nieves Yankovic.
- Fecha de realización:** 1958.
- 16 mm., color.**
- Premios:**
- Premio del Círculo de Críticos de Arte de Chile.
  - Primer Premio en el Primer Festival de Cine Chileno de Viña del Mar.
  - Premio Santa Margarita de Liguria en el Columb'anum, Festival de Cine Latinoamericano de Génova.
  - Diploma de Honor en el Primer Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar.
  - Premio de los Obreros Católicos de la Televisión holandesa.

## JORGE DI LAURO

### Biofilmografía

- 1910 Nace en Buenos Aires, Argentina, el 13 de diciembre.
- 1936 Obtiene el título de Ingeniero Civil en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Buenos Aires.  
Ingresa a la Escuela de Cine en Southern University, California, U.S.A., y posteriormente a la Escuela de Ingeniería Eléctrica.
- 1938 Obtiene el título de Bachelor of Science en Ingeniería Eléctrica.  
Ingresa a los Estudios de Grabación RCA en Hollywood.
- 1939 Regresa a Buenos Aires, siendo contratado como Ingeniero de Sonido y Director Técnico de los Estudios San Miguel.
- 1944 Llega a Chile contratado como Ingeniero de Sonido de Chile Films.
- 1946 Contrae matrimonio con Nieves Yankovic.
- 1955-57 "Nuestras fuerzas naturales", realización, documental encargado por ENDESA.  
"Cemento", realización, documental.  
"El Agua Potable de Valparaíso", realización, documental.  
"Así nace un ballet", realización, documental.  
"La Universidad de Concepción", realización, documental encargado por la Universidad de Concepción.

## NIEVES YANKOVIC

### Biofilmografía

- 1916 Nace en Antofagasta, el 20 de octubre.  
Estudia en el Santiago College.

- 1928-42 Reside en Europa. Estudia Bellas Artes en Brighton, Inglaterra y en la Real Academia de Zagreb. Sociología y Psicología en Zagreb, Yugoslavia.
- 1943 Regresa a Chile. Participa en actividades de ballet, teatro (fundadora del Teatro Experimental de la Universidad de Chile), diseño y radiotelefonía.
- 1944 Actriz en "Romance de medio siglo", largometraje argumental realizado por Luis Moglia Barth. Aparece en los créditos como Nieves Yanko.
- 1945 Actriz en "La amarga verdad", largometraje argumental realizado por Carlos Borcosque.
- 1946 Contrae matrimonio con Jorge di Lauro. Actriz en "El Padre Pitillo", largometraje argumental realizado por Roberto de Ribón. Asistente del realizador Carlos Hugo Christensen en "La dama de la muerte".
- 1949 Actriz en "El paso maldito", largometraje argumental realizado por Fred Matter.
- 1952 Asistente del realizador Pierre Chenal en "El ídolo".
- 1954 Asistente del realizador Pierre Chenal en "Confesión al amanecer".

## JORGE DI LAURO – NIEVES YANKOVIC

### Filmografía

- 1958 "Andacollo", guión y realización, 16 mm., color. Producción independiente.
- 1959-60 "Los artistas plásticos chilenos", guión y realización, 35 mm., color, primer documental nacional filmado en cinemascope. Producción CINEAM.
- 1961 "Isla de Pascua", guión y realización, 35 mm., color. Producción independiente.
- 1962 "Verano en Invierno", guión y realización, 35 mm., color. Por encargo de la Dirección Nacional de Turismo.
- 1963-64 "San Pedro de Atacama", guión y realización,

- 16 mm., color. Por encargo de la Dirección Nacional de Turismo.
- 1966 "Cuando el pueblo avanza", guión y realización, 35 mm., color. Por encargo de la Alianza para el Progreso.
- 1970 "Operación sitio", guión y realización, 35 mm., color. Por encargo del Ministerio de la Vivienda.
- 1972 "Obreros campesinos", guión y realización, 35 mm., color. Producción Chile Films. Sin estrenar.

**“LAMINAS DE ALMAHUE” (1961)**

**Realizador: Sergio Bravo**

## “LAMINAS DE ALMAHUE”

### ARGUMENTO

Es el amanecer en el campo, el sol sale por la cordillera. La imagen muestra en distintos planos un horno de barro, un canal, aves, caballos, un artesano del mimbre, una rueda, una carreta, una campesina alimentando el fuego, una fragua, el trabajo del herrero, primeros planos de ejes de ruedas, ruedas, carreta y gran rueda de un molino. La imagen se funde a negro.

Se inicia el trabajo de la tierra; un campesino ara con caballos, otro abona la tierra, la rueda del molino, la rueda de la carreta trabajada por el herrero, la carreta con bueyes, planos generales de varios campesinos que trabajan en una máquina con una gran rueda dentada. El sol en el cenit indica —por la sombra— el mediodía; la fragua, reverberación entre las llamas mientras un campesino troza madera; varios planos de agua que por el alto contraste entre el blanco y el negro semeja metal derretido; fuego, un campo en que todos los elementos reverberan, el aro de fierro para la rueda de la carreta, el herrero ayudado por los campesinos pone el aro en la rueda, luego todos

echan agua al aro para enfriarlo; el cuadro queda fundido al blanco por el vapor del mediodía.

Los caballos galopan en círculo, mientras la cámara desde el eje los sigue sin sacarlos de cuadro, planos de rueda del molino, de un campesino y su hijo, reflejos del agua del canal, trama de un gran árbol, estructura del molino a contraluz; en el interior de una pieza campesina la imagen muestra una cómoda en cuya superficie hay una vela prendida y un periódico en el que se lee: HE VISTO CON MIS PROPIOS OJOS QUE LA TIERRA ES REDONDA, Yuri Gagarin. Se muestra el sol, la imagen de un Cristo de madera. Algunas sobreimpresiones del molino y reflejos de la naturaleza en el agua, ambas imágenes girando en sentido contrario. Primer plano de un reloj se funde con primer plano del sol. Lentamente el sol se pone en un fundido natural a negro.

ARGUMENTO

## ESTRUCTURA

Se trata de una experiencia poético-formal que logra aprehender en una estructura puramente visual el transcurso del tiempo en un día de Almahue. Su contenido, por lo tanto, se comunica en un sentido perceptual más que intelectual.

Aun cuando "Láminas de Almahue" se desarrolla íntegramente en Almahue, región agrícola chilena de la zona central, es una obra que no intenta mostrar el potencial económico ni humano de esos campos, al menos por la vía convencional o de promoción turística. Aun así, puede considerársele como uno de los testimonios más penetrantes y conmovedores realizados en Chile en cuanto al develamiento de una realidad íntima del modesto campesino chileno y del mundo que lo rodea.

No existe, estructuralmente, en "Láminas de Almahue" una hipótesis que necesite ser demostrada, por cuanto Sergio Bravo no se acerca a la realidad para comprobar ciertos postulados predeterminados, sino para descubrir

una explicación puramente cinematográfica de la realidad que está siendo registrada por la cámara. Por medio de esta observación se reconoce nuestro pueblo y nuestra naturaleza. Es una forma intuitiva y a la vez contemplativa, que además de producir un encuentro poético con la realidad expresa la postura de Bravo frente a la vida y frente al cine.

“Láminas de Almahue” se organiza estructuralmente por el montaje a través de la relación del ritmo interno de los planos en yuxtaposición y una correspondencia entre el tiempo real y el tiempo cinematográfico; se logra tal perfección que este último logra dar cuenta del primero.

Es a partir de la notable síntesis producida entre la experiencia formal y la realidad contemplada que el nivel de significación es llevado a una altura poética.

## TEXTO

El sentido poético que transmite la imagen es también expresado por el texto de Efraín Barquero. La relación entre el relato visual y el discurso verbal (leído por el mismo Barquero) se caracteriza por una ausencia de antagonismo entre lo expuesto por la palabra y los elementos que componen la imagen; esta opción —trabajada por ambos creadores— evita el contrapunto imagen-texto en favor de una síntesis poética que a su vez expresa con claridad la lógica interna de la realidad observada, rescatando su sentido profundamente mítico. A partir de un punto de vista poético-dramático, es decir, que reconoce lo conflictivo, comunica la coherencia arquitectónica que equilibra la coexistencia del hombre y las distintas fuerzas naturales.

El texto, originalmente escrito por Barquero en catorce estrofas, fue reducido por Bravo a diez para el filme. Aparece sólo en determinados momentos. Su función principal es aportar una explicación que sintetice retrospectivamente lo visto y/o adelante una explicación, en forma de

proposición poética para las imágenes estructuradas en el espacio siguiente. Sólo se da un paralelismo exacto entre el texto y la imagen en la secuencia final, cuando ambos entran simultáneamente en una etapa de síntesis que se resuelve en forma poética tanto por imagen como por texto. Las proposiciones del texto presentan y explican la relación de los elementos planteados por la imagen; de esta manera el texto adquiere un carácter interpretativo de la imagen, en el sentido poético, que se adelanta a cualquier otra posibilidad de interpretación.

Al margen de su función específica el texto asume la unidad de tiempo propuesta por la imagen, refiriéndose en forma clara en sus versos a los momentos que marcan las unidades temporales del día:

—“¿Quién reúne al hombre con su tierra  
con más delicadeza que el sol naciente?

—“... ”

y es el mediodía.

... ”

Viento de la tarde... ”

Sin embargo este oficio informativo es de menor importancia respecto de la verdadera función del texto que, desde el punto de vista poético, actúa en tres niveles específicos:

1. Presenta los elementos de la imagen.
2. Explica su presencia y sus relaciones al interior de la imagen.
3. Señala el vínculo de dichos elementos con una suerte de “ley universal”, revelando contenidos fuertemente míticos. En este último nivel la exaltación poética logra rescatar de Almahue su carácter puramente regional para insertarlo en la perspectiva de una verdad universal.

Los tres niveles enunciados actúan en forma simultánea cada vez que el discurso del poeta entra en relación con la imagen, siendo el nivel de presentación de los elementos el de más fácil identificación, ya que el segundo

y tercero se hacen presentes con mayor precisión en una segunda o tercera visión del filme.

El primer nivel se desarrolla principalmente en la secuencia del amanecer, en que la actividad interna y el ritmo de montaje van creciendo en forma progresiva. Se presenta al sol naciente: "Un sol oscuro vive en el hombre de la tierra"; luego al hombre y al trabajo: "¿Quién lleva al hombre a su labor,

con más persistencia que el agua de la noche?"

Al agua y al fuego: "Agua y fuego que el habitante de estas tierras necesita".

A la rueda: "la rueda gira buscando su redondez fecunda".

Finalmente a la tierra: "Tierra, antes de convertirse en alimento eres dura y pesada".

Desde el principio el carácter dramático de la presentación ya contiene el nivel dos y tres. Se explican y se ordenan las relaciones existentes entre los distintos elementos enunciados, amarrando al hombre al sol, a la tierra y al trabajo; amarrando al fuego con el agua y la tierra, amarrándolos a todos por medio de la "rueda misteriosa".

Desde la primera imagen, separada del resto por los títulos del filme, los versos de Barquero se ubican ante la perspectiva de universalizar la realidad observada; el hecho mismo que el poeta se exprese en forma genérica de los elementos y sus relaciones, sin identificar jamás a Almahue, ni particularizarlo en un sentido geográfico, ilustra esa concepción:

"Un sol oscuro vive en el hombre de la tierra,  
una rueda misteriosa.

En el sueño del Hombre,  
está despierto el árbol de la especie."

Más adelante se producirán nuevas presentaciones que agregan al mediodía el humo, el vapor, el herrero y el viento de la tarde como nuevas fuerzas de conflicto. Sin embargo, el carácter presentativo es ya menos evidente por encontrarse el discurso en pleno desarrollo de la proposición inicial.

Hasta el término de la primera parte la construcción circular de las significaciones logra plantear una idea que será desarrollada en la segunda parte. Almahue aparece como una cuna donde descansan en equilibrio el hombre y la naturaleza, perfección fuertemente ligada al sentido dramático de la vida y al sentido cíclico donde se confunden vida y muerte. La riqueza del texto, desde el punto de vista cinematográfico, es justamente su grado de interpretación dramática, que logra dinamizar las relaciones transmitiéndoles su verdadero sentido: "porque el hombre no mira al cielo, ni siquiera a la copa de los árboles".

En la segunda parte interesa más la forma en que Barquero reanuda la explicación de los elementos presentados. Por medio de una reestructuración y reexplicación de las relaciones se avanza en espiral hacia un nuevo reconocimiento poético preparado por las palabras:

"Porque hay un momento en que todo,  
tierra,  
agua,  
esperan la revelación,  
y es el mediodía;  
en que el hombre es reconocido como el hijo del fuego."

Develamiento de la libertad y soberanía del hombre sobre la naturaleza. El poeta rescata la explicación mitológica de esta vía que concede al hombre por medio del conocimiento cierto dominio de las cosas. Libertad que se transmite de padre a hijo como un rito a través del cual el hombre ejecuta un misterioso pacto con la tierra:

"Entre el humo y el vapor,  
la respiración ardiente de la bestia,  
el herrero padre y el herrero hijo se inclinan sobre el  
potro rojo que mueve la tierra."

Un rito cuyo fruto es la rueda, es la redondez que esos hombres han producido como intuyendo la forma original de la tierra que los sostiene y del tiempo que los hace vivir. A partir de este reconocimiento se produce una reconciliación entre la fatalidad y la belleza de la vida, una especie de síntesis final que resuelve poéticamente las

características dramáticas de las relaciones. Es el único momento en que texto e imagen entran en correspondencia de contenido e intensidad rítmica, es decir, progresan en forma paralela:

"...es el agua que disuelve al hombre y lo entrega más puro,

y los rostros golpeados por la tierra y el tiempo, tienen el silencio de las cosas eternas.

De las manos encadenadas a la rueda donde el agua destruye y crea,  
destruye y da la vida."

### LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

En "Láminas de Almahue" existe una narración que descansa fundamentalmente en la imagen y en su estructuración a través del montaje; en este sentido el filme confía en absoluto en el valor narrativo del montaje, que sin depender del texto penetra los elementos plásticos de la realidad y les otorga significación poética. Las imágenes están estructuradas en forma distinta del texto; ordenadas acumulativamente se relacionan a través de un elemento común, el ritmo interno, que progresa durante la narración y que hace de "Láminas de Almahue" un filme de montaje —en el sentido más noble— y no de mera compaginación mecánica. Si bien una estructura acumulativa descarta el juego dramático, existe en el filme un grado de dramaticidad producido a nivel de la percepción misma, que se debate entre la experiencia formal y la búsqueda de los significados transmitidos. Y es debido a la fuerza plástica de la imagen, exclusivamente, que el filme se desenvuelve con plenitud en éstos dos aspectos.

Se trata de capturar el tiempo y el ritmo de la realidad dentro de un tiempo cinematográfico. En este propósito el filme se vale de los elementos plásticos de la naturaleza únicamente como un buen material con el cual llevar a cabo la narración visual del tiempo y el ritmo. Básica-

mente la imagen cuenta un día, estableciendo como unidad de tiempo real el paso del amanecer al atardecer. La estructura ordena los distintos elementos que permiten dar cuenta del cambio. El progreso temporal se narra por medio de las distintas intensidades que diferencian las horas del día. La rigurosidad del relato en cuanto a la evolución del ritmo permitiría hasta traducir a un gráfico la curva de intensidad del día narrado.

Otro recurso utilizado para organizar el relato temporal es la ubicación de la cámara con respecto de la fuente principal de luz, que en este caso es el sol. Las distintas posiciones logran crear un tipo de fotografía que se modifica con el tiempo real. Esta elección, además de contribuir a la rigurosa conformación plástica del encuadre, permite aprovechar, en términos narrativos, el sol como un indicador temporal concreto.

Sin embargo, el contenido último del filme no se resuelve sólo por su orientación puramente experimental, sino por el hecho de capturar en un alto nivel de expresión cinematográfica los elementos de la naturaleza, que luego son relacionados para otorgarles un sentido; y solamente en esta etapa el rigor experimental logra su objetivo; la imagen consigue transmitir una idea visual que lleva lo perceptual al nivel conceptual.

Por medio de lo circular: la rueda, los movimientos circulares, las líneas curvas al interior del cuadro; por medio del constante retorno o por reiteraciones de ciertas imágenes a través del montaje: el molino, el caballo, la rueda, Sergio Bravo logra conformar en nuestra conciencia la idea de ciclo, de eslabones de una cadena que generan un orden visual.

Un aporte del lenguaje cinematográfico a la gestación del orden visual es el fundido, el fundido encadenado (transición utilizada prácticamente en todo el filme) y el paso de un plano a otro por corte sin contrapunto.

Cuando los planos no se unen por corte se impide un impacto visual entre las dos imágenes, porque el realizador utiliza el corte como un puente. Al relacionar planos

con longitudes similares y al aprovechar la relación rítmica interna o la relación de encuadres como base del corte, Bravo consigue neutralizar el impacto del salto.

Las únicas secuencias en que el corte establece una relación de opuestos, son aquellas del mediodía y la final del atardecer. En ambos casos se justifica el cambio de opción por tratarse de puntos climáticos del filme; mientras la primera secuencia representa el punto climático del día, la segunda llega al punto climático del contenido propuesto. En la secuencia del mediodía, por ejemplo, la relación de opuestos se resuelve por medio de la superposición de dos movimientos circulares en sentido opuesto, pero de igual intensidad (cubetas del molino). La última secuencia es importante por su proposición formal. Se incorporan elementos nuevos en la imagen; un Cristo, una vela prendida, una cómoda sobre la cual hay un reloj y un diario colgando. A partir de una superposición permanente la imagen desarrolla una nueva idea visual; la serie de elementos denota la presencia de la civilización moderna y contrasta fuertemente con el carácter bucólico de las anteriores secuencias. Esta suerte de collage visual crea relaciones caóticas, por lo sorprendidas, pero estrechamente vinculadas con la idea del tiempo circular establecida con anterioridad. A pesar de romper el campo de imágenes seleccionadas, esta secuencia final logra sintetizar —a su nivel de interpretación subjetiva— los dos ejes visuales planteados por el filme, lo circular y lo temporal cuando, por ejemplo, se combina en la superposición la imagen del reloj con una imagen que gira en 360°. Es tal vez en esta secuencia donde Sergio Bravo manifiesta con mayor evidencia su idea, dejando atrás Alma-hue, tanto en el tiempo como en el espacio...

## PUESTA EN CAMARA

La imagen selecciona para su narración algunos elementos: el sol, el fuego, la rueda, la tierra, el animal y el

hombre. La cámara enfrenta estos mismos elementos en forma distinta para determinar los tres momentos del día:

1. Amanecer. Presentación de cada elemento aislado con respecto a otros. La relación entre ellos descansa solamente en el montaje.
2. Mediodía. A la relación de yuxtaposición se agrega la relación de los elementos dentro de un mismo plano. Por ejemplo, el agua y el molino. El ritmo llega a su mayor grado de intensidad.
3. Atardecer. Los elementos vuelven a ser tratados en forma aislada. Nuevamente el montaje se encarga de establecer la relación.

Si bien en la secuencia del mediodía no se distingue dentro del cuadro un signo concreto que la identifique, como es el sol naciente en el amanecer y la puesta de sol en el atardecer, éste es reconocido por una clara equivalencia de intensidad rítmica. Al cambio de ritmo interno se suma una fotografía iluminada en todas sus partes y el plano general para mostrar la totalidad de la herrería entre las llamas, sugiriéndose el calor como un elemento más del mediodía. Otro mecanismo es la variación de angulación de la cámara con respecto de las secuencias anteriores. Ahora se ubica en picado, cortando a los sujetos al nivel de la cintura, lo que permite observar su sombra proyectada en forma cenital sobre la tierra, elemento ciertamente característico del mediodía.

En la puesta en cámara se distingue la fuerza significativa del lenguaje cinematográfico a través de una fotografía y una composición del cuadro notablemente elaborados. Las líneas verticales y diagonales, sólidamente relacionadas en la sucesión de planos, contribuyen con sentido arquitectónico a la organización de la estructura visual. La cámara colocada en el trípode (sólo se realizan tres movimientos de cámara descriptivos en el filme), plantea como proposición cinematográfica una relación contemplativa ante la realidad; su sentido se entiende como un esfuerzo por evitar la manipulación externa.

Otra característica de la puesta en cámara es el desierro absoluto de la unidad de lugar. Al no utilizar el plano general como tradicional fuente descriptiva del espacio real, sino en su valor narrativo, se pierde la relación o referencia a la ubicación exacta de los lugares u objetos entre sí. No está en la intención del realizador el dejar constancia de la geografía precisa de Almahue, ya que cada plano se ubica dentro del montaje por su coherencia con la narración poética.

## MUSICA

Tiene carácter incidental en el sentido más puro, ya que acompaña permanentemente a la imagen. Su melodía es un hilo que contribuye eficazmente a crear la unidad, a la vez que aporta una intención a la imagen. Es un elemento más de la narración rítmica al acentuar ciertos momentos con mayor actividad. En la música descansa también la identificación del filme con una determinada cultura, a través de una forma folklórica chilena —la tonada— y del instrumento, el arpa.

Pero su cualidad esencial consiste en aportar una fuerza atmosférica que completa la contenida ya en la imagen. Es una colaboración que expresa el nivel de sutileza del compositor Gustavo Becerra, si se considera lo difícil que es penetrar con eficacia el autoabastecido universo de Sergio Bravo sin interferir su equilibrio ni transformar sus valores.

# "LAMINAS DE ALMAHUE"

## Ficha Técnica

- Realización y montaje:** Sergio Bravo.
- Cámara:** Enrique Rodríguez y Sergio Bravo.
- Texto:** Efraín Barquero.
- Música:** Gustavo Becerra.
- Ayudante de filmación:** Leonardo Martínez.
- Producción:** Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.
- Fecha de realización:** 1961.
- 16 mm., blanco y negro, 23 minutos.**

# SERGIO BRAVO

## Biofilmografía

- 1927 Nace en Los Andes el 13 de mayo.
- 1956 Egresada de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile; posteriormente obtiene el título de arquitecto.  
Estudia en el Instituto Filmico de la Universidad Católica y Escenografía en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.
- 1956 "Imágenes Antárticas", realización, cortometraje, 16 mm. b/n. 20 minutos.
- 1957 "Mimbre", realización, guión y fotografía, 16 mm. b/n. 10 minutos.  
Funda el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, del cual es su primer director.
- 1958 "Trilla", realización, 16 mm. b/n. 30 minutos.
- 1959 "Día de Organillo", realización, 16 mm., b/n. 20 minutos.  
"Casamiento de Negros", realización, 16 mm. b/n. 4 minutos no estrenada.
- 1960 "Huelga Larga", realización, 16 mm., b/n, 25 minutos.  
Participa en el Festival de Moscú 1961.  
Restauración del filme "El Húsar de la Muerte", de Pedro Sienna.  
"La Respuesta", correalización Sergio Bravo-Leopoldo Castedo, largometraje documental, 16 mm., b/n, 80 minutos.
- 1961 Dirección de fotografía en "Isla de Pascua", documental de Jorge di Lauro y Nieves Yankovic.
- 1962 "Láminas de Almahue", realización, cortometraje 16 mm. b/n., 23 minutos.  
"Parquinsonismo y Cirugía", realización, 16 mm. b/n., 40 minutos.

