

# La imagen de los hablantes

Aproximación a la percepción de la cultura  
en el cine chileno

Vicente Plaza Santibáñez

Tesis para optar al Grado de Magíster en Teoría e Historia del Arte

Programa de Magíster en Artes, con mención en Teoría e Historia del Arte  
Escuela de Postgrado, Departamento de Teoría de las Artes  
Facultad de Artes, Universidad de Chile

Profesor Guía: Jaime Cordero  
2009

## ÍNDICE

<b>CAPÍTULO 1.</b>	
<b>EVITAR - PERMITIR</b>	<b>4</b>
<b>Evitar</b>	<b>4</b>
<b>Permitir</b>	<b>9</b>
Discusión: el estatuto estético del mundo en la imagen	11
Sujetos imaginarios. Percepción del mundo en <i>El Húsar de la muerte</i>	14
La imagen fílmica del sujeto por sí misma	17
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>LOS HABLANTES ENREDADOS: LAS DOS PRIMERAS ETAPAS SONORAS DEL CINE CHILENO (1939 A 1955)</b>	<b>20</b>
<b>Azar y necesidad de José Bohr</b>	<b>20</b>
Paréntesis sobre el cine chileno en la primera etapa hablada: los estereotipos	23
Enunciadores lingüísticos y enunciadores cinematográficos (José Bohr, segunda parte)	27
<b>Consideraciones sobre el advenimiento del cine hablado</b>	<b>33</b>
La situación chilena en el advenimiento del sonido	37
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>ELEMENTOS UNIVERSALES Y ELEMENTOS ESPECÍFICOS</b>	<b>41</b>
<b>El cine de género de Naum Kramarenco</b>	<b>41</b>
<b>Una visión del problema : los diálogos</b>	<b>43</b>
Expresividad neutralizada	48
Personajes ideales y deseo del mundo. Aspectos del cine de Helvio Soto	50
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>HACER SALIR</b>	<b>55</b>
<b>El movimiento cinematográfico de los 60</b>	<b>55</b>
El psiquismo de la pobreza	57
El Sujeto político colectivo	58
<b>Presencias, habla y enunciación a partir de los 60</b>	<b>61</b>
<b>Cuerpos que reciben cultura y la proyectan</b>	<b>69</b>
Artes de contracultura	72
Las peleas, las mujeres	74

<b>CAPÍTULO 5</b>	
<b>RAÚL RUIZ, LOS HABLANTES Y SU COMPORTAMIENTO: LA PARTE VISIBLE DE UN TÉMPANO</b>	<b>76</b>
<b>Cine de indagación antropológica y cultura de resistencia</b>	<b>76</b>
Crítica a la teoría del conflicto central	80
El tiempo	84
<b>Reconstrucción inductiva del rodaje de un plano secuencia de <i>Tres tristes tigres</i>. Dislocamiento de la focalización.</b>	<b>86</b>
<b>Análisis de las primeras secuencias y el efecto retroactivo final de <i>Tres tristes tigres</i></b>	<b>87</b>
Secuencias 1 y 2: Encuentro. Recorrido en taxi por las calles. Amanda, Tito y Úbeda en el departamento	87
Secuencia 3: En la venta de autos. Otro taxi Conversación en el mirador del cerro	90
Úbeda, ¿de qué año era que era?	91
La pelea final ¿explosión de la cultura soterrada?	93
<b>Palomita Blanca (1973)</b>	<b>94</b>
La desproblematización del sujeto sobre sí mismo	94
Discursos	97
Construcción fílmica	99
La novela, el diario de vida	101
<b>La experiencia cinematográfica de un mundo sin profundidad</b>	<b>101</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>104</b>
<b>ANEXOS:</b>	
<b>CONSIDERACIONES SOBRE LA EXPERIENCIA CINEMATOGRÁFICA</b>	<b>110</b>
<b>ESTUDIO DE <i>UNO QUE HA SIDO MARINO</i>, JOSÉ BOHR, 1951</b>	<b>113</b>
Una mentalidad mitologista	113
Problema de verosimilitud y planificación del relato	115
<b>Verosimilitud y Verosímil</b>	<b>117</b>
Lo verosímil es lo opuesto a lo verdadero	117
Censura y Verosímil	118
<b>LA GENTE Y EL HABLA CHILENA EN LA TELEVISIÓN. CONSIDERACIONES</b>	<b>121</b>

## CAPÍTULO 1.

### EVITAR - PERMITIR

#### EVITAR

*Imágenes de Santiago en los años 20* (Anónimo, 1920)<sup>1</sup> es una película de promoción de Imagen Nacional, donde observamos una serie de *vistas* de grandes interiores y exteriores de edificios públicos, eventos con muchedumbres y paisajes de la ciudad. Es un montaje serial, donde se van sucediendo la Escuela de Bellas Artes, el Archivo Nacional, y otros edificios públicos, cuyas imágenes tienen la función de declamar, por sí mismas, discursos sobre la Nación, sus artes y su pensamiento. Este mensaje se hace explícito a veces en los letreros del film. Son vistas tomadas en su mayoría a cámara fija, y con una fotografía perfecta y bella, como en la época se decía de la imagen cinematográfica. Ahora bien, hay muy poca gente en las imágenes de las fachadas, y cuando la hay, está protagonizando escenas emblemáticas, como el cortejo de alguna figura prominente, una multitud que celebra el paso de otra figura prominente, la Parada Militar, las Fiestas Patrias en el Parque Cousiño; o está formando parte de la quietud monumental de los edificios, y las apacibles vistas urbanas.

¿Por qué la película evita la presencia de gente en encuadres más cercanos? Lo que puede desprenderse de su discurso, es que a fin de salvar la obviedad de determinar demasiado la imagen con el discurso explícito de la palabra, las imágenes de los edificios y paisajes deben tener la calidad de atmósferas, lo más plenas de significación y sentido que se pueda elaborar, porque se trata de un arte de la imagen. Para lograrlo —según

---

<sup>1</sup> Esta película y la que seguidamente estudiaremos pueden verse en copias de video en el Archivo del Área de Cine y Artes Audiovisuales. División de Cultura. Mineduc (actual Cineteca Nacional). En cuanto a *Imágenes de Santiago*, se trata de una restauración y un montaje relativamente reciente. Aquí estudiamos el conjunto actual del filme, en su imagen y su discurso, entendiendo que si el montaje original hubiera sido muy distinto, no tenemos modo de exponerlo empíricamente.

vemos aquí— evocan una existencia más allá del problema de lo actual. Las imágenes deben procurar una existencia diríamos *parnasiana*, *simbólica*, *alegórica*, que hace juego con el estilo neoclásico de los grandes edificios. En este sentido, la ausencia coyuntural o actual de gente contribuye a ese propósito, pues evita la posible irrupción de *problematicidad* social y psíquica en la imagen por sí misma, y privilegia el símbolo permanente de la Nación.

Se trata de que un sujeto, sea o no actor profesional, *puede* introducir mediante su presencia sensible esas complejidades de lo actual, lo contingente; y en el cine hablado, elementos de su procedencia psicosocial por la expresividad de sus discursos. Otra cosa es que se quiera que lo haga. Es lo mismo en el caso de los parajes, los lugares, y lo vemos aquí, en esta película, y en la historia del cine. Que ingrese a la imagen cinematográfica un «estado actual de la imagen del mundo», *dependerá* del cine, de las películas, de los propósitos de ellas, del lugar geopolítico, de los cineastas, de las circunstancias históricas. Pero cuando se ha hecho así, y se ha trabajado el problema de la realidad en la imagen cinematográfica, más allá del plano temático y argumental, el cine ha demostrado que su aparato tecnológico y sensible está especialmente facultado para ello, que hay quizá una especie de vocación del cine por la realidad, y por eso se sigue haciendo, y discutiendo; es un cine minoritario, condición aceptada, que no desprecia lo que sea disfrutable del cine mayoritario. Si llamo la atención sobre este pequeño film es porque al abstenerse de mostrar vida coyuntural, consigue su propio objetivo, pues las imágenes transmiten una elaborada belleza formal, y el conjunto tiene coherencia, no sólo ideológica sino estilística. Aunque no creo en todo el film, creo en zonas de él. *Imágenes de Santiago en los años 20* elabora una imagen para la cual conviene evitar la coyuntura presencial de sujetos.

Cerca del final de la película aparece una vista amplia del cerro Santa Lucía, y otra de la «Alameda de las Delicias», donde en una atmósfera apacible los carros y automóviles circulan, las luminarias brillan, y algunos pocos transeúntes, que parecieran disfrutar de un paseo, caminan de un lado a otro por la Avenida. Estas imágenes de vida moviéndose, debido a su origen de registro documental, otorgan al conjunto un valor cultural importante, porque nos muestran trozos de vida irreplicable, ya acontecida, pero que se reconstituye cada vez en el aquí y el ahora propio de la imagen cinematográfica, y en la impresión de realidad que le es característica. Hace tiempo que nuestro interés como espectadores ya no se ocupa tanto del discurso *promocional*, sino del valor que estas vistas han adquirido como documentos vivos de vida histórica y de cultura. Entonces,

quisiera hacer notar que esa sensación de vida, es ya una razón para afirmar que la presencia de gente en la imagen implica casi por sí misma la expresividad y significación que el cine transmite *como si* reprodujera al mundo en su acontecer natural.

De la presencia y el movimiento de estos paseantes no emana ningún indicio de problemas, ellos son parte de un amable cuadro general en el que deben estar incluidos, pero a distancia suficiente del objetivo, de modo que su presencia quede como elemento de la idea del film. La vista de la Alameda, en su vida y movimiento suave, cívico, es una imagen estable y no contingente de la Nación.

*Actividades del Liceo Valentín Letelier* (Anónimo, 1930), nos hace pensar en una continuidad, o al menos en una coincidencia de la intención ideológica y estética sobre la imagen. Un nuevo modo de la misma ausencia de gente. Aunque ahora la presencia de estudiantes y profesores habitando el Liceo es lo fundamental, ellos están quietos y apretados posando ante la cámara. Se trata de individuos que adoptan ante el cine una conducta, una pose que muy probablemente conocen por el retrato fotográfico, heredero según se ve de la parsimonia del taller del pintor oficial. Sujetos que asumen la calidad de *objetos* del cine, lo que implica pulir los gestos corrientes y «posar pa' la foto». Por coincidencia, de nuevo es el plano final, que muestra la salida de un grupo de estudiantes desde el liceo a la calle, la única que nos ofrece una imagen algo más libre o más *suelta* de esos jóvenes y de esa calle cuando se llenaba de escolares a la hora de la salida de clases. Pero, la distancia de la toma pone de nuevo las cosas en un lugar parecido al de *Imágenes de Santiago*. Es decir, en las dos películas vemos espacios habitados, pero sin la densidad viva de la gente. Aunque hay gente, sólo hay espacios escenográficos, de postal. De ese modo se logra evitar lo que ellos (y ellas, aunque aquí no las haya) portan del estado de cosas y la expresividad de la cultura más rugosa que viven en la realidad cotidiana. Incluso en las vistas donde los liceanos juegan a la pelota, con todo su movimiento, se percibe la tensión que trasuntan al presentarse como objetos del cine, y, si hay preocupación o placer, están concentrados en figurar bien ante la cámara.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Podemos suponer que otros registros, donde no era posible controlar las acciones de todos los sujetos, refutaran la inferencia de que se evitaba en el cine mudo la manifestación libre de la gente, aunque no se trata de una inferencia general, sino pertinente a las películas que muestran este problema, sean mudas o sonoras. Por ejemplo, Poldy Valenzuela (2004) describe un film que registró una fiesta tradicional en Valparaíso, donde parece haber mucha espontaneidad, y donde, por lo mismo, pudieran aparecer rugosidad cultural evitada en los otros filmes. Pero lo que la investigadora describe son actos de un protocolo —la fiesta programada— anotados en orden de aparición en la misma promoción del film, como era común en la época. Es muy posible que allí se *permita* la expresividad más espontánea. Pero no es la espontaneidad de las acciones por sí misma la que haría la diferencia, sino la autenticidad de la presencia de los sujetos, en sus

Dicho comportamiento ya implica parte significativa del estado de cosas del mundo registrado, y no aparece sino porque los realizadores lo quisieron. Aunque hay una extraña excepción al control sobre la imagen en la secuencia titulada, si recuerdo bien: «La clase de biología». En ella, un niño abre con bisturí el vientre de un conejo, y el cuerpo del animal sufre un espasmo. Es una lección de anatomía presenciada por la clase en perfecto orden de ubicación detrás del protagonista, y supervisada por el profesor. Para nosotros, en el año 2002 —con toda nuestra propia carga de prejuicios— la escena pierde la neutralización y el control del resto de las vistas. Por principio presumimos que el animal ya está muerto, pero la conmoción de su cuerpo ante el golpe nos hace *sentir* vida, como si en ese mismo instante muriera. Se ha filmado una operación didáctica y hasta rutinaria, pero *engalanada* o decorada para el cine, y desde ese «engalanamiento» viene una evidencia más de la crueldad en la cultura<sup>3</sup>. Es decir, facilitados en este caso por el grado documental de la imagen, pasamos desde un problema del cine a un problema de la cultura, sin que resulte un tránsito forzado. Tanto el enérgico corte del niño como el espasmo del cuerpo animal hacen que ese mundo ya ido respire en imágenes. En la experiencia del espectador la cosa ocurre primero sensiblemente, y luego, en un momento siguiente, pensamos acerca de la condición «real» de lo visto. Pues si la escena no estuviera viva, sensible, reconstituyéndose de nuevo cada vez que miramos el film, no podríamos percibir en esas imágenes un trozo del mundo que, sea como fuere, ha quedado allí en ese celuloide.<sup>4</sup>

En la primera película se evita la aparición de gente, en la segunda la presencia de gente es esencial, pero ellos se presentan como objetos y no como sujetos del aparato cinematográfico, y sus imágenes son trozos de vida inhibida, hecho que percibimos en la textura misma donde ocurre, es decir en los gestos de la gente y en el discurso de las

---

actos, sustentados en el discurso de la película. Y cabe preguntarnos ¿no son auténticas las acciones y anécdotas livianas y adornadas que protagonizan los actores de estas películas, así como la temática y el relato muy simples? Es por eso que el estudio nos lleva a la cultura chilena como el lugar de problema.

<sup>3</sup> Existe cierto tipo de documental que para «parecer vivo» procede a violentar la naturaleza. En *Las Hurdes, tierra sin pan*, de Luis Buñuel (1932), es evidente que lanzan un chivo cerro abajo sólo para que haya correspondencia entre lo dicho y lo que sucede; o se deja que las abejas devoren a un burro que permanece amarrado, pudiendo soltarlo. (Agradezco a Jaime Cordero este comentario).

<sup>4</sup> En su estudio del problema de la impresión de realidad en el cine, Metz (1972, Cáp. 1) hace sucesivas comparaciones entre el cine y otras artes, como la fotografía, el teatro, y la impresión de realidad propia de éstas. En relación a la imagen fotográfica, el espectador no ve algo que *está-allí*, ante sus ojos, sino algo que ha-estado-allí. 'Se trata de una nueva categoría del espacio-tiempo: local inmediata y temporal anterior; en la fotografía se produce una conjunción ilógica del *aquí* y el *antes*' (citando a Barthes, *Retórica de la imagen*). Ahora bien, en el cine, concluye Metz, el espectador no apunta al «haber-estado-allí», que podría colegirse del origen fotográfico de la imagen, «sino a un estar-aquí viviente.» (p. 20-21). Salvo en su proceso de registro fotoquímico, el cine no fija lo registrado, la proyección del film no reproduce lo filmado, puesto que el movimiento no puede reproducirse, sino que se produce cada vez de nuevo, aun siendo el mismo.

películas, que está elaborado en la imagen misma, y no sólo en los textos o guión, y que no puede cambiarse.

¿De qué realidad he hablado? Del mundo perceptivo, visible y audible, que se pone en relación con el cine, que porta las ordenaciones psíquicas y sociales, invisibles, que conforman a los individuos, sus modos de vida y sus comportamientos. Un mundo antropológico, sociológico, político, económico, mundo de las ideas y el arte, que está corporalizado y movilizado en los cuerpos visibles. Un mundo, entonces, que existe en sus propias imágenes, sin ligamento obligado con el cine o lo audiovisual. La primera relación estrecha del cine con la realidad está determinada por el aparato fotográfico-fílmico (o electrónico-fílmico, desde el video en adelante), que captura imágenes de la existencia visible, definida por Étienne Souriau como la *materia profílmica* (Metz, 1972, p.58; Graudeault y Jost, 1995, p.40). Pero la imagen del mundo visible, el cuerpo de los sujetos, su rostro, la mirada, no son materia neutra de sentido, sino que portan y proyectan expresividad y significación constituidas *antes* del cine.

Puede que esté deteniéndome en percepciones poco significativas, considerando la corrección que las películas citadas, la que sus personajes se esfuerzan honestamente en asumir, y de los propios filmes intentando ser impecables como filmes. Pero la conclusión a la que arribamos es que todo esto es corriente y cotidiano: la inhibición del gesto corriente es algo corriente; el engalanamiento es algo corriente; querer hacer una buena película también lo es, así como evitar la contradicción es la norma de todo discurso. No se trata de decir que la sociedad chilena sea inhibidora y que un encargo o autoencargo estrecho malogre las películas, eso ya se ha concluido. No es el problema de un país, sino —precisamente— un problema de la realidad, o mejor dicho, de la cultura. Por paradoja, tal vez, no puede evitarse que el mismo gesto de evitar y sus procedimientos queden capturados y se hagan perceptibles en imagen fílmica, porque allí es donde percibimos algo que antecede a la película, que toma cuerpo en la postura de los niños, en la ausencia de gente. Es decir, se imbrican con el medio fílmico cuestiones materiales, políticas, lenguajes *prefílmicos*, —según el término usado por Metz<sup>5</sup>, y en el cual insiste,

---

<sup>5</sup> (Metz, 1972, p.64, 122-123, 179-180). Aquí plantearemos que esas conformaciones o mesetas anteriores de sentido y significación respiran, o pueden llegar a respirar en la imagen cinematográfica, aun cuando estén controladas u orientadas. Metz se interesaba en distinguir con la mayor precisión los códigos del mundo prefílmico, a fin de encontrar los códigos específicamente cinematográficos, pues sabiendo lo que *no* es el cine, podemos llegar a saber lo que es. La semiología del cine de Metz quiere colaborar a responder la pregunta *qué es el cine*, enunciada al inicio mismo de su libro, y que André Bazin había acuñado en una



para designar las conformaciones de sentido ya constituidas en la cultura, antes de la elaboración intencionada del o la cineasta y sus colaboradores<sup>6</sup>. Y allí cabe la diferenciación, de que el mundo de una película es ese mundo y no otro, *una* cultura y no otra, constatación que hace Metz, aunque no se detiene especialmente en ello.

## PERMITIR

Puede concluirse que en estos casos de control y autocontrol del comportamiento hay rasgos de una realidad contradictoria que se *cuelan* hasta la superficie de la imagen. Es decir, que la colaboración conjunta entre la expresividad y significación elaborada por el medio fílmico, y las expresividades prefílmicas, quedan manifiestas aun a pesar de una tendencia demasiado evidente en el discurso; esto nos interesa porque en buena parte de nuestras películas hay fallas donde se conjugan, en una imagen ruidosa o fracturada, el problema propiamente cinematográfico con el problema del trabajo con los materiales reales. Consecuentemente, en registros donde hay mayor sensibilidad hacia la materia expresiva de la gente, ella aparece de modo más natural, permitiendo que el espectador haga el trabajo de la conjunción de ambos ámbitos<sup>7</sup>.

---

revitalizada comprensión del problema de la realidad en el cine, en la década 50. Reconociendo la significación y la expresividad que proviene de lenguajes y semias anteriores, o paralelas, pero extracinematográficas o *afílmicas*, (término que utilizan Gaudreault y Jost, 1995), puede aprehenderse la construcción de significación y expresión que el film produce en su esfera propia, usando esa significación culturalmente conformada. Para nosotros, el enfoque metziano —de sus primeros estudios— será importante para la identificación de los elementos constituyentes del film, porque el objetivo aquí es argumentar que el mundo prefílmico efectivamente respira en la imagen cinematográfica, a veces más, a veces menos, dependiendo también del cine que veamos, y que este fenómeno es particularmente apreciable en algunas películas chilenas a través de la presencia del sujeto en la imagen, quien, como la parte visible de un témpano —en palabras de Raúl Ruiz— es el agente vivo de la cultura. Nuestro objetivo no es en sí la teoría del cine (contribuir al conocimiento de lo que el cine «es»), sino que con modestia, lo que quisiera entender son las emergencias en la imagen cinematográfica de ese mundo que se oculta, pues la imagen cinematográfica es un producto imaginario capaz de hacernos entrar en una profunda experiencia de nosotros mismos.

