



RE-VISION DEL CINE CHILENO

ALICIA VEGA

Editorial Aconcagua

Colección Lautaro

— CENECA

"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 distanciaci3n— 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 raz3n 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 pel3cula, sino m3s bien ellas se articulan por oposici3n o simple montaje de corte directo. El relato de José o de la actuaria en off (voz de la actriz Shenda Rom3n) van introduciendo los temas con las im3genes que ilustran lo que narra al espectador.

La falta de transici3n o puntuaci3n visual obedece a que "El Chacal de Nahueltoro" est3 realizado con un lenguaje cinematogr3fico nuevo (1970) al que importan los acontecimientos y cuya forma de escritura libre permite profundizar los problemas. Una narraci3n 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 m3s clara la continuidad del relato, evitando los "saltos" que se pod3an 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 tem3tica y formalmente a una realidad que acepta esencialmente la discontinuidad y la oposici3n como parte de la existencia de su protagonista. La perfecci3n 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).
	35 mm., blanco y negro.

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, medimetraje documental 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.