- 1963 "Amerindia", correalización con Enrique Zorrilla, largometraje, documental 16 mm., color, 60 minutos. Asistencia en "A Valparaíso", realización de Joris Ivens, mediometraje 35 mm. b/n. y color. Premio Fripreaci del Festival de Oberhausen 1964.
- 1966 "Niños a la deriva", correalización con Andrés Schlosser, cortometraje 16 mm., color, 30 minutos. "Folklore religioso de Chile", correalización con Andrés Schlosser, 16 mm., color, 40 minutos.
- 1967 Dirección de fotografía de "La Tirana", de Richard Hawkins.
- 1975 "Chile pintores hoy 76", guión y realización, 16 mm. b/n. y color. Inconcluso.
- 1978 "Samuel Román Rojas, el escultor", realización, videograma b/n., 45 minutos.  
"Samuel Román Rojas, el hombre", realización, videograma b/n., 45 minutos.

#### Premios:

Diploma de Honor del Concurso del Filme de Arte UNESCO-Canadá por "Mimbre".

Premio del Círculo de Críticos de Arte de Santiago de Chile 1959 por "Día de organillo".

**“CHILE PARALELO 56” (1964)**

**Realizador: Rafael Sánchez**

# "CHILE PARALELO 56"

## ESTRUCTURA NARRATIVA

### ARGUMENTO

Este documento muestra aspectos de la zona más austral de Chile continental, que corresponde al paralelo 56 del hemisferio sur. En él se exponen tanto las condiciones de vida de los habitantes de la zona y su relación con la naturaleza como la esforzada labor que realiza una patrulla de la Armada Nacional Chilena en los diversos lugares de la accidentada geografía.

Rafael Sánchez filmó dos documentales simultáneamente, "Chile paralelo 56" y "Faro Evangelista", aprovechando uno de los periódicos viajes de la patrullera "Lautaro", de propiedad de la Armada. Esta nave se encarga de reabastecer faros y puertos de los islotes e islas chilenas que existen más al sur del Estrecho de Magallanes.

"Chile paralelo 56" está basado en tres tipos de situaciones:

1. La actividad que realiza la patrullera, ya sea el mantenimiento de faros y balizas o el reabastecimiento de combustible y alimentos a los puertos y caletas chilenas.

2. La actividad de los chilenos que viven en la zona con gran esfuerzo y a pesar de la naturaleza hostil. Los últimos indígenas de las razas yagán y alacalufe.
3. La belleza natural de esos lugares, flora, fauna, mares y montañas.

## ESTRUCTURA NARRATIVA

La construcción de "Chile paralelo 56" es simple, consta de cinco secuencia lineales claramente diferenciables:

**Primera secuencia:** Se inicia con la descripción, a través de un globo terráqueo, del lugar donde se ubica el paralelo 56 del hemisferio sur. Usando maquetas de menor escala se muestra la geomorfología de la zona, mientras el narrador señala que —a pesar de lo inhóspito y lejano del lugar— allí viven hombres y mujeres.

Por fundido se pasa a la patrullera "Lautaro". Los hombres desembarcan una chalupa para realizar las faenas propias del mantenimiento de un faro en uno de los islotes de las islas Wallaston, que es el territorio más austral de Chile antes de la Antártida.

Una vez desembarcados y atracados los dos botes que llevan balones de combustible para el faro y a los hombres que se ocupan del mantenimiento de las balizas que los soportan, se presentan los musgos y líquenes que conforman la flora. En ese lugar los pájaros son los únicos seres vivos. Los marineros, una vez cumplida su misión, vuelven a la patrullera.

Hasta aquí se privilegia el que será uno de los más claros elementos del lenguaje cinematográfico de Sánchez: el relato de la acción supeditado al itinerario de la patrullera, que en este caso se integra al argumento. Es decir, ningún lugar geográfico aparece en el documental sin que se haya visto llegar previamente a la "Lautaro" o alguno de sus hombres. En ese sentido el relato está ligado al

viaje y más específicamente a la presencia humana en cada sitio.

**Segunda secuencia:** Se abre también con la información —en una maqueta— del viaje seguido por la patrullera hacia la isla Navarino, donde se encuentra Puerto Williams.

El relato continúa en el pueblo, mostrando los distintos servicios públicos: escuela, hospital, gimnasio, etc., construidos con el esfuerzo de sus habitantes.

Junto a los marinos de esa base viven los yaganes, indígenas de la zona cuya presencia en esos parajes se remonta a la época precolombina. En una escena aparece el Abuelo Felipe, último patriarca de los yaganes, que muriera el año 1977. El anciano explica, ayudándose de una pequeña reproducción del bote autóctono, la manera cómo sus antepasados cazaban el lobo. También se muestra a algunos niños yaganes que miran con temor a cámara.

Para terminar la secuencia se pasa al interior de la escuela, donde un marino de la dotación permanente imparte clases a todos los niños de la base. Fundido, a negro.

Con esta segunda secuencia se completan los tres tópicos que el documental expone. La posición es enriquecida con la presencia de los yaganes, que a pesar de encontrarse en franca extinción, no han abandonado sus tierras: viven junto a "chilenos" que, llegados en los últimos tiempos, mantienen la soberanía territorial del país.

**Tercera secuencia:** Contiene tres escenas breves: en la primera de ellas se observan los ventisqueros de Tierra del Fuego, donde sobre una imponente vista de esos glaciares, el narrador informa de su aparición, desarrollo y paso por lugares donde en la actualidad sólo queda la piedra desnuda.

La segunda escena señala en una maqueta el rumbo de la patrullera. Esta se dirige a la Península Brenock, en Tierra del Fuego. Allí hay sólo viento y desolación.

La tercera escena expone el Cabo Tamar, ubicado en la salida del Estrecho de Magallanes hacia el Océano Pacífico. Como es mar abierto reinan el mal tiempo y el mar

picado. Se presenta otra vez una maqueta que señala el paso de la patrullera por el Estrecho.

**Cuarta secuencia:** Se vuelve al tema humano, pues aparecen los indios alacalufes. El lugar es Puerto Edén, en la Isla Wellington, mostrada en maqueta, donde se señala el destino de la patrullera a través de líneas punteadas. El narrador establece que, al igual que los yaganes, los alacalufes están extinguiéndose, quedando solamente cincuenta y dos representantes en todas las islas. En off se escucha el texto hablado de un indígena explicando sus problemas, a pesar que el sonido no es muy entendible. Las mujeres, hombres y niños se atracan a la patrullera esperando cambiar sus pieles o pescados por otros alimentos. Se quedan a la orilla del barco sin decir nada, sin pedir nada. Algunos niños reciben chocolates, un hombre recibe un cigarro.

**Quinta secuencia:** Se vuelve al oficio rutinario de los componentes del barco, acondicionar balizas y faros, que son más de ochenta en la zona. En la escena siguiente, un breve desembarco en una isla pequeña, se aprovecha para mostrar la naturaleza. El lugar, no habitado por el hombre, está cubierto de selva, donde se destacan helechos gigantes, pequeñas flores de fuerte colorido, maderas casi petrificadas y líquenes que, se informa, corresponden al ritmo vital más lento de la naturaleza.

De allí se pasa a otra escena, esta vez corresponde al mar y sus cochayuyos siempre danzantes al compás de las olas. Se les expone sin premura.

Finaliza la secuencia y el documental con vistas —desde la patrullera— de flotantes témpanos sobre un mar calmo. Sobre uno de los trozos de hielo se ha posado un ave, el perro de la nave lo mira excitado, el ave vuela. Sobre los hielos eternos aparece la palabra fin.

Hasta su término "Chile paralelo 56" mantiene el eje narrativo principal: el paso de la patrullera por los distintos lugares de la zona austral. Este viaje sirve para informar una oposición vivencial; por un lado la naturaleza

pródiga, pero inhóspita y por otro, los hombres en lucha por su sobrevivencia. El filme nada agrega a esta polaridad elemental. Sólo multiplica la visión en un intento de aportar mayor riqueza y complejidad al problema.

## TEXTO

Los textos de este documental tienen un sentido absolutamente didáctico. Un mismo locutor explica ante cada imagen la situación que allí se vive, entregando datos referentes a las características del lugar y de las personas que se muestran.

En dos ocasiones el texto se torna testimonial por transcribir las voces de dos indígenas: son el abuelo Felipe, que explica cómo en otros tiempos se pescaba en los botes de cuero de lobo, y un alacalufe que expone los problemas que viven los miembros de su raza por las precarias condiciones de vida que soportan. En ambos casos el texto seleccionado cuenta una situación sin interpretarla ni señalar tampoco causas o soluciones, diríase que evitando el cuestionamiento de esa realidad.

A pesar de las dos excepciones mencionadas, el texto que acompaña a la imagen durante toda la película, va precisando lo que se muestra en pantalla. Más de alguna vez el narrador adquiere presencia y —rompiendo la objetividad— agradece a Dios por la naturaleza bella y generosa. Estas pequeñas concesiones no alcanzan a desviar el estilo general, sino tan sólo remiten al realizador, que se permite un punto de vista moral frente a los paisajes.

## LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

### Puesta en Cámara:

El papel de la cámara está plenamente al servicio del relato, es decir, del itinerario de la patrullera "Lautaro" en relación con la naturaleza y los habitantes del lugar.

La cámara se ubica siempre en el lugar desde donde el plano resulte más claro y preciso para seguir el relato del viaje. Nunca está donde previamente no hubiere llegado la nave o una lancha de su tripulación. Incluso en los planos generales y lejanos del barco ya se sabe, por este código de operatividad, que donde está situada la cámara ha llegado anteriormente un bote a cargo de su transporte. En ese sentido se respeta la visión objetiva del relato.

La cámara efectúa su trabajo prescindiendo de toda referencia a ella misma. En los casos donde los alacalufes o yaganes miran a cámara, no parece ésta proyectarse en un sentido indagador, manifestando su presencia; se limita sólo al registro de tales miradas como si se tratara de un elemento transparente ubicado entre los indígenas y el espectador.

En general, la cámara obtiene un tratamiento de la realidad a partir de la visión humana de los patrulleros, sin que interprete o explore en los acontecimientos más allá de lo evidente. El uso preferencial de los planos generales permite reconocer los paisajes y personas de la zona; a éstos se contraponen los primeros planos que aportan el necesario acercamiento a los pequeños objetos o rostros. Tales primeros planos no están compuestos, ya que la cámara los registra escrupulosamente tal como éstos se hallan en la realidad.

No aparece en ningún plano una cámara, un elemento o persona que indique o haga referencia al rodaje.

## Transiciones

Por tratarse de un cortometraje que claramente opta por una posición didáctica elemental no sólo no oculta su necesidad de recurrir a convenciones clásicas de transición, sino que las valoriza como elementos rítmicos integrándolas a la unidad orgánica total de la obra. Se usan transiciones visuales y sonoras:

1. El paso de una secuencia a otra se establece rítmicamente sobre la base de fundidos a negro, que se repiten en casi todas las oportunidades.
2. Los fundidos son usados también para señalar el paso de una escena a otra dentro de la misma secuencia. Así, una maqueta —por fundido— es reemplazada por la imagen del lugar indicado previamente en ella.
3. Se recurre al fundido para las necesidades de expresar el paso de un lugar a otro, usando la convención del transcurso del tiempo.
4. El empleo de maquetas geográficas es, en cada caso, un elemento indicador de clara separación entre una unidad y la siguiente.
5. Otro medio utilizado como elemento de transición corresponde a la narración cuyo texto, en determinadas ocasiones y con esta intención, adelanta el tema que se desarrollará en la escena siguiente valiéndose del mismo locutor.

## Montaje

La ubicación de los planos en "Chile paralelo 56" obedece estrictamente a dos líneas centrales: el ordenamiento del relato y los ritmos exteriores o interiores del cuadro.

A través del primero de esos ejes los planos se suceden en estricta relación geográfica y temporal. No hay saltos de ejes cinematográficos que perturben la ubicación del espectador respecto del espacio que se le muestra. Tras cada plano existe un contraplano que se ajusta a la angulación del precedente. A través de la otra línea de montaje, la planificación acusa un guión muy estricto, ya que a cada plano general lo sucede un plano medio o primer plano, variación que genera corrientes rítmicas para cada escena. Pero a través del ritmo propio del plano se hace un montaje métrico. Cada plano tiene una duración que se corresponde con el precedente y el siguiente, creando

de este modo unidades rítmicas. A cada unidad de planos breves la sucede una de planos más extensos.

Existe una relación directa entre los planos cercanos y la brevedad de ellos y entre los planos generales y su mayor duración.

Por ejemplo, en las dos últimas escenas finales, tras una serie de planos breves de cochayuyos que danzan al compás del mar, se suceden largos planos generales de témpanos casi inmóviles en una mar quieta, donde el movimiento es dado por la patrullera, es decir, la cámara.

## MUSICA

El acompañamiento musical tiene un sentido eminentemente rítmico. El documental no tiene referencias temporales, ya que no se indica ni la duración del viaje ni tampoco cuánto demora cada visita o faena. De tal manera que la música viene a constituirse en el único patrón temporal. Como no existe referencia a un horario preciso, en realidad las secuencias no son cronológicas, sino rítmicas. Así entonces resulta un filme que posee un tempo interno propio; las secuencias y escenas duran un cierto tiempo perfectamente definido en sus límites y jugado como unidad, pero él no corresponde con exactitud a un día ni una hora del transcurso del tiempo de la vida real, al que Sánchez explícitamente no hace referencia por indicación alguna.

La calidad rítmica destaca dos acentos que permiten a su vez dos variedades opuestas en relación a la imagen. Utilizando música barroca de Bach, Vivaldi y Corelli se refuerza el tempo de los planos en sí mismos y de su posterior estructuración como unidades cinematográficas. Por ejemplo, una escena del mar bravío y otra de un pájaro que salta de musgo en musgo —ambas compuestas por el montaje de varios planos— son acompañadas por trozos musicales vibrantes y rápidos; por el contrario, cuando el cuadro aborda los enormes y majestuosos tém-

panos, la música se torna grave y lenta. Esta opción del realizador por enfatizar el contenido de la imagen con elementos musicales es coherente con la finalidad didáctica del filme, ya que ella implica una sola lectura por parte del espectador.

En cuanto a la relación de la música con el montaje, ésta se propone como estrictamente lineal. En numerosas ocasiones los planos están cortados según el tiempo que indica el ritmo musical; es el caso, por ejemplo, de la escena de los cochayuyos en el mar, ya descrita en el análisis de montaje anterior.

# "CHILE PARALELO 56"

## Ficha Técnica

- Realizador:* Rafael Sánchez.
- Fotografía y cámara:* Rafael Sánchez.  
René Kocher.  
Alejandro González.
- Montaje:* Rafael Sánchez.  
Alejandro González.
- Sonido:* Graciela Bresciani.
- Música:* Bach, Vivaldi, Corelli, interpretada por la Orquesta Filarmónica de Chile.
- Producción:* Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile.
- Fecha de realización:* 1964.
- 16 mm., color, 23 minutos.**

# RAFAEL SANCHEZ

## Biofilmografía

- 1927 Nace en Santiago de Chile.  
Estudia Musicología, Armonía y Composición Musical.  
Se ordena sacerdote jesuita; posteriormente es autorizado para volver al estado laical.
- 1939 Inicia sus estudios de cine en los Estudios San Miguel de Buenos Aires, que continúa en: National Film Board, Montreal, Canadá; Byron's Laboratories, US Naval Photographie Center, Anacostia, Washington; Consolidated Film Ind., Glen-Glenn Sound Comp., Hollywood; Southern California University, Cinema Department, Los Angeles, U.S.A.
- 1954 "Así comenzó mi vida", realizador, cortometraje 16 mm., b/n.
- 1955 Funda y dirige el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile.
- 1957 "Las callampas", realizador, cortometraje 16 mm., b/n.
- 1959 "Sonrisas de Recife", realizador, cortometraje 16 mm., color.
- 1962 "El cuerpo y la sangre", realizador, largometraje argumental 35 mm., b/n.
- 1962 "Operación de cataratas", realizador, cortometraje científico, 16 mm., b/n.
- 1963 "La cara tiznada de Dios", realizador, cortometraje argumental, 16 mm., b/n.
- 1963 "Compro y vendo", realizador, cortometraje experimental, 16 mm., b/n.
- 1963 "Angamos", realizador, cortometraje 16 mm., b/n.
- 1964 "Faro Evangelista", realizador, cortometraje 16 mm., color.

- 1964 "Chile paralelo 56", realizador, cortometraje 16 mm., color.
- 1966 "El Lago Laja y sus centrales hidroeléctricas", realizador, medimetraje 16 mm., b/n.
- 1966 "Rapel TV I", realizador, cortometraje 16 mm., b/n.
- 1967 "Pintura franciscana del siglo XVII", realizador, cortometraje 16 mm., b/n.
- 1967 "Yo tengo un papá", realizador, cortometraje 16 mm., b/n.
- 1968 "Las nueve torres", realizador, cortometraje 16 mm., color.
- 1971 Publica el texto "El montaje cinematográfico arte de movimiento". Ediciones Nueva Universidad. Universidad Católica de Chile. POMAIÉ.
- 1975 "Monumento sumergido", realizador, cortometraje 16 mm., b/n.

**"ENTRE PONERLE Y NO PONERLE" (1971)**

**Realizador: Héctor Ríos**

## “ENTRE PONERLE Y NO PONERLE”

### ARGUMENTO

Los campesinos realizan la vendimia; la uva es llevada a su procesamiento tecnológico hasta convertirse en vino; éste es guardado finalmente en las bodegas. Acompaña la imagen una melodía folklórica de la zona central de Chile.

Es una escena nocturna; en una calle céntrica están dispuestas “artísticamente”, en el suelo y en primer plano, una botella de champaña y la copa de cristal correspondiente. En diversos planos algunos burgueses se divierten bebiendo. La cámara se detiene en un aviso publicitario que anuncia UNA DECISION DE HOMBRE: PILSENER.

Aparecen los créditos del documental.

A medida que un ex alcohólico cuenta en off su actual situación de “chantao” (el que no toma, en lenguaje popular) y hace recuerdos de sus penurias anteriores “—hasta los perros me echaban sus miás—” la imagen va mostrando distintos borrachos pobres: campesinos que juegan y beben, vagos de la ciudad, un campesino cayendo de un caballo y algunos compadres.

La mujer de un alcohólico, llorando, cuenta a cámara la historia de su familia: "—mi marido siempre ha tomado... el trabajo de él es muy pesado... problemas... pero también los amigos, yo creo más en los amigos..."

El ex alcohólico sigue narrando en off sus experiencias: "Un día me pego la palmá". La imagen muestra barro, anegaciones, basura, humo, hacinamiento. Voz del ex alcohólico dirigiéndose al espectador: "—fíjese, donde vea miseria hay clandestinos—". La imagen sigue mostrando borrachos y niños abandonados de un pueblo del sur de Chile; después se detiene en un aviso publicitario de pilsener. La imagen muestra enfermos crónicos. Un locutor expone con objetividad el caso clínico de cada uno; ante la enorme barriga (que semeja un globo) de un postrado explica los efectos de la cirrosis y ante el rostro de un enfermo ya inconsciente declara: "El ya no se puede salvar, murió al poco tiempo después que le hicimos esta filmación, tenía apenas treinta y dos años, qué le parece".

Mientras la cámara presenta planos de borrachos, el ex alcohólico dice con énfasis: "—Pero hay otra cosa que tenemos que entender: el trago también ha sido utilizado por los explotadores para mantener al pueblo sometido, porque saben que un curao jamás podrá dar la pelea por sus derechos; en este negocio están los viñateros, los distribuidores, los dueños de clandestinos, esto no puede seguir, hay que parales el carro, hay que dar la pelea y en esta pelea tenemos que embarcarnos todos los trabajadores". Se inicia la canción "Compañero, estoy chantao", la imagen —de planos de borrachos— cambia a una pacífica escena de una casa humilde donde, en el patio, un hombre trabaja en su máquina de coser mientras sus hijos y su mujer toman té con leche y galletas.

Finalmente aparecen imágenes de distintos trabajadores en acción, la voz del ex alcohólico repite: "entramos a la batalla" y un payador en off añade: "brindo dijo con papaya un obrero estucador (plano de un muro en el que se lee: VIVA CHILE, MIERDA. AHORA MANDAMOS LOS CHILENOS), brindo dijo con papaya un compañero estudiante". Se inicia la canción "Estoy metido en el baile, por mi

patria y mi pueblo hay que luchar", mientras aparecen planos de explosiones de Chuquicamata, de obreros con cascos protectores, de jóvenes del trabajo voluntario y por último un plano de la estructura metálica de una fábrica, sobre la cual aparece el letrero FIN. Inmediatamente después sigue un texto sobre negro: "Agradecemos a nuestros compañeros mineros del cobre, salitre y carbón".

## **ESTRUCTURA**

"Entre ponerle y no ponerle" pretende probar al obrero que el alcoholismo conduce a la muerte y que es posible vencer solidariamente a los explotadores que usan el alcohol como un arma para someter al pueblo en su propio beneficio. La tesis es desarrollada en el siguiente orden:

### **Secuencia 1**

Se inicia con tres síntesis breves, presentadas antes de los títulos del filme, como para establecer visualmente su categoría de material sólo informativo. Ellas son:

1. La producción de vino.
2. La burguesía bebe por placer.
3. El aviso comercial magnifica al hombre que bebe.

De estas tres claves sólo dos tendrán relación con el eje central, llegando posteriormente a formar parte de lo expuesto: el vino y el aviso.

### **Secuencia 2**

El filme avanza por medio de la indagación en el mundo del alcoholismo para develar una serie de problemas producidos en la comunidad: miseria, degradación moral, enfermedad crónica y destrucción de la familia, para apo-

yar —por la fuerza de estas situaciones como realidad chilena— la tesis planteada.