<sup>6</sup> Agreguemos, como nos hace notar Sergio Rojas, que dicho estado prefílmico, en el sentido de *ignorante* del medio audiovisual, difícilmente existe hoy día. Sucede, como sabemos, que el gran cine de la cultura de masas, se ha convertido en otro lenguaje del mundo; mientras que la televisión y nuevas tecnologías saturan de audiovisualidad la experiencia actual de la realidad. Es decir, la gente queda alienada en una «sociedad del espectáculo», donde puede olvidar la torturante experiencia de estar afuera de la vida, como lo dice Guy Debord.

<sup>7</sup> Esto significa que cuando la manipulación cinematográfica borra lo natural, para darle códigos internacionales, inadvertidamente o no, borra también sentidos más profundos, resultando una imagen inexpressiva. Metz pone el ejemplo de las expresividades del rostro. No es por efecto del lenguaje cinematográfico que se comprende su sentido, porque lo hemos aprendido antes. Ahora bien, continúa Metz, (quien es francés), aunque en el caso de las películas japonesas podemos encontrar más dificultad, «sigue siendo cierto que los filmes franceses son comprendidos 'muy naturalmente', es decir, *por efecto de un sabermuy antiguo y muy profundamente arraigado entre nosotros, que funciona 'solo' y que —para nosotros— se confunde con la percepción misma.* (1972, p.126, nota 111). Las cursivas son mías.



*Recuerdos del mineral El Teniente, Salvador Giambastiani, 1918.*

Ejemplo de ello es la imagen de los niños trabajando en la mina de cobre, en el film de Salvador Giambastiani *Recuerdos del mineral El Teniente*<sup>8</sup>: el grupo de niños, cargados con fardos a la espalda, salen de una boca de la mina, avanzan alegres hacia la cámara, saludan sonrientes, alguno levanta su sombrero, y luego siguen su camino. Resulta obvio entender la explotación que sufren, aunque la toma en sí no esté orientada a algún tipo de denuncia. Tal como en nuestros filmes anteriores, la imagen revela un estado de cosas sociales, pero a diferencia de ellas, los niños aquí no están cohibidos; su libertad y espontaneidad de movimientos, su alegría y las sonrisas, son los rasgos en los cuales su existencia respira a través del registro fílmico, y donde la realidad puede dar su sentido ambiguo, bello a la vez que ominoso. Esto es, al revés de los otros niños, en quienes percibimos la apretada tensión y el autocontrol de los cuerpos. Pero en ambos casos, por su comportamiento ante la cámara, percibimos algo que puede ser llamado *su condición* (tomando prestado un texto de Eugenio Dittborn); una condición mental y una condición social, como los aspectos más salientes de su presencia.

En la toma de Giambastiani, la significación no sale a espaldas de la intención, sino que es permitida en su contradicción real, y es elevada a una existencia estética autónoma, la de la imagen cinematográfica cargada de sentido. Alicia Vega (1979) demuestra con detalle la inteligencia propiamente cinematográfica que da valor a la película, y a esta toma en particular: hay un montaje dentro del plano, que pone en

---

<sup>8</sup> Que no he visto directamente, sino en su inclusión en el documental *El Sueldo de Chile*, de Fernando Balmaceda (1971) y desde la cual la refiero. Por la descripción de Alicia Vega (1979), y el fotograma que se reproduce en su libro, sabemos que la toma de los niños saliendo del túnel proviene del film de Giambastiani. La película se titulaba «El Teniente», y fue realizada en 1918, según un catálogo del Servicio Informativo y Cultural de los Estados Unidos. Fue encontrada y restaurada por Patricio Kaulen y Andrés Martorell en 1955, quienes le dieron el montaje y título actuales (además de aceptar en esa fecha una voz *over* de narrador, ideológicamente cargada y redundante a las imágenes). Datos que entrega Alicia Vega y su equipo de investigadores, en su excelente estudio.

relación los distintos elementos de la imagen. Los niños avanzan, sus figuras y sus sonrisas quedan relacionadas con la boca oscura del túnel de donde salieron; las sonrisas contrastan, por tanto, con sus espaldas cargadas, y la carga se relaciona con la boca del túnel; «El hecho de encuadrar esa imagen con la cámara fija y profundidad de campo, dejándola rodar por un tiempo, es suficientemente significativa y tiene valor por sí misma.» (p.229). Por cierto que, si obviamos el discurso del narrador *over* que le fue superpuesto en la restauración de 1955, donde se pretendía orientar abusivamente el sentido de la imagen, según bien lo describe Alicia Vega, hay en la toma por sí misma un discurso bastante menos cargado ideológicamente que en *Imágenes de Santiago* o en *Actividades del Liceo Valentín Letelier*. Eso está logrado por la elección de lo que se va a filmar, por la imbricación que hace Giambastiani de su visión del mundo con su capacidad y oficio como cineasta; en tanto los anteriores hacen una prédica evidente, en la elección y en la elaboración de la imagen.

Aunque en principio identificamos en el control de la imagen al cine en su ámbito propio, y al mundo real lo distinguimos en la presencia de la gente y el entorno, en nuestra experiencia con las películas, cuando las vemos y cuando las recordamos, ambos ámbitos concurren a la vez, imbricados en la imagen. La percepción de los estados de cosas que respiran en estas vistas, es a la vez percepción del cine y del mundo.<sup>9</sup> En este sentido, como afirmaba al inicio, la presencia de los individuos en la imagen cinematográfica introduce elementos y signos de los estados de cosas en los que viven, a la expresión y la significación cinematográfica<sup>10</sup>.

### **Discusión: el estatuto estético del mundo en la imagen**

Hasta aquí hemos visto imágenes del período mudo, que más tarde fueron asociadas dentro del género documental. Estas *vistas*, que se caracterizan por ser *la retención visual de un fragmento espacio temporal de la realidad afílmica, donde hay un discurso pero no un relato*, (Gaudreault y Jost, 1995<sup>11</sup>), corresponden al primer uso histórico del invento, al *cinematógrafo* de los hermanos Lumière. Por lo tanto, surge la pregunta de si podemos hablar de respiración del mundo en el cine de ficción, el cine en la forma en que todos lo

---

<sup>9</sup> Quiero decir que esos estados de cosas se perciben en una profundidad un tanto más allá de la escenificación. Son documentos fílmicos de un pasado que *ha estado ahí*.

<sup>10</sup> No me atrevería a decir lo mismo exactamente respecto a las imágenes audiovisuales de los medios de masas.

<sup>11</sup> Ver Cap.1, subcapítulos 6 y 7.

conocemos, que nos propone el relato de una historia imaginaria, y que crea un mundo «que sólo existe en nuestras cabezas.»<sup>12</sup>

La imagen de los niños mineros de Giambastiani está cercana al «grado cero de la documentalidad» como definen Gaudreault y Jost a las famosas vistas de Lumière: *La llegada del tren*, o *La salida de los obreros*, y por extensión, *El ejercicio de bomberos de Valparaíso*, según lo describe, por ejemplo, Eliana Jara (1994). Mientras que *Imágenes de Santiago* y *Actividades del Liceo*, ya que tienen un montaje y un discurso primariamente narrativos —el montaje es una organización que tiende a producir narración— podemos entenderlas en la interzona entre ese grado cero y la ficción. La ficción, según los autores citados, ya aparece en la anécdota que cuenta *El regador regado*, de los mismos hermanos Lumière, donde la sencilla historia narrada en una sola toma adquiere autonomía y existencia propia, absorbiendo en su beneficio, por decirlo así, a la *vista* de la que está hecha. El registro pasa a ser, entonces, un material constructivo sobre el cual se levanta el mundo imaginario. En este sentido, Metz (1972) define el traslado de la realidad a la imagen cinematográfica como la *irrealización* de la realidad.

Algunos autores (Giralt, 2003) sugieren que en la imagen cinematográfica hay una tensión entre rasgos documentales y rasgos ficcionales. Gaudreault y Jost afirman que no es la imagen la que contiene a ambos, sino que es la actividad del espectador la que decide que un ámbito predomine sobre el otro. Si vemos la imagen y su transcurso como el indicio de algo que ha *estado ahí*,<sup>13</sup> en el espacio y el tiempo, o si estamos atentos a cuestiones como la iluminación, la cámara, las actuaciones, o el vestuario, adoptamos una actitud documentalizante; si nos imbuimos en la historia narrada, en nuestra identificación con los personajes y las situaciones, adoptamos una actitud ficcionalizante. Para estos autores, toda película participa de los dos géneros. Es un argumento que, en lo que aquí discutimos, permitiría afirmar que en el cine no hay realidad alguna, y que no la hay porque la realidad es, en términos extrafílmicos, algo más o menos verificable,

---

<sup>12</sup> Ibídem, p.42; ver también Metz, 1972.

<sup>13</sup> Aquí, esta aparente contradicción con lo expuesto en la nota 3, nos permite discernir dos problemas diferentes, que ayudan además a esclarecer la terminología, «donde la palabra 'real' se presta siempre a confusiones». Por un lado, está la *impresión* de realidad, provocada por el universo fílmico, o diégesis, la realidad de la ficción característica de cada arte. Por el otro lado, está la *percepción* de realidad, debida a los materiales empleados para la representación, «vale decir, de todo el problema de los índices de realidad incluidos en el material del que se dispone en cada una de las artes de representación.» (Metz, 1972, p.31). Lo que aquí planteamos es que el espectador oscila con cierta libertad entre uno y otro nivel, como bien lo exponen Gaudreault y Jost; que, también, los niveles confluyen en la percepción del espectador, en su experiencia cinematográfica, haciendo que lo que es índice de realidad se eleve a elemento de significación fílmica; y además, que en el caso que estudiamos, los filmes nos *provocan*, seguramente por su misma proximidad, una percepción de indicios de realidad, aparte de nuestra libre actividad ficcionalizante o documentalizante.

mientras que no hay nada verificable, en este sentido, en la experiencia cinematográfica.

Es así, considerando los conocimientos aportados por estudios de la estética cinematográfica (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 1989), y por estudios semiológicos y narratológicos del cine (Metz, 1972; Gaudreault y Jost, 1995), que refutan desde hace tres décadas, por lo menos, la tesis de que la realidad física, la naturaleza o la vida, iba a encontrar en el cine su aliado idóneo, su indagador, su riel y su rescatador, como en el influyente pensamiento de André Bazin. Lo que se refuta a Bazin, especialmente, es la validez empírica de su teoría realista, basada en la objetividad y neutralidad de la reproducción fílmica del mundo visible y de su tiempo. Para los autores de *Estética del cine* (Aumont et.al., ob.cit.) el cine es, en efecto, uno de los medios de representación más realista, pero sólo y siempre en relación con otros medios, pues la realidad propiamente tal no se alcanza jamás: «Basta recordar que la representación cinematográfica (que no viene sólo de la cámara) sufre una serie de coacciones, que van de las necesidades técnicas a las necesidades estéticas.» (p.135).

Lo que yo quisiera argumentar es que percibimos, muchas veces, y en cualquier film, una oscilación entre la magia, el sueño envolvente del doble imaginario, y el *reconocimiento* en la imagen, de signos, rasgos, texturas que vienen desde la presencia perceptible, primordialmente estética, del mundo y el sujeto en la imagen, es decir, reconocimiento de indicios de realidad, cosa que, en un cine como el nuestro, nos lleva a discutir sobre *nosotros*, sobre el problema de la cultura envuelto allí. Salimos del film, luego volvemos al mismo u otro film, ese tránsito tiene una especie de «puente» en el reconocimiento perceptivo del mundo. Todas las artes se relacionan y nos relacionan con el mundo real, pero el cine está especialmente facultado para ello. No quiero proponer aquí un estudio centrado en y sólo en el cine, sino en la relación de nuestros filmes y sus imágenes con sus espectadores próximos, y con el mundo cohabitado.

La libertad de ver una película desde *otro lado*, como afirman Gaudreault y Jost, indica más bien que una imagen cinematográfica interesante permite transitar, o vagar, si uno quiere, por la ambigüedad de su condición.

La presencia de la gente, de los personajes y del mundo perceptivo, está elevada en la imagen cinematográfica a una existencia estética. Esta hipótesis la plantea Jean Mitry (1999, 1ª Ed. 1963). En primer lugar, aunque aceptada en su estatuto imaginario, la imagen fílmica *representativa* sigue siendo, no obstante, la imagen de algo real. Por «imagen representativa», colegimos que se refiere especialmente al cine de ficción. De ello, dice Mitry, *resulta una especie de conflicto, de dualidad entre el objeto representado*

y su propia representación (p.149). Esta dualidad entre ser y parecer, entre lo concreto y lo abstracto, no nos permite considerarla desligada del mundo, como una realidad ficticia, o un nuevo objeto; pero tampoco del modo como la planteaban André Bazin, o Roger Munier (*L'image fascinante*, 1961), como una «cosmofanía» del mundo, donde las cosas se revelan a sí mismas ante el espectador. Cito a Mitry:

Si entonces la imagen es 'revelación', lo es sin duda, pero de una realidad más intensamente *percibida* y *significada*, y no de una realidad 'trascendente'. Lo que Munier denomina 'fotogenia' (esa revelación) no es, como él afirma, *el* sentido que las cosas 'se dan a sí mismas' y tampoco un sentido que nosotros les daríamos, sino un sentido que ellas adquieren por el hecho mismo de la representación fílmica, y, por otra parte, un sentido que nosotros les *descubrimos* (que no captamos sino por obra de su *aislamiento*). El sentido que nosotros les damos no puede ser más que un sentido estético que depende entonces del encuadre y de la organización del campo. (Sic. p. 146).

Es preciso decir que en esta primera parte de su obra, sobre las estructuras, Mitry no se refiere a la imagen fílmica del sujeto, del actor, o de la imagen humana, sino a la imagen fílmica *en sí*; pues este problema insoslayable, de la ambivalencia de la realidad y la ficción es un fenómeno de la imagen cinematográfica en sí misma:

La magia especial del cine procede de que el 'dato real' se convierte en el elemento mismo de su propia fabulación. 'Lo que es' se convierte en 'lo que no es' o 'lo que podría ser' (...) un *lo que es* transfigurado. Lo real se convierte en el enunciado de lo irreal o lo imaginario, de lo verosímil o lo inverosímil. Nosotros vemos lo que ya ha visto un ojo; una imagen donde lo real, a condición de un coeficiente estético más o menos pronunciado, está dado como más perfecto de lo que es. (Sic. p. 147).

## **Sujetos imaginarios.**

### **Percepción del mundo en *El Húsar de la muerte***

Volvamos sobre los problemas que encontramos en las películas estudiadas: los niños mineros dan vida, están vivos, se mueven como ellos se mueven, mientras que los colegiales tienen la expresividad de un estrés, que no del todo lo percibimos como condición de esos niños, sino como sujetos a un discurso, siendo objetos de un discurso sobre el mundo; ese tono da significado también al escenario. Decíamos que los

dos filmes estudiados primero (posteriores cronológicamente), evitan la presencia del sujeto en la imagen, mientras que Giambastiani permite esa presencia. Veamos ahora un film de ficción del mismo período.

Mi hipótesis sobre *El húsar de la muerte*, la película de Pedro Sienna del año 1925, es que permite la expresividad cultural (natural) del actor en calidad de sujeto-actor, y anuncia una de las tendencias más adultas del cine chileno (no quiero decir la única), la que se inspira en la vocación de realidad del cine, como aparato tecnológico y como arte, que permite la contextura de la culturalidad chilena, o la que decididamente busca de distintos modos hacerla «salir» —no me refiero al realismo representativo.

En *El húsar de la muerte* se da la conjunción entre una materia de construcción que expresa vida, sumado al talento del cineasta, que ya no es solamente el de organizar cada toma, sino de organizarlas para contar en el cine las historias del héroe.

Estudemos al personaje del «huacho pelao», el niño amigo del protagonista: cuando corre por las calles anchas de tierra, hay cierto temblor o nervio en su cuerpo, ¿se debe la construcción del personaje, al talento del actor? Sí, pero hay cosas que nos dicen que el temblor —aparte del que produce el movimiento característico del mudo— es del niño puesto a actuar como su personaje; el rostro en primeros planos, la forma de su cara y, por lo tanto, la forma de sus expresiones, la gestualidad de sus comunicaciones con los otros personajes, lo mismo que la sensación de los movimientos corporales, van construyendo a través del rasgo del niño real, la consistencia del «huacho pelao». Esos rasgos no son trozos de realidad por sí misma, sino que son una presencia estética en la pantalla, que, en último término, sólo existe allí, en el personaje. Sienna, por su parte, es un experimentado actor profesional, le imprime al héroe su cuerpo y su carácter, su condición de sujeto real está amalgamada, por decir así, en su condición de actor. Los otros personajes se valen también de sí mismos, como el niño, sus roles son menores y no parecen tener la presencia profesional de Sienna; en ellos hay una presencia o estado intermedio entre sujeto y actor, y Sienna permite los rasgos reales, a favor de la vivificación de los personajes.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Alicia Vega (1979) menciona que los personajes, si no tienen mayor trabajo de interiorización, tienen en cambio una *identidad* muy clara, construida por su comportamiento en distintas situaciones. Incluso el alegre cura del sarao (donde Rodríguez llega suplantando a un noble español para averiguar dónde están los papeles militares y jugarle una treta al enemigo, esto tras capturar y atar al noble y a su criado, y engañar al cochero, escenas donde percibimos la habilidad en el encuadre, la acción y el montaje, que se conectó de inmediato con el público de 1925 y con nosotros hoy), ese cura decimos, llena de vivacidad el preámbulo de la escena. En este sentido Alicia Vega tiene mucha razón: no sólo construye su identificación como personaje circunstancial sino que cataliza culturalmente las imágenes de un personaje tradicional.



*El huacho pelao en El húsar de la muerte.*

Los personajes en el cine, me atrevo a decir, se construyen por la encarnación de un ser imaginario en la imagen y voz de un cuerpo presente y vivo —pero no con su realidad existencial, como ocurre en el teatro. Por esa condición, a la que debe sumarse nuestra actitud documentalizante de espectadores, favorecida en el caso de películas antiguas, vemos a los personajes alternativamente como seres de ficción e individuos concretos, actores profesionales o no, que *imprimen* su carácter, su personalidad, al personaje.

En la historia secundaria del «huacho pelao», que avanza en paralelo y se interrelaciona con la del héroe, pueden darse ejemplos de la talentosa imbricación de la expresividad de los sujetos-actores con la construcción del relato cinematográfico. Sabemos que el film cuenta episodios de la leyenda de Manuel Rodríguez, y dentro de ellos está la historia del niño compañero, que va desarrollando su curso propio, linealmente continuada a través de los episodios, encontrándose con, y separándose de las escenas del héroe, lo que hace que surja desde allí la expresión cinematográfica en unos de sus efectos más envolventes, el de la continuidad, el ritmo y el sentido de la historia narrada, hilando con la historia del niño las secuencias separadas del héroe.

El «huacho pelao», que alberga la causa patriota y admira a Rodríguez, juega con sus amigos a ser guerrilleros. Es castigado por San Bruno que los sorprende. Queda solo con sus lamentos y sueña despierto con derrotar a los realistas para obtener de una doncella (la Libertad) el premio —que le significa entrar a la montonera de Rodríguez— con el final humorístico de la mujer que le tira un baldazo de agua, y el particular gesto cotidiano que él le hace a ella, empapado y enfadado. En su siguiente escena, donde vemos sucesivos



primeros planos esperando su oportunidad,<sup>15</sup> roba la corneta del cuartel realista y sale al camino al encuentro de Rodríguez, quien lo acepta entre los suyos y le encarga su primera misión: le ayudará llevando el caballo para que él escape después de la escena del sarao. En ese mismo lugar, instruido por Rodríguez, saca por la ventana la «arqueta» donde están los documentos militares, huye con el tesoro y lo entrega a Rodríguez, que parte al galope. Estos momentos hacen gran parte de la progresión narrativa de todo el film, desde menor a mayor, y viceversa, o desde la acción particular a su integración en el montaje y la idea narrativa principal, como lo ha demostrado con detalle Alicia Vega (1979).

### **La imagen fílmica del sujeto por sí misma**

Al abrir este capítulo afirmaba que en los casos donde se evita la presencia de gente, se evita la problematicidad psicosocial y cultural que emerge desde su imagen. Con el término «problema» me refiero a aquello que empuja preguntas que no están respondidas o solucionadas en la misma imagen, que requieren al menos una observación atenta y una reflexión acerca de ellas. Se puede decir que hay proyección de problematicidad psicosocial en la imagen por sí misma, pero se entiende que su sentido se percibe dentro del sintagma de imágenes, y en relación con el discurso o la historia narrada.

