



RE-VISION DEL CINE CHILENO

ALICIA VEGA

“LA AMARGA VERDAD”

ESTRUCTURA DRAMÁTICA

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 angustiado 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. Llega 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 Juan, 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 "con-fabulación" 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 ajetreo 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 Eduardito, 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 Tinelli (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-B'bi", 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 Chile 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.