Esta secuencia se inicia con unos campesinos que juegan a la rayuela mientras toman vino, con un texto en off del ex alcohólico. Desde un principio las claves del vino y el aviso comercial adquieren significación y se integran al desarrollo; se presenta al hombre que bebe y al vino que éste ingiere y esa situación no parará jamás, como es lógico, hasta la concientización propuesta al final por el ex alcohólico. El texto enfatiza las presiones que llevan a los ignorantes a tomar, repitiendo mitos populares como "el hombre fuerte toma", "los que no toman son maricones", "el chantao es maricón" y "hay que tomar porque es de hombre". La inserción del aviso publicitario, anterior a los títulos del filme, se justifica y se completa ahora en toda su proyección. Si bien es una secuencia que expone en imágenes conmovedoras el problema, privilegiando sólo el mostrar, incita por su misma fuerza a la reflexión; el texto asume el papel de la conciencia y la imagen el de la inconsciencia, presionando ambos al espectador.

### Secuencia 3

La mujer de un borracho cuenta su intimidad en su propio hogar. Nuevamente la clave del aviso publicitario entra a funcionar; la señora dice: "—Los amigos... yo creo más en los amigos...—"; si bien es una alusión indirecta apunta al ambiente donde el mito se mantiene y crece, estableciendo una relación con la problemática del eje central. Sin embargo, este punto es adyacente en la escena, que sustancialmente se apoya en la fuerza de su realidad y lo que ella implica: destrucción, impotencia, desilusión. La mujer llora ante la cámara, teniendo al espectador como su confidente. Se establece con ella la apreciación de un nuevo ángulo del problema —tratado siempre en el eje del alcoholismo— que amplía el campo de indagación hacia la familia del alcohólico.

#### Secuencia 4

Mientras el ex alcohólico en off sigue desarrollando la realidad del alcoholismo a través de sus experiencias, con el texto "—fíjese, donde hay clandestinos hay miseria—" la cámara muestra borrachos que se tambalean, poblaciones marginales del sur de Chile y niños andrajosos. No cabe duda: el alcoholismo y la miseria son sinónimos. Cierra la secuencia un aviso publicitario, el mismo de la presentación; con él se hacen presentes de nuevo los mitos que funcionan apoyados en la ignorancia del pueblo.

Si se analiza hasta este punto el filme, en la medida que ha ido completando paulatinamente el cuadro del alcoholismo a través de hechos reales, se puede comprobar el develamiento eficaz de una serie de mecanismos sociológicos y psicológicos que funcionan en su interior. El trabajo, duro, la miseria, la presión de los amigos, la angustia de la mujer, hacen las veces de significantes concretos y expresivos de una realidad que desborda la anécdota. Existen de parte de Héctor Ríos claras intenciones de intentar que esa realidad sea reconocida en toda su intensidad para provocar la concientización del espectador. Este objetivo aflora de la visión del mundo indagado, se deduce del filme, de su coherencia y de su organicidad, estableciéndose así el mayor mérito de la estructura de "Entre ponerle y no ponerle".

#### Secuencia 5

Se llega al punto climático del documental: la muerte. Un locutor habla objetivamente ante imágenes de cirróticos, epilépticos y dementes. Del último enfermo crónico, ya inconsciente informa: "—El ya no se puede salvar; murió al poco tiempo después que le hicimos esta filmación, tenía apenas treinta y dos años—". Con esta explicación simple, ante la aterradora visión de los enfermos, el cuadro del alcohólico ha llegado a su límite. Ya no sólo existe un problema provocado por el alcoholismo, sino se ha

producido la negación absoluta: la muerte. Es —lo dice y muestra la escena del hospital— el único destino posible de todos esos pacientes exhibidos. Los elementos del drama están jugados: el alcoholismo es un problema que se desarrolla desde un punto a otro, fatalmente. No hay más allá. Sólo quedaría, por lógica, seguir mostrando otros borrachos, más cirróticos, otras mujeres abandonadas o nuevos niños desnutridos; sin embargo, se continúa el filme.

### Secuencia 6

Mientras aparecen planos de nuevos borrachos, el ex alcohólico llama al espectador a entender también otra cosa: "que el trago también ha sido utilizado por los explotadores para mantener al pueblo sometido, porque saben que un curao jamás puede dar la pelea por sus derechos, esto no puede seguir, hay que pararles el carro", se muestran más alcohólicos "en esta pelea tenemos que emcarnarnos todos los trabajadores". Empieza la canción "Compañero estoy chantao", que acompaña la escena de un obrero que trabaja en casa mientras su familia come en un ambiente de paz y alegría.

### Secuencia 7

En esta última escena se muestran imágenes de trabajadores, que pertenecen a todos los oficios. Un payador propone la papaya como bebida. El ex alcohólico enfatiza: "Entramos a la batalla miles de trabajadores conscientes de que salimos adelante". Se escucha la canción "Estoy metío en el baile, por mi patria y mi pueblo hay que luchar, si no encuentran a otro, cuenten conmigo..."; mientras se suceden las imágenes de los obreros especializados la cámara sube hasta la estructura metálica de una fábrica y aparece el letrero FIN.

El documental termina en el momento preciso, magni-

ficando la lucha de todo el pueblo para eliminar el alcoholismo con alegría, como un trabajo común para el bien de Chile.

## TEXTO

Las palabras utilizadas en este filme se pueden dividir en cuatro categorías:

1. El texto de oposición (utilizado por el ex alcohólico que narra en lenguaje popular sus experiencias). Es el lenguaje lúcido de una víctima del alcoholismo que pretende destruir mitificaciones en torno al alcoholismo con un monólogo en que expone características de un mundo al que ya no pertenece. En este sentido, al no identificarse con las víctimas, su texto adquiere carácter de oposición. Mientras su palabra es la conciencia, la imagen es el vicio. La postura permite la retroalimentación entre imagen y texto que, como característica, define el uso del texto en las secuencias 2, 4 y 6.

Es justamente en este juego de oposiciones que se enhebran por un eje (el ex alcohólico y el alcohólico) donde esas secuencias obtienen sus metas: el hacer tomar conciencia al espectador, a través de la degradación de la imagen y la limpieza del texto, de una situación que destruye al hombre y a su núcleo familiar. Sin embargo, presenta una opción libertaria: chantarse. Este planteamiento de las palabras con respecto a la imagen es de importancia en cuanto a lenguaje cinematográfico; denota una búsqueda expresiva a través de la unión de dos estados opuestos para develar un hecho real y producir, por conjunción, un resultado no a nivel consciente, sino del inconsciente.

2. El texto documento. Se utiliza en la secuencia 3 (la mujer llora ante la cámara al narrar la historia de su marido alcohólico). Se compone de palabras que expresan espontáneamente un sentimiento; corresponden a la entrevista real. Así el llanto de la mujer, sus dudas, sus pausas, la posición de su cuerpo y su manera dolida de mirar

a cámara denuncian, junto con sus entrecortadas palabras, una destrucción que golpea impactantemente esferas morales, sentimentales y emotivas del espectador. La mujer apela con su texto —sin decirlo— al espectador alcoholizado o en vías de serlo.

3. Finalmente existe el texto distanciador. Es el utilizado (por el locutor) en la secuencia 5 con el propósito de analizar, igual que la cámara, una situación desde un punto de vista no comprometido emocionalmente. El texto es conciso e inapelable; "este es un epiléptico crónico, sufrirá toda su vida de la enfermedad, que transmitirá a su hijo". No hay comentarios, excepto uno: "murió al poco tiempo después que le hicimos esta filmación, tenía apenas treinta y dos años". Si bien el texto es didáctico, su frialdad se utiliza muy hábilmente para apelar a lo más básico del espectador: su necesidad de sobrevivir como hombre. La inclusión del texto distanciado es de enorme fuerza expresiva si se toma en cuenta el camino recorrido por el filme, que ha trabajado el camino del "dejar ser" hasta llegar a un punto donde todo termina mal. Una vez allí, nadie puede hacer nada. La imagen sobrepasa al texto porque expone la razón pura: muerte-vida. Las palabras distanciadas del locutor golpean entonces al espectador, que siente que es la vida quien habla, la que grita no a la muerte y por lo mismo no al alcoholismo.

4. Texto político. Es utilizado en la secuencia 7 (ex alcohólico, payador, cantautor) "entramos a la batalla miles de trabajadores conscientes de que salimos adelante"; el texto integra la lucha contra el alcoholismo en una posición más amplia definida por los trabajadores chilenos.

## LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Héctor Ríos utiliza como principal recurso expresivo una cámara indagatoria, rápida, que busca con excepcional sensibilidad y eficacia los elementos más significativos del submundo investigado. Ríos puede permitirse ese

refinamiento artesanal debido a que él mismo es el camarógrafo, director de fotografía, guionista y realizador de "Entre ponerle y no ponerle".

Por el eje del alcoholismo la cámara juega **in extenso** la indagación en la realidad. Los planos de clandestinos hablan por sí solos en este sentido; se recurre a una cámara que —obtenida la selección— asume su papel exploratorio; ella permite que la situación se desenvuelva sin acosarla ni molestarla, pero investigando a fondo los elementos reveladores del hecho. Rostros enfermos, ojos cansados, manos temblorosas, que el cuadro no deja salir y del cual los sujetos tampoco pueden o quieren escapar. La cámara los mantiene largamente, sin prisa, enfrentando no sólo un rostro indispuesto, sino un hombre que sufre por un problema que lo supera. La cámara deja que esa imagen entregue, con su ritmo interior propio, su nivel de expresividad a través de la patética inercia. Así la cámara no cuestiona, ni pretende dar mayor énfasis a los hechos, simplemente se limita a mostrarlos desde un punto de vista selectivo, que resulta por eso impactante.

En ese mismo tono continúa la cámara en los planos de exteriores. Son calles de tierra de poblaciones marginales o caminos del sur de Chile, los borrachos se tambalean o caen. La cámara deja que se explayen en sus acciones, lo que es posible, porque los sujetos no se inhiben por el rodaje debido a su borrachera. Un hombre a caballo comienza a desequilibrarse, se aferra malamente para no caer y quizás así llegue hasta su hogar... Otros jóvenes campesinos se apoyan mutuamente, en forma primitiva, conmovedora, para no desplomarse. Son imágenes que develan estados sociales que la cámara se limita a comprobar, mostrando lo más perfectamente el nivel de saturación mediante la duración de los planos. A medida que el filme penetra más a fondo en las facetas del alcoholismo, la cámara comienza a moverse con mayor soltura buscando ángulos más diversos y acusadores, a la vez que subjetivos. En la secuencia de los enfermos crónicos, en que la situación es dramática de

por sí, la cámara aumenta el patetismo recorriendo e investigando todos los detalles con un evidente propósito de repugnar al espectador. Es decir, la cámara abandona su posición objetiva para asumir la acusadora. En otra escena, por ejemplo, se acerca a los personajes, los rodea y en cierto modo —como ocurre con un borracho que al tratar de levantarse cae en la cama— los acosa en búsqueda de gestos que expresen dolor, enfermedad y humillación. Con este mismo criterio los borrachos son buscados en las botillerías con panorámicas y zoom-in, aumentando su degradación.

Estando la cámara al servicio absoluto de un lenguaje cinematográfico respetuoso del ritmo de la realidad, sólo en dos oportunidades (escena de los burgueses de la secuencia 1 y escena del trabajador que disfruta de su trabajo y su familia en la secuencia 6) abandona esa función para representar la puesta en escena. Si bien el montaje es quien en última instancia marca la oposición, la cámara en ambos momentos trata de hacer suyo el sentido interno de la puesta en escena. Para el primer caso la cámara es movедiza, parece bailar, integrándose cual un participante más en la diversión frívola; en el breve plano del refrigerador, por ejemplo, parece introducirse —como personaje— para sacar una botella de cerveza.

Lo mismo ocurre en la escena del trabajador; la cámara —comprometida— ubica los rostros, los rodea con suavidad y los explora tranquilamente, como denotando la alegría del momento ganada por la responsabilidad del jefe del hogar.

La fotografía expresa en los planos de los burgueses un estilo sofisticado, de fuertes sombras y luces, muy contrastado; el encuadre busca la alusión a la fotografía publicitaria; la primera imagen muestra en primer plano una botella de champaña junto a una copa, ambos objetos apoyados en el suelo; simultáneamente aparece por atrás un lujoso automóvil que frena justo a tiempo. La fotografía del trabajador, en cambio, es pareja, de tonos suaves y sin contrastes fuertes al interior de la escena. Es, cier-

tamente, una imagen limpia y serena que refleja una felicidad derivada de compartir un techo, un trabajo y un alimento.

## MONTAJE

Este es un filme apoyado en el montaje (de Pedro Chaskel) como elemento conductor de la expresión del problema del alcoholismo. Todas las escenas, y por lo tanto el filme mismo, están desarrolladas a través de una serie de planos que, al sumarse, van completando la situación que develan. El montaje, además de su función organizadora, está usado en dos sentidos claramente diferenciados. Por un lado se constituye en narrador de una idea y por otro en narrador de una situación, criterio que —según el planteamiento de la escena— aflorará como objetivo último: la situación y su realidad o la situación y una idea.

Según el análisis estructural, el filme comienza con tres claves: vino, burgueses, aviso publicitario. En la breve escena de la viña el montaje está usado como síntesis de un proceso de alta tecnología, únicamente para dejar constancia de un hecho real. Son planos que no guardan relación temporal entre ellos, pero sí con el proceso mismo; por ejemplo: de la carga del camión con uva en la viña se pasa a su descarga en la bodega; con ello se marca un paso del proceso, sin conservar su tiempo real, porque no es necesario para el filme.

En la escena de los burgueses se presenta un montaje de planos independientes entre ellos, pero que conforman una idea común. Diferentes personas beben en distintos lugares confortables, todos muy semejantes a los evocados por los avisos publicitarios que promueve la sociedad de consumo. Planos cortos, de ritmo sintético, hacen las situaciones deshumanizadas. Se establece una diferencia notable respecto de la escena del hogar obrero de la secuencia 6. Allí el montaje actúa en un mismo espa-

cio y tiempo, relacionando el sentido de cada elemento significativo al interior de la escena con la idea de felicidad. La situación es la siguiente: en el patio de un hogar proletario dos niños esperan ante una mesa dispuesta con alimentos; a un costado trabaja un hombre en su máquina de coser; la mujer sale de la cocina y sirve el té caliente a los hijos.

Se juega con dos significantes claros al interior de la escena: trabajo-comida; el montaje entonces actúa como relacionador de ellos, haciendo palpable un tercer elemento: la felicidad familiar. Se plantea operativamente por medio de la división de ambos significantes para mezclarlos alternados en función del resultado final; el plano del rostro de la niña que es seguido por la cámara para permitirle comer y sonreír se alterna con el plano del padre que trabaja en su máquina y éste, a su vez, se alterna con el plano de la mujer que llega con el alimento, estando el padre en primer plano y la familia atrás. Así la idea tiende a concretizarse por la relación de lectura del montaje realizada por el espectador. Queda demostrado, por montaje, que el obrero chantao rehace su vida y es feliz por cuanto es capaz de trabajar y alimentar a su familia. Se enfatiza por el montaje, que el chantao ahora es útil a sí mismo y (por la canción que acompaña la imagen) al país, que necesita de obreros sanos.

La tónica que marca el uso del montaje en el resto del filme obedece a su propósito de avanzar en la narración derivada de la posición indagatoria. Los planos se van sumando en un ordenamiento de avance, es decir, jamás un plano hace retroceder el filme. Una imagen completa la anterior y da paso a la siguiente. La secuencia donde el ex alcohólico habla mientras la cámara se introduce en el submundo de los clandestinos es un caso claro; se presentan distintos planos: hombres que beben, rostro de un hombre, rostros de dos más, un chuico del que vacían vino a un vaso; el montaje va relacionando los elementos al interior de la escena de manera que se develan aquellos gestos, objetos y rincones que son significativos en

la presión que atrapa al alcoholizado. Ya no se expone solamente al sujeto, sino todo lo que le circunda.

Otro elemento que se integra como parte importante de la narración por montaje es el texto. La ubicación de las palabras respecto de ciertos objetos o gestos que se suceden en la imagen permiten la posibilidad de una expresividad completa. Es el caso de dos hombres que beben y ríen —plano de una mano que sirve vino— mientras el texto dice: "El que no toma es maricón, me decían, y yo tomaba entonces". Aquí la conjugación imagen-texto por medio del montaje permite la posibilidad de funcionamiento de ambos en forma independiente en cuanto a su entrega, como también conformar y expresar una tercera distinta.

Sólo en una escena el montaje juega con el factor tiempo. Es la secuencia de la mujer que llora (número 3). A ella se le deja estar, respetando su angustia. Sólo cuando rompe en llanto al reconocer su tragedia se inserta un plano de su hija, de la muñeca y del marido. El montaje esta vez actúa para exponer una idea, dolor por una parte, presencia de la felicidad por otro. Juega un papel de conductor para remarcarla, representándola, es decir, la idea de abandono y destrucción existe en el plano de la mujer —incluso la puesta en escena está tratada con ese fin—, sin embargo se rompe ese tiempo actual para mostrar imágenes de un tiempo feliz que ahora (y la imagen vuelve a la mujer) no existe. Esa longitud expresiva del plano de la mujer en un comienzo es cortada, retrocedida por la inserción de otro plano y se completa sólo al volver a la realidad.

El criterio de montar basándose en la acumulación de imágenes significativas de un mismo problema para ir penetrando una situación general es también usado en la escena de los enfermos crónicos. Se parte de un plano del epiléptico para seguir con el de un cirrótico y otro de un demente; la narración se torna no sólo develadora de una problemática aterrante, sino de la necesidad de una muy urgente solución, porque lo visto no puede seguir siendo en un mundo que se pretende civilizado.

## MUSICA

Se usa con objetivos concretos, muy diferenciados, en tres secuencias que analizaremos separadamente.

### Secuencia 1

Escena de la vida: un arpa interpreta una melodía de la zona central de Chile, que sitúa la imagen en su ambiente geográfico y refuerza la legitimidad de un trabajo honesto como la cosecha de uva y su posterior procesamiento hasta convertirse en vino.

Escena de los burgueses: un jazz estridente con mucho ritmo acompaña la imagen de diferentes planos de gente acomodada que bebe licores. El realizador no se propone ironizar con esta música, sino simplemente expresar sin sutilezas un ambiente opuesto al universo de los proletarios protagonistas: alcohólicos urbanos y campesinos.

### Secuencia 6

El autor, Angel Parra, interpreta "Compañero estoy chanta" para acompañar la valerosa decisión del obrero que decide no beber para trabajar y alimentar a su familia. La compañera aludida por la canción es observada con simpatía por el espectador cuando, pulcramente, sirve el té a sus hijos. Es un triunfo del pobre.

### Secuencia 7

La canción "Estoy metío en el baile por mi Patria y mi pueblo hay que luchar, si no encuentran a otro, cuenten conmigo" acompaña las imágenes de los obreros y los estudiantes que trabajan por Chile. La música impregna el trabajo solidario de un espíritu triunfal, casi alegórico, que finaliza muy optimísticamente al filme.

# “ENTRE PONERLE Y NO PONERLE”

## Ficha Técnica

<i>Guión, cámara, fotografía y realización:</i>	Héctor Ríos.
<i>Montaje:</i>	Pedro Chaskel.
<i>Música:</i>	Angel Parra.
<i>Doblaje:</i>	Shenda Román y Nelson Villagra.
<i>Producción:</i>	Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile.
<i>Fecha de realización:</i>	1971.

**16 mm., blanco y negro, 12 minutos.**

## Biofilmografía

- 1927 Nace en Santiago de Chile. Estudia Electrotecnia en la Universidad Técnica del Estado y posteriormente Dirección de Fotografía y Cámara en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma.
- 1960 Dirección de fotografía y cámara en cortometrajes publicitarios producidos por CINEP, cargo que desempeña hasta 1964. Asistente de cámara del largometraje argumental “Deja que los perros ladren”, de Naum Kramarenko.
- 1964 Dirección de fotografía y cámara del episodio argumental “Erase una vez un niño, un guerrillero y un caballo”, de Helvio Soto. Director de Fotografía del Departamento de Cine de la Universidad de Chile, cargo que desempeña hasta 1973 y durante el cual realiza numerosos cortometrajes por encargo de las distintas Facultades y del Canal 9 de Televisión de la misma universidad. “Aquí vivieron”, correalización de Pedro Chaskel y Héctor Ríos. Dirección de fotografía y cámara. Cortometraje documental. “Erase una vez”, correalización de Pedro Chaskel y Héctor Ríos. Dirección de fotografía y cámara. Cortometraje documental sobre una historia dibujada por Vittorio di Girólamo.
- 1966 “Aborto”, correalización de Pedro Chaskel y Héctor Ríos. Dirección de fotografía y cámara. Cortometraje documental.
- 1967 Dirección de fotografía y cámara de “La captura”, de Pedro Chaskel.

- 1968 Dirección de fotografía y cámara del largometraje argumental "Los testigos", de Charles Elsesser.  
 Dirección de fotografía y cámara del cortometraje documental "Testimonio", de Pedro Chaskel.  
 Dirección de fotografía y cámara de "El Chacal de Nahueltoro", largometraje argumental de Miguel Littin.
- 1969 Dirección de fotografía y cámara del largometraje argumental "El fin del juego", de Luis Cornejo.  
 Dirección de fotografía y cámara del cortometraje documental "Desnutrición Infantil", de Alvaro Ramírez.  
 Dirección de fotografía y cámara del cortometraje documental "Herminda de la Victoria", de Douglas Hübner.
- 1970 "Venceremos", correalización de Pedro Chaskel y Héctor Ríos. Dirección de fotografía y cámara.
- 1971 "Entre ponerle y no ponerle", realización, dirección de fotografía y cámara.
- 1972 Dirección de fotografía y cámara del largometraje "La colonia penal", de Raúl Ruiz.  
 Dirección de fotografía y cámara del largometraje "El enemigo principal", de Jorge Sanjinés, filmado en el Perú.  
 Dirección de fotografía y cámara del cortometraje documental "La última huelga", de Alvaro Ramírez.  
 Dirección de fotografía y cámara del cortometraje documental "No nos trancarán el paso", de Guillermo Cahn.  
 Dicta clases de Fotografía y Cámara en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción, Chile, durante el año académico.  
 Viaja a Caracas, Venezuela.
- 1974 Dirección de fotografía y cámara del cortometraje documental "Descarga", de Antonio Llerandi e Iván Feo, filmado en Venezuela.  
 Dirección de fotografía y cámara del cortometraje documental "Se mueve", de Antonio Llerandi e Iván Feo, filmado en Venezuela.