En la imagen por sí misma de la gente, podríamos pensar que su presencia a veces es tan fuerte, o de memorable belleza, que nos impresiona con independencia de su pertenencia a un film. Podría citar, entre otros casos, las marcas de la vida, que se expresan en la melancolía del rostro del viejo organillero, en una de las imágenes finales del documental de Sergio Bravo *Domingo de organillos* (1962).<sup>16</sup> Pero evidentemente, ese rostro está significado o semantizado por todo el contexto de la película. Su melancolía y el rumor de una realidad de carencias se suma y aumenta la de las imágenes anteriores: el organillero tocando ante un edificio de departamentos acomodado, la mujer que recoge las monedas; el carretonero que se echa a andar llevando con su cuerpo la carreta con su enorme carga de cajones, los contrapuntos a la «bella vida» del consumo y la juventud «en onda». Allí, dentro de la narración y la significación del transcurso de las imágenes — es decir del relato— podemos percibir una vida que el cineasta quiere transparentar, en el

---

<sup>15</sup> Cuando sonrío mientras atisba su oportunidad para tomar la corneta, diríamos que hay una suerte de centelleo del pensamiento, que pasa invisible a nuestros ojos, pero se expresa en las sonrisas y en el gesto corporal.

<sup>16</sup> Sobre Sergio Bravo y su filmografía, ver: Jacqueline Mouesca (1988).

pleno sentido de buscar que lo real se enuncie —como si lo hiciera por sí mismo— a través de la existencia visible.<sup>17</sup> Algo parecido podemos decir del carretonero en la tercera parte de *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán; sin adquirir autonomía del discurso de la voz *over*, lleva su imagen a un nivel de percepción estética quizá pura, o puramente cinematográfica, sin contradecir el sentido político explícito de la película; muy por el contrario, la realidad socioeconómica del pueblo, aludida a cada momento por el discurso, comienza a respirar desde la imagen y a mostrar una inexplicada belleza, gracias al transcurso largo e igual con que la imagen sigue al hombre que lleva el carretón.

Hay muchas otras imágenes de gente o de individuos que pueden habernos impresionado en el cine, por su simple presencia, por una fotogenia particularmente expresiva que, aunque sin poder demostrarlo, atribuimos a los individuos reales, quizá tanto como a la inteligencia cinematográfica.<sup>18</sup> Pero en el caso, más frecuente, de individuos que no tienen esta particular expresividad fotogénica, su imagen se torna expresiva o significativa por su situación dentro del film. Es el caso que citábamos de la mujer del organillero, su figura y sus movimientos están unidos, imbricados al discurso del film, de modo que ella expresa y significa una realidad que, probablemente, su imagen fílmica o fotográfica aislada no podría lograr, pues su fotogenia es, como la mía, más corriente y más anónima. En nuestra experiencia corriente, la realidad visible no nos enseña a simple vista una significación profunda, y si hay quien pueda decir que la apariencia lo dice todo, aparte de indicar una sensibilidad perceptiva seguramente especial, indica un ejercicio atento de la percepción del mundo sensible, cosa a la que quisiera yo contribuir, y que quisiera yo mismo aprehender por medio de estos estudios. El problema de la vida psíquica, la constante preocupación, bondad y mezquindad de la existencia, raramente están expresadas en el cuerpo de modo legible a un observador cualquiera, que reconozca las suyas propias en la imagen del otro, por la sola presencia de esa imagen de otro. Por ejemplo, los problemas causados por la pobreza, en la vida psíquica, pueden quizá ser perceptibles en la expresión de un rostro, en la postura del

---

<sup>17</sup> No se trata de belleza *por la belleza* de la imagen, en los filmes de Sergio Bravo. Es la sensibilidad de lo que se ve, tanto como de la mirada que lo ve, pues paso a paso encontramos evidencias de ambigüedad y ambivalencia. La luz, por ejemplo, era uno de los elementos más importantes para Bravo, «estábamos bastante locos descubriendo la luz, nuestra luz del sur, que es una luz marítima de mucha riqueza cromática (Mouesca, 1988, pp. 18). Es una sensibilidad poética de la imagen real, descubierta por una mirada particular. Raúl Ruiz dice, por el contrario, que la luz del centro del país es dura: «La luz empieza a ponerse buena en Valdivia, pero se acaban las ciudades. El ideal sería la luz de Valdivia en Santiago. Entonces, estamos condenados a hacer cine campesino». (Víctor Vaccaro, Ernesto Saúl, entrevista, 1987).

<sup>18</sup> Sabemos del *casting* de los actores aspirantes al cine o la televisión, pero no deberíamos confundir en la fotogenia industrial o semi-industrial (las películas de ficción en Chile se hacen todavía «como si» fueran productos de una industria cultural), con la facultad tan discutida de la imagen cinematográfica de «captar» realidad. En los casos corrientes, o «normales», las personas no poseemos esa fuerte fotogenia.

cuerpo, en actitudes y comportamientos, antes de pasar a la palabra, pero ni siquiera el habla del individuo podría revelar por sí misma, creo yo, la estructura social que lo forma en esa condición. Es necesario una tematización o una investigación que encuadre su imagen y que la haga significativa, y le permita expresar su estado. Sabemos, desde ya, que ello significa una mirada política al mundo, y hay varios tipos de miradas políticas, algunas de las cuales, como en los dos casos con que iniciamos, requieren neutralizar al sujeto, o buscan sujetos aliviados de tales problemas.

## CAPÍTULO 2

### LOS HABLANTES ENREDADOS:

#### LAS DOS PRIMERAS ETAPAS SONORAS DEL CINE CHILENO (1939 A 1955)

#### AZAR Y NECESIDAD DE JOSÉ BOHR

No podemos estudiar propiamente la evolución del cine hablado en Chile, desde su aparición, en 1934, y su instauración un poco más continua, con muchas dificultades, desde 1939 en adelante. De entre 1942 y mediados de los 50, las películas de José Bohr han sido las posibles de ver hasta hace poco.<sup>19</sup> Ellas no son interesantes cinematográficamente, no obstante gozar algunas de popularidad hasta hoy día. Lo que permanece en equívoco es su valoración cultural, y una de las razones a su favor es esa popularidad. En esto han colaborado los contextos culturales. Sabemos que eran proyectadas cada 18 de septiembre en la televisión, durante las décadas 70, 80, 90 y hasta hoy incluso, con el rótulo de «época de oro», o «época clásica» del cine chileno. El término desde luego era exagerado, pero no solamente se trata de slogans del lenguaje del mercado, sino que refleja una visión oficial sobre ellas y su autor, que queda manifiesta en el mismo privilegio de su difusión masiva oficial. Esto ha construido, para bien o para mal, una imagen de nuestro cine en nosotros. Quizá es por estas razones que el contenido de sus películas, lo que éstas *dicen*, tenga importancia a la hora de estudiarlas, y no solamente el *cómo dicen*, la enunciación cinematográfica. Estudiaremos a este cineasta haciendo paralelos con los análisis de Alicia Vega sobre dos películas de la década 40.

---

<sup>19</sup> Su conservación se debió a la previsión del mismo autor, cosa que también ocurrió con *El Húsar de la muerte*, conservada gracias a la preocupación de Pedro Sienna. Considero aquí de José Bohr *Pal otro lao*, (1942), *La dama de las camelias* (1947), *Si mis campos hablaran*, (1947), *Uno que ha sido marino* (1951), *El gran circo Chamorro* (1955). Más recientemente, algunas películas mudas, y del primer período sonoro, de los años 30 y 40, están siendo rescatadas. En el Festival de Cine de Valparaíso de 2007 se exhibieron *El leopardo* (1925), película muda de Alfredo Llorente; y *Río abajo* (1949) hablada, de Miguel Frank. En 2008 se anunció la exhibición de *Hollywood es así* (1944), hablada, de Jorge Délano (Coke); *La mano del muertito* (1948), hablada, de José Bohr. La fecha de los presentes estudios es del año 2006, por lo cual no se consideran estas películas, salvo la relación a los análisis que de algunas de ellas hizo Alicia Vega (1979).



*Uno que ha sido marino*

La primera parte de *Uno que ha sido marino*, de 1951, está rodada en exteriores, con una fotografía muy bella, de Andrés Martorell. La escena de la huida de los asaltantes del banco está hecha en el centro de Santiago, y en Mapocho el inicio de la historia. Aunque la ciudad es solamente un escenario detrás de los personajes, su populosa cotidiana, su trascorrir vivo, constituyen probablemente el mayor valor de la película, valor de memoria y tiempo en la imagen cinematográfica, trozos vivos del mundo y de la gente que se actualizan en esa especie de «pasado en el presente».<sup>20</sup> Se percibe también que la gente sabe que se está filmando una película, y «actúa». ¿Cómo lo sabemos? No puede atribuirse enteramente a la lentitud de sus movimientos, puesto que esa cadencia se aprecia todavía más, y con mayor razón, en otro tipo de registros. Por ejemplo, para nosotros son familiares las tomas de partidos de fútbol del año 1962, o anteriores, donde la suavidad de los desplazamientos es sorprendente comparada con la actual<sup>21</sup>. Me parece, en cambio, que la autoconciencia de la gente se percibe en el cuidado con que dan y terminan sus pasos, en el andar garbado de todos, en cierta coreografía de entradas y salidas en el campo de lo filmable, común por supuesto a la filmación de películas de algún presupuesto, además del detalle casi obvio de que ninguno mira a la cámara, menos si pasa justo por su lado. Ellos no pueden sino estar avisados, estar concientes. Se les pide que caminen como siempre, que crucen la calle, que tomen la micro, que conduzcan la carreta o el camión, y la gente trata de lucir bien ¿quién no

<sup>20</sup> Véase Gaudreault, y Jost, 1995, Cap. 5, apartado 1 «Acerca del status temporal de la imagen».

<sup>21</sup> Tampoco es que hoy en la calle veamos a la gente correr y mover sus cuerpos *siempre* con velocidad, sino que es nuestro sentido interior de estrés, relacionado además con estar habituados a una audiovisibilidad masiva de rapidez enorme lo que probablemente hace la diferencia; es nuestra propia percepción del tiempo presente, y nuestros cuerpos en él.

quiere lucir bien? Es una película que, quizá con pocos precedentes en el cine argumental chileno, (no se puede demostrar ni refutar confiablemente), sale del estudio al lugar mismo del azar, pero debe quitarle su posibilidad, y lo logra. El azar del espacio y de la gente amenaza hacer perder tiempo y trabajo, pues llevaría la significación hacia otro lugar, o peor todavía, al caos de significantes dispersos que por lo mismo se tornan *insignificantes*. Lumière, dice Burch, desde *La llegada del tren a la estación* «entabla esta lucha contra el azar que caracterizará a casi todo el cine durante los sesenta años siguientes.» Por un lado, es el azar quien tiene enteramente en sus manos la puesta en escena, en el momento en que el tren llega y él hace rodar la manivela, pero, aparte de instalar su cámara antes, anticipando una composición plástica, establece un cuadro, que delimita el área de lo imprevisible:

Más allá de la lucha ciega, intransigente contra el azar, da un primer paso hacia su control. Al mismo tiempo, se interesa en acontecimientos totalmente previsibles: *El regador regado* y los filmes de ese estilo, son el gran paso adelante que consiste en mantener el azar... en un lejano 'espacio off', en suma, el principio de la puesta en escena... Poco a poco el estudio se convirtió en el refugio de un arte que quería huir de un mundo azaroso, puesto que suministraba un medio que podía controlarse cada vez más perfectamente, con la ayuda de técnicas cada vez más refinadas (transparencias, pictographe, dunning, travelling matte, que permiten rodar personajes y fondos por separado) que dispensaban casi por entero de aventurarse fuera, donde el azar no puede ser mantenido al margen sino a base de millones.<sup>22</sup>

En nuestro caso, en *Norte y sur*, la primera película hablada, Délano construye un estudio, y recurre a la reconstrucción a veces minuciosa de la realidad, en cartón piedra, en vez de aprovechar los mismos escenarios naturales (que se copiaban). El procedimiento continuará después. Era la influencia de Hollywood, donde todo se hacía en los enormes sets de las productoras, dice Ossa Coo (1971, p.36). Hay una actitud (la imitación, la copia) que tiene razones de ser, porque manifiesta una situación geopolítica, que todos conocemos; pero también hay implicada una mentalidad. Alicia Vega (1979) se pregunta respecto a *La amarga verdad*, de Carlos Borcosque (1945), cómo esta producción que costea gran cantidad de escenarios a la larga inútiles —ya que la debilidad constructiva del guión los requiere sólo como momentos de variación espectacular—, impide esperar una noche real para filmar escenas nocturnas (las

---

<sup>22</sup> Burch relaciona esta operación progresiva a la imposición de la noción de grado cero de la escritura cinematográfica, hacer invisible la técnica (narrativa), aparte de eliminar todas las 'fallas' debidas a las infiltraciones del azar. Burch (1970), Cap. 7, Funciones del «alea». (p. 115, 116).

filmadas tienen evidentes huellas de haber sido tomadas de día con filtros inadecuados); su respuesta es la siguiente: «ciertamente, es la fijación de la época, que promueve todo lo falso.» (p. 116). Estos comportamientos, que inciden sobre las cuestiones propiamente cinematográficas, llevan nuestro objeto de estudio a el lugar donde ellos se cruzan o se colisionan si se quiere, con el universo autónomo del lenguaje cinematográfico.

### **Paréntesis sobre el cine chileno en la primera etapa hablada: los estereotipos**

En la década 40, dice Alicia Vega, el cine chileno se plegó al modelo común latinoamericano, esencialmente imitador. Lo que importaba era la comercialización del cine como un producto nacional. Se desdeña el interés por la realidad próxima, porque se pretende un mercado más amplio, con argumentos melodramáticos localizados en *lugares indefinidos*, y producción cara. Aunque se muestre específicamente un lugar y personajes que viven allí, se hacen indefinidos por sus comportamientos, y por las historias que se cuentan. *Hollywood es así*, de Jorge Délano (1944), y *La amarga verdad*, expresan cada una el empuje lúdico-empresarial privado, y la fabricación de películas como negocio estatal (Chile Films). «No se expresa un modo chileno», se aliena en un lenguaje convencional, «a pesar de que, en el caso de Délano, sea una producción independiente, de responsabilidad del propio realizador».

La estereotipación de las situaciones y personajes es característica. En *Hollywood es así*, dice Alicia Vega, los personajes construyen una identidad lineal, en un solo nivel de posibilidades. María, registrada como provinciana sentimental, jamás deja de sonreír con dulzura o entristecerse como frágil víctima femenina. La misma índole de tipificación está en los otros personajes, el jefe del estudio, los pensionistas. Los campesinos «responden al esquema tradicional del cine chileno de la época, bueno, humilde, con chispa.» (p.89). Las personificaciones de los famosos personajes de Hollywood, sin expresividad, y poco parecidos a pesar del maquillaje, son caricaturas que desvirtúan la supuesta desmitificación anunciada al comienzo (p. 339). Sin embargo, dice Vega, la actriz María Maluenda resiste un análisis desde un punto de vista expresivo; cree profesionalmente en su personaje, logra darle cierta coherencia y fineza por sus expresiones faciales que develan algún sentimiento. En *La amarga verdad* los componentes del grupo humano representado corresponden a la idea de «cómo son» o «cómo se comportan» las distintas

personas según su grupo social. Entre la servidumbre, los patrones y el mundo es como si se hubiera establecido un «orden de cosas» que no debe ser perturbado (p. 103 y 104).

Las visiones ideológicas, implícitas en el maniqueísmo representativo, han de ser aspectos de una ideología general, que implica la visión del mundo de las películas, sean éstas auténticamente pensadas o las que convienen al medio. Délano, por ejemplo, plantea al inicio una crítica a Hollywood, pero en el transcurso, por el argumento y por la exhibición técnica, lo criticado se revela como lo admirado. En *La amarga verdad*, dice Alicia Vega, el guionista en principio induce algunos problemas dramáticos, morales y sociales, pero luego los soluciona con redenciones o castigos personales, de modo que todos éstos quedan reducidos a meras conjeturas y malos entendidos; se resuelve solamente el problema de la relación sentimental de los protagonistas (igual que en la película de Délano). Borcosque, sigue la autora, teje una intriga que se sustenta en el modo en que la relata, desarrollando una pista falsa y ocultando la verdadera, que en realidad es muy elemental. Pero esto, que es interesante, parece explicar por el contrario el tratamiento argumental tan simple y estático de las relaciones entre los personajes: los señores y los sirvientes, unos arriba, otros abajo. El estatismo podría romperse, con los descubrimientos de la pista falsa, pero no se quiere. El orden social, en supuesta amenaza de revelarse desequilibrado, se restablece, manteniendo a cada personaje en la categoría en la que apareció al comienzo de la película (p. 108). En ambos casos se trata de un inmovilismo sociopolítico muy característico del cine y los medios de masas de entre 1930 y 1950. Este tipo de cuestiones son resumidas a veces con el término *caricaturización* de lo real.

Respecto al final de *La amarga verdad*, dice Alicia Vega, su manera responde también a un público «que (no) estaría dispuesto a admitir el cine como tribuna de cuestionamiento de la realidad en los años cuarenta.» (p.105). El mismo que tampoco aceptaría que una relación amorosa iniciada terminara en crisis (p. 109). Ossa Coo, respecto a la misma primera época sonora, dice que el público «recibe con desagrado estas manifestaciones caricaturescas y borrosas de la realidad chilena», sobre todo si se consideran los hechos sociales dolorosos contemporáneos, como Ranquil (p. 38). Pero mientras piensa en un público políticamente crítico, una sociedad conciente, por otro lado, acepta que el mismo ya ejerce la comparación de las películas chilenas con «los productos Hollywoodenses».<sup>23</sup> (p. 32). Comparación que es muy decidora, sobre la que habría que volver. Cabe la

---

<sup>23</sup> En ese contexto puede comprenderse la fundación y el éxito de revista *Ecran*, aunque ya desde la época muda existían en Chile revistas especializadas en novedades y comentarios de películas (Cf.: Bustamante et al., Memoria, 1989)



pregunta de si la alienación puede manifestarse en cuanto espectador del cine de Hollywood, o en cuanto consumidor de espectáculos *foráneos*, pero no como sujeto en mi percepción del mundo entorno, dominado por la economía y la sobrevivencia, por el sexo, y si se quiere, por el deseo. Si aceptamos que Hollywood está modelando la percepción de la realidad y las imaginaciones, lo hace proyectando también una interpretación de las cosas, que puede verse reflejada en las películas de cines alejados. Pero en uno y otro lugar siguen primando con fuerza las normas sociales de moral y decencia, más profundas que la cultura de masas, sea por convicción de los emisores, por la censura incluso violenta basada en esos valores, o por otros factores. El público está siendo transformado culturalmente, alienado en otra «realidad», que tampoco es tal, pero cuya imagen es fascinante, y sus historias, y sus lenguajes, lo mismo. Confunde la realidad con el cine, o al revés. Las películas son la fascinación de los niños y el diván de los adultos, pobres y no tan pobres. Esto no es tontería, el romanticismo ya ha visto que la economía y la política son la realidad, pero la verdadera vida está en el arte (luego Rimbaud descubrirá que, simplemente, está «en otra parte»). Comparado con tal modelo, «lo chileno» queda puesto en un lugar crítico, no resiste la comparación. Pero hay que relativizar, en todo caso, el vuelo ideal de las experiencias sublimes del público popular o culto con el cine, de sus experiencias más corrientes con la producción corriente. Relativizar esa idealidad, porque en los hechos el público de la década 40 tiene interés, y le gusta cuando se junta sobre todo la simpatía y el humor. En la primera etapa del cine sonoro (década 40), dice Alicia Vega, el público culto repudiaba las producciones chilenas, «mientras que el popular apoyaba a de Liguoro por su fresco humor sin pretensiones, encarnado con innegable simpatía por los protagonistas» ( p. 31).

Si se consideran los emisores cinematográficos como «representantes» de clase o de ideologías, modos de entender el mundo, su alienación no es menor, aunque su grupo es distinto, es el que elabora productos culturales. Hablamos desde una cultura, pero la cultura está dividida, separada, tal como lo está la sociedad. En general estos problemas son tratados en análisis de las masas en cuanto públicos, esencialmente sin educación, y no desde los productores<sup>24</sup>. Si los cineastas provienen en general de los grupos educados y que poseen el tiempo necesario, como lo dice Santiago Álvarez, la educación no garantizaba estar libre de la alienación cultural, ni que se quisiera estarlo. El problema lo define bien Alicia Vega, indicando la paradoja de que Délano, a pesar de ser el productor,

---

<sup>24</sup> Así es, por ejemplo, el análisis de la televisión en los años 80, *La cultura Huachaca*, de Pablo Hunneus.

con la dificultad que supone serlo en Chile, no quiera una expresión «chilena» (hablar con las materias de su mundo), sino que quiere calcar las formas y el lenguaje fílmico que admira de las películas norteamericanas; y su problema es que no las conoce. Pero la pregunta es también un poco ingenua: no hay gran paradoja, lo hace porque quiere o necesita un mercado. En segundo lugar, porque cinematográficamente no tiene mucho que decir, sino que ama al cine, y quiere hacerlo.

