



# **RE-VISION DEL CINE CHILENO**

**ALICIA VEGA**

# "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, lllore 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-

güien 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.

Délano 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 Délano, 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 preguntárseos 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 concursa, 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.

Siguiendo 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 uniforma, 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 so'amente 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. Délano 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.

## MONTAJE

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 sobrepresiones. 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-interiores-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.

Música: "Aristotélis", Aristotélis, de todos los actores.  
 Escenografía: Aristotélis, sin tener en cuenta a Godfrey.  
 Montaje: Jorge Delano y Egidio Heias. 1919  
 Asistente del realizador: Jorge Delano y Jellagron  
 Sonido: Raúl Ascui  
 Jefe de Producción: Patricio Kaulen  
 Medallas: María Caro.  
 Intérpretes: María Magdalena (María), Guiller-  
 mo Yáñez (Bob), Pedro de la  
 Barra (Andrés), Ricardo Moller (di-  
 rector de Hollywood), Fanny (Vil-  
 gina) Fisher (compañera de res-  
 bencial), Adolfo Yankelovich (pro-  
 ducor, ejatnom, nóuimguimórt), Mady Pavin, Italo Mar-  
 nez, Jorge Quevedo, Blanca Sés,ez,  
 Domingo Tessier, Rolando Caice,  
 Luchito Souza, Roberto Parada,  
 Agustín Siré, Enrique Marget, Ma-  
 ría O'Keefe, Eduardo Añaz, Her-  
 nán Lathrop, Jacobo Múnick, To-  
 más Stan'ey y José Almiró.  
 Producción: Santa Elena.  
 Estreno: 18 de diciembre de 1944.  
 Textos: Central, Santa Lucía y  
 Cervantes de Santiago.  
 35 mm., blanco y negro, 80 mi-  
 nutos.

# "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, hijo.
- 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 Munick, 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.**

Realizador: **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.