- Trabajos de publicidad cinematográfica en Tegucigalpa, Honduras.
- 1975 Dirección de fotografía y cámara del largometraje "Canción mansa para un pueblo bravo", de Giancarlo Carrer, filmado en Venezuela.
- "Chimbanguelles", correalización de Mauricio Wallerstein, Alberto Torija y Héctor Ríos. Dirección de fotografía y cámara. Cortometraje documental filmado en Venezuela.
- Dirección de fotografía y cámara del cortometraje "La escuela de Caracas", de Josefina Acevedo, filmado en Venezuela.
- Dirección de fotografía y cámara del cortometraje documental "Tiempo colonial", de Mario Handler, filmado en Venezuela.
- Director de fotografía y cámara de cortometrajes de la productora ETCETERA, de Caracas, Venezuela.
- 1976 Dirección de fotografía y cámara en una de las unidades del documental "Trampas", de Manuel de Pedro, filmado en Venezuela.
- Dirección de fotografía y cámara del documental "Salón Histórico" (título provisorio), de Mario Handler, filmado en Venezuela y actualmente en edición.
- Trabajos en cortos publicitarios de la firma FICIONES, de Caracas, Venezuela.
- 1977 Cámara del largometraje "Se llamaba SN", de Luis Correa, filmado en Venezuela.
- Dirección de fotografía del largometraje argumental "País portátil", de Antonio Llerandi e Iván Feo, filmado en Venezuela.
- 1978 Dirección de fotografía y cámara del documental "La montaña mágica" (título provisorio), de Raquel Romero y Mario Handler, filmado en Venezuela.
- 1979 Dirección de fotografía y cámara del largometraje argumental "Manoa", de Solveig Hoogestein, actualmente en rodaje en Venezuela.

Publica en Caracas "Técnica fotográfica en el cine", texto sobre las nociones básicas de sensitometría, fotoquímica, fotometría y técnica del color.

**Premios** PALOMA DE ORO y Premio de la Crítica Internacional de Cine en el Festival de Leipzig 1970 por "Venceremos".

Premio a la Mejor Fotografía en Cortometraje otorgado por el Consejo Municipal del Distrito Federal el año 1976 por "Tiempo colonial".

Premio a la Mejor Dirección en Cortometrajes otorgado por el Consejo Municipal del Distrito Federal (Venezuela) el año 1976 por "Chimbagueles", compartido con Mauricio Wallerstein y Alberto Torija.

Premio a la Mejor Fotografía del período 1978-79 por "País portátil", otorgado por el Consejo Municipal del Distrito Federal, Venezuela.

**“PRIMER AÑO” (1972)**

**Realizador: Patricio Guzmán**

# "PRIMER AÑO"

## ARGUMENTO

"Primer Año" es un documento cinematográfico en el que se presentan en forma cronológica los principales sucesos políticos y económicos que ocurrieron entre 1970 y 1971, primer año del gobierno de la Unidad Popular.

Su realizador, Patricio Guzmán, selecciona quince problemas generadores de situaciones conflictivas y les otorgó calidad de secuencias para los fines narrativos de su largometraje documental. Cada una de las secuencias se identifica y separa del resto por un título que expone el tema; estos son:

1. La elección de Allende.
2. Los mapuches.
3. Las minas de carbón y su expropiación.
4. Formación del Ministerio del Mar.
5. Las elecciones municipales.
6. La nacionalización del acero.
7. La educación en Chile.
8. La industria Textil Yarur.
9. La nacionalización del salitre.

10. El asesinato de Pérez Zujovic.
11. La nacionalización del cobre.
12. Mención sobre el surgimiento de la izquierda cristiana, definición de una política para la Reforma Agraria, requisición de Madeco y de la Compañía Cervecerías Unidas.
13. La visita de Fidel Castro.
14. El desabastecimiento, la marcha de las cacerolas y el apedreo contra Tohá y Allende.
15. Recuento de lo sucedido en el año.

El documental, por lo tanto, se inicia con el asesinato del General Schneider y el triunfo de Salvador Allende; continúa con los problemas que afectan interna y externamente al país, expone la iniciativa del Gobierno para entregar los medios de producción a los trabajadores; recoge luego opiniones sobre este período del proceso chileno, registrando también la paulatina fuerza que adquiere la oposición. Se introduce en los acontecimientos que finalizan el año, que incluye la marcha de las cacerolas vacías organizada por grupos femeninos de oposición, el ataque al Ministro José Tohá y al Presidente Allende. Termina con una secuencia de recuento del año que incluye imágenes y opiniones significativas.

## ESTRUCTURA

El realizador se define, básicamente, por respetar la cronología de los sucesos que se filman, en un intento de no alterar la lógica propia de la realidad y hacer de su filme un documento de valor histórico.

Así Guzmán se limita a registrar los hechos que se viven en Chile, manteniéndose en un nivel de participación que se decide en dos planos: por selección de los sucesos y por el modo particular de trabajar cinematográficamente el acontecimiento ya elegido.

En "Primer Año" se distinguen opciones de tratamiento desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico que —para un análisis— se hace necesario definir, ya que ellas son específicamente develadoras del criterio e intenciones del realizador.

Guzmán manifiesta, a través de su filme, cuatro actitudes con respecto al tratamiento cinematográfico con que enfrenta las diferentes secuencias por él estructuradas; ellas son: exposición, opinión, búsqueda y enumeración.

## I. EXPOSICION

La primera actitud que asume Guzmán es la de exponer, que consiste para él en ir presentando a través de la imagen y el sonido todas las variantes que componen un problema. Con un tono de aparente objetividad pretende volcar la reflexión que ha elaborado previamente, entregando al espectador una exposición que revela medida.

Este carácter expositivo está presente en las tres primeras secuencias, en las cuales se presenta a los personajes que darán vida a los acontecimientos iniciales de ese primer año, es decir, a Salvador Allende electo, al pueblo de Chile y a los enemigos de Chile. Para la segunda secuencia personaliza al pueblo de Chile en los mapuches; entrega antecedentes, informaciones y un panorama de las implicancias de la lucha del pueblo araucano que ha sido engañado y desconocido durante años por los propios chilenos, sus hermanos.

El paso siguiente del director es dar forma a los enemigos del país, que él personifica en los Cousiño, la familia dueña del carbón. En este punto del filme Guzmán encuentra a su protagonista y a su antagonista, que le permiten incorporar el primer elemento que puede actuar como punto de ataque en la estructura cinematográfica: la Nacionalización del Carbón.

Con esta acción de Gobierno, que define su línea de

acción para el período presidencial, Guzmán define a su vez el eje central de su película, que se desarrolla en torno a la entrega del manejo de los medios de producción a los trabajadores por parte del Gobierno chileno.

Cuando Guzmán se decide por este eje ha renunciado —por el mero hecho de elegir— a presentar una serie de sucesos que ocurren en la realidad del año 1971, pero que a su criterio no revisten importancia.

## II. OPINION

Esta segunda actitud se diferencia de la primera en que el realizador utiliza —en un compromiso que toma partido— las herramientas formales inherentes a su oficio para con ellas emitir signos y lograr que la realidad signifique algo que en apariencia no dice y que a su juicio debiera ser dicho. Para expresar esta actitud recurre al sonido, a la cámara y al montaje.

No quedan suficientemente claros los motivos, pero al parecer por el filme, Guzmán —estimulado por la decidida acción del Gobierno— abandona de súbito su actitud mesurada y se decide de lleno a opinar.

Con este nuevo criterio se enfrenta a las elecciones municipales; haciendo uso de todo su dominio artesanal elabora un discurso cinematográfico en el que expone un punto de vista que, sin ser suficientemente explícito, deja entrever sin lugar a dudas una intención.

Ya no se demuestra solamente la realidad, sino la realidad manipulada. Guzmán crea un montaje musical en el que se suceden letreros de propaganda electoral, manos que depositan votos en las urnas, el lente zoom que choca contra un cartel y la diversa gente que acude; todos estos numerosos planos son acompañados por los compases del Danubio Azul.

Guzmán utiliza la oposición entre la imagen y el sonido para crear un efecto —no muy imaginativo— de percepción inmediata, que no profundiza posteriormente en

el filme. Este recurso vuelve a ser empleado en la pequeña secuencia de la parodia del Combate Naval de Iquique a través de la lectura distorsionada con que una alumna relata el suceso histórico; Guzmán acelera el sonido y con ello logra impregnar vacuidad a la lectura mecánica del escolar; esta vez el artificio expresa un juicio velado respecto de la educación chilena. Pero ambas escenas, elecciones municipales y clase de educación básica —más que proponer una posición claramente cuestionadora—, remiten al sentido del humor de Guzmán, que se sobrepone a lo esencial en desmedro de la profundidad.

Al finalizar su película el realizador insiste en la manipulación del lenguaje cinematográfico —de aparente objetividad— para manifestarse con respecto al desabastecimiento; lo hace alternando imágenes de quejumbrosas dueñas de casa supuestamente desabastecidas con travelings que exhiben supermercados llenos de mercaderías. Guzmán opina, por cierto, pero no ahonda en un problema básico que bien merecía más que un montaje paralelo de imágenes opuestas; ellas son muy fáciles de invalidar como testimonio auténtico por tratarse de planos filmados en lugares geográficos distintos.

### III. BUSQUEDA

La tercera actitud se caracteriza por otra nueva forma de relatar los sucesos; el realizador prefiere esta vez que la información al espectador la entreguen los mismos protagonistas de la acción que registra la película. El medio que Guzmán utiliza es, fundamentalmente, la entrevista filmada con sonido directo y los planos largos, sin corte.

Esta forma de operar para acercarse a la realidad de los acontecimientos está presente en secuencias como la Nacionalización del Acero, la Industria Textil Yarur, la Nacionalización del Salitre, la visita de Fidel Castro y la Nacionalización del Cobre.

Sin duda la secuencia más lograda es esta última, ya sea por la trascendencia intrínseca que la Nacionalización del Cobre tiene o por el nivel con que es enfrentada desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico; lo verdadero es que la secuencia llega a un grado de significación que se independiza de las intenciones manipuladoras del realizador.

El método de tratamiento consiste en preguntar y pedir opiniones. Guzmán recoge información entre las personas más diversas: gente de la calle, mineros, jóvenes norteamericanos, clientes de un restaurante o vecinos de un bar, todos sirven. El resultado es importante, ya que a través de un juicio espontáneo respecto a la nacionalización se entregan al espectador otros antecedentes, como por ejemplo, el origen y nivel intelectual del sujeto que responde; es decir, tras respuestas inconexas, violentas, intrascendentes o políticas, hay hombres y mujeres con vidas más complejas que la simple opinión verbal que ellos emiten; la confianza o desconfianza con que responden al camarógrafo (Toño Ríos) expone también el grado de polarización alcanzado por la gente común durante ese año. Son pequeños destellos de vitalidad que Guzmán aprovecha brillantemente y con prontitud, invalidando con sus óptimos resultados su propia posición anterior fundada en la manipulación.

#### IV. ENUMERACION

En esta cuarta actitud el director se limita a entregar ciertos sucesos ante los cuales no expresa su opinión ni la de los protagonistas que intervienen. Se presentan los hechos sin comentario cinematográfico, ya sea porque se les considera sólidos en sí mismos o porque —a consideración de Guzmán— no merecen una mayor atención.

Pertenece a este modo las siguientes secuencias: la creación del Ministerio del Mar, el asesinato de Pérez Zujovic, el surgimiento de la Izquierda Cristiana, la definición

del Gobierno con respecto a la política de Reforma Agraria, la requisición de Madeco, la requisición de la Compañía de Cervecerías Unidas, la marcha de las cacerolas y el apedreo contra Tohá y Allende.

A pesar de la importancia que estos hechos tuvieron para la evolución del Gobierno, sólo se mencionan escuetamente, sin profundizar, sin emitir juicio, sin opinar. Guzmán no tuvo en ese momento la claridad política para definir cinematográficamente la dirección de la violencia que comenzaba a surgir y, pasando de largo, cerró su película con una secuencia recordatoria de las opiniones que —según su juicio— fueron las más importantes expuestas en "Primer Año".

### **LENGUAJE CINEMATOGRAFICO:**

Frente a un primer análisis de la película comprobamos que se trata de una obra ambigua; el resultado en imágenes demuestra que "Primer Año" no está lograda como registro "periodístico", ya que en varias secuencias el afán expresivo de Guzmán reduce la auténtica fuerza que tiene lo real a un juego meramente formal, inverosímil, que distorsiona y confunde el sentido que tuvieron los hechos que se filmaron.

Como obra políticamente didáctica "Primer Año" es demasiado ambiciosa para un realizador que, pretendiéndolo, no logra atrapar completamente los sucesos ni a otorgarles la importancia verdadera; "Primer Año" registra una serie de acontecimientos, pero subestima fenómenos esenciales, como por ejemplo el surgimiento de una organizada oposición al Gobierno.

Es evidente que Patricio Guzmán tiene mucha fe en sí mismo como realizador comprometido políticamente, pero a través de su filme no cabe otra posición que admitir que él sólo intuye que algo debe ser dicho, sin saber exactamente qué; ante esa presión interior y exterior, Guzmán monta un aparataje intelectual y cinemato-

gráfico insostenible desde el punto de vista de la escritura, porque no está fundado en la observación de la realidad —confusa también— sino en compromisos subjetivos basados en ideas ambiguas que a su vez son expresadas en extravagancias formales.

Nadie olvidará la importancia que tenían las elecciones en el año 1971; pues bien, para exponerlas cinematográficamente el realizador presenta toda la secuencia con un vals de Johann Strauss en la banda sonora, desconcertando por la inconsistencia de su posición. Suponemos que Guzmán no repara el acto eleccionario en sí, pero en su filme su punto de vista es confuso, porque desde luego el resultado de su montaje farsesco no representa las verdaderas elecciones de esa época ni tampoco un juicio responsable de Guzmán al respecto.

Este problema es extensible a todo el documental, pues en él los objetivos del director no están logrados ni la realidad está respetada. El balance actual deja a "Primer Año" un tanto a la deriva en cuanto al nivel de su estructura y a su tratamiento cinematográfico. Así, una vez detectadas sus debilidades —fallas originales de punto de vista— se puede hacer un análisis del uso del sonido, la cámara y el montaje. Pero, en general, si estos elementos de lenguaje cinematográfico no se apoyan en una dirección clara, es difícil que se sostengan autónomamente.

## CAMARA

La cámara de "Primer Año" es hiperkinética. Operada por Antonio Ríos, jamás deja de moverse, obligando al camarógrafo a un esfuerzo inversamente proporcional a los resultados. Se tiene la impresión, al revisar el filme, que la cámara se escapa al control de Ríos, porque —temerosa de una huida de los acontecimientos— persigue y muestra todo lo que se le pone al frente, al lado o atrás mediante veloces panorámicas, acercamientos súbitos, alejamientos inesperados y todo tipo de combinaciones ar-

bitrarias. La cámara no tiene un sentido seleccionador que oriente su atención dentro del tema ya definido por la estructura. Pero si los objetivos de Guzmán hubieran estado claros es evidente que la cámara habría podido no sólo descansar, sino trabajar un estilo menos artificioso.

Es significativo que en una encuesta realizada por la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile en los días inmediatamente posteriores al estreno, un 25% de los encuestados se confiesan molestos por el excesivo movimiento de la cámara. El despliegue traiciona las intenciones didácticas del director, pues evidentemente distrae del supuesto objetivo generador del filme y nada aporta a la conformación de una imagen nueva o viva, como seguramente supondría Toño Ríos antes del montaje. Pero es verdad también que no sólo la cámara expresa confusión, sino Guzmán y el país entero.

## SONIDO

En términos generales se trata de una banda sonora realista, ocupada por parlamentos de entrevistas que avanzan en forma paralela con la imagen o utilizada por el narrador (Marcelo Romo) para informar, ampliando con ello las implicaciones significativas de la imagen.

Una excepción a esta forma realista es la presencia que adquiere el sonido en aquellas secuencias donde el director manifiesta su opinión. En ellas el sonido es usado en términos de contrapunto a la imagen con la finalidad de crear con el efecto una reacción motivada por la oposición entre la imagen y el sonido.

Junto a la aridez con que se entrega la banda sonora a lo largo de la película, resultan extrañas las incursiones "expresivas" que se permite Guzmán; ellas actúan de tal manera que convierten en absurda la realidad observable, sin profundizarla, lo que ubica todo a un nivel de juego personal.

## MONTAJE

La autolimitación que se impone Guzmán al orientar su película respetando la cronología de los sucesos ocurridos el año 1971 es rápidamente enriquecida por las posibilidades del montaje (Carlos Piaggio); es una arma fundamental del cine que el realizador está de acuerdo en utilizar, por ello le otorga la libertad que niega a la estructura del relato.

Guzmán usa el montaje para manipular la realidad; consigue por este recurso entregar al espectador una verdad fabricada que no es surgida de los sucesos mismos; el procedimiento en sí no constituye un defecto, ya que toda la historia del cine está formada por "verdades" imaginarias construidas con mayor o menor nivel de creatividad. El problema grave, a nuestro parecer, es que Patricio Guzmán organiza relaciones a través del corte y con ellas emite juicios morales que pretende sustentar con una verdad —a sabiendas para todos— absolutamente artificial. Es el caso, por ejemplo, de la secuencia del desabastecimiento, en que se montan imágenes de quejas de dueñas de casa con imágenes de supermercados abastecidos en exceso.

Guzmán emite juicios livianos y esquiva su compromiso de artista, desconfiando del valor de la realidad auténtica. Así, el montaje es en su lenguaje cinematográfico un paliativo de operaciones no afrontadas, situación que ocurre cada vez que el realizador se escuda tras el golpe del montaje.

# "PRIMER AÑO"

## Ficha Técnica

- Realización y guión:* Patricio Guzmán.
- Fotografía y Cámara:* Antonio Ríos.
- Montaje:* Carlos Piaggio.
- Asistente de Montaje:* Carlos Cabrera.
- Fotografía adicional:* Gustavo Moris.
- Narrador:* Marcelo Romo.
- Sonido:* María E. Rodríguez-Peña.
- Productor:* María Teresa Guzmán.
- Jefe de Producción:* Felipe Orrego.
- Asistente de Producción:* Gabriel Ahumada y Ana M. Lira.
- Música:* Recopilada en marchas, mitines, desfiles, fondas, fuentes de soda, campamentos, fundos, minas, fábricas y calles de Chile.
- Colaboración:* Orlando Lülberts, Gastón Ancelovici, Paloma Guzmán y María Luisa Mallet.
- Soc. Productora:* Escuela Artes de la Comunicación. U. Católica de Chile.
- Estreno:* Teatros: Pacífico y Gran Avenida. Santiago, 31 de julio de 1972.
- 16 mm., blanco y negro, largometraje.**

# PATRICIO GUZMAN

## Biofilmografía

- 1941 Nace en Santiago de Chile.  
Estudia un año de Historia y Geografía y tres de Filosofía en la Universidad de Chile.
- 1965 Se incorpora al Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile.  
"Viva la libertad", guión y realización, cortometraje 16 mm., b/n.  
"Electroshow", guión y realización, cortometraje, 16 mm., b/n.
- 1966 Ingresa a la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, España.
- 1967 "Escuela de sordomudos", guión y realización, cortometraje.  
"Artesanía popular", guión y realización, cortometraje.
- 1968 "La tortura", guión y realización, medimetraje.
- 1969 "El Paraíso Ortopédico", guión y realización, medimetraje.  
"Opus 6", guión y realización, cortometraje.
- 1970 Obtiene el título de Director de Cine de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. Trabaja en publicidad en España.
- 1971 Regresa a Chile, prosiguiendo su obra en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile.  
"Chile, Elecciones Municipales", guión y realización, cortometraje.  
"Primer Año", guión y realización, largometraje documental 16 mm., b/n.
- 1972 "Comandos comunales", guión y realización, cortometraje.
- 1973 Rodaje de "La batalla de Chile". Después de ser detenido abandona el país.

- 1975 "La batalla de Chile": I Parte: "La insurrección de la burguesía", guión y realización, largometraje documental 35 mm., b/n. montado en Cuba.
- 1976 "La batalla de Chile": II Parte: "El golpe de Estado", guión y realización, largometraje documental 35 mm., b/n., montado en Cuba.
- 1979 "La batalla de Chile": III Parte: "El poder popular", guión y realización, largometraje documental 35 mm., b/n., montado en Cuba.

**“PEPE DONOSO” (1977)**

Realizador: Carlos Flores

## "PEPE DONOSO"

### ARGUMENTO

En la casa natal de José Donoso hacen recuerdos su sobrina y su nana Teresa. El profesor de literatura Cedomil Goic analiza la obra literaria de José Donoso. En la Quinta Normal José Donoso recuerda situaciones. En la casa natal conversan don José Donoso y su hijo José. En auto por los barrios de su juventud, José Donoso recuerda actividades y amigos escritores de esa época. En las oficinas de la revista "Ercilla", Donoso repasa sus trabajos de periodista junto al archivero. En un restaurante José Donoso come con Enrique Lihn, Guillermo Blanco y María Elena Gertner. Finalmente, en su casa natal, José Donoso recuerda un hecho que lo relaciona con su nana Teresa.

Este argumento no se construyó con las formalidades de un relato preconcebido. Nuestro resumen da cuenta del itinerario impuesto por el escritor José Donoso (no en el mismo orden del filme) al realizador Carlos Flores ante su proposición de filmar un documental que lo presentara como protagonista. Donoso se interesó por el proyecto de mostrar los lugares y personas evocados en su obra lite-

riaria y Flores por indagar creativamente al personaje José Donoso a través de su enfrentamiento con esos lugares y personas.

"Pepe Donoso" se filmó rápidamente, aprovechando la breve presencia en Santiago del escritor después de doce años de ausencia. A partir de las propias palabras de Donoso el documental recorre, junto a él, su casa de Avenida Holanda —donde actualmente viven su padre y su nana Teresa Vergara— y algunos barrios bajos de Santiago.

Situaciones y reflexiones se estructuran para iluminar, por medio de lo que José Donoso quiere mostrar, un nuevo punto de vista ante su obra y su personalidad; Carlos Flores utiliza los mismos lugares y reflexiones para explorar a José Donoso, develando un nivel de su mundo interior a través de los recursos del lenguaje cinematográfico.

## CONSTRUCCION

Uno de los máximos valores de este filme es sin duda su estructura cinematográfica, creada por Carlos Flores. A partir de la sucesión de secuencias perfectamente distinguibles y relacionadas entre sí, se van dando algunas señales de lo que sería José Donoso, escritor y hombre.