La comparación, en el proceso de hacerse espectador del cine clásico, se da con lo que está afuera de la sala de cine. Una sensación bajoneante, describía Raúl Ruiz, de salir de ver una película y ver que nada cuadra, no hay rubios, todo es más sucio, con menos significado. Y el equívoco está causado primero por la imagen cinematográfica y su «impresión de realidad», que nos hace decir hasta hoy día que el cine chileno nos muestra lo que somos y como somos, lo que a veces es sólo una creencia. Es más decidora la fotogenia del mundo y de la presencia de los sujetos mostrados allí, el estado esencialmente estético de la imagen y de la experiencia cinematográfica, que traslada el dato de su fabulación, como dice Mitry, a una imagen más perfecta de lo que es. En relación al cine mudo, la imagen cinematográfica se ha ampliado en sus materias: están las imágenes y los textos (el lenguaje escrito), a los que se suman la palabra (la voz), los ruidos y la música. Todas ellas conforman ahora a la imagen fílmica. Luego, la comparación debe darse inevitablemente con las películas nacionales, ¿qué tipo de experiencias nos dan?, ¿tienen un valor especial? La comparación es algo que en principio justifica la impresión de Marcelo Mendoza Prado, de que el sonido (en las películas argumentales) produjo un trauma en los espectadores: «ver a uno de los nuestros en la pantalla levantando la voz era quizá una cosa muy fuerte»<sup>25</sup>. Lo dice como posible hipótesis para explicar el largo período de dificultades con el formato. Hubo por un lado un problema tecnológico largo de resolver, aunque resulta claro que alude a la percepción. Hay un asunto casi obvio: si pese a sus méritos, *El húsar de la muerte* fuera una película hablada con los mismos diálogos que están en sus textos, resultaría una colisión (ingenuidad, inverosimilitud de los diálogos). El problema ya está en una u otra forma en el cine mudo, que es muy hablador. Pero hay que ver a los hablantes existentes, no a los *posibles*.

---

<sup>25</sup>

Revista *Patrimonio Cultural*. Nº 25, p. 5.

## Enunciadores lingüísticos y enunciadores cinematográficos (José Bohr, segunda parte)

Recapitulando, podemos decir entonces que la salida a la calle de *Uno que ha sido marino* acusa recibo de las tendencias internacionales, quizá con una alusión al Neorrealismo,<sup>26</sup> pero su control indica más la permanencia de una mentalidad que viene desde antes, y la puesta al día con algo que ya es digerido como moda. Diríamos que nos da pasado en copa nueva, y su alusión puede ser más bien un sarcasmo al Neorrealismo. Después que ha sido presentada la situación, lugar y personajes, Maruja, con tono melodramático, dice que al otro lado del Mapocho está la vida, y acá, donde están ellos, la miseria: «ustedes están acostumbrados a esto» les dice a sus dos amigos, «pero yo quiero probar algo mejor». Cruza el puente en carrera desesperada, alejándose bajo una iluminación nocturna contrastada, y sonoridad dramática. Una antigua realidad ha constituido en la cultura de Santiago al río Mapocho y sus puentes como símbolos de la separación entre pobreza y riqueza, barbarie y civilización. Es la presencia de significaciones y expresiones preexistentes o prefílmicas, que la película nos refiere como algo dado, pero no se ocupa en construirlo visualmente, quizá porque entonces significaría otra cosa, y no la imagen estable, pintoresca que ha conseguido. Evita la expresión de complejidad del mundo filmado, aludida sin embargo al ir al barrio Mapocho para significar el tema de la pobreza; o sea, aludida en el texto pero eludida en la imagen, en el sonido, en las situaciones. También al inicio de *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz (1968), los personajes van desde Independencia, es decir desde «la Chimba», pobre y polvorienta, hasta Providencia, barrio elegante, cruzando en taxi por el puente Purísima, en Bellavista. La diferencia es que a Ruiz le interesa mostrar la imagen de los dos lados de la ciudad, y el paso entre ambas, y lo hace cinematográficamente con la cámara mirando desde el parabrisas del auto que avanza, mientras que Bohr recurre al montaje paralelo, y muestra después, por elipsis, a Maruja al otro lado, mirando las luces, los teatros, incluso la gente elegante que disfruta de la vida allí. Usa para esto, como lo hace toda película, de la preexistencia del mismo lenguaje cinematográfico, mezclando las

---

<sup>26</sup>

Al *Lustrabotas*, de Vittorio de Sica (1946).

vistas subjetivas del personaje con las descripciones seriales.<sup>27</sup> Agrego en los Anexos un estudio más detallado de esta película y el cine de José Bohr<sup>28</sup>.

Observamos lo siguiente: que la hablante en este caso dice (enuncia) un texto escrito y cargado ideológicamente, melodramático. Segundo, que ella y su situación está enunciada a la vez —por la película— con un *habla* cinematográfica *enredada*, que se hará manifiesta a medida que avanza la película. Tercero, que el cineasta cree hacer verosímil su relato apoyándose en sentidos prefilmicos, culturales, y que probablemente no piense tanto en el asunto de la verosimilitud como en el de hacerse entendible.<sup>29</sup> Hay que decir sin embargo que es probable que a su público popular contemporáneo estas escenas no le interesaran tanto como las situaciones cómicas —puesto que es una comedia de situaciones—, y la explicación con el diálogo y el acto de correr por el puente hacia el otro lado le bastaba para *entenderla*.<sup>30</sup>

En efecto, las escenas cómicas están mejor construidas cinematográficamente, y en eso ayuda que, desde la separación en el puente, las situaciones de Maruja y las de sus amigos se separen en montaje alternado, quedando lo «serio» y lo cómico nítidamente aparte. Eugenio Retes, por su parte, se vale de su voz y de su trabajo gestual para hacer reír y contactarse con el público; es decir, usa las materias expresivas de la enunciación: la voz, el timbre, las músicas, la gesticulación vocal y corporal, y supera el simple

---

<sup>27</sup> Por el evidente problema del guión, no sabemos que Maruja quiere ser cantante, podría haber querido cualquier otro trabajo, pero quizá se entendía inmediatamente en la época, porque Hilda Sour era muy conocida, y Bohr da por hecho que todos saben que ella canta. Es el mismo procedimiento que siguen haciendo muchas películas comerciales de hoy, que no construyen a sus personajes, sino que los traen ya hechos desde otros medios, como actor, animador radial, futbolista, cantante u otra cosa. Por otro lado, los lugares son postales para distintos tipos de turismo, la Patagonia, Valparaíso, Providencia o a veces La Legua. No es solamente el cine comercial chileno el que lo hace, porque sabemos que éste sigue las reglas de Hollywood y de las grandes industrias, quiere ser como aquellas.

<sup>28</sup> Ver Anexos: *Uno que ha sido marino*, de José Bohr, 1951.

<sup>29</sup> Con el término verosimilitud aludo a la acepción general de algo que es creíble en su propio universo o género, o sea, no es lo que tenga que parecerse necesariamente a la realidad. To eikós, lo verosímil, según la definición de Aristóteles es «aquello que es posible a los ojos de los que saben», y ese posible está ligado a posibles verdaderos, a lo real, o a un marco referencial acordado entre la obra y el receptor, que se entiende como lo existente de base. Así, en los géneros fantásticos, los dibujos animados, los musicales, etc., lo verosímil corresponde al género, y dentro de él a los marcos que las obras (textos) particulares proponen en su propio contexto al receptor. De este modo, el concepto de verosimilitud se extiende históricamente, desde la primera definición, a aquello que es «conforme a las leyes de un género establecido». Digamos que aquello «conforme a lo posible» comprende también a la esfera mental de lo imaginario. Por tanto, ya que la doxa u opinión común son discursos sobre las cosas, y los géneros viven en obras que los conforman y los actualizan, es en relación a discursos, y a discursos ya pronunciados (ya dichos), que se define lo verosímil, y que aparece así como un efecto de corpus. Cf.: Christian Metz «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de cierto verosímil?» (1967), donde demuestra que el efecto de *lo Verosímil* actúa como censura de lo posible de decir en un arte, y no es equivalente sino lo contrario de lo verdadero. Véase esta cuestión en Anexos: Lo verosímil es lo opuesto a lo verdadero, y Censura y Verosímil. P 149.

<sup>30</sup> Somos nosotros, o soy yo quien no le cree a una película que me dice literalmente cómo debe ser entendida, pues no quiero ser el receptor de un mensaje comunicativo sino un percibidor, por decirlo así, de una acción semantizada en este caso por una construcción simbólica. Si ella está construida por los diálogos, está bien, pero no hay una ni otra.

enunciado lingüístico, lo mismo que hace la Desideria en *Pal otro lao* y *La dama de las camelias*.<sup>31</sup> Cabe agregar que hay muy pocas escenas donde los personajes pueden expresarse *sin diálogos*, por ejemplo, cuando en *La dama de las camelias* la Desideria retrocede en primer plano mirando al director que se le viene encima. Por lo mismo, el modo de hablar es primordial en ellos ya desde antes, en el teatro cómico o en la radio. En ambos hallamos un modo de hablar característico: discursen hilando las frases de forma disparatada, dando vueltas y vueltas con las palabras, usando palabras «difíciles» que en el contexto se convierten en estrafalarias, y haciéndose entender así con argumentos «patas pa'riba», cómicamente enredados. Esta revoltura del discurso, quizá imposible de crear a partir de lo escrito (del guión), corresponde sin duda a un fenómeno de base del habla popular, el habla «inculta», la cual Cantinflas en el cine elevó a rasgos estéticamente brillantes, genio receptivo e inventivo para este lenguaje oral, aparte de su notable gestualidad. Cantinflas nos hace ver y pensar que este inefable modo de hablar existe en la cultura popular latinoamericana.

Naturalmente, esa habla popular y sus motivos son interpretados socialmente. Godoy (1966) cita un comentario interesante de la revista *Ecran*: «Retes aparece simpático, mordaz, humano, tallero, emprendedor. Es el 'roto' autodidacta, que sueña con ser culto, que disimula su ignorancia hablando con palabras difíciles, cuyo significado ni siquiera sospecha, y que ansía la superación intelectual antes que la material.». Esa idea existe en la cultura chilena, es una representación de lo popular diseminada desde arriba hacia abajo.<sup>32</sup> Pero no cuadraría, por ejemplo con Cantinflas, y se olvida sobre todo que la gente lo usa como un juego de discursar, de hablar así, que comienza ya en los niños; ejercicio libre del *habla*, porque jugamos e inventamos con el lenguaje; se olvida además que puede tener un sentido de resistencia, un modo de defensa y no sólo de

---

<sup>31</sup> El habla chilena, en todo el friso social, tiene características y registros chistosos. Basta abrir un diccionario de chilenismos —y ser chileno o conocer lo que somos— para reírse, incluso sin querer. Bien dice Carlos Reyes G., que Chile no es país de poetas, sino de humoristas. Tal vez sucede lo mismo en todas partes, sobre todo con el habla popular. Podríamos hacer una lista de los chilenismos, de las frases ingeniosas, de las representaciones de los personajes según el friso social, e incluso de los chistes, puesto que allí se encuentra gran parte de la comicidad que conecta con el público, aunque no es el objetivo aquí: «lustriamooo», gritan Retes y Gatica; no diga «altiro», es un chilenismo, dice un sujeto, y otro tipo de frases. Los chistes no dejan de tener gracia: «este individuo es un inmoral. —señora, retire lo de individuo».

<sup>32</sup> Verdejo, por ejemplo, es un personaje si no creado, sí mediatizado por la derecha. En la revista *Topaze*, creada en 1931, Jorge Délano, Coke, el mismo cineasta, había hecho su versión dibujada, que se asimila a la del roto chileno. *Topaze* da lugar en 1932 a su competidora, la revista *Verdejo*, «con dibujos de Luis Adduard y Fantasio y la redacción del talentoso Héctor Meléndez, hombre que sabía captar la psicología popular y que se dedicó a difundir sus personajes de la Domitila, doña Tadea, Verdejo, Cirineo y otros más.» (Wikipedia, Revista *Topaze*). La figura dibujada por Délano le sigue sirviendo hoy día a Hermógenes Pérez de Arce para ilustrar la portada de su libro *Los chilenos en su tinto* (Aguilar Chilena de ediciones, 2007). El *Roto chileno* es una figura anterior, también elaborada literariamente por la clase alta, que se consolida en la Guerra del Pacífico. Maximiliano Salinas nos enseña que el pueblo debajo de los obreros se llamaba a sí mismo «los pillos», y no «los rotos». (Salinas, 2007).

aspiracionismo, aunque criticar este último punto puede ser extemporáneo a la película y al comentarista, ya que será puesto de ese modo más adelante, a fines de los años 60, por Raúl Ruiz.<sup>33</sup> Pero en Retes y La Desideria, y en otros humoristas chilenos que lo siguen usando abundantemente (recuérdese por ejemplo a Firulete), su sentido es la comicidad, y está primero en el decir, y después en *lo dicho* (ese fondo ideológico de ingenuidad descrito por el o la periodista de *Ecran*). Es muy probable que el director en este caso aprovechara un trabajo enunciativo ya elaborado, *probado*, y lo insertara en su película, al modo de una existencia prefílmica, porque es evidente que se asocia con los actores y sus personajes ya conocidos. Hay una escuela que bien podemos apreciar en ellos, y en lo que se puede recordar de Lucho Córdova o Manolo González, que es la del teatro cómico y de variedades. Aquél es la fuente de estas películas. El personaje Verdejo, según la investigación de Maximiliano Salinas, fue creado literariamente por Víctor Domingo Silva y representado en el teatro en 1938, dirigido por Eugenio Retes, quien lo interpretó después en las populares películas de José de Liguoro<sup>34</sup>. *Verdejo gasta un millón*, de 1941, fue la película más taquillera del período sonoro, según Mario Godoy. Luego Retes participa con Bohr, haciendo los personajes que podemos ver aquí y en *El gran circo chamorro*, los cuales probablemente no fueran tan distintos a Verdejo. De ese teatro también se alimentó buena parte del cine mudo, como nos deja ver en sus libros Pedro Sienna<sup>35</sup>. Carlos Cariola, Alberto Santana, Rafael Maluenda, Nicanor de la Sotta, eran hombres de teatro que incursionaron en el cine, como era frecuente y esperable en ese tiempo (Eliana Jara, 1994). El teatro cómico evolucionó, o se adaptó, primero a la radio, luego al cine, y después a la televisión.<sup>36</sup> Ana González creó a su Desideria en 1940, en la Radio Pacífico, en el popular formato del Radioteatro (al parecer, en el programa «Radio Tanda»), y dos años después era protagonista de la película de Bohr *Pal otro lao*.<sup>37</sup> El cine de Bohr tiene más de teatro filmado que de cine (que fue de esa manera en la primera etapa del cine hablado de Hollywood, durante la década del 30). El

---

<sup>33</sup> Véase Cap. 4, sobre la *Cultura de resistencia* en Raúl Ruiz.

<sup>34</sup> La Compañía Bataclánica 'Cóndor' presentó en el Teatro Politeama a comienzos de 1938 la «jocosa revista» de Eugenio Retes, con «tema del ilustre poeta Víctor Domingo Silva» titulada Juan Verdejo, mundo arriba en diez cuadros y variedades. ¿Quién era el artista que representaba a Verdejo de manera tan clara y atractiva? Se trataba de Pepe Olivares, un joven actor cómico, que fue nuevamente festejado en el Teatro Balmaceda el 27 de octubre de 1938. Véase: «El teatro cómico de los años treinta y las representaciones de Topaze y Juan Verdejo en los escenarios de Chile.» Maximiliano Salinas Campos. <http://www.revistapolis.cl/13/sali.htm>.

<sup>35</sup> *La mueca de las sombras*, Imprenta Universitaria. Santiago, 1917. *El tinglado de la farsa*, Santiago, 1922. *La caverna de los murciélagos*, Novela, 1924.

<sup>36</sup> La televisión comenzó a masificarse recién para 1968 (Torti, 2005).

<sup>37</sup> Esta película es contemporánea de *Verdejo gasta un millón*, de 1941, *Verdejo gobierna en Villaflores*, de 1942.

éxito de estas películas se debió probablemente a estos actores, que con su habla enredada salvan un habla cinematográfica enredada, y fundamentan su popularidad hasta hoy, se hacen coenunciadores de ellas<sup>38</sup>.

Pero la película entera también requiere un relato cinematográfico fluido, ahí está el enredo. En *Uno que ha sido marino*, Hilda Sour y Arturo Gatica no tienen la fluidez del habla y el gesto, en resumen, son más «fomes» que Eugenio Retes. Las situaciones de Maruja saltan de una a otra en elipsis bruscas, y se explican recién con los diálogos siguientes, si es que se explican. La verosimilitud dramática se da por solucionada mostrando hechos consumados y explicaciones verbales. Es muy similar a lo que describe Alicia Vega en relación a *Hollywood es así*: como no hay causalidad de las situaciones, dice, éstas deben explicarse después mediante diálogos. La mecánica es: a presentación de situaciones, explicación posterior; lo que debe saberse ya está dicho. (p. 86-87). ¿Pero no se debe además a que estos personajes y lo que tienen que decir es también más *fome*? Se trata en general de discursos melodramáticos y con moralejas,<sup>39</sup> memorizados y dichos ante la cámara. Salvo en los momentos que cantan, lo que dicen puede transcribirse por escrito sin perder casi nada, puesto que no hay materia expresiva interesante en la enunciación. En cambio, transcribir los buenos momentos de La Desideria o Eugenio Retes no es posible, porque traspasan lo escrito con la materia enunciativa, con el gesto visual, el rostro.

Hay bastantes parecidos con las dos películas estudiadas por Alicia Vega: en *Hollywood es así*, la protagonista se deja llevar pasivamente, sin oponerse ni intencionar nada; así, las situaciones se suceden por mera coincidencia, y cada una se satura rápidamente, porque la estructura dramática no tiene conflicto, y el guionista debe buscar una nueva situación para poner en crisis a la protagonista, pero de nuevo ella no

---

<sup>38</sup> En *La dama de las camelias*, como antes en *Pal otro lao*, el talento humorístico de la actriz soluciona y da realidad a bastantes escenas. Cuando La Desideria se sube a la mesa, el encuadre general la mantiene lejos, con las espaldas del director en primer plano, desaprovechando su indudable habilidad gestual, pero luego ella parece imponer una toma que la sigue mientras canta y se mueve en el escenario. El personaje del director, argentino, es más un estereotipo que un actor de talento. En un chiste, él empuja afuera del cuadro al amigo de la Desideria, Bohr cambia de plano en ese mismo momento, dividiendo la acción en dos, y el personaje secundario no es aprovechado en un gesto, una expresión, sólo es un cuerpo que sale del cuadro sin comicidad, con un salto visual provocado por el corte innecesario. Al ver y escuchar hablar por segunda vez a la Desideria, el director advierte algo en ella; piensa (con bastante gesticulación), pero contradictoriamente ya no la escuchamos a ella, que se supone es la materia de su pensamiento, sino a la música incidental aumenta en un crescendo de dramatismo o suspenso. Se trata esta vez de una ironía poco construida. En las películas de Bohr ocurre también el problema de no construir suficientemente la convención, como Alicia Vega ha analizado en Délano y Borcosque, por eso sus historias van quedando con cabos sueltos. En ocasiones ha hecho el *raccord* o el índice necesario, pero pasa desapercibido, o se confunde.