1. Se parte de la casa natal de Donoso: en el jardín están su sobrina y su nana. Ambas lo recuerdan, en especial quien lo crió.
2. En el interior de la casa se destacan sus muebles y escaleras plagadas de monstruos tallados. En off, Donoso cree reconocer en esos elementos parte de su obra o de sus personajes literarios.
3. Se introduce un personaje ajeno a la vida de Donoso. Se trata de Cedomil Goic, profesor de Literatura en la Universidad Católica de Chile, quien analiza la obra del escritor desde el punto de vista de sus contenidos. La seriedad y rigidez con que el académico expresa sus comentarios contrastan con las imágenes de casas de-

- ruidas, puertas clausuradas y ventanas tapiadas que se intercalan sobre su texto. Este se pierde, al final, bajo el sonido de música concreta sumado a crujido y lamentos que suben de volumen.
4. Aparece Donoso, esta vez en el parque de la Quinta Normal, recordando momentos de su infancia. Allí iba —cuenta— a tenderse junto a los borrachos que usaban el lugar como refugio. Lo hacía por rebeldía, por escapar del hogar, donde era considerado un marginal. De aquí se desprende su relación paterna.
  5. En una escena de la casa natal, conversan Donoso y su padre. El escritor quiere confirmar que fue considerado, en su juventud, la "oveja negra" de la familia. El padre niega esa afirmación de su hijo, pero la confirma de inmediato cuando responde espontáneamente: "Nosotros siempre tuvimos la esperanza de que tú ibas a recapacitar..." De estas contradicciones del lenguaje va naciendo otra comunicación más ligada a los gestos o a las situaciones.

Es notorio el esfuerzo que significa a Donoso su posición de personaje frente a la cámara; él desea ciertamente comunicar algo a la cámara y a través de ella a los espectadores, pero tartamudea, se equivoca, acusa su origen de clase, su inseguridad y su aplomo en el plan que se ha trazado para "descubrir" su interioridad. Cuando sus palabras pierden sentido, el realizador Carlos Flores lo interrumpe a través de otro texto, música o reverberaciones de la voz del propio Donoso. Así la indagación al personaje José Donoso cuestiona la posibilidad comunicativa de la palabra, cuando ésta se vicia, y propone la estructuración de lo hablado como relevante del significado.

6. Luego, Donoso es llevado en un auto a recorrer barrios y lugares frecuentados por él en su juventud. Hace mención de escritores de su generación literaria ("Generación del 50"): Enrique Lihn, Guillermo Blanco, María Elena Gertner.

7. En el archivo del semanario "Ercilla", junto a su ex colaborador, Donoso recuerda sus trabajos como periodista.
8. Por corte directo se pasa a un restaurante; frente a platos de comida y vino con frutas se hallan Enrique Lihn (poeta), Guillermo Blanco (cuentista), María Elena Gertner (novelista) y José Donoso; recuerdan el significado de su generación y su postura crítica frente a la sociedad de la época. Aparecen fotografías de todos ellos cuando recién comenzaban a publicar sus obras y a ser conocidos como escritores. La conversación sigue, empezando a repetirse. Esta vez no es el texto el que desaparece, sino la cámara que se aleja por un pasillo, en planos cada vez más amplios y lejanos.
9. Finalmente se llega al interior de la casa donde se criara José Donoso. En esta ocasión el escritor recuerda —sentado ante la ventana que muestra el jardín— un incidente de su juventud, mientras al fondo del cuadro se halla su nana regando las plantas. Donoso explica las circunstancias: viajaban en auto con un amigo, regresando de la costa, cuando atropellaron súbitamente a un borracho sin identificación; al contárselo a su nana ella habría llorado, por recordar a un hermano suyo que abandonó la casa paterna para andar por los caminos y suponer que ese borracho sin identificación, bien podía haber sido su hermano. Donoso reflexiona sobre esto y cree que esa situación lo conectó por primera vez con un mundo exterior desconocido, al cual no tenía acceso por la formación que le impusiera su familia.

Esta última escena es la más lograda, por cuanto profundiza los objetivos del filme: penetrar junto a Donoso en su pasado para rescatar de allí algunas señales expresivas de su obra y —por ello— de su existencia.

La profundidad de la escena nace no sólo de lo dicho, sino por sobre todo, de la puesta en escena. Donoso se halla en la penumbra de una pieza, sentado en el borde de la ventana, gesticulando y adoptando actitudes que —además de remitir a su universo literario o personal—

expresan y develan una estructura social chilena donde los papeles de patrón y empleada se oponen, acomodan y evolucionan.

## DIALOGOS

Los textos de este documento tienen un sentido diverso al usado en la casi totalidad del cine documental chileno. El lenguaje hablado aparece aquí como un conjunto de signos absolutamente codificados, de tal modo que se reduce su capacidad de comunicación —el posible significado de las palabras y frases— al manejo que de esa estructura pueden hacer los que hablan. Esto supone que la forma del lenguaje hablado se independiza del sujeto parlante y "habla" según su propia organización y dinámica.

Por el contrario, la imagen (en abierta negación del texto) supera la mera referencia informativa para entregar un comentario ajeno a la vida de Donoso, pero a la vez indagador y creativo.

Al comienzo del filme hay un texto introductorio leído y escrito por Carlos Olivarez, que se ubica perfectamente en este propósito; sobre un recorrido muy cercano de la cámara sobre fotos de Donoso cuando aún se hallaba en Chile, Olivarez relata la impresión generalizada sobre el escritor, que se alimenta de comentarios de revistas, reportajes y fotografías que lo destacan como integrante del "boom" latinoamericano. El José Donoso mediatizado por los centros de comunicación será completado, según Olivarez, por la película.

"Pepe Donoso" además de ser una reflexión sobre Donoso y su universo —y a través de él de una clase social— es también una indagación que intenta probar una suerte de tesis: que el lenguaje hablado es superado en su específica capacidad de comunicación y que, por sobre ella, existe un lenguaje gestual que permite profundizar y expresar mejor ciertas realidades.

## PUESTA EN CAMARA

La capacidad del cine de organizar diversos elementos del lenguaje cinematográfico para obtener resultados precisos es jugada ampliamente por Carlos Flores. Su puesta en cámara maneja, dentro de la unidad del mismo plano, los elementos que contienen las bases de cada escena. Así, por ejemplo, Flores ubica a José Donoso y a su padre en el salón de la casa natal (escena en que el novelista reprocha a su progenitor el repudio por su vocación literaria) rememorando geográficamente un esquema propio de la sociedad feudal y el latifundio chileno: el señor (padre), sentado en su excelente sillón de cuero, tiene a sus pies al vasallo (hijo), quien necesariamente debe mirarlo hacia arriba al sostener un diálogo. Las posiciones de los personajes se juegan naturalmente en su relación con la cámara, que se propone a sí misma casi como un testigo; José Donoso, escritor, aparece sentado en el suelo —como un niño— mientras su padre expresa su actitud paternalista con la absoluta propiedad de quien ejerce un derecho, traicionándose ambos con su exquisita naturalidad.

Igual planteamiento se desarrolla en la escena de Cedomil Goic; Flores encuadra al académico, sin concesiones, en el eje de cámara en Plano Medio, de espaldas a una completísima biblioteca y sentado ante una mesa oscura y muy pulida; entre sus manos Goic mantiene un libro mientras gesticula con calma y precisión; diserta para el filme sobre la obra literaria de José Donoso y lo hace, espontáneamente, como si estuviese dictando una clase a sus alumnos. El efecto de academicismo y rigidez, tan ajeno a Donoso, brota en forma instantánea para el espectador en proporción directa a la perfección de las aseveraciones muy respetables del profesor, remarcadas por la fotografía.

Finalmente, el último plano secuencia recoge todos y cada uno de los elementos visuales usados con anterioridad por el realizador. A partir de un mismo plano (ge-

neral), sin mover la cámara (con excepción de un zoom-in final) vemos al lado izquierdo del cuadro, sentado en la ventana, a José Donoso en la penumbra de un escritorio. Atrás, en el jardín que se ve por la ventana, su nana riega las plantas sin darse cuenta de su participación en la película. Poco a poco Donoso va entregando su anécdota; el texto de ella hace de todas maneras expresiva la presencia de la nana Teresa, quien subraya y profundiza a través de sus gestos sencillos, nobles y serenos lo que el escritor confiesa con palabras cultas.

Otros elementos expresivos utilizados por Carlos Flores son las claquetas y micrófonos a la vista en el cuadro (escena de los escritores en el restaurante); se incorpora así la reflexión sobre el acto de rodaje y montaje; a su vez, sublimadas ciertamente, se exponen las limitaciones propias de una película realizada con recursos mínimos.

Estos efectos, al no estar integrados plenamente en la operatividad del documental, no logran impregnar de una nueva o mayor profundidad al filme. A pesar que "Pepe Donoso" intenta ser también una reflexión sobre el lenguaje —y por ello de la cultura— las claquetas y micrófonos no alcanzan a desmitificar el acto de rodar el filme ni el posible encubrimiento que los personajes, al saberse filmados, intentarían crear en torno a ellos. Sin duda son mejores elementos distanciadores los efectos que se juegan sobre los textos o diálogos, como la reverberación en el momento que habla Donoso sobre el claustro en que moraba una monja-tía o aquel en que la música pasa a un primer plano por sobre las palabras en la escena donde el escritor visita la vieja casa de la antigua costurera de su familia.

## TRANSICIONES

Los pasos de una escena a otra, o de una secuencia a otra, además de ser utilizados como transiciones en el sentido convencional (signos visuales codificados para in-

dicar separación o relación de imágenes), cumplen en "Pepe Donoso" otra función, muy bien desarrollada por Carlos Flores.

Recordemos, por ejemplo, que en el coloquio la palabra adquiere escaso valor comunicativo cuando son los mecanismos propios y autónomos del lenguaje los que pasan a articular lo que se dice.

Algo semejante ocurre en los finales de escena de "Pepe Donoso": el volumen de la música utilizada logra disminuir en el espectador la audición de los textos dichos por los personajes. Así esa música, sin quererlo, se transforma por manejo de Carlos Flores en transición de lenguaje cinematográfico al indicar que el texto de un personaje pronto desaparecerá. Igual destino soporta la imagen de José Donoso, que por cierto habla, aunque al finalizar el tiempo previsto, el realizador, ya no se interesa por su texto, sino solamente por sus gestos y otros signos visuales (escenarios, iluminación, etc.) que conforman un nivel de comunicación distinto. Esto provoca el conocimiento.

## MONTAJE

La elaboración del montaje de "Pepe Donoso" está dirigida a la relación entre la imagen y el sonido, por la superposición de música o efectos sobre las palabras en una misma imagen.

Otro elemento interesante en este nivel es la composición —a partir de la vida de Donoso— de los recuerdos por él narrados. En esa dirección sus evocaciones se organizan más bien por el montaje mismo que por una ilusión nacida del texto.

Es decir, se componen diversas unidades teniendo como punto de partida episodios específicos: la infancia de Donoso, su juventud o su madurez, a ellos se intercalan las especulaciones personales de Donoso respecto de lo que podría ser el origen de su obra literaria. De este mon-

taje van surgiendo oposiciones y confirmaciones que, sin abandonar el problema de la obra de José Donoso, penetran en el significado de un sector social de Chile, en sus esquemas y en sus mitos.

Los Todos los recuerdos de Donoso están ligados, de una u otra manera, a su familia y a su casa natal. Incluso la conversación con los escritores de su generación termina ubicándose —por la alusión a las dificultades familiares que su incorporación a la literatura significó para todos— en el cuestionamiento de la capacidad opresiva de las familias aristocráticas chilenas que controlaron por igual a parientes y servidores.

En diversas escenas, ordenadas según las unidades, vamos recorriendo el medio cultural de Donoso a través de su pasado. En este sentido el documental es en verdad una introspección —desde el eje familiar— de Donoso y sus vivencias, que se ha traducido también aparentemente en su obra literaria.

El mismo eje, al entregar información, nos permite cuestionar una clase social y reflexionar sobre su incidencia en la cultura del país, entendiendo esto como la creación de estructuras ideológicas que Chile ha incorporado a su identidad nacional. Vemos en juego prejuicios, conceptos y valores; por ejemplo: 1) el arte es una manifestación rebelde generada por la bohemia; 2) las raíces psicológicas comprometen fatalmente al destino de un escritor, y 3) en casa de ilustrados de categoría social la sirvienta no sabe leer ni escribir; para expiarlo José Donoso dedica su primer libro "A Teresa Vergara, que no sabe leer..."

El montaje organiza y mezcla elementos muy dispares, consiguiendo imprimir densidad a una doble lectura muy abierta, que interesa cada vez que se vuelve a ver el filme.

## MUSICA

En "Pepe Donoso" la música juega un papel básico por su relación directa con la imagen. Carlos Flores se-

leccionó dos categorías, la música concreta y la música popular, posiblemente en un intento de polarizarlas. Con su inclusión en casi todas las escenas del filme, Tomás Lefever contribuye a una mejor lectura de la imagen.

Por ejemplo, sobre la imagen del profesor Cedomil Goic, que está montada con intercalaciones de varios planos de casas viejas, se mezcla una música que evoca crujidos, aullidos y quejidos; ella colabora al resultado de un ambiente fuertemente extraño y mítico. La secuencia se ubica así plenamente en el mundo de la obra literaria de Donoso: un universo de patios, de casas grandes, de aristócratas enloquecidos, de secretas visitas nocturnas a las dependencias de la servidumbre, de ancianas patronas déspotas...

Otra escena importante desde el punto de vista musical es aquella de los barrios bajos de Santiago. La cámara recorre en travelling lateral calles de antiguos barrios populares donde se ven casas de adobe, pintadas de colores vivos, con puertas de dos hojas y árboles añosos; acompaña estas imágenes el bolero "Vereda Tropical", interpretado en cello. Se produce una conjunción de tan diversos elementos creativos, que la escena se transforma en un auténtico mundo de evocación, remitiendo por lo mismo al universo de José Donoso.

## MUSICA

# "PEPE DONOSO"

## Ficha Técnica

<i>Realizador:</i>	Carlos Flores.
<i>Guión:</i>	Carlos Flores y Carlos Olivarez.
<i>Fotografía y cámara:</i>	Leonardo Kocking.
<i>Música:</i>	Tomás Lefever.
<i>Sonido:</i>	José de la Vega.
<i>Montaje:</i>	Carlos Cabrera.
<i>Texto introductorio:</i>	Carlos Olivarez.
<i>Producción:</i>	Foco Films.
<i>Estreno:</i>	1977.
	<b>16 mm., color, 40 minutos.</b>

# CARLOS FLORES

## Biofilmografía

- 1944 Nace en Talcahuano.  
Estudia Medicina Veterinaria en la Universidad Austral y Literatura en el Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile.
- 1969 "Casa o mierda", realizador, 16 mm., b/n., 10 minutos.
- 1970 "Ñetuayin MAPU", realizador, 16 mm., b/n., cortometraje.
- 1973 "Descomedidos y chascones", realizador, 16 mm., b/n., cortometraje.
- 1977 "Pepe Donoso", realizador, 16 mm., color, mediotraje.

RECUERDOS DEL MINERAL EL TENIENTE (1919) Salvador  
Giambastiani



Entrada de la mina



La salida del túnel



Salvador Giambastiani, realizador, en 1921

... Talleres Cinematográficos y Fotografía Industrial ...

## S. GIAMBASTIANI FILM

Chocabuco, 712-20. — Santiago

Filmación de películas de arte, de réclame, industriales, para familias, etc.

### Tarjetas de Artistas

La mejor colección de Tarjetas postales fotográficas de artistas del cine

En venta en Santiago: Casa Hans Frey; Portal Fernández Concha, León Du  
mosillo; Pasaje Matte; Cigarrería Garden; Delicias 1643.

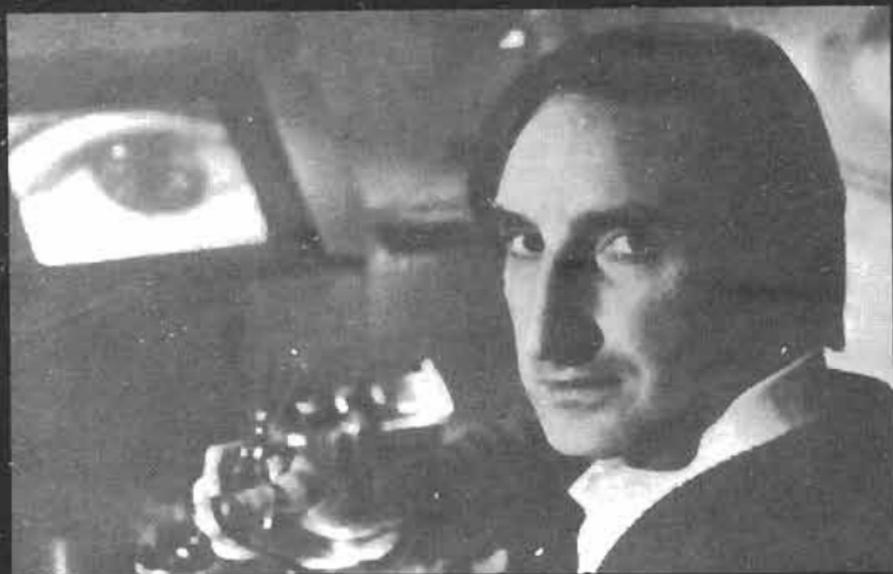
ANDACOLLO (1958) Jorge di Lauro y Nieves Yanković





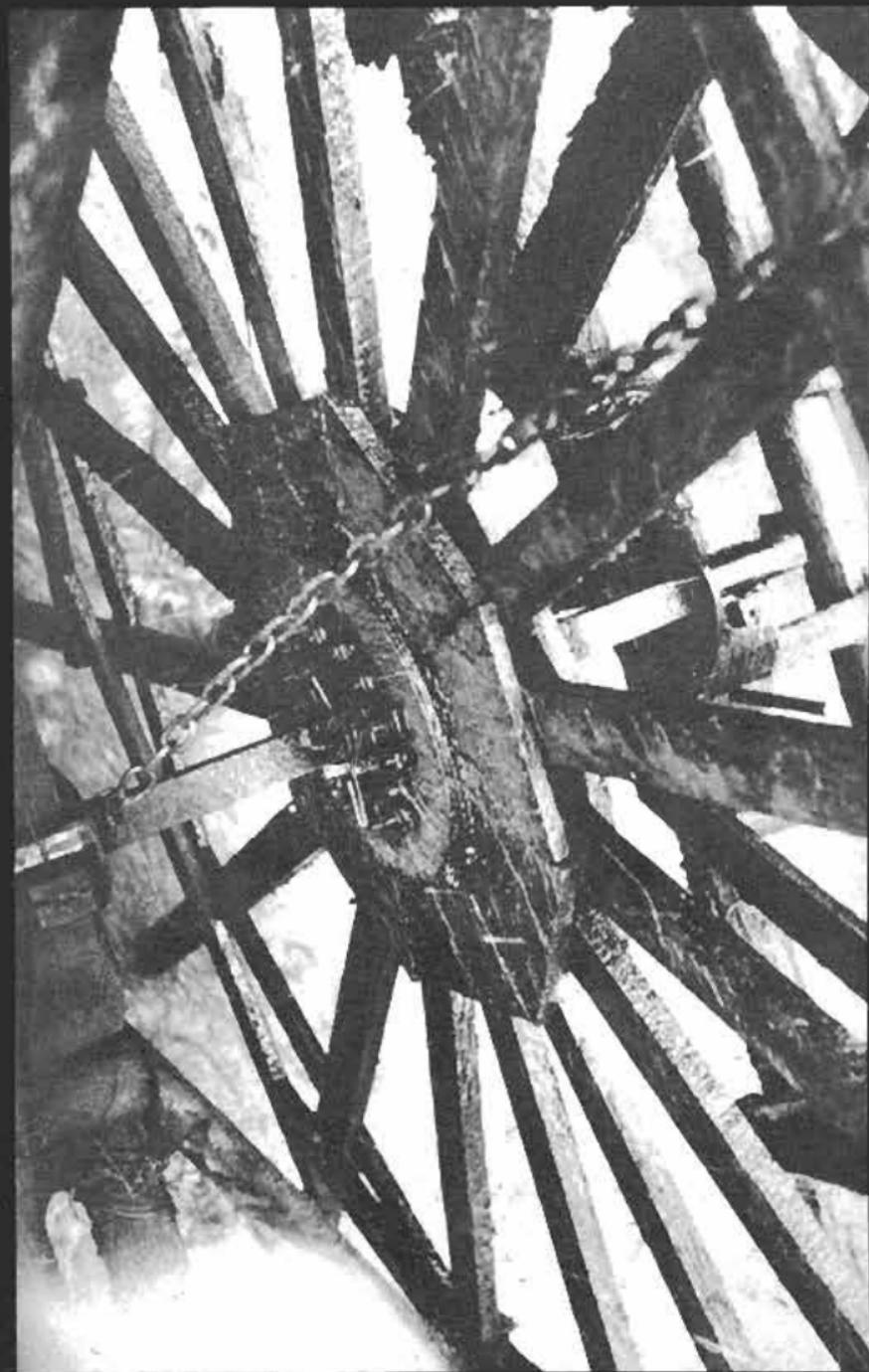
Nieves Yanković y Jorge di Lauro





**Rafael Sánchez, realizador**

LAMINAS DE ALMAHUE (1961) Sergio Bravo



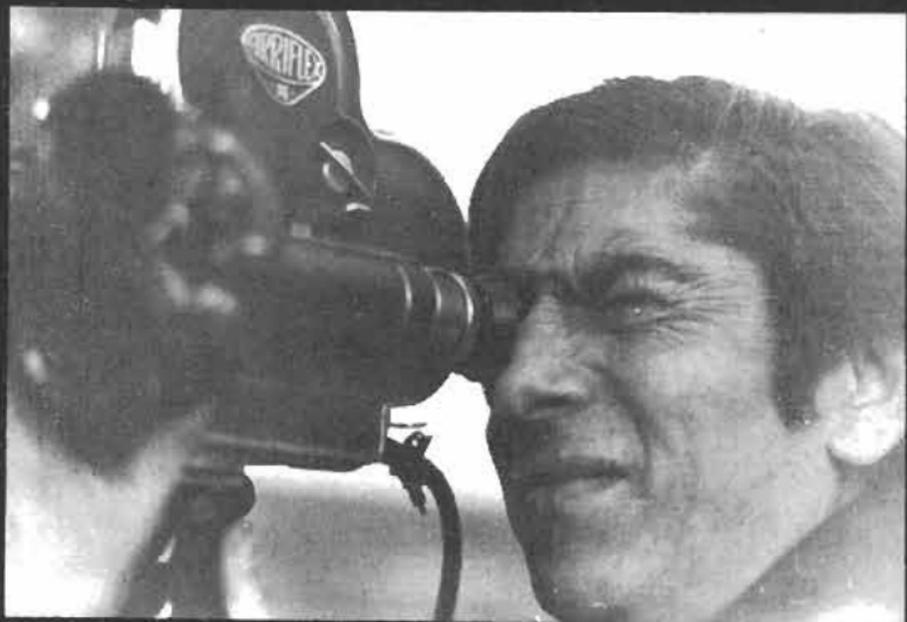


Rocío Rovira y Sergio Bravo, realizador

ENTRE PONERLE Y NO PONERLE (1971) Héctor Ríos



Héctor Ríos durante el rodaje



**Héctor Ríos, realizador**

PRIMER AÑO (1972) Patricio Guzmán



Lavadero de Concepción



Patricio Guzmán, realizador, al centro

**PEPE DONOSO (1977) Carlos Flores**



**José Donoso padre y Pepe Donoso**



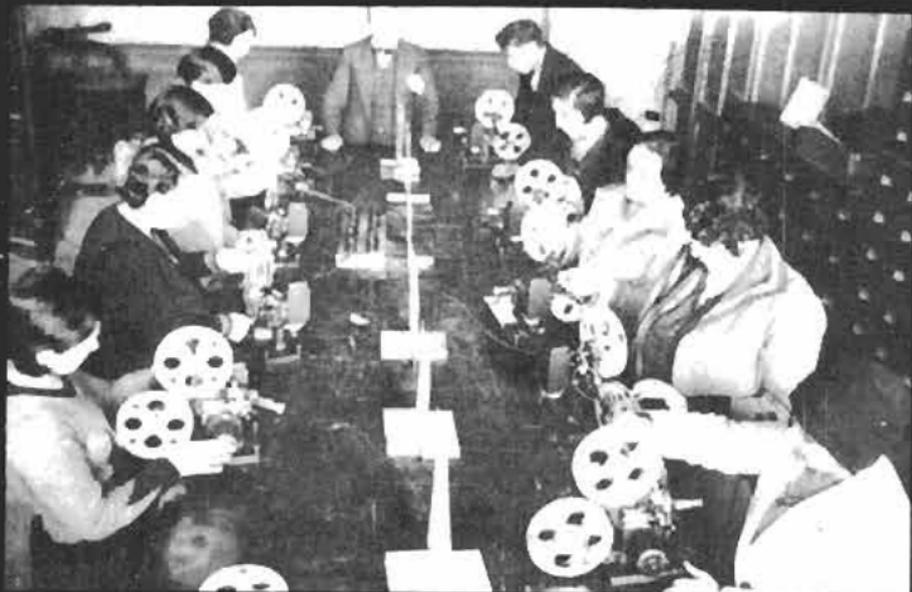
**Pepe Donoso y Carlos Flores, realizador**

## PELICULAS PERDIDAS



Rodaje de un documental del realizador Armando Rojas Castro para el Instituto de Cinematografía Educativa, creado en 1930.

## PELICULAS PERDIDAS



Testimonio de la actividad del  
Instituto de Cinematografía Educativa.

**Tercera parte**

**CONCLUSIONES**

## CONCLUSIONES ESPECIFICAS DEL CINE ARGUMENTAL

### “EL HUSAR DE LA MUERTE” (1925)

Realizador: Pedro Sienna

✓ Sin considerar sus méritos específicos de lenguaje cinematográfico, “El Húsar de la Muerte” presenta dos valores: 1) es el único largometraje argumental mudo chileno que existe en la actualidad, constituyendo por lo tanto un documento de inestimable valor histórico, y 2) es un espectáculo capaz de mantener siempre vivo el interés del espectador; ver al héroe guerrillero Manuel Rodríguez desplegando su acción libertadora a través de una carrera vertiginosa de acontecimientos en que sus enemigos quedan sucesivamente en ridículo es, sin duda, una atracción.

Lo interesante en este filme es el uso que su realizador, Pedro Sienna, hace de los recursos visuales que, sobradamente, alcanzan a constituir la base de un lenguaje cinematográfico sólido. Sienna llega al cine sin estudios ni experiencia; sin embargo logra estructurar un guión vertebrado que le permite realizar una obra de validez cinematográfica. La puesta en escena, el uso de la cámara y el manejo de actores conforman un filme de belleza y valor imperecederos. El nivel artístico de la puesta en es-

cena se expresa preferentemente en el uso del espacio y del movimiento interno del cuadro, que sustentan al manejo de la escena. A través de la película existe una perfecta correspondencia entre la velocidad del desarrollo de los acontecimientos, el despliegue de acción y el movimiento dentro del cuadro; éste es definido por una cámara sobria que permite el funcionamiento claro de los elementos que la componen ubicándose siempre donde el interés de la situación indica.

Pedro Sienna remite a su calidad de pionero del cine chileno por la candidez de sus imágenes que, llenas de un humor fresco, se organizan con soltura debido al nivel elemental de las situaciones y a las relaciones establecidas en un mismo tiempo y espacio. Estas características dan cuenta de la formación artística de Sienna que con anterioridad a realizador de cine es actor de teatro, lo que le permite crear su excelente Manuel Rodríguez.

La interpretación de los actores está al servicio de dos objetivos principales: 1. Ubicar al personaje como una pieza del mecanismo de las situaciones desarrolladas y 2. Reiterar con gestos particulares la definición de cada personaje.

Pedro Sienna logra imprimir a su Manuel Rodríguez un carácter heroico y glorioso junto a un matiz de simpatía que, como elemento de comunicación con el público, aporta un instantáneo acceso al personaje histórico. Por todos y cada uno de los elementos usados por Pedro Sienna se puede asegurar su legítima importancia en el cine chileno desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico. Sienna, con su "ingenuidad" en el manejo de los elementos visuales del cine mudo y su experiencia teatral fija con "El Húsar de la Muerte" las raíces de una temática y una escritura fílmica específicamente nacional; estos elementos no son retomados por los realizadores chilenos posteriores a Sienna, sino en muy contadas ocasiones.

## "HOLLYWOOD ES ASI" (1944)

Realizador: Jorge Délano

En este filme el único elemento temático que une todas las partes es la casualidad, que asume también el papel de motor del desarrollo de la acción, por tratarse de una estructura estrictamente tradicional; tales características opacan la importancia de la protagonista, que se transforma en objeto pasivo de las necesidades del guión.

La película plantea desde un comienzo su objetivo básico: demostrar que Hollywood no es como todos lo imaginan. Esta intención del realizador pronto es invalidada por su propia presentación turística de los ambientes de Hollywood, enteramente exterior, fácil y esquematizada. Tan evidente es la falsedad de su anunciado intento desmitificador que hasta un personaje la delata al cerrar el filme con la espontánea reflexión: "Hollywood no es tan malo después de todo". La construcción del argumento, basada en el azar y en la ausencia de verdaderas urgencias dramáticas que lleven a la protagonista a concretizar acciones, explican que Jorge Délano inicie el filme con una prejuiciada visión moralista y lo termine con una débil solución sentimental (María se encuentra con su ex

novio chileno que ha viajado, no a buscarla, a Nueva York).

Desde el punto de vista de los elementos visuales y sonoros manejados en "Hollywood es así" es necesario reconocer que ellos expresan las múltiples actividades artísticas de Jorge Délano, que en la vida real es caricaturista, pintor, mago, ex actor y escritor; lo cual no significa que se perciba un estilo sólido en el sentido formal. La falta de rigor, producto creemos de esa variedad de solicitaciones, permite suponer que la creación en términos de lenguaje cinematográfico no es para Délano más que otro material distinto para realizar sus caricaturas o expresar su humor algo improvisado. La puesta en cámara está al servicio del relato azaroso de la historia, característica que se traduce en la superficialidad de la planificación de las escenas. Los primeros planos y los planos generales son usados indiscriminadamente en su función primaria, como si su única posibilidad fuera fotografiar al sujeto dentro del cuadro respetando el *raccord* (continuidad).

La cámara asume diversos papeles que siguen un orden cronológico: 1. En la primera parte es el acompañante visual del narrador anónimo que de pronto desaparece sin explicaciones; 2. Es la mirada subjetiva de María reconociendo "artistas" de Hollywood, y 3. Registra neutralmente un acontecimiento que ocurre frente a ella. Esta transformación del uso de la cámara no está incorporada al interior del relato ni al desarrollo de la protagonista, se deriva de razones arbitrarias. La diversa iluminación de las escenas tampoco manifiesta una coherencia con la estructura argumental. Los recursos se usan con fines de espectacularidad (produciendo ambientes de inspiración expresionista), como la secuencia de los sueños y la escena de la muerte del extra "inspector de trenes", en que no se logra crear un verdadero estilo de solidez expresiva.

Los textos utilizados son de dos tipos: narración en off y diálogos. En ambos casos ellos informan al espectador sin acusar el cambio de categorías correspondiente a dos situaciones muy distintas. Por ejemplo, el narrador en off dice: "Esta es la ciudad de los Andes" y a su vez María,

en coloquio con Bob, expresa "—El señor Smith es un viejo actor, famoso en su tiempo, ahora vive sólo de recuerdos—". Estos textos impersonales impiden que la imagen se exprese por sí misma; Jorge Délano la enmarca en un campo de significación ligado exclusivamente a la lengua hablada, con lo cual privilegia el relato literario en desmedro del cinematográfico. El mecanismo de enfatizar la palabra incide también en la actuación. Los actores se limitan a ilustrar con mayor o menor nivel, casi siempre menor por su calidad de principiantes impulsados a desenvolverse como profesionales, acciones que ya han sido contadas por el narrador o adelantadas por el texto de algún personaje.

Otro aspecto visual relacionado con los actores es el referente a los homónimos. El filme se estructura sobre la base de escenas que muestran una serie de "estrellas" de Hollywood de los años cuarenta. Para interpretar a esos personajes Délano recurre a personas que presentan algún parecido físico con ellos, sin mayores exigencias expresivas. La escasa similitud, a pesar de los maquillajes, logra constituir solamente una caricatura de los modelos originales, lo que por cierto desvirtúa la desmitificación esencial anunciada al comienzo del filme.

## "LA AMARGA VERDAD" (1945)

Realizador: Carlos Borcosque

Las consideraciones temáticas en torno a un melodrama carecen de importancia si se considera que su desarrollo está centrado en la complejidad de las intrigas y en el grado de emoción que los personajes lleguen a producir por simpatía con el espectador.

En "La Amarga Verdad" la intriga se crea por el equívoco de los hijos cambiados. La red de verdades ocultas provoca en el espectador una indudable curiosidad, no derivada del relato, sino de su deseo de conocer la "verdad". Este interés aumenta cuando el espectador percibe su desmedrada situación, que comparte con el protagonista, ya que ambos son los únicos que desconocen el cambio de identidades hasta el final.

Es decir, la intriga no se soporta en la historia misma, que carece de solidez, sino en el modo en que Borcosque la relata. El propone un misterio y desarrolla la construcción dramática y los recursos cinematográficos al servicio de una falsa intriga, sin afrontar la auténtica que, en realidad, es muy elemental. Y éste es uno de sus aportes al filme.

Por ello se explica el tratamiento argumental tan simple y estático de las relaciones en casa de los Medina; por una parte están los señores y por otra los sirvientes; unos viven arriba, otros en el subterráneo. El estatismo podría romperse (pero no se desea) simplemente por el descubrimiento del joven Medina de su enfermedad incurable y de su origen humilde (es el hijo de la empleada). Esa situación no llega a aflorar hasta muy al final y tampoco se hace pública. El verdadero Eduardo Medina (considerado por todos hijo de la sirvienta) renuncia a sus derechos, porque es epiléptico y no desea causar dolor a su verdadera madre, la señora Medina. Así se restablece el equilibrio social amenazado, manteniendo cada personaje su categoría social del comienzo de la historia.

Borcosque usa los recursos cinematográficos para crear un lenguaje coherente y ése es el principal valor de la película. Si bien no existe una absoluta unidad estilística se advierte una pulcritud en el uso de la cámara, de la iluminación y del montaje. La preocupación de Borcosque por la calidad técnica constituye su mayor fuerza expresiva, a pesar de la convención de la historia y por consiguiente del lenguaje cinematográfico.

Pero si la cámara es prolija en sus posiciones y rigurosa en sus encuadres, no ocurre lo mismo en la organización de los personajes ni en la ubicación de los elementos dentro del espacio cinematográfico. No se trata, por cierto, de una cámara descuidada, sino de algo más complejo; ella se maneja inconexa con los personajes o con la acción. Los cambios de plano no dicen relación con la tensión dramática ni con nuevas opciones para el punto de vista de la cámara.

La fotografía es muy elaborada, especialmente en los primeros planos. Más que responder a un planteamiento necesario al filme o surgido de él es una técnica manejada con el deseo de aplicar un virtuosismo aprendido por Borcosque en Hollywood. Este profesionalismo, aún en su categoría de ejercicio técnico, revela rigor y logra destacar a "La Amarga Verdad" de todas las películas chilenas de ese período histórico.

El montaje supera en dos momentos la convención general del filme, entregando a la imagen la responsabilidad del relato. Se trata de la secuencia del nacimiento simultáneo de los dos niños y la pequeña escena en que Teresa, la joven sirvienta, trata de robar documentos probatorios de la intriga. En ambas situaciones el montaje alternado logra crear un efecto de tensión y progresión dramática nacido de las imágenes y de sus respectivos cortes. La intercalación de planos rápidos en alternancia de espacios crea un resultado enteramente acorde con la atmósfera de intriga propia de la historia.

## "LARGO VIAJE" (1967)

Realizador: Patricio Kaulen

El valor argumental de "Largo Viaje" es su manifiesta apertura a una temática social que el cine chileno había esquivado. Sus limitaciones se advierten en la visión superficial y esquemática de los distintos sectores sociales que conforman las historias paralelas al eje vertebral.

Las situaciones de esas tres historias entrecruzadas no logran circunstanciarse a sí mismas ni a la historia central del niño, porque no están relatadas desde el punto de vista del protagonista en lo concerniente al argumento y a la expresión cinematográfica. Ellas responden a un esquema inspirado en la realidad social chilena, pero alejado de una indagación exploratoria como fuente motora.

El tratamiento cinematográfico es convencional; en él basa Patricio Kaulen su uniformidad estilística. Este lenguaje de recursos tradicionales es casi desbordado en dos ocasiones: la secuencia del velorio del "angelito" y la escena del robo del almacén que, al operar con motores autónomos, logran dinamizar el total.

"Largo Viaje" está realizado a partir de una puesta en cámara prefijada para la filmación. Las acciones se de-

sarrollan con precisión, de tal modo que siempre los sujetos están manejados en el cuadro previsto y fotografiados en equilibrio áureo. Estas características, propias del cine convencional, hacen más evidente la inverosimilitud de los personajes que están encarnados por actores dirigidos también convencionalmente.

La cámara registra con pulcritud los ambientes, destacando la cuidadosa puesta en escena; tal limpieza de movimientos y encuadre imprimen a la cámara un ritmo estático y de falta de compromiso con la acción. Esto es notorio en la secuencia del "angelito" y las escenas del robo donde, a pesar de la vitalidad de los actores no profesionales, la cámara impersonal los registra apegada a sus moldes rígidos sin alcanzar a recoger todo el valor de esos acontecimientos vinculados a nuestra identidad.

El montaje es la base de sustentación estructural del filme. El desarrollo de las acciones es relatado a través de la interrelación de los planos, que va señalando el sentido de las historias paralelas en el tiempo y tangentes en el espacio. Un logro del lenguaje cinematográfico en lo referente al montaje es el rigor del filme para ajustar los cortes de cada plano, que constituyen por sí mismos un aporte al ritmo total.

En los diálogos se hace evidente una vez más al mejor nivel trabajado en la secuencia del "angelito" y en la escena del robo. Ellas evidencian la indagación y contrastan con los estereotipos del lenguaje utilizados en las escenas convencionales de las historias paralelas. En la escena del velorio unas pocas palabras y canciones logran expresar una faceta de la realidad proletaria urbana chilena.

La banda sonora está elobarada con gran riqueza expresiva: por una parte la excelente música incidental compuesta por Tomás Lefever y por otra, los recursos utilizados en la escena del "angelito". Ellos registran primero los rezos de las comadres del conventillo y luego

—junto con la acción dramática— la canción tradicional por el niño muerto, que inicia la cueca cantada y bailada por los mismos que se lamentaban y rogaban por el alma del "angelito". La progresión de la imagen y el sonido expone un modo popular chileno de enfrentar la muerte: se llora al recién fallecido, pero luego se reconoce el triunfo de la vida sobre el dolor.

## "EL CHACAL DE NAHUELTORO" (1970)

Realizador: Miguel Littin

El valor fundamental de esta película es el rescate que a través de ella se hace de una temática específica sufrida por un sector del campesinado chileno. La incorporación de un marginado social como protagonista de un filme de 35 mm., proyectado en una cadena de salas de exhibición comercial, es un elemento que desborda el relato de la trágica historia del "Chacal". En ninguna obra cinematográfica chilena se había planteado, ni siquiera tangencialmente, el problema de los sectores excluidos del sistema económico y social.

"El Chacal de Nahueltoro" no sólo es importante por la introducción de los marginados a la temática del cine chileno, sino por explorar un aspecto de la realidad no conocida en lenguaje cinematográfico, que permite reconocer características de identidad nacional. Las vicisitudes del protagonista, lejos de expresar una forma cultural despreciable, contienen por su verosimilitud más rasgos de chilenidad que muchas formas consideradas como populares sin serlo.

La elección de la historia de José del Carmen Valenzuela, alias el Chacal de Nahueltoro, no está solamente vinculada a la preocupación por los sectores marginados, sino a la indagación que un hecho de esa categoría propone. El "Chacal" es un personaje hecho popular a lo largo del tiempo exclusivamente por la prensa sensacionalista, quien hasta hoy día recurre al caso como parangón de sucesos policiales con características turbias, semejantes a las vividas por José, a quien se ha transformado en un mito de la cultura popular.

Desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico "El Chacal de Nahueltoro" está desarrollado en dos niveles de tratamiento que corresponden a las dos grandes partes en que se divide la historia: la anterior y la posterior al encarcelamiento de José. El segundo nivel es inferior en estilo y en intento de exploración de la realidad, ya que en ambos aspectos se pliega a las convenciones habituales del cine chileno.

Las siguientes conclusiones están referidas a la primera parte de "El Chacal de Nahueltoro", porque consideramos en justicia que —siendo la más extensa del filme— es la representativa de una auténtica postura cinematográfica asumida creativamente por Miguel Littin.

En la puesta en cámara el filme logra penetrar, más allá de lo anecdótico, en la condición y destino de José mediante el solo hecho de exponer con objetividad los sucesos que generan determinados comportamientos. El tono distanciado se enriquece por los textos y diálogos usados en contrapunto con la imagen.

La cámara (casi siempre en mano, libre) se transforma en el principal elemento indagador que selecciona en cada plano secuencia los objetos, espacios y actitudes que mejor expresan la historia. Es posible que sea la cámara, más que la puesta en cámara, quien devele con más penetración las circunstancias y el comportamiento de los protagonistas marginados de la vida humana.

El montaje presenta estrecha relación con la puesta en cámara, ya que está al servicio de la exploración por cuan-

to permite a las escenas expresarse por sí mismas; opera sutilmente enriqueciendo las imágenes, sin manipularlas, mediante textos no coloquiales superpuestos. Esa característica genera el estilo objetivo, fresco y casi documental de esta primera parte del filme.

La actuación se inserta también en el modo no manipulado. Los actores develan a sus personajes a través de acciones concretas, dejando que su exterioridad —enmarcada en una circunstancia también concreta— exprese la realidad interior y humanizada de ellos. La precisión de gestos, inflexiones de la voz, expresión corporal y comportamiento de cada personaje marginado impiden la identificación sentimental del espectador con el caso del "Chacal", lo que propicia su visión crítica del suceso, que es en último término la vigente posición de su realizador Miguel Littin.

## “YA NO BASTA CON REZAR” (1972)

Realizador: Aldo Francia

La película responde temáticamente a la necesidad de plantear una discusión de alternativa frente a sucesos políticos y sociales ocurridos en la década del 60 en Chile y Latinoamérica que originaron problemas de conciencia en sectores adheridos a la religión católica.

La contingencia del filme realizado en 1972 no impide que de él se concluyan situaciones y realidades de permanente vigencia; lo resentido es talvez el conflicto central, evidentemente superado por el desarrollo de los acontecimientos políticos latinoamericanos. Sin embargo, al situarse históricamente, “Ya no basta con rezar” genera una relevancia legítima en torno a la discusión propuesta por Aldo Francia.

El relato cinematográfico está al servicio del tema, por lo cual la película se limita a exponer en forma clara las acciones y situaciones en que se desenvuelven los personajes, especialmente el sacerdote protagonista. La búsqueda de un lenguaje cinematográfico asequible a todos los espectadores orienta al realizador hacia una estructuración tradicional, simple y convencional.

La puesta en escena es cuidada en la medida que permite, como escritura, leer los contenidos expresados a través de las acciones. No existe por lo tanto una búsqueda estética, sino una clara intención de contar determinados hechos sin valorarlos ni significarlos más allá de lo propuesto por ellos mismos.

La cámara no recurre a posiciones espectaculares o rebuscadas, porque —fiel a lo expresado por el ritmo de su lenguaje— sólo pretende ubicarse en el mejor lugar para seguir el curso de la acción. La fotografía también es consecuente con esta postura del realizador, utiliza una iluminación funcional; ella permite únicamente que las imágenes sean vistas por el espectador, en un explícito intento de huir de los efectismos.

La síntesis de la puesta en escena y la objetividad de la cámara son contrastadas por el montaje, que valora con énfasis la densidad de los diversos planos para señalar la crisis del sacerdote. En este sentido el montaje toma partido al referirse con sus recursos propios al protagonista, a su transformación y a su estallido final. La continua identificación del montaje con el quiebre del sacerdote revela una maniobra de Aldo Francia destinada a impedir al espectador la amplitud de interpretaciones distintas.

Los textos y diálogos de "Ya no basta con rezar" acentúan los contenidos del filme propuestos por Francia y por ello son referidos a la crisis del protagonista, más que a las situaciones concretas. Esta opción se hace más evidente cuando un personaje canta una canción que resalta la tesis central; el mecanismo opera en desmedro del lenguaje visual por constituir una conclusión a priori.

La actuación también se basa en el mismo planteamiento direccional por lo que se produce una dicotomía entre los hechos y los textos; algunos personajes privilegian sus parlamentos con intenciones didácticas, lo que además de resentir el desarrollo fluido de la historia imprime rigidez a las situaciones. Sin jugarse por un nivel de creatividad, "Ya no basta con rezar" es una obra de lenguaje cinematográfico equilibrado, coherente con la narración y con el sentido que el realizador quiso imprimirle.

## "JULIO COMIENZA EN JULIO" (1979)

Realizador: Silvio Caiozzi

Argumentalmente "Julio comienza en Julio" expone de manera actual el modo y la estructura social de la clase latifundista chilena de comienzos de siglo; su formulación en elementos cinematográficos tradicionales impide una verdadera comprensión de lo apuntado por Gustavo Frías, aun cuando su guión penetra sólo esquemáticamente en las situaciones presentadas y privilegiando el nivel de la dimensión histórica del relato.