<sup>39</sup> Ese gusto de Bohr, más dado a lo literario que a las historias de amor, queda claro en *Si mis campos hablan* —que no es una comedia—, donde los actores se esfuerzan declamando «grandes» discursos, sin poder y quizá hasta sin querer llevarlos a un registro fluido.

responde. «A María le ocurren los hechos por azar, y ante estas coincidencias, no acciona dramáticamente, sino que declara, simplemente, por texto crudo, que está triste (p. 81). Hay dos tipos de textos: el del narrador y los diálogos, pero con los dos se hace lo mismo: informar con voces impersonales, que «están ligadas a un campo de significación exclusivo de la lengua hablada, privilegiando el relato literario en vez del cinematográfico». En *La amarga verdad* hay también inmovilidad teatral y texto aclaratorio. No existen conflictos reales entre los personajes, ni entre ellos y el espacio, a lo más el problema se encuentra al interior del personaje sin lograr expresarse. Son situaciones que no generan acciones, y la cámara permanece en una distancia pasiva desconectada de los personajes, «bien puesta» para mostrar desplazamientos y actividades dentro del cuadro. Por consecuencia, los cambios de plano no dicen relación con la tensión dramática ni con nuevas opciones para el punto de vista; ¿qué necesidad hay de ver al protagonista sentarse a tomar desayuno en tres planos distintos?, sólo la de variar.<sup>40</sup> Sin acciones en las que manifestar emociones, incapaces de contrarrestarlo con una emotividad sostenida interiormente (como ha sido el trabajo expresivo de María Maluenda en *Hollywood es así*), los actores de *La amarga verdad* pasan a ser estereotipos, caracterizaciones externas. Proyectan una indiferencia que nos hace imposible creer lo que dicen que están viviendo (p. 114).<sup>41</sup>

Existe una desconfianza general para dejar que la narración fluya en un sentido cinematográfico. Como el argumento no está conducido por la acción ni por la imagen, el diálogo es el que conduce, en desmedro del trabajo de imagen, narración y actuación. Los continuos saltos temporales y espaciales son informados por el ingenuo lenguaje coloquial, desconfiando de las clásicas transiciones cinematográficas. El texto trata de crear las convenciones (p. 118).

---

<sup>40</sup> Salvo en los planos generales al inicio de cada escena, la cámara no describe lugares ni objetos, no se mueve, obliga a los actores a amarrarse al cuadro. Lugares y objetos se transforman en mera utilería. Otra cosa es que el virtuosismo técnico de la imagen sea un punto alto, especialmente en los primeros planos. La fotografía efectista (mérito de la película en su época), remite al cine argentino, que se deriva de las convenciones de Hollywood. Borcosque imita con soltura y hasta con refinamiento, su copia está al nivel de una convención original. (p. 115). *La amarga verdad*, sigue Alicia Vega, es desigual en el tratamiento de sus partes, no se integran, si bien cada una de ellas está hecha con cierta perfección técnica, pero esa desigualdad es también producto del guión, que se nutre sin dosificación alguna de situaciones estereotipadas. En *Hollywood es así* hay diversos elementos cinematográficos separados, expuestos con iguales prioridades: humor, drama sentimental, onirismo, expresionismo, costumbrismo

<sup>41</sup> José Bohr, agreguemos, movía un poco más la cámara, pero la mantiene esencialmente teatral, «bien puesta» para no moverse mucho; maneja un lenguaje un poco más elaborado, usa el montaje, logra más unidad estilística. Hay un avance, tal como en Borcosque respecto a Délano. En dos escenas, resueltas por montaje alternado, dice Alicia Vega, Borcosque deja que su oficio haga libre uso de los elementos narrativos del cine para volcar a través de ellos el argumento (p.112). Por breves y escasos que sean, esos momentos, dice la autora, abren una brecha entre su película y *Hollywood es así*, que no tiene intención de profundizar en la expresión del lenguaje cinematográfico.



Es el problema de la palabra *sobre* la imagen, la palabra *sobre* el lenguaje cinematográfico. Son películas habladoras, charlatanas, como dice Metz. Dentro de ellas están nuestros «hablantes traumáticos», que percibe Marcelo Mendoza como imagen histórica del advenimiento del cine sonoro en Chile. Pero también corresponden, con un desfase casi normal, o quizá demasiado largo, no lo sé, a la historia general de ese advenimiento.

#### CONSIDERACIONES SOBRE EL ADVENIMIENTO DEL CINE HABLADO

En relación a la imagen del sujeto en el cine mudo, sabemos que el hablante se nos presenta en un estado psicosocial ampliado, al tiempo que ha aumentado su grado de realidad perceptiva: imagen, movimiento, tiempo, habla. La palabra, dicha por un habla cuya materia es sonido, una vez que se profiere, acarreó exigencias, tanto a la imagen cinematográfica como a la estructura de la película, hasta llegar a transformar el sedimentado y maduro lenguaje del cine mudo. El sonido traía, como lo dice Bazin, un «lastre de realidad suplementaria», que el lenguaje del mudo —en sí mismo un lenguaje completo— no puede incorporar sin mediar su propia muerte. Vino, en cambio, una evolución del lenguaje cinematográfico. Siguiendo a Bazin, la transformación fundamental tendió hacia el realismo, es decir, siguió una tendencia ya existente, del cine que «dice» con el tiempo, con las sucesiones de imágenes (Murnau, Dryer, Flaherty), pero no con el golpe de las imágenes, no con el montaje. Desde ese proceso, Bazin piensa que la imagen, el trozo de mundo, tiene un sentido por sí misma, y no puede ser considerada como una pura representación, a la cual el lenguaje cinematográfico dotará de un sentido,<sup>42</sup> y, más aún, del sentido que se *quiera*.

Años después, Metz (1972) precisa que el punto de crisis y de debate era la palabra, mas bien que el sonido por sí mismo. La música y el ruido traían también, se desprende, nuevos asuntos, nuevas connotaciones, pero no amenazaron ni provocaron la

---

<sup>42</sup> Esta hipótesis, como sabemos, tuvo importantes consecuencias en los cineastas franceses cercanos a Bazin y a la Nouvelle Vague.

desarticulación del cine mudo, que lo fue también en el sentido industrial y espectadorial (y que vive hoy como formato, cita o historia). Históricamente, música y ruidos sincronizados ya funcionaban, quizá anunciando y *pidiendo* el aparato tecnológico idóneo. También la palabra ya estaba, pero para sus detractores<sup>43</sup>, su funcionamiento dentro de la película era el que iba en contra de la película misma. ¿Qué atacaban ellos? La presencia, dice Metz, de las viejas estructuras verbales en los intertítulos; la existencia de toda una gesticulación en el juego del actor, cuya razón no estaba en la imperfección de la imagen muda, ni en los hábitos de los actores de teatro, sino en la tentativa inconsciente de hablar sin palabras; decir sin palabras lo mismo que se hubiera dicho con ellas. Se había creado una suerte de jerigonza silenciosa, una calcomanía gestual de las frases, —principalmente de las frases, cuya ausencia no hubiera sido catastrófica. Bastará a un Stroheim reducirse a las imágenes mudas, y no usar ese repertorio gestual, «para que la película se enriquezca y se apacigüe, para que las significaciones antaño torpemente localizadas se vuelvan más discretas y dejen aparecer un sentido complejo y pletórico de abundancia.»

Pero todo ese gran debate contra el cine sonoro era al fin un asunto platónico, que sólo podía darse en la teoría del cine, porque el público, en los hechos, aceptó la innovación con entusiasmo, y las películas fueron habladas, y lo siguieron siendo. «Desde nuestra perspectiva actual, decía Metz, no podemos menos que sentirnos sorprendidos por esta obstinación de no ver que pasar a la palabra era un advenimiento fundamental y, por lo menos, un acontecimiento digno de ocupar un lugar dentro de la teoría.» La teoría, pese a que las películas hablaran, no las escuchaba, pedía que se comportaran esencialmente como en el mudo. «El célebre Manifiesto del contrapunto orquestal, de Einsentein, Alexandrov y Pudovkin, admite de todo corazón la banda sonora a falta de la palabra». Sólo Marcel Pagnol, profundamente nuevo e injustamente olvidado, rehabilitado más tarde por André Bazin, no pensaba el problema desde una reafirmación del mudo, sino desde un cierto teatro filmado, comprendiendo que el sonoro significaba principalmente lo hablado.

Porque la aparición de la palabra en el cine debía en un cierto sentido acercarlo fatalmente al teatro, pese a los análisis diferenciales, a menudo exactos, que sugieren que la palabra —el verbo— es soberana allí, en el sentido de que es uno de los

---

<sup>43</sup> «¿Quiénes atacaban? «El joven J. Epstein, el joven René Clair, Louis Delluc, que no tuvo tiempo de envejecer, la cohorte del 'cine puro' con Germaine Dulac, impetuosa inspiradora, y por supuesto el numeroso ejército de pioneros británicos, Bela Balazs, Carlitos Chaplin: otros tantos detractores del verbo.» Metz, 1972, parte II, cap. 3. El cine: ¿lengua o lenguaje?

constituyentes del universo representado, mientras que en el cine queda sujeta dentro de una diégesis, y es constituida por ésta. Porque una palabra, dice Metz, sea soberana o no, en primer lugar nos dice algo, mientras que la imagen, la música, el ruido, para decir algo, primero deben ser producidas. De este modo, hay que reconocer un grado de extrañeza de la palabra hablada en el cine, ya que, si bien es súbdita del universo representado, su naturaleza proferente escapa en alguna medida a éste, y se le pone un poco por delante, como un portavoz. «Por el contrario, las composiciones musicales o ilustradas que se afirman con mayor esplendor, no se colocan entre la película y nosotros; se las siente como parte de la carne de la película: materias ricamente trabajadas, y sin embargo, materias.»

Ni aquí ni allá la palabra ha sido considerada en un sentido esencialista, como la que «cuando no da vida, mata», sino como un vehículo, elemento dramaturgico, que se ha asentado históricamente en un nivel de realismo representativo, parecido al de su uso cotidiano. Es decir, el habla sin la impostación muy típica del teatro, sino con la impostación psicosocial con que la usamos normalmente. En realidad, sentimos que cuando hablamos en la vida cotidiana no impostamos, sino que somos como somos: es la típica naturalidad representativa del cine sonoro.<sup>44</sup> En este asunto siempre resultan esclarecedoras algunas películas, como *Opening Nighth*, de Cassavetes (1977), que ponen en escena al teatro contemporáneo dentro de su diégesis, sin parodiarlo, ni parodiar al mismo cine. Luego, aparece sin duda —aparte del asunto de los gustos—, el espectro de los estilos representativos, numerosos e individuales incluso dentro del mismo realismo, que, en el caso de las hablas, están entre una raíz o recuerdo teatral, y la escritura cinematográfica. Es el caso del quizá perfecto maceramiento de Bergman, en *Fanny y Alexander*.

Para 1939, dice Bazin, después de un período de adecuaciones, las películas sonoras de los distintos géneros habían llegado a un nuevo equilibrio y madurez. En *Jezabel* (1938) de W. Wyler, *La diligencia* (1939) de John Ford, *Le jour se lève* (1939) de M. Carné, se experimenta el sentimiento del arte en perfecto equilibrio. Si consideramos que *The jazz singer* es de 1927, han mediado poco más de una década de adecuación. Quizá hoy, aunque de un modo subjetivo, podríamos pensar que el proceso consistió más en la atenuación de la gestualidad corporal, y un poco menos en el de la gestualidad

---

<sup>44</sup> Se objetará que incluso cada género puede usar un tipo de habla particular y propia en su universo ficcional, que no hay tal anclaje a la «vida real», y en parte es cierto. Pero lo equivocado es no considerar la evolución del lenguaje cinematográfico, sino recortar estados de situación actuales o determinados. Bien decía el mismo Bazin, que lo que gusta en una película de alta ficción es su realismo.

enunciativa, que en todo caso era nueva y menos manejable. Pero más decisivamente, en la nueva planificación del relato, el *découpage*, que apacigua, como dice Metz, los flujos del montaje y de los efectos sobre la imagen. Después del primer período de fórmulas tomadas de la opereta y el music-hall, donde se buscaba la línea de menor resistencia del público, dice Roman Gubern (1973, V.1 p 277-284), empieza a decantarse el aporte estético del sonido: en primer lugar, mayor continuidad narrativa; una nueva economía de la película, al disminuir el número de planos y aumentar la duración de los mismos en base al diálogo; la nueva posibilidad del fuera de campo sonoro, y algo que el mudo desconocía: el silencio. Pero es cierto que si en aquel período histórico ya se reprochaba a la palabra su presencia exagerada en el mismo cine mudo, luego sigue siendo sobreutilizada. Si en nuestra vida cotidiana el uso de la palabra es abundante, el cine sonoro, en consecuencia, la usó abundantemente, y lo sigue haciendo, ocupando con ella lo que bien podría dejarse a la imagen, para reservarla un poco más a su peculiaridad y su potencia, y que no quede ahogada de informaciones. Para Metz, antes de 1930, las películas eran mudamente charlatanas (gesticulación pseudoverbal), después de 1930 fueron charlatanamente mudas: raudales de palabras sobreañadidas a una construcción de imágenes que permanece fiel a sus antiguas leyes. El cine fue hablado, en un sentido más propio, cuando se entendió a sí mismo como un lenguaje flexible, lo suficientemente seguro de sí mismo y rico como para enriquecerse con la riqueza ajena. El plano-secuencia hizo más por el cine hablante que su advenimiento (Metz, 1972).

Marcel Martin (2002) piensa que el sonido forma parte de la esencia del cine, porque tal como la imagen, es un fenómeno temporal. Hay un fondo sonoro humano, y resulta muy claro en películas habladas en otros idiomas, donde el sonido de las palabras es parte integrante de la atmósfera auténtica: le da esa «coloración musical» de la que hablaba René Clair. Los ruidos humanos tienen tal valor dramático que algunas películas no usan música. La palabra, por su parte, es un factor constitutivo de la imagen (privilegiado por su importancia signifiante), y por esta razón está sometida al encuadre igual que los demás ruidos; la voz es un «ruido» que se mezcla con otros ruidos, dice Antonioni. Como elemento de la imagen, suele ser realista, y se lo usa así porque también es un elemento de identificación de los personajes, aunque, por otro lado un elemento exótico, y quizá se refiere a la misma característica de estar un poco «afuera», que mencionaba Metz; hay entonces, sigue Marcel Martin, una adecuación necesaria entre lo que dice un personaje y cómo lo dice, y entre su situación social e histórica. El principal

peligro es que prevalezca la explicación verbal sobre la visual, el film puede significar sin tener que decir. Parece que un solo defecto fuera redhibitorio: no estar en situación.<sup>45</sup>

## La situación chilena en el advenimiento del sonido

Refiriéndonos al largometraje argumental, Jorge Délano hizo *Norte y sur* en 1934, el primer largometraje hablado, con bastante éxito de público, al que le sigue un vacío de 5 años, pero en el cual se hacen documentales, noticiarios,<sup>46</sup> y una película de dibujos animados, hasta que en 1939, según Godoy, se producen seis nuevas películas de ficción<sup>47</sup>. En 1940 no hay películas, en 1941 hay tres; y en adelante se retorna a una producción escasísima, pero más o menos continuada, (los años 53, 58 no hubo) en la que se ha establecido ya el nuevo formato (Godoy, 1966, p. 106, 140,141).

Presuponiendo, por el logro de *El húsar de la muerte*, y por el interés del trabajo de Giambastiani, que el cine mudo chileno había llegado a un grado de dominio propio en su lenguaje<sup>48</sup> —lo que no puede afirmarse—, el tiempo de adecuación del cine parlante, para llegar a un buen manejo de los nuevos elementos, tomó tal vez bastante más tiempo que el comprendido en nuestro «retraso normal», en relación al tramo que tomó para el cine

---

<sup>45</sup> También es útil su clasificación de los diálogos en las películas, según especie y calidad de la lengua: *Diálogos teatrales*: escritos, para ser dichos al pie de la letra ante la cámara.

*Literarios*: la elipsis, la alusión, el medio tono, el silencio. Abundan las expresiones del autor, pero está mejor sujeta a la imagen. La noble lengua literaria; los recitativos líricos (Hiroshima mon amour), o la poesía extravagante e insólita.

*Realistas*: cotidianos, más hablados que escritos y que traducen un deseo de expresarse con la lengua de todos los días con naturalidad, simplicidad y claridad. La palabra improvisada.

<sup>46</sup> Lo único que seguía vigente, dice Ossa Coo, eran los noticiarios que cada quince días o una vez al mes producían las empresas ligadas los grandes diarios de ese tiempo (Ossa Coo, p.32).

<sup>47</sup> *El hechizo del trigal*, de Eugenio de Liguoro, *Hombres del sur*, de Juan Pérez Berrocal, *Dos corazones y una tonada*, de Carlos García Huidobro, *Escándalo*, de Jorge Délano, *Las apariencias engañan*, de Víctor Álvarez. (Ossa Coo menciona en 1939 *Entre gallos y medianoche*, de E. De Liguoro).

<sup>48</sup> Tenemos una fantasmal imagen de nuestras películas mudas de ficción. Un poco más de suerte tenemos con los registros documentales, como vimos antes. Si leemos y releemos los estudios de Hernán Godoy (1966), Carlos Ossa Coo (1971), Alicia Vega y sus colaboradores (1979), y Eliana Jara Donoso (1994), podríamos pensar que hubo una continuidad, entre el mudo y el sonoro, aunque sólo fuera a nivel temático. También hallamos en ellos algunas pistas de los aciertos y problemas más frecuentes de índole cinematográfica en las películas. Respecto a los temas, Eliana Jara (p. 36) comenta que en el tercer largometraje de ficción hecho en Chile: *El hombre de acero*, de Giambastiani (1916), se presenta ya perfilada un tipo de historia y argumento que será característico de la época: «la temática del 'self made man', donde el esfuerzo individual recibe su recompensa: una mejor posición económica, el amor de una bella aristócrata y todos los ingredientes que simbolizan el éxito social». Si vemos las películas de Bohr, hallamos una continuidad de esa verdadera ideología de lo social, que es la que, expresada en modos distintos, se puede desprender de la lectura de los resúmenes argumentales.

internacional, aunque no obstante también logra conectarse con el público en éxitos de taquilla. Pero pronto uno ve la contradictoria situación de que, por una parte, no es posible aplicar una suerte de historias comparadas, y por la otra, hay varias razones que inducen a hacerlo, por ejemplo, al hablar del asunto de retrasos y sincronías, y de las tendencias. Adelantando las cosas, (de entre las películas que se pueden ver, hay que repetirlo mil veces), es para 1957, con *Tres miradas a la calle*, de Kramarenco, y 1962, con *El cuerpo y la sangre*, de Rafael Sánchez, que se aprecia una nueva y más completa comprensión del lenguaje cinematográfico, sin que medien todavía rupturas importantes con las estructuras clásicas.

Es decir, entre 1934 y 1955 son cerca de treinta años poco relevantes en términos cinematográficos, donde no aparecen películas que sean excepciones interesantes, como el caso de *El húsar de la muerte* en el cine mudo. En ese sentido, hay una caída de calidad, un retroceso, aunque es una respuesta imprecisa, porque de ambas épocas la mayoría de las películas se perdieron.<sup>49</sup> ¿Inició la misma irrupción del sonido —es decir, de los hablantes, la palabra y el lenguaje— en esta larga crisis, o sólo se agrega en un conjunto de problemas asociados? Debemos ir por partes.

Existen desde la época muda algunos problemas generales que continúan en las décadas 40 y 50: difícil profesionalización del campo, esfuerzos aislados. Las conclusiones de Eliana Jara (1994) sobre la producción general en la época muda son severas: excepto algunas producciones de Sienna, Borcosque, de la Sotta, Délano, las películas tienen carácter de ensayo, los directores no encuentran un estilo (p. 143). De todos los antecedentes reunidos, contando con que no pueden verse las películas, se deduce que la época fue pródiga en películas, pero la mayoría no pasaron de ser esfuerzos aislados, sin perspectivas. «El amateurismo y la artesanía no forman una industria sólida, ni tampoco son una expresión artística.» Por otra parte, sigue la autora, estuvo lejos de ser un cine nacional que intentara interpretar y plasmar en imágenes la difícil y rica etapa que le tocó vivir. Buscó el aplauso fácil, y la complicidad de un público poco exigente. En descargo del amateurismo de los directores, se puede argumentar que tampoco había dónde adquirir tales conocimientos. El oficio se adquiría por ensayo y error (repetir y equivocarse, en palabras de Sienna). Tampoco el Estado se interesó. Se trabajaba con equipos rudimentarios. Por otro lado, hay un afán de hacer cine pese a todo, una voluntad que se

---

<sup>49</sup> Algunas películas mudas, y del primer período sonoro, de los años 30 y 40, están siendo rescatadas recientemente. En el Festival de Cine de Valparaíso (2007) se exhibieron *El leopardo* (1925), película muda de Alfredo Llorente; y *Río abajo* (1949, Miguel Frank). En 2008 se anunció la exhibición de *Hollywood es así* (1944), de Jorge Délano (Coke); *La mano del muertito* (1948), de José Bohr. La fecha de nuestros estudios es del año 2006, por lo cual no se consideran estas películas.

repite en las etapas posteriores (p. 173 y 174).

También está la continuidad de los temas, que ya mencionábamos. Del mudo al sonoro se mantienen los melodramas románticos, sean costumbristas, de intrigas o aventuras; también las comedias, en facetas costumbristas o de enredos, y algunas comedias o melodramas policiales. Se trata del grueso de las producciones. Basados en Eliana Jara, sabemos que lo que ya no se hace en el sonoro son romances históricos o «bélicos», el tema de Manuel Rodríguez o Martín Rivas, algunas cintas ambientadas en la guerra del Pacífico con intrigas de espías; en general no se continúan los intentos de dramas con enfoques de problemas reales<sup>50</sup>.