La visión actualizada de los hechos que ocurren en el fundo de la familia García del Castaño pierde su interés cuando el lenguaje cinematográfico es utilizado para enfatizar lo externo de las situaciones, ocultando su verdadero origen. Lo atractivo de una reconstrucción cinematográfica del pasado chileno se sostiene en la medida que dicha retrospectiva sea a la vez una búsqueda en las raíces del presente. En ese sentido "Julio comienza en Julio" es un filme que en verdad muestra, pero sin dejar ver nada. "Julio comienza en Julio" está cimentado narrativamente en la imagen; a partir de las diversas sugerencias que se desprenden de lo visual podemos aprehender los

personajes, sus relaciones y los matices que cada actor aporta para alcanzar una interpretación perfecta. Esta característica de privilegiar lo visual es —por lo que indica la proyección repetida del filme— su mayor valor cinematográfico. Caiozzi enfatiza el relato únicamente a través de la imagen (puesta en cámara, cámara, actuación, escenografía, vestuario, iluminación, etc.) dejando a la banda sonora (textos, música, sonidos) el papel de mero acompañante (incidental) de lo visto por el espectador.

Las imágenes están trabajadas con un alto nivel técnico, característica que el cine chileno no podía exhibir en la mayoría de sus realizaciones de largometraje argumental. Caiozzi logra imprimir a "Julio comienza en Julio" una formalidad muy cuidada, a pesar de las limitaciones de producción que toda empresa cinematográfica chilena afronta en la actualidad.

La puesta en cámara es el factor que mejor comprueba el grado de tecnicismo visual de "Julio comienza en Julio". Existe una selección de los elementos escenográficos y de vestuario que se juega constantemente en relación a la cámara, apoyada por una fotografía que no sólo ilumina, sino aporta penumbras y brillo que significa el material.

La disposición de los personajes con respecto al escenario y entre ellos mismos está señalada continuamente por los movimientos y posiciones de cámara. Esta organización se afina porque cada encuadre está realizado con reglas estéticas tradicionales, que respetan la proporción. Es notoria en este sentido la disposición "equilibrada" de los personajes y objetos en el cuadro, o las entradas y salidas de cuadro, que siempre están referidas al escenario.

La cámara se constituye en personaje de la película declinando el papel de narrador o testigo. Es en verdad un personaje, puesto que selecciona las porciones de realidad según un criterio visual que ordena y rechaza aquello que debe o no debe integrar el cuadro según un cierto parecer estético. La interrelación entre la cámara y la puesta en cámara es aquí indisoluble. Las acciones transcurren como si esperasen ser filmadas; la cámara en ma-

no recorre escenarios y situaciones con delicadeza y entera comodidad en una coreografía casi visible. Esta interdependencia formal impide que la cámara y la puesta en cámara exploren dramáticamente la realidad reconstruida para el filme.

En el montaje también prevalece esta estructuración prefijada. La formalidad visual atrapa e inmoviliza el esquemático argumento, realzando su carencia de vitalidad natural. El montaje de los planos obedece en algunos momentos a la necesidad extraargumental de generar dramaticidad y/o significación, para lo cual se recurre a la manipulación del montaje paralelo o al de atracciones. Esas escenas, por consiguiente, no son develadas.

# CONCLUSIONES ESPECIFICAS DEL CINE DOCUMENTAL

## “RECUERDOS DEL MINERAL ‘EL TENIENTE’” (1919)

Realizador: Salvador Giambastiani

Este documento presenta un doble valor histórico: 1) es la única película chilena que se conserva en la actualidad de las realizadas en corto y largometraje (documental y argumental) por Salvador Giambastiani, maestro de la época del cine mudo nacional, y 2) es un registro fidedigno de las actividades mineras del cobre desarrolladas en 1919.

Estéticamente “Recuerdos del Mineral ‘El Teniente’” puede considerarse una sólida obra cinematográfica. Giambastiani atrapa con su cámara todos los elementos que en una actividad de campamento minero tienen cabida: los mineros, los ejecutivos, las casas, el trabajo de los niños, el método de extracción del mineral y las diversiones populares. También es significativo el modo como Giambastiani registra la realidad. La cámara, su principal instrumento, se ubica frente a los hechos y los absorbe exactamente como son a través del encuadre; planos generales y de mucha profundidad de campo reproducen, sin ocultarlo, el tiempo de la realidad.

El valor de cada plano no está puesto al servicio del montaje posterior, sino en sí mismo, por el uso del tiempo real. Así, Giambastiani permite al espectador leer la imagen con posibilidades de seleccionar lo que parezca más interesante.

Esta visión objetiva de la realidad define la puesta en cámara, de una asombrosa belleza primitiva. Los cambios de encuadre no se producen por corte, sino dentro de los mismos planos que operan como unidades autónomas. Los niños, por ejemplo, saliendo de la boca del túnel aparecen primero en Plano General, al acercarse quedan en Plano Medio y por fin su rostro se enfrenta a la cámara en Primer Plano, dentro de la misma toma; así la situación se expresa por sí misma. En igual estilo cinematográfico el realizador usa las panorámicas descriptivas y la profundidad de campo.

Todos estos elementos —que posteriormente han sido retomados por los "nuevos cines"— son manejados por Salvador Giambastiani apoyándose en su pura intuición artística como una manera de aproximarse a la realidad respetando el proceso registrado. Usa el espacio cinematográfico como un modo de observación propia (Giambastiani camarógrafo) y de allí se desprende que el tiempo de duración de los planos sea el tiempo real de alguien que desea conocer de buena fe lo presentado ante sus ojos.

El registro del mineral "El Teniente" está basado en un lenguaje de conocimiento. Por ello cada vez que un espectador atento asista a la proyección del documental realizará un proceso de observación, junto con la cámara de Giambastiani, retrocediendo en el tiempo. Es por cierto una de las metas más altas a las que pueda aspirar un documentalista.

## "ANDACOLLO" (1958)

Correalizadores: Jorge di Lauro y  
Nieves Yankovic

Las imágenes de "Andacollo" permiten al espectador conocer la fiesta popular ofrecida en honor a la Virgen de Andacollo sin que la película misma pretenda manipular esa celebración. El objetivo de los realizadores, claramente, es compartir con el espectador el espíritu y la fuerza de la fiesta religiosa a través de la evidencia del fervor popular.

La escritura cinematográfica está al servicio de la penetración de esa realidad, pero no como lenguaje neutro, sino participante de la fe y esperanza de los peregrinos. Se trata ciertamente de un cine comprometido.

Los Di Lauro usan dos elementos para expresar su convicción religiosa:

1. La imagen. La cámara relata la fiesta y participa en ella como si ya conociera el desarrollo de cada etapa, pero evitando cualquier connotación de orden turístico o anecdótico. La cámara se ubica en lugares que le permitan, simultáneamente, relatar y penetrar las diversas actividades de la celebración. Su búsqueda es ajena a toda

inquietud por lo extraordinario, ya que más bien el registro se acerca a los hechos indagando la convicción de lo real (de la multitud). La ubicación de la cámara, el tamaño del plano, los movimientos panorámicos o el encuadre fijo están en función de asumir ese espíritu colectivo y acusar su registro.

2. El sonido. La banda sonora realza el registro y hace expresiva la comunicación ya sea por textos en off, canciones o voces de los promeseros; la película respeta la palabra como vía de comunicación. Oran los chinos, canta Violeta Parra, ruega la voz en off y todas esas formas adoptadas por el lenguaje unen al pueblo con la Virgen de Andacollo.

Desde el punto de vista del registro antropológico, las peticiones y mandas de los fieles a la Venerada, no tienen precedente en la historia del cine chileno. Ellas acompañan a una imagen tremendamente conmovedora por su espontaneidad, sin efectismo. Producen un inmediato acercamiento del espectador a la identidad del pueblo creyente, porque los Di Lauro registran no sólo las palabras incluidas en el texto de las promesas o peticiones, sino los comportamientos de los penitentes, cuyas lágrimas incontroladas sobrepasan cualquier significado intelectual que quisiera atribuirseles.

## “LAMINAS DE ALMAHUE” (1961)

Realizador: Sergio Bravo

Es el único documental de los seleccionados para esta re-visión que desborda los márgenes tradicionales del género documental. La preocupación del realizador gira en torno a reinterpretar una comunidad campesina para imprimirle un funcionamiento y estructura cosmológica, sin ir más allá de las apariencias de la realidad, pero estableciendo al mismo tiempo un documento sobre las relaciones, modo de trabajo y personajes de un medio social chileno.

La búsqueda de un equilibrio entre el hombre y la naturaleza por él transformada (la rueda, las herramientas, el molino de agua) se verifica a nivel visual y sonoro, conjugándose ambos elementos para proponer un sentido a la realidad documentada que sobrepase lo aparente y racionalizable.

El extraordinario valor de este filme reside en el uso, único en la historia del cine chileno, de la imagen como fuente **poética** de relación entre la realidad y la interpretación propuesta por Bravo. Para ello, los planos no se

valoran por su propia expresividad, sino por su capacidad de crear —a través del montaje— una visión sensitiva de la realidad de Almahue.

El montaje es el medio por el cual las imágenes dejan de constituir mero relato o información, superando el propio significado mediante su yuxtaposición (en el sentido eisensteniano) y pasan a constituir un tiempo y un espacio (por lo tanto un significado) específicamente cinematográfico.

Este ritmo del filme, proveniente del montaje, no restituye el conocimiento de la realidad a sus fuentes sociales o culturales, sino genera un mecanismo metafórico de comprensión de esas imágenes. Ellas, a medida que se yuxtaponen unas con otras, van remitiendo a una proposición de unidad hombre-naturaleza en un sentido metafísico.

Para realizar ese conocimiento metafórico, la imagen es asumida en su dimensión de expresividad plástica. El ordenamiento que de los diferentes planos hace el montaje obedece a la intención de otorgarle una fuerza acumulativa, pero a la vez progresiva; es decir, no se trata de una suma de planos plásticamente elaborados que remiten a una realidad, sino de la interrelación de un encuadre con otro para expresar progresivamente una ciclicidad de tiempo y espacio.

Para desarrollar este estilo poético, la imagen es trabajada en encuadres sobre elementos fijos o en movimiento. El montaje acumula expresividades plásticas estáticas o kinéticas y con ello hace progresar la comprensión de la realidad de un modo sensitivo.

El ritmo interno del cuadro (cíclico) ligado al ritmo externo del corte, producen una relación entre los planos de Almahue con una ciclicidad de la naturaleza (estaciones del año, la noche, el día) y con las imágenes finales de la Tierra.

Acompaña a lo visual un texto del poeta Efraín Barquero que —por su estilo y contenido— explica metafóricamente las imágenes y empapa, a la vez, de su atmósfera sensitiva todo el filme. El poema de Barquero ancla las

imágenes en el sentido expresado por Bravo, haciendo explícito su planteamiento.

El único texto visual es el titular del periódico donde se lee: "He visto con mis propios ojos que la Tierra es redonda. Yuri Gagarin". Tal lectura cierra esta película, haciéndola volver otra vez a lo cotidiano, pero confirmando al mismo tiempo con esa declaración del astronauta soviético que la ciclicidad y equilibrio de la naturaleza y el hombre se originan en el funcionamiento y forma de la Tierra y el Universo.

## “CHILE PARALELO 56”

Realizador: Rafael Sánchez

Este documento sobre la zona más austral de Chile está realizado con el fin de exponer descriptivamente el trabajo que el personal de la Armada chilena efectúa en resguardo de la soberanía territorial del país.

La meta fijada explicaría, en parte, el tratamiento dado por el filme a los diferentes trozos de realidad que la cámara registra en su viaje efectuado a bordo de la patrullera Lautaro.

El punto de vista escogido por el documental es el de un espectador que por primera vez llega a la región a conocer la vida de sus habitantes, unos pocos blancos e indígenas (alacalufes u onas). Esta mirada pasajera a los lugares geográficos, poblados y seres humanos está elaborada cinematográficamente con elementos simples y convencionales; simples, porque no se plantea una búsqueda expresiva a través de las imágenes o de los sonidos y convencional, porque se apega a un lenguaje fílmico académico que traduce a sus normas invariables la realidad registrada, despojándola de sus valores propios.

La cámara asume el papel de narrador neutral de los hechos que muestra; para ello opera como una transparencia entre la imagen y el espectador, pretendiendo esconder el hecho mismo de la filmación para así atribuir al filme la continuidad y fluidez que, supuestamente, tendría esa realidad no indagada. Esta forma narrativa se reproduce también en las posiciones de cámara y en los encuadres. Pero la mayor convención del lenguaje cinematográfico se hace evidente en el montaje. Allí la articulación de los planos se realiza mediante una ordenación ajena a lo expresado por esas mismas imágenes. Se acata una convención rítmica que usa los tempos métricos (medibles) de cada plano para ir construyendo, por acumulación con otros planos, una suerte de rígida melodía visual surgida de la moviola. La disociación entre el contenido del plano y su abstracción temporal (rítmica) establece una exposición superficial de la realidad registrada.

Una interpretación formal de cualquier realidad que no concluya al menos en una proposición estética, termina construyendo —necesariamente— un filme neutro. "Chile paralelo 56" al estructurarse sobre la base de reglas formales independientes de los hechos que pretende registrar, evidencia una falta de compromiso del realizador para con su material visual y sonoro.

## "ENTRE PONERLE Y NO PONERLE" (1971)

Realizador: Héctor Ríos

De todos los documentales analizados en la presente investigación, "Entre ponerle y no ponerle" es el único que reconoce en su factura y contenido una clara intención didáctica.

El realizador combina tratamientos diversos para conseguir un objetivo: la concientización del trabajador sobre el significado y origen del alcoholismo insertada en el período del gobierno de la Unidad Popular.

Para tal efecto Héctor Ríos se vale del testimonio objetivo, el montaje alternado, la puesta en escena, etc. y avanza sobre dos ejes: 1) exploración del alcoholismo en las clases trabajadoras, y 2) llamado a la conciencia del bebedor, planteándole su posibilidad de integrarse al proceso político y social de la Unidad Popular como una forma de ser útil a su familia y al país. Ambos desarrollos se integran, ya que surgen de la realidad mostrada por sus imágenes.

El tema del alcoholismo es tratado, básicamente, a través de elementos cinematográficos puestos al servicio de la exploración. La cámara registra obreros y campesinos en estado de ebriedad, pero esa imagen, que habla

por sí misma de la inconsciencia de aquellos trabajadores, es contrapuesta además con el texto de un ex alcoholico que reflexiona sobre la situación, hecho que hace conciencia en el espectador.

El texto del filme asume una posición objetiva solamente cuando entrega antecedentes clínicos en la secuencia de los alcoholicos hospitalizados. La correspondencia entre la imagen y el texto distanciado permite que los propios cuerpos hinchados de los moribundos expresen el futuro que aguarda a los alcoholicos.

El filme valora la imagen en toda su potencialidad y solamente la ancla (mediante el texto) cuando la ambigüedad semántica de ella así lo requiere. Esto es sin duda uno de los logros de "Entre ponerle y no ponerle" que, aunque didáctico, no cae en el facilismo de explicarse a través de las palabras.

La alternativa concreta del trabajador alcoholizado presentada por el filme es el proceso político y social de la Unidad Popular, que necesita del esfuerzo de todo el país. Para este fin el realizador acude a una puesta en escena prefijada y al montaje ideológico (un conjunto de planos que expresan una idea que subyace en cada uno de ellos).

Este segundo eje del documental es claramente didáctico, pero jamás alude a alguna idea que no surja de las imágenes (casa del obrero chantao donde la familia come, planos de trabajadores voluntarios). En ese sentido no se impone el texto (letra de la canción de Angel Parra) sobre la imagen, sino por el contrario, se le hace surgir muy propiamente de la realidad observada en ella.

La canción de Parra "estoy metío en el baile / por mi Patria y mi pueblo hay que luchar / si no encuentran a otro / cuenten conmigo" llama a la conciencia del obrero-espectador, vibrantemente apoyada por el montaje alternado y atemporal. La posición manifestada, junto al proceso político y social (independientemente de valoraciones ideológicas) expresa una posibilidad real de recuperación a la gran masa de obreros chilenos alcoholizados, motivo por el cual "Entre ponerle y no ponerle" mantiene intacta su vigencia.

## “PRIMER AÑO” (1972)

Realizador: Patricio Guzmán

El registro efectuado por este filme de los sucesos económicos, sociales y políticos ocurridos en Chile a partir de 1970 es un acontecimiento relevante en la historia del documental chileno. Nadie antes de Patricio Guzmán había intuido la importancia de fijar en imágenes acciones de las cuales muy poco se sabía en ese entonces en relación a su posible desarrollo.

La velocidad de las transformaciones ocurridas en el país durante el gobierno de la Unidad Popular impiden enjuiciar al realizador por no haber develado aquellos conflictos que verdaderamente informaran de la lucha latente que se iniciaba.

Revisando el filme se advierte que su problema fundamental no es la confusión o la falta de intuición política de su realizador, sino el enfrentar (en numerosas escenas) una realidad cambiante y en proceso —donde se incorporan clases y reformas sociales— con un lenguaje cinematográfico manipulador y convencional. En cierto modo, la estructuración de algunas escenas y planos anquilosa

(a pesar de su aparente agilidad) los hechos que estaban transformando la realidad chilena, lo que crea una evidente contradicción con la finalidad ideológica de "Primer Año".

Ya sea a través de la opinión o de la simple enumeración, Patricio Guzmán comenta y manipula casi constantemente las actividades sociales iniciadas por el gobierno de Salvador Allende.

Tanto la cámara como el montaje, reforzados ambos por el sonido, crean un subrayado sobre el registro, impidiendo que los personajes (trabajadores, dueñas de casa, estudiantes, etc.) se expresen a través de sus propias palabras o gestos. El registro gestual o escénico se produce sólo en algunos momentos, los menos. Y es justamente en ellos cuando se evidencia, además de los testimonios hablados, aquellos otros signos de vida que informan de una situación más compleja y significativa que la propuesta por conducción.

La debilidad del filme se expresa más profundamente en aquellas secuencias en que se utiliza el montaje alterado. El tratamiento técnico indica que Patricio Guzmán opta por afirmar algo sobre los hechos mostrados sin indagar en ellos, presionando al espectador. El esquemático desarrollo del desabastecimiento es un claro ejemplo de esto, ya que presenta la oposición obvia; quejas por falta de comestibles versus supermercados repletos de abarrotes, en un montaje que alterna ambos tipos de planos; el tratamiento va dirigido más a la posibilidad de impresionar al espectador que a su convencimiento, ya que también es obvio que ambos ejemplos son filmados en sitios distintos.

Sin embargo, a pesar de la utilización manipulada de los hechos, este documental mantiene vigente su valor como registro, puesto que cada imagen está filmada en el lugar real en que ocurre, casi como una verificación periodística de los temas. Por momentos se produce un acercamiento visual y sonoro (casi enteramente sensorial) a los hechos expuestos; esta aproximación logra imprimir al

filme una vitalidad propia del período social cuestionado, produciéndose parcialmente una estrecha relación entre el tratamiento cinematográfico y la realidad registrada.

Este mismo apego a los sucesos considerados por Guzmán como hechos de categoría periodística le impide también otorgarles una perspectiva histórica más general. Es muy posible que el mismo registro, realizado en forma más distanciada, hubiera paliado en parte la carencia de un punto de vista de mayor madurez (en el sentido artístico y político) del realizador.

Pero como existe el valor documental de las imágenes, él anula todas las especulaciones analíticas sobre el lenguaje cinematográfico de "Primer Año". La veracidad y actualidad del material registrado superan, con creces, sus debilidades estilísticas.

## “PEPE DONOSO” (1977)

Realizador: Carlos Flores

Este documental es el primero en Chile que incorpora a la indagación el develamiento de las articulaciones de su lenguaje cinematográfico.

El proceso que conduce al propio José Donoso hacia el escudriñamiento de sus personajes y mundos literarios mediante un método cercano al psicoanálisis, se corresponde con el intento de Carlos Flores de acusar, al interior de su filme, los recursos cinematográficos utilizados y las convenciones del lenguaje hablado.

Las indagaciones de Donoso y Flores se entremezclan estructurando sólidamente el desarrollo de “Pepe Donoso” sin agotar, por cierto, las posibilidades del tema ni mucho menos de su tratamiento filmico por las vías elegidas. Lo interesante y perfectamente logrado en el filme es la búsqueda compartida de significaciones más allá de lo aparente, realizada tanto por el novelista como por el cineasta.

Para expresar este verdadero juego crítico Carlos Flores se vale, básicamente, de dos elementos: la puesta en cámara y el sonido.

1. La ubicación espacial de los personajes y objetos en el cuadro está al servicio de una expresividad mantenida en contrapunto con los textos, sean ellos diálogos o monólogos de reflexión. Algunas notables escenas lo demuestran, como aquella en que José Donoso —sentado en el suelo a los pies de su padre— le reprocha haberlo marginado cuando era joven; ante esa afirmación el anciano pretende negarla con palabras, pero no sólo es traicionado por sus contradicciones verbales, sino por su ubicación patriarcal en el sillón, que contrasta con la posición informal y casi infantil del escritor.
2. Si la puesta en cámara pretende crear una circunstancia muy definida en torno a lo que se dice, la banda sonora cumple un papel de censor de la palabra. Cada vez que los coloquios o monólogos pierden su sentido comunicativo son eliminados por superposición de la música. Flores otorga de este modo únicamente a la imagen la posibilidad de expresarse, privilegiando los gestos de los personajes ubicados en lugares geográficos determinados y muy acordes con la finalidad de la película.

La posición de Carlos Flores, muy vital desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, propone un campo nuevo a los documentalistas chilenos que es interesante por cuanto, rompiendo con la utilización convencional de los recursos cinematográficos, procura desmitificar simultáneamente el mundo del protagonista y el propio.

## CONCLUSIONES GENERALES

Al revisar ochenta películas, entre largometrajes y documentales, hemos remontado sesenta años de la historia del cine chileno, lo que nos ha permitido seguir la evolución de diversos estilos junto a diferentes formas de producción y distribución que pueden evaluarse en comparación al desarrollo mundial del cine.

Nuestro punto de vista, eje de la investigación, es el lenguaje cinematográfico. Con una rigurosa metodología de análisis hemos abordado cada película desde el interior de su realización calificando su estructuración dramática, puesta en cámara, fotografía, sonido, texto, montaje y actuación; esta objetividad impide que la reflexión en torno a las obras y a sus realizadores se base en los contenidos ideológicos o en las preferencias subjetivas y personales de los investigadores.