Como en el caso del mudo, en la época siguiente hay razones contextuales, extracinematográficas, que explican los problemas y el retraso. El sonido es referido más que nada como la dificultad tecnológica para sonorizar las películas, que explica los vacíos y disminución de la producción (el problema seguía durante los 60 y los 70, según dice Raúl Ruiz<sup>51</sup>). Pero la detención estuvo causada primero por las consecuencias de la crisis económica de 1929 en Estados Unidos (Alicia Vega; Ossa Coo). Ahora bien, el advenimiento del sonoro provocó un problema en el sistema de las películas norteamericanas que se distribuían en el resto de América y España, permitiendo la oportunidad a las distintas cinematografías nacionales (Gubern, 1973, p. 282<sup>52</sup>). El cine argentino empieza a industrializarse hacia 1931<sup>53</sup>. Para la década 40, el cine mexicano

---

<sup>50</sup> Estas películas fueron: *Uno de abajo*, Armando Rojas Castro (1920), sobre el problema del alcoholismo, sin embargo, la trama se soluciona con un ascenso social vía matrimonio; *Pájaros sin nido*, Carlos Cariola (1922), de los niños abandonados y huérfanos; *Los desheredados de la suerte*, Carlos Pellegrin (1924), condiciones de la cárcel e imposibilidad de rehabilitación, que también se redime por un cambio de situación económica no mostrado, y matrimonio; *¿Por qué delinquiró esa mujer?*, Marcelo Derval (1924), sobre el imposible escape de la vida delincencial; Respecto a *La agonía de arauco*, Gabriela von Bussenius, (1917) y *Nobleza araucana*, Roberto Idaquez (1925), dice la autora que son sólo insinuaciones del problema Mapuche, dentro de melodramas románticos; una sola película orientada para niños fue *El huérfano*, de Carlos Borcosque (1926); *Madres solteras*, Carlos Santana (1927); *Cocaína*, Carlos Santana (1927), también sólo una insinuación del problema de la drogadicción.

<sup>51</sup> «Había un pecado original en el cine chileno, dice Ruiz, y era que los diálogos prácticamente no se entendían»; por mala calidad de fabricación, por deficiencia de tecnología y de manejo tecnológico, y porque las salas no estaban adaptadas para el sonido de películas habladas en castellano. «y las únicas (bien equipadas) tenían un tipo de banda de sonido correspondiente al de las películas mexicanas, es decir, en que el sonido tiene un solo valor, está siempre en primer plano, se pronuncia muy bien, lo que te condena a no hacer sonido hablado en chileno» Bocaz, Luis: «No hacer más una película como si fuera la última» Conversación con Raúl Ruiz. Revista *Araucaria de Chile*, No 11, Madrid, 1980. Págs. 101-118.

<sup>52</sup> Dice Gubern que las diferencias idiomáticas constituyeron el verdadero problema para la universalización del cine sonoro, que se trató de resolver con el rodaje de diferentes versiones de las películas en distintos idiomas. «En este momento crucial el cine español perdió una oportunidad única para potenciar su desarrollo en el mundo hispanohablante, pues el Congreso de la Unión Cinematográfica Hispanoamericana celebrado en Madrid (1931) no llegó a ningún resultado práctico, y Hollywood comenzó a importar masivamente artistas y técnicos españoles.»

<sup>53</sup> «El periodo 1931-40 abarca la aparición del cine sonoro y la industrialización, con su consiguiente expansión casi simultánea dentro del país y fuera de él, en América y España. La industrialización

comienza su auge industrial, con comedias y melodramas, apoyado por Estados Unidos<sup>54</sup>. El contexto motivó la fundación de Chile Films en 1942. Pero las películas que se hicieron allí<sup>55</sup> no fueron buenas, fueron incluso desastrosas, y, como las de la época muda, la mayoría se perdieron. Chile Films implica un fracaso en la cuestión económica —que era la que más importaba—, pero también en la cuestión expresiva. Hecho al molde diseñado por Hollywood, pero sin relación real con éste, produce películas sin interés temático ni artístico (Alicia Vega). Las estrategias de comercialización impuestas como línea editora malograron las películas y su venta.

---

propia mente dicha comienza en 1933, con el estreno de las dos primeras realizaciones sonorizadas mediante el sistema óptico.» *Historia del cine argentino* (Web: <http://webs.satlink.com/>)

<sup>54</sup> Con el apoyo norteamericano de la época pos-guerra, se dio un auge sin precedentes del cine nacional. Grandes estudios cinematográficos norteamericanos apoyaron de modo conjunto el desarrollo del cine nacional, por cuestiones estratégicas y por mantener un control sobre México, ya que era una época en la que la influencia comunista de la Unión Soviética se cernía sobre la posición estratégica mexicana y en todo el hemisferio latinoamericano, lo que se tradujo en una estrategia «mass media» sobre la escasamente educada e influenciable población mexicana. (Wikipedia. Historia del cine maxicano)

<sup>55</sup> En manos muchos de ellas de directores argentinos de segunda categoría, como cuenta Hernán Godoy (1966).



## CAPÍTULO 3

### ELEMENTOS UNIVERSALES Y ELEMENTOS ESPECÍFICOS

#### EL CINE DE GÉNERO DE NAUM KRAMARENCO

Naum Kramarenco<sup>56</sup>, en *Tres Miradas a la Calle* (1957), pero sobre todo en *Regreso al silencio* (1967), manteniéndose en las convenciones clásicas, ordena el relato en torno a un conflicto central, narra con imagen, montaje y diálogo. Estos últimos se desglosan, se economizan. En este sentido, equilibra los elementos cinematográficos, incluida la palabra, superando el largo período precedente. Despeja sus historias de los estereotipos costumbristas del cine anterior; escenifica más bien un sujeto contemporáneo, más complejo. La historia y el lugar se ubican en un lugar histórico-social definido, Santiago, Valparaíso, pero al no estar intencionados por lo anecdótico, sus lugares son escenarios contemporáneos, actuales. Usa o permite en ciertas ocasiones el modo de hablar chileno para decir diálogos dentro de la convención de géneros. También usa con fines expresivos las materias de las cosas, la iluminación.

*Tres Miradas a la Calle* es una juntura un poco extraña de tres géneros. La influencia neorrealista en el primer episodio es manifiesta.<sup>57</sup> En el segundo muestra registros documentales, con explicaciones del diálogo, organizados dentro de una simple anécdota externa. El tercer episodio «ojos de gato», es una aproximación interesante al suspense, que nos hace preguntarnos si, en un contexto más desarrollado, Kramarenco hubiera podido hacer más películas de este género, puesto que con *Regreso al silencio* queda clara su buena intuición. En la posterior *Prohibido pisar las nubes* (1970), hace un

---

<sup>56</sup> Kramarenco es un estudioso del cine, autodidacta que aprendió paso a paso en la práctica hasta trabajar como asistente de dirección de Carlos Borcosque y trabajando luego para agencias de noticias. Es notable su aprehensión de la forma y las reglas del lenguaje, así como el dominio técnico de sus películas. El trabajo del género en criterios profesionales es su aporte al cine chileno, además de su rol de maestro de jóvenes como Pedro Chaskel. En las películas de Kramarenco quizá hay un deseo: la textura y sentidos del mundo en el que trabaja, está encuadrada a favor de una idealización, de belleza.

<sup>57</sup> En el primer episodio de *Tres Miradas* los personajes fuerzan una presencia cruda, casi miserabilista, pero a la vez dulcificada. Son esquematismos. Se plantea la miseria moral de los hombres adultos, enfrentada a la defensa individual de las mujeres, situación dramática universal, encarnada en un material expresivo que, pese a hacerla inteligible, lleva la significación hacia un terreno más impreciso. ¿Es una falla, o hay algo que debe entenderse como la diferencia de un mundo que posee sus propios modos de decir las cosas?

discurso subjetivo, influenciado tanto en las cuestiones políticossociales chilenas, como en las corrientes políticas del cine contemporáneo, aunque como película no se precisa tanto como *Regreso al silencio*<sup>58</sup>.

En *Regreso al silencio*, el punto hacia el cual converge toda la construcción dramática y cinematográfica es la conducta del químico, raptado por una banda de *gangsters*; su psicología atormentada, la opacidad de sus móviles y decisiones culminan cuando, en la oportunidad de liberarse, decide hacerlo llevándose el dinero, y se descubre que no hay salida, termina asesinado. La película transmite una atmósfera creíble, y nos deja en la memoria a sus protagonistas, interpretados por los hermanos Duvauchelle. *Regreso al silencio* no pretende decirnos que su historia ha ocurrido o puede ocurrir «aquí, a la salida de la sala», sino que aspira a la consistencia de su mundo cinematográfico. Enmarcado en las reglas del suspense, se apoya en la representación realista, para colocar en el centro las contradicciones del protagonista. Los personajes no pretenden representar tipificaciones nacionales que fuerzan la realidad, aunque en algunos momentos pasan a ser tipificaciones del género, que parecen producir un efecto similar<sup>59</sup>. Por ejemplo, hay una gran organización criminal que se escenifica por metonimia en el interrogatorio, en los diálogos, en los sujetos que hacen comunicaciones por micrófonos al final. Visualmente muy bien resuelta, el descalce quizá se halla entre el verosímil «universal» y la expresividad de los actores. La diferencia no podría ser otra que la de los modos y realidades culturales, porque *siento* que tales situaciones relacionadas a una organización criminal no se darían de ese modo aquí, y que tal vez nunca se dieron así en ninguna parte, a pesar que existen en la realidad y mucho peor. Es un desajuste que no se percibe en los otros momentos, cuando los acentos y tonos maceran textos menos tipificados, por ejemplo, en las respuestas del químico al jefe de los contrabandistas; por el contrario, allí da gusto, placer estético y cultural, reconocer la proximidad y dejarse llevar por la escena<sup>60</sup>; cuando el químico habla con su hermano y la chica sujetando a la vez con la mano y el brazo la taza y la tetera, o en el momento de la explicación, donde sólo cuenta con el diálogo, lo hace creíble por el tono enunciativo y la expresividad del rostro. Aparece la pregunta entonces de si el lenguaje cinematográfico, especialmente en su momento de

---

<sup>58</sup> No he podido ver *Deja que los perros ladren* (1961).

<sup>59</sup> Quizá los momentos más complejos de realizar son los que recrean el género en sus momentos típicos. En «Ojos de gato», el tercer episodio de *Tres miradas a la calle*, hay un momento brillante cuando el policía rompe el espejo retrovisor, y escuchamos el grito de la mujer en off, la cual sale de la oscuridad y se lanza al vacío. Por otro lado, la imagen anterior de sus ojos en el mismo retrovisor, cuando se posesionan del automovilista, se reitera un poco demasiado.

<sup>60</sup> Es importante mencionarlo aunque el lector no coincida con la apreciación de este caso específico, seguramente podrá recordar otros.

producción, es en su integridad un lenguaje abstracto, universal. O si, por el contrario, las diferencias culturales inciden seriamente en la constitución del sentido.

#### UNA VISIÓN DEL PROBLEMA : LOS DIÁLOGOS

Difícil problema. «La universalidad del cine es un fenómeno de dos caras. Cara positiva: el cine es universal porque la percepción visual es prácticamente la misma en el mundo entero. Cara negativa: el cine es universal porque escapa a la segunda articulación (del lenguaje)... Un espectáculo visual provoca una adherencia del significante al significado que imposibilita su separación en un momento dado». (Metz, 1972, p.103). Si una imagen representa tres perros y corto al tercero, no puedo sino cortar al mismo tiempo significante y significado, y no permanece nada de lo sacado. Si en cambio omito pronunciar la frase «tercer perro», su significado sigue ahí. Si saco la materia (fonema, sonido, segunda articulación del lenguaje) la frase escrita permanece. Pero si en el cine saco una imagen, sale también lo representado. Aquí sacar equivale a cambiar. El núcleo de la universalidad en el cine, siguiendo a Metz, es el discurso en base a imágenes, que es un lenguaje a la vez. En él, las imágenes pueden ordenarse en distintos modos; pero aunque relacionada con las otras, cada una se percibe en lo que es, sus elementos no se intercambian. Entonces, si haciendo una película en el molde de un género, lo hablado es lo distinto porque *lo cambio* a otro idioma, ¿cuál es la diferencia?, parece obvio: es poca, lo principal es la imagen.. Las películas en primer lugar cuentan historias, y la construcción del relato cinematográfico es más importante que el idioma de los diálogos.

Nosotros identificamos en lo hablado, en nuestro caso el dialecto castellano-chileno, un rasgo importante de especificidad cultural. Pero otra objeción se nos presenta: si valiéndonos de las nuevas tecnologías, dejamos correr en silencio una película chilena, ¿sabríamos que lo es, que fue hecha aquí? Podemos reconocer actores, lugares, aunque no necesariamente —no como ley. Si subimos el sonido, y escuchamos hablar a los personajes, es mucho más probable que sepamos. Pero esto es sólo un reconocimiento práctico, como leer la ficha de producción, y no nos dice necesariamente si el sentido de los textos está en el particular modo en que se enuncian. Como característica de nuestra cultura «autoflagelante», deberíamos decir que el habla chilena influye poco en la

constitución del sentido de las películas, y se nos hace sensible más en los momentos de problema que en los mejor logrados

Recordemos que para Metz, la palabra está un poco adelante, no es parte de la misma imagen, o de la «carne» de la película. Si es así, es por eso que las películas pueden doblarse a otros idiomas con tanta ductilidad. Pero está un poco, no *totalmente* adelante. Por eso también es que el problema es difícil, y algunas películas pierden mucho si son dobladas, más todavía con los doblajes estandarizados. La palabra es sentido, pero también tonalidad humana, y por esta razón, el doblaje, dice Martin, es una monstruosidad artística; «el respeto a la lengua nacional es una elemental actitud de honestidad, y a la vez, una prueba de inteligencia dramática» (Martin, 2002). Llegamos entonces a una situación de relatividad incómoda: depende del cine que veamos, depende también de la clase de doblaje. La experiencia estética con las películas nos dice que la universalidad es válida en la teoría, pero no siempre en la práctica. Sin embargo, con todo, el doblaje es materia de la posproducción, también de la recepción, pero no de la producción, no de la «cocina». En ella el texto tal *como se habla*, puede ser importante, o puede ser considerado como mero vehículo signifiante. Es lo que hemos visto en las películas de los años 40 y 50: aparte de su abuso del texto, los diálogos son tratados de modo neutro. Chilenismos se usan mucho, también el acento, etc., pero pensados como frases típicas, postales del verbo, y vimos que la experiencia fracasó, salvada sólo por momentos, y por actores que pudieron infundir sobre todo expresividad a sus personajes.

¿Pero es el habla chilena la que contiene una especie de falla natural de inverosimilitud? En las películas que hemos estudiado hasta aquí no podemos deducir tal cosa, puesto que hay poca habla propiamente tal, y domina el diálogo memorizado, que es lenguaje escrito, o si se quiere es habla escrita. ¿Habría entonces en el idioma español un problema?, suena absurdo. Sin embargo, el problema podría plantearse en relación al idioma español dentro de los medios masivos de arte y comunicación contemporáneos, y de los públicos, como es la reflexión interesante que hace Carlos Flores (2007, p. 46-48). En general, dice, los diálogos son inverosímiles en el cine chileno, su calidad textual e interpretativa es irregular. Se culpa al guión, la dirección, la actuación. Pero hay más razones: el espectador ve comparando, está acostumbrado al cine extranjero con subtítulos y es más crítico con las películas chilenas. Perdió el hábito de ver cine de ficción hablado en español, y le desconcierta cuando lo escucha, porque juzga usando su memoria auditiva. En cuanto al trabajo de los actores, que en lo tradicional memorizan los textos, el espectador se incomoda si no reconoce la sonoridad fluida o el ritmo de fraseo

al que está más habituado, sobre todo al habla del inglés. La verosimilitud no es sólo la adecuación al habla real, o que lo que se diga en la película se diga también en el mundo real, sino que tiene que ver con la sonoridad y los ritmos, y que éstos sean coherentes con el género de la película, con la situación de los personajes, con la cultura y moral de la época. El trabajo de los que hacen cine es permitir que aparezca el habla viva del idioma, que es la única capaz de provocar la identificación de los espectadores.<sup>61</sup>

Es un tema que ya adelantábamos con las ideas de Marcel Martin, el ruido humano en algunas películas es tan fascinante como la imagen, porque se ha unido a ella en una sola cosa. Salimos del cine contagiados estéticamente, sea por el idioma de la película o por el modo en que fue hablado, por su materia sonora, por la expresividad que le escuchamos asociada a imágenes e historias.

Veamos, por contrapartida *Kiltro*, de Ernesto Ruiz Espinoza (2006), una película hecha en los moldes de un género, pero más decididamente jugada por la especificación cultural. 40 años después de *Regreso al silencio*, se inscribe en el nicho de las películas de «karate», y contando con un intérprete que no deja duda de su oficio, traduce al habla chilena, y a la presencia psíquica, o mejor dicho a la «personalidad del chileno medio» que le viene asociada, los diálogos de rigor y la trama argumental de este cine. Para quienes la vemos con el interés de ver cine chileno, la película es interesante por sí misma, además de ser una película de karate. Más que una traducción en el sentido Borgeano de la palabra, han hecho una localización, en lugares más específicos, con personajes definidamente chilenos, pero sin avisarlo; simplemente los reconocemos quienes conocemos esos rasgos. En relación a 1967, el contexto lo favorece, porque hoy son frecuentes las localizaciones en el cine internacional, los usos de las expresividades y de las hablas populares. El cine para bien y para mal, progresivamente ha propagado el conocimiento, uso y familiaridad de las hablas informales, populares, de las palabrotas, garabatos y groserías en las diversas culturas, y como espectadores estamos mucho más acostumbrados a ellas, nos gustan. Es distinto a intuirlo, como fue el caso de *Kramarenco*; intuirlo es más difícil, más incierto. Interesa que con esa experiencia, la estrategia sea hacer la historia con la materia sensible próxima, sin abstraerla demasiado. *Kramarenco* hacía una abstracción del lugar, y del sujeto, y quería alejarse del costumbrismo y del miserabilismo. Ernesto Ruiz los localiza, es una fantasía, y sabe que

---

<sup>61</sup> Véase en Anexos: «La gente y el habla chilena en la televisión, consideraciones»(p. 154). Sólo cabría poner en duda que, para hoy, el español en el cine siga resultando extraño al oído, pero puede ser que para la época inicial fuera así, cuando no existía la comunicación audiovisual de masas y casera, que junto con la familiaridad, menor pero real con el cine hispanohablante, nos han habituado hoy mucho más al nuestro idioma en las distintas pantallas.

los elementos inverosímiles son aceptados como la irrealidad propia del género.<sup>62</sup>

Para un espectador acostumbrado a las películas de Holly-wood, en 1967 y aún hoy, es difícil decidirse a pagar una entrada para ver, digamos porque sí, un thriller o una película de acción portuguesa o búlgara, es decir, que venga de un lugar (para nosotros) con poca presencia cinematográfica internacional. Es un problema de presencia geopolítica, de colonización económica y cultural. Sin embargo, celebramos con razón a una película hondureña, egipcia, o chilena, que alcanza la misma o mayor intensidad, en la experiencia que nos provoca, que las que dominan y copan las salas, y en ello habremos aprendido y percibido a lo menos algo del mundo y de la gente de esas culturas. El ejemplo del reconocimiento internacional del cine de Irán desde fines de los ochenta confirma esta presencia donde no la había. El género, drama, documental, comedia, terror, etc., queda en segundo plano y se hace visible entonces el «género cinematográfico» en sí mismo, si se me permite el término. Por eso algunos pensamos que el problema del cine del tercer mundo es político, o de una estética política, y no de imitar bien, que es el problema de la alienación. ¿Se puede imitar desde un contexto tan distinto? Usando palabras de Deleuze: ¿cómo hablar con la lengua de otro, para decir una palabra nuestra?



*Largo viaje.*

---

<sup>62</sup> En la siguiente *Mirageman* (2008), la localización está más arriesgada, de nuevo las inverosimilitudes van a cuenta del género, y el resultado es interesante. Lo que le da verosimilitud, por otro lado, es la necesaria cotejación del tema y de los lugares comunes con el lugar de construcción. Que el personaje reaccione contra los delincuentes comunes es una convención, muy tomada por verdad, por otra parte, pero la dificultad de localizarlo en Santiago está abordada, con ironía, con inteligencia. No se le pide conciencia política a un «héroe de antifaz».

*Largo Viaje*, de Patricio Kaulen (1967), siguiendo al Neorrealismo italiano, trabaja con la imagen del mundo a través del tránsito errático de su personaje, haciendo que el niño atraviese la ciudad, desde un punto a otro, sin regreso. Es una de las películas de imagen más interesantes de nuestro cine, al encontrar lugares reales donde aparece la modernidad y la postergación una al lado de la otra, prosperidad y pobreza separadas por un simple eriazó. Argumentalmente, separa con candidez lo pobre abajo en el caserío y lo rico arriba en un edificio moderno, pero la realidad del paraje demuestra que la oposición existe realmente en un lugar céntrico de Santiago. Documentalmente, la imagen hace un recorrido vivo. Kaulen sobrepasa el impulso imitativo al mostrar con sensibilidad y sin temor la larga secuencia del velorio del bebé muerto, donde emerge la densidad cultural del mundo popular, desde la expresión religiosa del duelo hasta el paganismo posterior de los vivos, algo inusitado e inédito hasta entonces en el cine chileno, como bien lo describe Alicia Vega. Para ella, esta secuencia, la del robo, y la pelea bajo el puente, respiran innegable realidad, en las cuales Kaulen sobrepasa por un momento su formación convencional, de la cual difícilmente puede o quiere librarse, según demuestra respecto a otros momentos de la película, donde representa las cosas o los problemas a través de figuras y diálogos esquemáticos, (la fácil superficialidad de los ricos, sus problemas de infidelidades, la dulcificación del niño y el abuelo), o símbolos visuales de reconocimiento fácil, como la paloma o las alas del ángel, pero olvidando el trabajo de dotarlas de sentido e integrarlas al universo representado.

Aldo Francia, pocos años más tarde, pero ya en el contexto distinto de la nueva generación de cineastas, dice que, en *Ya no basta con rezar* (1971) ha usado esquemas:

«Esta película no fue hecha para sacerdotes, sino para cristianos. Lo que sucede es que buscamos un arquetipo de fácil comprensión para desarrollar la idea de la película. (...) Antes de hacer la película, sabíamos que el principal problema que íbamos a tener era el de la posible superficialidad en que podíamos caer al tratar un tema tan vasto o complejo (...) Nunca quisimos hacer una película 'profunda'. Yo diría que lo esquemático no es casual, sino intencional. Elegimos un camino que fuera fácil de comprender para la masa de espectadores. No se podía seguir el camino de *Valparaíso* que era, en lo fundamental, un filme de ambientación, complejo.»<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> «Todo cine es un engaño». Entrevista a Aldo Francia, por O. Muñoz, S. Salinas, R. Acuña, A. Squella y H. Balic, en *Primer Plano* No 3, U. Católica de Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1972. (P. 15,16).

Se trata de una estrategia de comunicación masiva, que puede advertirse también en *Caliche sangriento*, de Héctor Soto (1967), que da por sentada la significación que el espectador, visto como masa, leerá en los estereotipos. El esquematismo es un punto de inicio para Francia, un punto de acuerdo, pero la experiencia cinematográfica es subjetiva, personal, y vemos primero a los personajes como personajes individuales. El símbolo precisa construirse de nuevo, no se dispensa porque su destinatario sea un público muy numeroso.

Es la idea de que el problema de la realidad en el cine chileno fuera, esencialmente, el problema social de la pobreza, o la búsqueda de expresiones populares tendientes a la *identidad*, y que debieran estar siempre en un marco conceptual de denuncia. De ese modo, estos nuevos estereotipos parecen hechos para no distraerse de lo principal. Se trata de una concepción heredada del movimiento cinematográfico de los 60 en el cine argumental, época en que se planteaba, con mayores o menores razones, que había temas más urgentes que otros, que habían problemas que debían tratarse después de haber resuelto los primeros<sup>64</sup>; o en términos dogmáticos, que había un cine útil y otro inútil<sup>65</sup>. Hoy percibimos que el problema de la realidad se da en los géneros específicos por el trabajo de encarnar la verosimilitud del género en la textura cultural, y los estados de cosas ligadas a ella.

### **Expresividad neutralizada**

*Caliche Sangriento*, de Helvio Soto (1967), plantea la tesis de que los intereses comerciales extranjeros originaron la Guerra del Pacífico. Esta tesis está vehiculada en los diálogos entre el capitán y el teniente. El capitán es militar de carrera, el teniente es abogado, liberal, enlistado en el ejército. Veamos la discusión que tiene lugar en la cabaña del montonero peruano. Primero se gritan, los nervios están alterados, se trata del momento límite de tolerancia entre ambos:

Teniente: Usted no tiene idea por qué está metido en esto. Se lo explicaré si no me grita. La guerra empezó porque los salitreros pidieron al gobierno que les defendieran a tiros sus minas.

---

<sup>64</sup> Aldo Francia, entrevista citada, p. 12.

<sup>65</sup> Miguel Littin, entrevista en *Primer Plano*, N° 2.



Capitán: Hay chilenos en el salitre.

Teniente: Banqueros, aliados con los comerciantes extranjeros. ¿Usted cree que a ellos les importan los muertos de esta guerra? El dinero inglés o el alemán o el francés o el norteamericano encuentran siempre a quien corromper. Ya corrompieron a los peruanos y los arrastraron a esta guerra. Ellos se quedan con el guano y con el salitre, pero los muertos los aportamos nosotros. ¿Es feliz siendo un socio de esa clase?

Primer plano del capitán en silencio.

Capitán: Eso es política, no vale nada. Me molestan los políticos, ¿sabe por qué?, porque están siempre detrás de las cosas, no al frente. El diputado Balmaceda debe estar criticando, pero no está aquí. Supongo que entre los muertos que aportaremos, según usted, no estará el diputado Balmaceda.

Teniente: usted no sabe lo que dice.

Vuelven a gritarse, descalificándose; el capitán llama cobarde y traidor al teniente, éste se altera y está por sacar su arma, pero se controla. Viene el joven corneta con la bandera, que hizo de distintos géneros, detalla el origen de cada uno, «pero falta la estrella», dice. El capitán se va, el teniente ayuda a terminar la bandera. Finalmente, todos morirán, y se escenifica a un peruano enloquecido en un pueblo fantasma. Hay patriotismo, pero los ganadores son los denunciados por voz del teniente. La exposición de los textos es impecable.

Pero la acción no está relacionada con este tema principal. Narra el camino del pelotón perdido en el desierto, y los eventos que tienen lugar. En la primera escena el capitán va al frente de ellos, en una situación de evidente aislamiento y desamparo, que ya fue contextualizada por el narrador, en el prólogo. Para animar, canta una canción de «marcha», picaresca, popular, con tono seguro y autoritario. De este modo el capitán se nos empieza a dibujar en sus rasgos de carácter y moral, en su contextura cultural e intelectual, muy importante en los personajes de Helvio Soto. La entonación y el ánimo que le presta a la canción corresponde a lo que de ella hace alguien que se tiene por tutelador o defensor del pueblo que creó esa canción. En un momento dado, la interrumpe; detiene a la tropa, y luego, a gritos los hace formar; los soldados están reacios pero finalmente obedecen. El capitán mira a uno de ellos, que tiene una expresión irónica en el rostro, ¿qué piensas?, le grita. Lo obliga a responder, el soldado contesta «es que usted es de Concepción, y yo de Curicó mi Capitán, ninguno de los dos conocemos aquí, y no tenemos un guía». ¿Para qué quieres un guía? —«Para volver a Curicó, po, mi capitán» contesta con algo de sarcasmo el soldado. El capitán le da una

bofetada, recorre los demás rostros, y los grita. «Para salir de este infierno van a necesitar toda la pana que tengan, y yo tengo la obligación de sacarlos de aquí. Y ahora todos cantan, mierda.»

La escena expresa y significa la gravedad del capitán frente a la dificultad, la decisión y el valor, todo aquel ámbito anímico que la voz y la actitud atribuyen al personaje y a la situación.

Según el desarrollo de la película, los personajes del capitán y el teniente configuran la idea de un mando culto, lúcido, firme, y una tropa práctica, obediente, pero voluble. El capitán casi siempre gritonea al sargento y a la tropa; hablar gritado que corresponde a los militares, y corresponde a la tendencia autoritaria de la cultura chilena, en todas las clases. Al inicio, el capitán ordena cosas crueles, disparar a peruanos desarmados, abandonar el cuerpo de un chileno muerto, pero luego esto va equilibrándose, es una estrategia narrativa. Cuando habla con el teniente, su tono es tranquilo y profundo; jamás expresa cansancio, sed, frío en la noche; aconseja a los soldados; dirige bien las acciones; tiene experiencia en la guerra; por tales rasgos nobles, el teniente en un momento dado se disculpa con él (quizá representa un tipo de autoritarismo deseado). Morirá en combate, defendiendo al teniente y al sargento, para que se lleven los informes peruanos que han encontrado en los bolsillos del montonero. Es la estructura de un héroe. La tropa, también en estructura clásica, es variopinta. Por un lado, la lealtad del sargento, la juventud romántica del corneta; por otro lado, los malos elementos capaces de matarse entre sí por el agua; se quejan, otros desertan, porque no confían en el mando: «es la única manera de salvarse», dice uno de ellos para justificar su comportamiento. La tropa aparece más en su padecimiento material que en su manera de ser. En suma, el mando es sereno, pero grita, porque el pueblo es informe. El roto chileno, al fin y al cabo, así como el personaje Verdejo, fueron creados (desde) arriba.

### **Personajes ideales y deseo del mundo.**

#### **Aspectos del cine de Helvio Soto**

¿Habla así, y piensa así un capitán del ejército? Se dirá que ni el capitán ni el teniente son representaciones de sujetos reales del ejército de 1870, sino que son representaciones imaginadas. «Esto es lo que pudo haber vivido el Quinto de Línea», dice el prólogo. Ellos personifican algo; quizá modos de pensar, posiciones políticas. Es lo que le dice el teniente al capitán: ¿por qué le molesta la política? —Porque están detrás, nunca al

frente. ¿Pero quién dice esto? Los militares, por ejemplo, y una parte de la sociedad dominante, enfrentada con la otra, con su par, que está representada por el teniente-abogado de Santiago, Balmacedista. Así, el personaje reúne y personifica posiciones, modos de entender la guerra y el país. Si decimos que son símbolos seguramente es así, pero más son representaciones ideales, están hechos de ideas.

El realismo es estricto, por otra parte, en cuanto al mundo representado: la ausencia de música incidental por ejemplo, parece la decisión de un realismo duro, sólo los sonidos exactamente reales entran: los pasos en el suelo, la piedrecilla, los roces de la ropa, los objetos que suenan, los gritos, las voces. La imagen y las situaciones también tienen ese carácter de rigurosa realidad. La documentación es muy buena, confiable. Quizá los pocos medios condicionaban a que se usara poca música en este tiempo, pero su presencia al principio y al final indica que debió tratarse de una decisión estética. Es decir, personajes ideales aterrizados en una escena verista. Sus discursos y el desierto se juntan, pero no acaban de juntarse bien.

Hay una retórica discursiva elaborada en los diálogos. Da la impresión que el actor los dice como se han escrito, como en el teatro. En toda la película, el capitán va desde los gritos al habla reflexiva, pausada, preocupada, y la cualidad del actor a veces tiende a la poesía. Cuando da las órdenes para asaltar la cabaña que han avistado, no grita siempre, sino que da algunas órdenes con voz mucho más rica que la de una orden militar. Cuando habla con el teniente, se revela como intelectual. Humberto Duvauchelle era capaz de construir estos personajes complejos. Pero no siempre coincide con el guión: cuando deja de cantar al inicio, lo hace como si una pregunta angustiosa le viniera ante la situación, con una expresividad rica de sentidos; pero en realidad el personaje se detuvo porque está enojado con los soldados, y las connotaciones abiertas se estrechan. Desde luego, algo se divide, hubo dos cosas, una expresada y otra significada. Por eso podríamos preguntar si hay en esos momentos —que no son toda la película—, una fricción entre el diálogo y su enunciación, entre lo que dice y el modo de decirlo. Quizá hay teatro, más que cine, el teatro en el cual el verbo es soberano, y el escenario, escenario.

El cine trabaja con trozos de mundo real, y ese material de construcción posee ya significación y expresión. El cine se compone con lenguajes previamente formados. Quizá su especificidad sea el discurso de las imágenes, pero en el discurso cinematográfico se junta la música, la palabra, el sonido, también los sentidos ya constituidos en la cultura, y la expresividad de las cosas y la gente.

Personajes de pensamiento complejo, que sienten contradicción y duda, y que tienen que decidir ante sus circunstancias. Sus cuestionamientos se refieren a la realidad, de modo que Helvio Soto plantea a sus personajes como individuos que existieran en el mundo empírico y cotidiano, que hablan así y discuten esos tópicos efectivamente. Pero, puesto que las cosas son matizadas, podríamos pensar en otro lugar hacia donde se proyecta el mundo representado: el deseo de que exista en el mundo empírico, o más bien que esas discusiones existan en la gente, avanzando dialécticamente en el diálogo y en los hechos. Si el cine es arte de ilusión, pero la ilusión es mitad trabajo con el mundo, el cine es un lugar de realización de realidades posibles, que el arte enseña en sus rasgos de mundo constituido, como en el sueño. Pues lo que no tiene el mundo empírico es coherencia entre las partes. Y lo deseado, en esa esfera, es *traído* a una realidad, que es la de la ficción. Una proposición de mundo. Es sólo una hipótesis, a partir de sus películas, y lo que puede objetarla es la misma estrategia de Helvio Soto para comunicar sus ideas, escritas en los diálogos del guión.

El mismo cineasta hablaba de que un punto central en *Voto más fusil* estaba en las conversaciones, o en lo que dicen algunos personajes. Por ejemplo, la conversación entre el protagonistaburgués y la prostituta. «Allí, ella *dice algo* importantísimo para explicar el problema planteado en el film»<sup>66</sup>. Está bien, ¿pero por qué no explicarlo narrativamente, visualmente? En el parlamento de la pieza teatral hay una burla a los burgueses, la escena deja claro el absurdo de que el mismo público burgués ría y aplauda. Pero al

---

<sup>66</sup> «Para ser un cineasta revolucionario primero hay que ser un buen cineasta». (*Primer Plano*: N° 1, pp. 4-25) P.P.: ¿Habías previsto tú la evolución de los personajes de «Voto más fusil»? A mí me pareció que los personajes en la primera parte están desarrollados en forma muy interesante, pero de la mitad en adelante la película parece centrarse en el proceso político chileno y los personajes se pierden de vista... se diluyen...

H.S.: Claro. Eso estaba, concebido así. Estaba previsto sumergir a los personajes en todo ese proceso vertiginoso que se produjo después del 4 de septiembre, en el cual yo entiendo que cada uno de nosotros fue sepultado por dudas, por interrogantes. La primera parte estaba absolutamente prevista. Y en eso reconozco la influencia del marxismo sartreano, influencia que ha destacado la revista «Plan». Sí; reconozco esa influencia y tal vez sea la razón por la cual me he entendido muchísimo con Costa-Gavras. Creo que Sartre es más importante que cualquier otro intelectual contemporáneo. De tal manera que reconociendo esa influencia, la película se puede ver con ciertas claves.

La primera parte quiere exponer cómo la necesidad es la estructura primera en la adopción de una situación política. Eso lo plantean dos personajes: el Lentejita y la prostituta. El primero dice «yo me quise suicidar, pero me di cuenta que cuando uno tiene plata y compra cosas la vida se hace bonita. Por eso resolví combatir». Es la necesidad lo que lo está moviendo. Y cuando la prostituta expresa que «si el comunismo está en contra de las putas, yo jamás seré comunista», está revelando también la estructura de una necesidad. Esos son conceptos que están metidos ahí, que se repiten diciendo que nadie se hace marxista por leer marxismo. Frase de Camus, también miembro, en cierta manera, de la escuela existencial, ¿no es cierto? Bueno, el asunto es que los personajes llegan al marxismo en razón de una necesidad. El personaje central, que hasta cierto punto me representa, en cambio le da valor a otra cosa. ¿A qué? A la infancia, otro elemento que he recogido de la influencia teórica que tengo de Sartre. ¿Qué habría pasado si yo, en vez de ser hijo del Secretario Regional del Partido Socialista, de haber visto varias veces almorzando en mi casa a Marmaduke Grove, hubiese sido hijo de Gustavo Ross? Pienso que mi situación habría sido totalmente distinta. (Las cursivas son mías).

escucharlo *sucediendo*, fuera de campo, hay una debilitación de la imagen, pues ya fue antes descrita en palabras por la chica, desdeñosa del snobismo progresista de los burgueses. Es que el chiste, que provoca la risa de ese público, es sólo la ilustración de un chiste, y no uno de verdad, que por participación nos ponga *en peligro* entre reír o no reír.

El mundo de Helvio Soto, de los protagonistas de sus películas, es profesional, intelectual, al cual el cineasta pertenece y conoce.<sup>67</sup> Expone una inacabable dialéctica de la duda y la autocrítica. La pareja joven de *Lunes primero, domingo siete* (1968), los militares de *Caliche sangriento* (1969), o los civiles políticos de *Voto + fusil* (1971), son personajes que, por su índole moderna, de la cultura occidental, hablan en chileno, pero lo que importa no es la expresividad particular del habla, sino la discusión de ideas, de hipótesis. Los personajes populares de sus películas también están hechos de ideas, más que de comportamientos; basta ver, o mejor escuchar en *Voto + fusil*, a la prostituta, o a la vieja sabia, al lentejita, o al jefe de cuadrilla contratado para la propaganda derechista (Jorge Yáñez), un sujeto politizado, a la vez un convencido y un mercenario: «no queremos que nos pase lo mismo que pasó en Checoslovaquia ¿ve?».

Esa autorreflexión culta es significada en la imagen por la arquitectura, por la composición del cuadro, con uso de rápidos flash backs o flash forwards es decir por una imagen y una narración sofisticada. Así como los personajes son modernos y politizados, el relato filmico es sofisticado. En *Voto más fusil* (1970), *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1973), *Llueve sobre Santiago* (1975), la arquitectura en la imagen simboliza cierta complejidad del pensamiento, cierto grado de civilización que semantiza a los personajes. La composición geométrica, de horizontales y verticales arquitectónicas, de un orden estético moderno. La calle es, por otro lado, un escenario abstracto.

---

<sup>67</sup> «En alguna medida importante he renunciado a la temática popular. Yo no sé exactamente cómo es mi pueblo. Te lo digo lealmente. Yo puedo sentir adhesión por mi país, puedo estar a su favor si él quiere luchar en contra de la injusticia que soporta, pero esto no significa que yo, cineasta burgués, calificación que acepto, vaya a decir: «yo entiendo cómo es el pueblo, sé cómo habla, cómo vive, sé lo que desea, lo que aspira». Eso es mentira. Me he quedado, entonces, cultivando una temática burguesa, para un determinado público que tiene un cierto manejo de los elementos culturales de este tiempo y en nuestro país. Reconozco que dejo afuera, en la calle, a inmensos sectores. Pero ¿qué quieres? Al dirigirme a determinado público chileno (...) con los cuales tenemos la misma alienación si tú quieres, de acuerdo, nos juntamos en la misma alienación y utilizamos un mismo lenguaje. Un lenguaje que es conocido en Europa, y que tú no necesitas forzarlo (...) estamos girando en torno a las mismas inquietudes, en torno a los mismos temas. ¿Qué ocurre, ahora, en el plano comercial? (...) en mi opinión, tienes dos posibilidades: o la obra es muy personal y constituye realmente una audaz renovación del lenguaje cinematográfico —como lo hace Glauber Rocha, (...) o bien haces un cine que no es original, ni simbólico, ni alegórico, ni de gran fuerza poética, pero hablas un lenguaje que para los europeos es familiar y que es de dominio de la burguesía. Esta última forma de hacer cine no está perdida. Lo que está perdido es ese neorrealismo trasnochado que a nadie cautiva.(...) Lo que al europeo le interesa es la discusión teórica de los problemas políticos.» (Entrevista con Helvio Soto. Revista *Primer Plano* N° 1, p. 14-15).

Cristián Sánchez, en algunos personajes y diálogos específicos, ha practicado discursos teóricos: el profesor de filosofía que habla con Erre en *Los deseos concebidos* (1982), el siquiatra retirado que conversa con la estudiante de psicología que se ha salido de la Facultad, en *El cumplimiento del deseo* (1992). Pero no hay similitud fílmica entre ambos cineastas. Este cine ordenadamente expuesto, vehiculado por la discusión y el diálogo, acompañado de una imagen depurada estéticamente, de una imagen un tanto ilustrativa, ha sido singular de Helvio Soto.