El análisis de escritura de catorce películas nacionales no supone un criterio formalista, muy por el contrario, nuestra medida permanente ha sido reconocer el lenguaje cinematográfico como un medio del artista para penetrar

la realidad. El parámetro de calificación ha sido la creatividad de cada realizador para expresar su realidad histórica a través de los elementos del lenguaje cinematográfico que, según las épocas, ha aceptado o rechazado las influencias de moldes extranjeros.

El primer período del cine chileno revisado, correspondiente a "Recuerdos del Mineral 'El Teniente'" (1919), de Salvador Giambastiani, y "El Húsar de la Muerte" (1925), de Pedro Sienna, está marcado por el uso intuitivo y original de los recursos cinematográficos así como por las temáticas y contenidos populares (argumentos).

"El Húsar de la Muerte" es exactamente contemporáneo de "El Acorazado Potemkin", de Eisenstein, y "La quimera del oro", de Chaplin, sin embargo la coincidencia no es sólo cronológica; Pedro Sienna evidencia una genuina intuición por los mismos elementos de vanguardia (la realidad) que interesa a los maestros mundiales y aborda la recreación histórica igual que ellos, con entera libertad y falta de convencionalismos. Su lenguaje es ingenuo en comparación con la operatividad de Eisenstein y Chaplin, pero no es menos creativo. Sienna maneja un punto de vista personal desligado de la necesidad de copiar a los europeos y a los norteamericanos, proponiendo cualidades chilenas como sentido del humor, pasión por la libertad y aceptación de una producción técnica con medios económicos insuficientes. Modestamente Sienna incorpora al manejo de actores y a la estructura del relato una serie de contenidos que conforman, de un modo u otro, una idiosincrasia fílmica nacional vigente hasta hoy.

El tratamiento objetivo de la realidad también está presente en el documental "Recuerdos del Mineral 'El Teniente'", siendo un perfecto análogo de "El Húsar de la Muerte". Salvador Giambastiani muestra una zona de Chile y una actividad chilena con tal claridad y sencillez que aun en la actualidad, después de sesenta años de su realización, mantiene válido el conocimiento de esa realidad. Giambastiani intuye el valor del respeto por el ritmo propio de las actividades mostradas y permite, en 1919,

que el espectador escoja y componga su propio aprendizaje y conclusiones, exactamente como en cualquier "nuevo cine" actual.

Fallecido prematuramente Giambastiani y retirado Sienra en plena madurez creativa, el cine chileno se incorpora al modelo común latinoamericano, que pretende imitar las convenciones del cine extranjero, especialmente el de Estados Unidos.

La segunda época revisada en esta investigación corresponde a ese período. Ya no interesa el lenguaje cinematográfico, sino la comercialización del cine como un producto nacional. En este sentido "Hollywood es Así" (1944), de Jorge Délano, y "La amarga verdad" (1945), de Carlos Borcosque, expresan, respectivamente, el empuje lúdico-empresarial privado y la fabricación de películas como negocio estatal (Chile Films).

La estrecha relación que existe entre la mecánica de producción de un filme y el lenguaje cinematográfico manejado es un eje de investigación que debe aplicarse necesariamente al cine chileno con rigor. Durante años se desdeñan las temáticas nacionales, porque se pretende llegar a un mercado más amplio con argumentos melodramáticos (que ocurren en lugares indefinidos) y un alto costo de producción. Aunque aparentemente "Hollywood es Así" ubica en dos lugares geográficos precisos los hechos que relata, los comportamientos de los personajes y la historia misma distan de expresar un modo chileno, a pesar de tratarse de una producción independiente de responsabilidad de su propio realizador.

La experiencia empresarial Chile Films implica un rotundo fracaso para el Gobierno tanto en lo económico (que es su meta principal) como en lo expresivo. De sus estudios, fieles al modelo diseñado por Hollywood, sólo resultan producciones carentes de interés temático y nivel artístico. "Romance de medio siglo", "La casa está vacía" y "La amarga verdad", revisadas para esta investigación, siendo estructuradas en el mismo sistema convencional argentino, no alcanzan el grado de credibilidad

de las producidas en los estudios de Buenos Aires, porque voluntariamente se despersonaliza a sus protagonistas con el fin comercial de internacionalizarlos, con los resultados conocidos. En Argentina la realización de Lucas Demare "Su mejor alumno" (1944), sobre la vida de Domingo Faustino Sarmiento, propone un tema interesante que ciertamente supera todo lo realizado en Chile en la década del 40.

Tanto el cine argentino como el mexicano se desarrollan ampliamente en los mercados latinoamericanos debido a la disminución de la competencia norteamericana derivada de la Segunda Guerra Mundial. En 1944 se realizan en México setenta y cinco largometrajes argumentales, cifra resultante de la política de protección al cine por parte del Gobierno que, en los años 30, suprime los impuestos a las películas nacionales y crea un Banco Cinematográfico para la concesión de créditos. Entre esta producción se destaca la obra de Emilio Fernández; su película "La perla" (1945) —revisada— es exactamente contemporánea de "La amarga verdad"; es un filme que acusa la influencia de Eisenstein y Tissé para presentar una visión mítica del indio mexicano explotado; ciertamente es una búsqueda de lenguaje cinematográfico apabullante para el cine chileno producido en Chile Films porque el tema, la estructura dramática, la puesta en cámara, la fotografía de Gabriel Figueroa, el montaje y la actuación revelan no sólo oficio, sino coherencia con el estilo aprendido de Eisenstein, que durante meses filmara en el país "Viva México", en 1931. "La perla" es lo opuesto al cine realizado posteriormente por Luis Buñuel, quien hace progresar la expresividad del cine mexicano con su orientación renovadora: "traté de denunciar la triste condición de los humildes sin embellecerla, porque odio la dulcificación del carácter de los pobres". (35) Buñuel se refiere a su película "Los olvidados" en que, empleando al mismo célebre Figueroa, consigue imágenes distintas: "Figueroa es extraordinariamente rápido y muy bueno. Eso lo ha afianzado. Al principio estaba muy asombrado de trabajar conmigo, no estábamos nun-

ca de acuerdo, pero creo que él ha evolucionado mucho y nos hemos hecho muy amigos". (36)

La tercera época revisada en esta investigación corresponde a la etapa documentalista que desplaza, desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, a la etapa industrial de largometrajes argumentales. Los realizadores, liberados de las presiones impuestas por las necesidades de éxito comercial, trabajan con equipos artesanales y manifiestan en un nivel de escritura su interés por la geografía y habitantes del país.

Nieves Yankovic, Jorge di Lauro, Sergio Bravo, Fernando Balmaceda y Rafael Sánchez, de uno u otro modo coinciden en registrar actividades, regiones y personas chilenas en un intento de rescatar para el cine los valores nacionales. Estos creadores se diferencian claramente entre sí por el tratamiento que dan a la imagen.

Los Di Lauro en "Andacollo" (1958) son consecuentes con una visión objetiva de las tradiciones populares, pero a la vez esta visión se compromete con la fe de los peregrinos de la Virgen (de aquí su disparidad con el cine de Giambastiani de 1919); por lo tanto su lenguaje cinematográfico está puesto al servicio del registro para traspasar la experiencia del fervor popular al espectador del filme.

Sergio Bravo en "Láminas de Almahue" (1961) registra una región agrícola de Chile, pero por montaje de los movimientos de la naturaleza y actividades humanas filmadas, crea un filme que desborda los marcos de lo descriptivo. Tanto Bravo como los Di Lauro proponen al espectador algo más profundo que la mera exposición de lugares geográficos, cumpliendo con los anhelos de la autoridad máxima del género documental, John Grierson, que visitara Chile en 1958, quien sostiene: "No importa cómo se digan las cosas. Lo que vale es que se muestre una realidad importante. El documental debe hacer algo más que describir: revelar".

Rafael Sánchez realiza en "Chile paralelo 56" (1964) un registro tradicional de las actividades de la Armada

chilena en la región austral del país. En breves visiones unidas por un rígido montaje rítmico alcanzamos a atisbar una realidad que exige para su verdadera aprehensión de un lenguaje menos convencional y más abierto a explorar las manifestaciones vitales.

El decreto del Gobierno que favorece al cine chileno a partir de 1965 por la liberación de impuestos permite la iniciación de nuevas actividades en el largometraje argumental, que es analizada como cuarta etapa de la presente investigación. Patricio Kaulen con "Largo Viaje" (1967) recoge el interés por lo popular y desarrolla un acercamiento a la realidad urbana, aunque incompleto; tiene el mérito de ser el primer largometraje argumental que registra escenas que revelan una temática social auténticamente chilena.

Aunque ubicando problemas nacionales, las películas chilenas evidencian un lenguaje cinematográfico tradicional ("Largo Viaje", "Chile paralelo 56") que pretende ocultarse para establecer una aparente continuidad en el relato y en la presentación de la realidad. Este "grado cero de la escritura cinematográfica" (37) no es superado en el largometraje argumental sino hasta fines de la década del sesenta ("Tres tristes tigres", de Raúl Ruiz) aunque, como en todos los países, las rupturas de estilo son adoptadas sólo por algunos realizadores; la mayoría cultiva niveles comerciales como "Ayúdeme Ud., compadre" (1968) que con el tiempo y sin pretenderlo se han transformado en visiones surrealistas de la chilenidad.

La quinta etapa de nuestra investigación corresponde al "nuevo cine" abierto por Raúl Ruiz y representado en los análisis por "El Chacal de Nahueltoro" (1972), de Miguel Littín. De todos los largometrajes revisados es el único que expresa en su argumento y lenguaje una evidente ruptura con el relato convencional. Por ello se da el lujo (a la manera de Godard) de incorporar elementos didácticos como carteles y narradores en cuadro.

Pero el valor de "El Chacal de Nahueltoro" no radica sólo en utilizar nuevas estructuras y diferentes elementos

de lenguaje cinematográfico, sino —consecuente con su búsqueda expresiva— en abordar una temática audaz. El rodaje se realiza en los lugares donde efectivamente ocurrieron los hechos relatados, con niños campesinos de la zona y actores identificados al máximo con los personajes auténticos. Ese apego realista empapa al cine chileno; sus nuevos realizadores registran o recrean la realidad buscando en la geografía, habitantes e historia (del presente y del pasado) un acercamiento a la idiosincrasia nacional, perdido para el largometraje desde "El húsar de la muerte".

La búsqueda de raíces chilenas se desarrolla vinculada a un amplio movimiento social y político que por sus posteriores derivaciones engendraría la censura de ciertos realizadores y por consiguiente de sus películas. Sin duda ésta es una época importante en cuanto a la exploración de contenidos y lenguajes no alienados de lo chileno, como el expresado en "Valparaíso mi amor" (1969), de Aldo Francia, con guión de José Román (revisado). Un ejemplo del compromiso político es "Ya no basta con rezar" (1972), de Aldo Francia, quien a través de una historia ficticia (pero verosímil) propone una discusión sobre la participación de los cristianos en los acontecimientos del país. En ese mismo esquema se inscribe el documental de Héctor Ríos "Entre ponerle y no ponerle" (1971) que referido también a un problema concreto —el alcoholismo en los trabajadores— devela esa realidad en forma didáctica planteando la incorporación del rehabilitado al movimiento político de la Unidad Popular. "Primer Año" (1972), de Patricio Guzmán, va más allá al intentar registrar y sistematizar directamente el primer año del gobierno de la Unidad Popular.

El cine comprometido es un fenómeno común a la expresividad de toda Latinoamérica y responde a una formación cultural de sus realizadores que se identifica por el respeto a los seres marginados de la sociedad, aunque se exprese en una "estética de la violencia", según Glauber Rocha; el eminente cineasta brasileño y teórico del "ci-

nema novo" explica: "A pesar de todo, esta violencia no está impregnada de odio sino de amor, aunque se trata de un amor brutal como la violencia misma, porque no es amor de complacencia o de contemplación, sino amor de acción, de transformación". (38)

Después del 11 de septiembre de 1973 no es posible realizar en Chile películas sobre hechos coyunturales, al menos desde una perspectiva social y política. Comparativamente Brasil y Bolivia están en la avanzada en este aspecto, ya que sus gobiernos han permitido que actualmente filmen en sus respectivos países (después de un prolongado exilio) cineastas como Glauber Rocha y Jorge Sanginés, de quien para este informe revisamos "Ukamau" (1966) y "Yawar Malku" (1969). La cineteca boliviana está presentando obras de Sanginés y el semanario boliviano "Aquí" lo menciona como "el más destacado cineasta de América Latina". (39) Por otra parte, eliminados los decretos chilenos que protegen las producciones nacionales, éstas disminuyen. En los últimos años se realizan y exhiben comercialmente sólo tres largometrajes argumentales. (40)

La sexta etapa revisada por nosotros corresponde a este cine, representado por el documental "Pepe Donoso" (1977), de Carlos Flores, y el largometraje argumental "Julio comienza en Julio" (1979), de Silvio Calozzi. "Pepe Donoso" retoma la búsqueda expresiva en el sentido de romper las formas y estructuras del género documental tradicional. Flores indaga en las articulaciones de un lenguaje que se niega a ser denunciado directamente. Este filme inicia la exploración hacia una escritura cinematográfica más ligada a nuestras raíces culturales.

"Julio comienza en Julio", por los objetivos comerciales que se plantea, no abre el lenguaje a nuevas experiencias, sino se esmera en expresar su temática de manera convencional. La recreación histórica de escenarios y personajes destaca sin embargo un auténtico interés por la realidad, lo que revela una postura que se orienta hacia la valorización de situaciones reveladoras de lo nacional.

La ausencia de una producción sostenida de películas de corto y largometraje impide definir el rumbo del futuro cine chileno, más aún si a ello se agrega la desvinculación con lo producido en el exilio. De este último período revisamos únicamente "Sotelo" (1976), de Raúl Ruiz. Pero, a pesar de esta realidad, a través de RE-VISION DEL CINE CHILENO hemos podido verificar una constante de los últimos diez años del cine nacional: la preocupación y apego por los espacios, acontecimientos y personas del país. La acusan los documentalistas y los realizadores de largometraje argumental, lo que confirma que, finalmente, nos estamos mirando a nosotros mismos. A esta línea de realización quiere contribuir nuestra investigación. Si al menos ella sirviese para que el lector compruebe esa tendencia y el desafío que implica para los jóvenes cineastas chilenos, esta re-visión estaría justificada.

"El tiempo de Sotelo", en  
 1974.

En la Guía Cinematográfica  
 de Chile, 1974.

"Sotelo", Raúl Ruiz, 1976.

10 de septiembre de 1980.  
 Cinematografía del Cine Chileno en la  
 era Dorado, Teófilo Irujo, 1974.

25 de octubre de 1981.  
 Expediente de Carmen Urrutia, en  
 la revista de cine chileno.

Nº 275 sep 1981  
 Nº 273 oct 1981  
 Nº 272 nov 1981

## INDICE DE CITAS

- (1) "EL CORREO" UNESCO, "Lo que el tiempo se llevó", por B. D. Harga, pág. 4, septiembre de 1974.
- (2) "Historia del cine chileno", Mario Godoy Quezada, pág. 81, 1966.
- (3) "Historia del cine chileno", Carlos Ossa Coo, pág. 24, Editorial Quimantú, 1971.
- (4) "Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui", René Claise, pág. 126, Editons Gallimard, 1970.
- (5) "El Mercurio", Santiago, 10 de septiembre de 1910. Información citada en "Filmografía del Cine Chileno en la época muda", Eliana Jara Donoso, Tesis (periodista), Universidad Católica de Chile, Santiago, 1974.
- (6) "La Unión", Valparaíso, 25 de diciembre de 1924.
- (7) Información procedente de Carmen Julia Sienna, hija del realizador, durante la entrevista para el equipo CENECA, 1978.
- (8) Revista "Paula" N° 275, pág. 119, Santiago de Chile.
- (9) Revista "Paula" N° 275, pág. 119, Santiago de Chile.
- (10) Revista "Paula" N° 275, pág. 112, Santiago de Chile.

- (11) "Historia del cine chileno", Carlos Ossa Coa, pág. 63, Editorial Quimantú, 1971.
- (12) Revista "Ecran" N° 1.035, pág. 20, Santiago de Chile.
- (13) "Historia del cine", Georges Sadoul, tomo II, pág. 30, Editorial Losange, Buenos Aires.
- (14) "Historia del cine chileno", Carlos Ossa Coa, pág. 67, Editorial Quimantú, 1971.
- (15) "El Mercurio", Santiago de Chile, 8 de febrero de 1959.
- (16) Cine Chileno, Publicación oficial de DIPROCINE N° 1, página 3, 1963.
- (17) Cine cubano 63-65, pág. 19, "Trabalenguas de tragos y tigres", entrevista con Raúl Ruiz.
- (18) Cine cubano 63-65, pág. 22.
- (19) Cinema 75, N° 194, pág. 13, Paris.
- (20) Cahiers du cinema N° 287, abril 1978.
- (21) Cinema 74, N° 190-91, pág. 272.
- (22) Cinema 76, N° 212-213, "Pas d'accord", Mirelle Amiel, pág. 263.
- (23) Revista "Hoy" N° 75, Cine chileno, pág. 45, Santiago de Chile, 1978.
- (24) Revista "Hoy" N° 75, Cine chileno, pág. 45, Santiago de Chile, 1978.
- (25) "Filmografía del cine chileno en la época muda", Ellana Jara Donoso. Tesis (periodista), Universidad Católica de Chile, Santiago, 1974.
- (26) "La Estrella", Valparaíso, 19 de noviembre de 1925.
- (27) Revista "Zig-Zag", Santiago, 19 de noviembre de 1925.
- (28) Este es el postulado que sostuvo el realizador Miguel Littin para justificar el cambio en la segunda parte del filme.
- (29) Opinión sobre "El chacal de Nahueltoro", de Raúl Ruiz, en Revista Nueva Atenea, Universidad de Concepción, N° 423, 1970.
- (30) Villagra relata que mientras filmaba fue confundido por los marginales que sirvieron de extras, que lo invitaron espontáneamente a beber como si fuera uno de ellos. "El chacal de Nahueltoro", Miguel Littin, pág. 77, Edición Universidad Católica de Chile.
- (31) En la vida real estas niñitas son parientes de las asesinadas y viven en la misma zona.
- (32) "The New York", N. Y., U.S.A., 23 de enero de 1978.

- (33) "Historia de Chile", Sergio Villalobos, Osvaldo Silva, Fernando Silva, Patricio Estellé. *Expansión y Crisis Nacional 1861-1924*, Fernando Silva, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1976.
- (34) "Andacollo", ha sido exhibido innumerables veces en Chile y en el extranjero. En el territorio nacional es presentado con frecuencia por sus propios realizadores, que aceptan invitaciones de centros culturales universitarios, obreros y juveniles. En la actualidad existe una sola copia de propiedad de los Di Lauro, quienes conservan también el negativo original.
- (35) Declaración de Luis Buñuel en Nuevo Cine.
- (36) Entrevista a Luis Buñuel por Jacques Doniol-Valcroze para *Cahiers du Cinema*.
- (37) "Praxis del cine", Noël Burch, pág. 20, Editorial Fundamentos, 1970, España.
- (38) "Nuevo Cine Latinoamericano", Augusto Martínez Torres, Manuel Pérez Estremera, pág. 88, Editorial Anagrama, Barcelona.
- (39) Semanario "Aquí", La Paz, Bolivia, abril de 1979.
- (40) En circuitos no comerciales se exhibe "Vías paralelas" y "El zapato chino", de Cristián Sánchez, estrenado con posterioridad al cierre de esta investigación en el Encuentro de Arte Joven del Instituto Cultural de Las Condes (octubre de 1979).

... del Departamento  
 ... de la República  
 ... de la Universidad de  
 Chile

... de un curso de  
 ... de Chile  
 ...

... de Chile  
 ...

# NUESTROS AGRADECIMIENTOS A:

*Liliana Godoy de Bussenius*

*Carmen Julia Sienna*

*Donald G. Besom*

*Carlos Núñez*

*Fernando Cuadra*

*Eugenio Dittborn*

*Víctor Gubbins*

*Luis Gálvez:*

*Operador del Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile.*

*Luis Riquelme y Nelson Fredes:* *Operadores del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.*

*Raúl Benímeli y Miguel Bonilla:* *Operadores del Teatro de la Universidad Católica de Chile.*

# INDICE

Prefacio . . . . .	11
--------------------	----

## I PARTE: EL LARGOMETRAJE ARGUMENTAL

Introducción al largometraje argumental . . . . .	21
"El húsar de la muerte" . . . . .	51
"Hollywood es así" . . . . .	75
"La amarga verdad" . . . . .	99
"Largo viaje" . . . . .	127
"El Chacal de Nahueltoro" . . . . .	145
"Ya no basta con rezar" . . . . .	163
"Julio comienza en Julio" . . . . .	185

## II PARTE: EL DOCUMENTAL

Introducción al documental . . . . .	203
"Recuerdos del mineral 'El Teniente' " . . . . .	221
"Andacollo" . . . . .	237
"Láminas de Almahue" . . . . .	253
"Chile paralelo 56" . . . . .	269
"Entre ponerle y no ponerle" . . . . .	283
"Primer año" . . . . .	303
"Pepe Donoso" . . . . .	319

## III PARTE: CONCLUSIONES

Conclusiones específicas del largometraje argu- mental . . . . .	335
Conclusiones específicas del documental . . . . .	359
Conclusiones generales . . . . .	377
Indice de citas . . . . .	387

RE-VISION DEL CINE CHILENO

ALICIA VEGA

Se terminó de imprimir el día  
22 de noviembre de 1979 en las prensas  
de Talleres Gráficos Corporación Ltda.  
Alonso Ovalle 748, Santiago de Chile.

Los autores de RE-VISION DEL CINE CHILENO, Alicia Vega, Ignacio Agüero, Carlos Besá, Gerardo Cáceres, Cristián Lorca y Roberto Roth, han llegado a conclusiones concretas después de revisar en proyección ochenta películas chilenas. Ha sido un trabajo duro, pero tremendamente impactante desde el punto de vista del manejo del lenguaje cinematográfico, lo que no ha compensado. Compartamos nuestra experiencia al lector presentándole análisis de los catorce filmes más representativos del material investigado, con una introducción histórica para el género argumental de largometraje y otra para el documental.

No pudimos revisar toda la historia del cine chileno, como hubiera sido nuestro deseo, porque existen múltiples razones que no lo permitan; sin embargo, consideramos que el diverso volumen evaluado nos permite romper el mito en torno al cine nacional. Nuestro informe no es la primera ni la última palabra, simplemente es nuestra opinión fundamentada.

Hemos utilizado con imparcialidad igual metodología de análisis para cada una de las películas examinadas, movidos por un principio de ética y por respeto que nos merecen todos los realizadores por igual; el lector podrá juzgarlos cuando compare los textos y asista, si esa suerte tiene, a las proyecciones correspondientes.