## CAPÍTULO 4

### HACER SALIR

#### EL MOVIMIENTO CINEMATOGRAFICO DE LOS 60

Las películas del movimiento cinematográfico de los 60 en Chile superan la oposición entre evitar o permitir la presencia del mundo cercano, que planteamos con relación al cine anterior, porque su propósito es «hacer salir» o «hacer emerger» lo que hasta aquí fue evitado; es decir, obviamente la pobreza, la evidencia del absurdo y la inequidad; pero también la condición y los estados de situación del mundo cercano, por medio de una investigación enfocada principalmente en los grupos populares y en su cultura, un interés antropológico.<sup>68</sup>

El cine cubano de la revolución, el Cinema Novo brasileño, el trabajo de Sanjinés en Bolivia, o el de Solanas y Getino, entre los más conocidos, además del impacto teórico del pensamiento crítico, y los manifiestos, formando parte de un proceso más vasto en el Tercer Mundo y Latinoamérica, abren una temática y una metodología nueva, para hablar de la propia realidad hablando *desde* ella. Pues, para hacer llegar al cine la realidad que

---

<sup>68</sup> Comienza con los cines universitarios. En 1955 Rafael Sánchez fundó el Instituto Fílmico de la Universidad Católica (María Rodríguez Rozas, artículos, 2006). En 1959 se fundó el Centro de Cine Experimental de la U. de Chile, a partir del primer Cine Club, cobijado por la misma Universidad en 1952 (Mouesca, 1988, p. 16). Según palabras de José Román, guionista de *Valparaíso mi amor*, y *Ya no basta con rezar*, de Aldo Francia, y coautor con Diego Bonacina del documental *Reportaje a Lota*, en esa época el cine chileno descubre por primera vez a las masas. Antes, los retratados habían sido cierta clase media, la aristocracia, o los sujetos marginales que convenían al cine comercial. Los precursores de este movimiento fueron Sergio Bravo, con sus notables y bellos documentales y su trabajo como fundador del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, y Arturo di Lauro y Nieves Yankovic, que exploran la religiosidad popular. Agregaba Román que, con todo, dar acceso a las grandes masas marginadas no era algo nuevo, sino que se hallaba en los cineastas rusos de la revolución, y en el Neorrealismo italiano. Cuando se organiza el Departamento de Cine de la CUT, con Diego Bonacina, junto a una estrategia de circuitos nuevos y específicos de exhibición, hay un proyecto horizontalizador, opuesto a la relación vertical entre cine y espectador. «Nos interesaba ese público que los filmes integraban como protagonistas». Después de las proyecciones, se organizaban debates con los asistentes, recogiendo la experiencia de Solanas y Getino con *La hora de los hornos*. «En ese tiempo no daba vergüenza hacer panfletos —Santiago Álvarez lo declaraba—, lo interesante era la dinámica que los filmes provocaban (...) De pronto se declaraba fea o sucia la palabra «política». La pretensión didáctica era abierta, y se cometían errores a causa de ello, pero primaba una gran vitalidad, que moviera al espectador, aunque fuera en contra.» (Desde apuntes tomados en charla de José Román en *Chile en el cine 1968/1978. Imágenes redescubiertas*, en el Cine de la Universidad Católica, Santiago, Septiembre de 2003).

estaba a la salida de nuestras propias salas, había obstáculos que lo impidieron por más de medio siglo. Dicho de otro modo, hacía falta un estado de lenguaje, y una situación general que impulsara la creación de la forma nueva, para una imagen que la esperaba hacía tiempo.

De entre los elementos salientes y comunes a la diversidad de filmes, autores y tendencias grupales e individuales, se reinstala, por decirlo así, la libertad creativa, libertad de las formas fílmicas; el compromiso con el pueblo, las masas populares, la investigación de sus condiciones de vida y sus comportamientos culturales; de las luchas políticas-guerrilleras en los casos de los cines militantes; y el impulso vital contra las formas de neocolonialismo, que en el cine tienen su expresión en la alienación de los espectadores, signo de Hollywood, que controla además la distribución local, es decir contra el enajenamiento de la experiencia de lo real en la experiencia cinematográfica. Por eso la canción de los Jaivas al comienzo de *Palomita Blanca*: «o dependencia colonial o independencia cultural»; era una preocupación de la época, que desafortunadamente fue traumada violentamente. Para Fernando Solanas y Octavio Getino, en el conocido manifiesto *Hacia un Tercer Cine* (1969), la alienación también se había dado, a la larga, en la prestigiosa influencia del cine de *autor*, al ser absorbido como un «ala progresista» de la gran industria del cine. Para nosotros hoy, el problema tiene otro aspecto, que es el de la subjetividad y la tendencia narcisista regresiva del espectador de cine, el placer de una compensación ilusoria y consentida por medio de las identificaciones con los personajes y las situaciones de la película. De este modo, desde una perspectiva psicoanalítica, el espectador se retira del mundo. Es interesante la discusión de Aumont, Bergala, Marie, Vernet (1989), afirmando que es desde este punto que debe entenderse la aplicación de la frase *todo espectador es un cobarde o un traidor*, que Solanas y Getino toman de Frantz Fanon.

Este estado de identificación del espectador de cine, compuesto de regresión narcisista, de retiro, de inmovilización y de afasia, ha sido (...) una traba para todos los cineastas que han tenido el deseo o la voluntad de hacer filmes con la intención de intervenir en el curso de las cosas o de arrastrar a los espectadores hacia una toma de conciencia y a la acción: cineastas militantes, ciertos documentalistas... Entre las estrategias más a menudo puestas en juego para combatir esta componente regresiva de la identificación se puede situar el desafío o el rechazo de la ficción (Dziga Vertov, por ejemplo), la postulación de un cine de la realidad (cine directo, cine-verdad, etcétera) o una forma mixta hecha a la vez de aceptación y deconstrucción de la ficción, muy extendida a principios de la década del 70. (Aumont et.al., p.259).



## El psiquismo de la pobreza

Glauber Rocha llamaba a la pobreza el más irracional de los fenómenos. El hambre genera impotencia, la impotencia genera, por un lado esterilidad, y por el otro histeria: condición material y psíquica del pueblo, pero condición también de los intelectuales latinoamericanos. Así, el Cinema Novo está lleno de hambrientos, y lleno de violencia, contrariando la visión primitivista y humanitaria con que los europeos se interesan por Latinoamérica. La más noble manifestación cultural del hambre, dice Rocha, es la violencia, no el miserabilismo. Después que el campesino (Manuel) mata al hacendado, quien, repitiendo que la ley está de su lado, sentenciaba que las vacas vivas del campesino eran ahora suyas, y que las vacas que murieron quedaban para el campesino, éste va a unirse con el profeta Sebastião, y se hace bandido; desde antes, ya cree en las profecías. «Hay que tocar, por comunión, el punto vital de la pobreza que es su misticismo», dice Rocha en *Estética del sueño*. Manuel ayuda a Sebastião a sacrificar un bebé, pero no lo soporta. La mujer mata al profeta, Antonio das Mortes mata al pueblo que seguía a Sebastião (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964). Es, según Deleuze, como si el pueblo necesitara adorar la violencia que por otra parte recibe (Deleuze: *La imagen tiempo*, 1987, p.289). Sin embargo, la tendencia mística del pueblo es más que un mecanismo de identificación o de sublimación, porque así como el hambre es el nervio mismo de la sociedad latina, el misticismo es la manifestación de una psique irracional, reprimida y violentada por la razón colonizadora, pero la única salida contra esa razón, ya que la toma del poder político no implica el éxito revolucionario.<sup>69</sup>

La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas. Una es fatalista y sumisa, la razón que lo explota como esclavo. La otra, en la medida que el pobre no puede explicar el absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística. (Rocha: *Estética del sueño*, 1971).

---

<sup>69</sup> En la retrospectiva de Glauber Rocha, realizada entre el 1 y el 9 de agosto de 2005 en el cine U.C., se ha publicado un folleto de distribución gratuita donde se recopilan varios escritos del cineasta, entre ellos la *Estética del hambre*, de 1965 (al cual el autor se refiere también, si no me equivoco, como «Estética de la violencia»), y el posterior *Estética del sueño* (1971), artículos breves e interesantísimos, a los cuales me refiero en este párrafo, de un modo que me permito libre, y en el que por supuesto no pretendo desvirtuar las cosas. Tomo como referencia las traducciones publicadas en este folleto, que se deben a Christian Ferrer, editadas en Revista *La Caja*, N° 4, Julio de 1993, según se acredita. Es interesante, además, que, en las conversaciones del film *Rocha que voa* (Erik Rocha, 2002), el cineasta diga que el sujeto popular Latinoamericano tiene o posee una psique distinta a la del occidental.

En las películas chilenas no hay esta percepción, aunque sí exista el fenómeno real. Es otra pobreza tal vez, otra cultura, pero también, refiriéndonos al cine argumental<sup>70</sup>, son otros cineastas. Sea por mostrarse intransigentes con la «debilidad» del pueblo por el *opio* religioso, visión simplificada materialista del problema, sea porque los cineastas son cristianos pero no aprecian aquella irracionalidad mística mencionada por Rocha. En este sentido, *Largo Viaje*, en las películas argumentales representa en este sentido una excepción, que es la que la hace tan notable, pues en la escena del velorio del angelito muestra sin decoración, sin tratar de justificarlo o de criticarlo, el transcurrir desde el cristianismo al paganismo del pueblo (c.f.: Alicia Vega, 1979). Aunque no tiene la profundidad teórica de Rocha, tiene la crudeza de lo que el cineasta ha visto y conoce de su mundo.

El sistema penal encierra a un hombre por robar, el sujeto ya no puede generar dinero, y sus hijos pronto quedan librados a su suerte (*Valparaíso mi amor*), producción de miseria, absurdo, reproducción de miseria en los niños. En *El chacal de Nahueltoro*, José del Carmen empieza a «arrejuntarse» con la mujer, quien vive en una choza; por presión del propietario la policía los expulsa de allí. Vagan, duermen en pastizales. La mujer, en rabia histérica, pelea con José. José la mata, y mata a las niñas, para salvarlas de sufrir.

Pienso que lo que queda vivo, palpitante, no es que estas películas cambiaran el mundo, como sabemos, sino que han mostrado, nos han enseñado en una gran toma general, o en una formidable visión de detalle, cómo es que emerge y por dónde emerge, y cómo está montada en el orden capitalista latinoamericano la producción y la reproducción de la pobreza, las violencias, las aberraciones, el absurdo, cuestiones que generan, en el conjunto social, las hablas deshilvanadas, el silencio, las aberraciones del lenguaje, signos de estados psíquicos rebeldes, puestos de cara a las modernizaciones

### **El Sujeto político colectivo**

Raúl Ruiz descubre al sujeto en la condición de no sujeto todavía, no individualidad *soberana*, sino sumergida en estados psíquicos heredados, por lo mismo, podemos decir, estados que actúan como corrientes psíquicas y afectivas inconcientes<sup>71</sup>. *Palomita*

---

<sup>70</sup> Compárese con el análisis de Alicia Vega (1979) sobre el documental *Andacollo*, de Nieves Yankovic y Jorge di Lauro.

<sup>71</sup> Véase Cap. 4.

*Blanca*, como lo expone Carlos Pérez Villalobos (2003), a propósito de *La Batalla de Chile*, muestra la trastienda, el envés cotidiano e impresentable de la gran marcha épica del sujeto popular colectivo para convertirse en *sujeto de la Historia*.

El proceso de venir a constituirse en tal sujeto colectivo se daba en este tiempo, como tránsito colectivo e histórico, para una gran parte de la sociedad,<sup>72</sup> no solamente para los campesinos y obreros en sentido estricto, y no sólo en cuanto a constituirse sujetos activos de su propia circunstancia como individuos, sino en hacerse colectivamente enunciadores de la realidad, de la Historia. Esto es, en efecto, lo que queda expresado en las películas del movimiento de los 60 y primeros 70, y es en gran parte el sentido mismo que fundamenta a los «nuevos cines latinoamericanos». Incluso, algunos cineastas pretendían como meta que el enunciador de la película fuera el pueblo, entregarle las cámaras, según decía Miguel Littin<sup>73</sup>; aunque no podamos decir que el objetivo fuera posible.<sup>74</sup> Pero aún así, de entre los que me son conocidos, los filmes de Sanjinés y el grupo «Ukamau», donde los campesinos indígenas reconstruían hechos de su propia historia, o escenificaban historias, como en *Ukamau* (¡Así es!, 1966), el sujeto enunciador de la película son en parte ellos mismos, en conjunto con los realizadores fílmicos (véase Sanjinés, 1980).

Este proceso de advenimiento es perceptible en la presencia psíquica de los obreros y trabajadores de «El poder popular» el tercer film de *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán. La matriz doctrinaria-partidista en sus discursos corresponde a un estado de lenguaje, también visible en los sujetos opositores. Se trata de un estado de pensamiento y comprensión de la realidad.<sup>75</sup> Eso nos permite ver que emerge un sujeto colectivo, una

---

<sup>72</sup> Véase, además del artículo de Carlos Pérez Villalobos, (2003): Pablo Oyarzún, (2001, p.124 passim). También, el documental de Sergio Navarro: *El páramo del ciudadano*, (1999).

<sup>73</sup> Miguel Littin, entrevista en *Primer Plano*, Nº 2.

<sup>74</sup> José Román ha señalado que los documentalistas intentaban, como centro coincidente de sus programas creativos, hacer que la gente pobre no sólo apareciera en el film, donde antes no había existido, sino que además tuviera parte en su enunciación (Ver nota 59). En algunos lugares, como en el manifiesto *Hacia un Tercer Cine*, de Solanas y Gettino, o el mismo *Manifiesto de los cineastas chilenos*, se decía o se dejaba entender que la meta era entregar directamente las cámaras a los sujetos populares, una idea compartida por muchos al parecer, aunque en la imprecisión de los modos concretos para lograrlo.

<sup>75</sup> En un trabajo previamente publicado, hemos estudiado los discursos de los obreros y los opositores en este film, en los planos del contenido semántico y las cualidades expresivas de su enunciación y su imagen. En la misma publicación, hay un estudio de los planos constituyentes de la trilogía. Hay cinco de ellos: el ámbito que ocupa el narrador, la voz over que conduce el análisis político, columna vertebral de los tres filmes; el plano de acontecimientos públicos hasta cierto punto anunciados o previsibles por agenda: las reuniones, mítines, discursos; un plano de documentos de archivo, ilustrativos; y un plano que llamábamos de Hechos (a falta de un término mejor, con mayúsculas), que muestra acontecimientos que son filmados mientras están ocurriendo aquí y ahora, tal como los anteriores, pero que superan los grados de previsibilidad y de manejo del cine respecto al hecho, que también son inéditos a las coberturas audiovisuales (prensa, otros filmes), y desde los cuales *La Batalla de Chile* adquiere su impresionante calidad de registro fílmico vivo, en tanto el mundo se expresa en la imagen cinematográfica, prescindiendo del cine a la vez que se ha convertido en hecho fílmico; estos acontecimientos otorgan además el hilo narrativo donde el mundo «se

clase, quedando en suspenso el estado del individuo al interior de ella, asunto que, como sabemos, las políticas económicas y culturales a partir de la dictadura militar llevan hacia el individualismo y aislamiento, al romper los tejidos sociales existentes. La iniciativa y la auto organización para resolver sus problemas y ganar poder político, significa la conquista de las propias circunstancias, por eso es que el último capítulo se refiere a los problemas para la participación de los trabajadores en las decisiones sobre qué hacer. Antes, la película muestra las iniciativas que se daban espontáneamente, y que a la vez causaban la preocupación del propio gobierno.

En términos de lo que potencialmente se percibe, diremos que, de ser considerado un producto de las circunstancias y de las predeterminaciones históricas y sociales, el sujeto popular colectivo deja de ser un objeto de la historia, y se hace un actor de la realidad.

Según se demuestra en estudios históricos recientes (G. Salazar y J. Pinto, 1999; G. Salazar, 2000), desde la sociedad popular siempre se han manifestado iniciativas económicas y sociales con las que efectivamente resuelven sus problemas, ganando para sí mismos y para los otros grupos sociales la calidad de sujetos autoconstruidos, y generando una cultura a partir de la realidad. Vez tras vez, según demuestran estos estudios, excelentes por su documentación, los grupos de poder han asfixiado dichas iniciativas a favor de las propias, o cediendo a presiones, generando pobreza, y considerando a buena parte de las masas populares como «enemigo interno».

En la película, los obreros despliegan a veces aquella habla deshilvanada de la que estamos percibiendo su origen; discursos vacilantes o encendidos en la doctrina y la retórica politizada, que era un estado de lenguaje transversal en la época. Están los timbres sonoros y los tonos enunciativos característicos; en fin, el hablar del sujeto popular, quien, sin embargo, expresa una presencia de pensamiento muy consistente. Naturalmente, el tono encendido y la decisión de la enunciación están también en los discursos de los opositores. Concluimos que el lenguaje popular chileno no es el síntoma o signo de una deficiencia inmanente de la cultura o el habla chilena popular, deficiencia del espíritu y del pensamiento que impediría la construcción hacia arriba del sujeto, en términos materiales y culturales, sino que, como es sabido, se requiere la posibilidad de darse un horizonte proyectivo factible, real, porque es en esas circunstancias cuando aparece la formulación del pensamiento hacia más. Las antiguas fábulas creadas desde

---

enuncia a sí mismo» y que constituye al ritmo, fenómenos fundamentales a las obras fílmicas. Finalmente, agregábamos a los anteriores un ámbito de imágenes líricas, como la del carretonero que avanza por las calles. Véase *Revista de Cine* N° 7-8, Agosto 2005, Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile

arriba mistifican su propia historia, haciendo creer que sin otra cosa que su capacidad de trabajo y su inteligencia, o sea sin robo, esclavitud, etc., crearon su propia riqueza y la cultura universal, que de ese modo legitimaron como propiedad exclusiva, De ahí el sentimiento de la inferioridad, que se enseña a las mayorías y que éstas reproducen contra sí mismas (véase al profesor de *Palomita Blanca*, por ejemplo).

El sujeto popular, que había sido representado, sobre todo en las décadas 40 y 50, con un manajo de imágenes y de discursos injertados desde arriba, o desde las clases medias incluso, al menos ha sido respetado por el discurso cinematográfico en la película de Guzmán. Notemos, por lo mismo, insistiendo en este punto, que su enunciación, la voz, el supuesto «hablar mal», sobre el cual siempre se pone la «talla» fácil, la inanidad del pensamiento, aparece aquí en el registro de un sujeto en cuanto tal; digo que, al menos, no es objeto del cine.

#### PRESENCIAS, HABLA Y ENUNCIACIÓN A PARTIR DE LOS 60

Hay muchos varones adultos silenciosos, que no protagonizan la acción, sino que develan en su conducta y en sus dichos, así como en sus gestos físicos, un estado de cosas sedimentado, que los condiciona. El padre del niño en *Largo Viaje*, cuando muere la guagua, se expresa sólo con el gesto y el comportamiento, inmerso en un silencio como el de alguien que no sabe qué decir; es un poco similar al hombre de *Vidas Secas* (Nelson dos Santos, 1963). El rol masculino está allí para la mostración de comportamientos, reacciones y gestos significativos. El padre de los niños de *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969) está sumergido en una situación que lo lleva a la cárcel; desde ahí queda impedido a actuar, «es como si estuviera meao de perro» dice, en una única expresión desesperada y muy precisa, mientras que sus escasas conversaciones con la comadre y los niños son signos de habitualidad y resignación; una resignación que calla, y por consiguiente acumula en el silencio. El protagonismo pasa a la mujer, que cuida a los niños, pero ésta desaparece después, absorbida por la situación; y quedan entonces los propios niños como protagonistas, quienes son llevados por el mundo, cada uno a su fin temprano, marcado por el zoom, el congelamiento de su imagen y la superimpresión del

nombre de cada uno: el pequeño muere por neumonía, el mayor es capturado en un robo, la niña se prostituye, el Chirigua queda vagando, aprendiendo a robar.<sup>76</sup>

Diferente a este tipo de condición del hombre pobre, enfocado desde una distancia — la cámara como un espectador<sup>77</sup>—, *El chacal de Nahueltoro* (M. Littin, 1968), es la emergencia humana de un «tipo» extremo, libertado de la tipificación conductiva o estadística que, en principio, es todo lo que socialmente podría ser alguien en esa condición. Me parece necesario insistir en este punto. Hemos visto, en el argumental biográfico sobre Truman Capote (*Capote*, Bennett Miller, USA, 2005), que el escritor se proponía rescatar para la humanidad a Perry, el sujeto que había dado muerte sanguinaria a una familia, y quien quedaría para siempre en la condición de monstruo humano. Es notable que la película sobre el «chacal de Nahueltoro» haya hecho algo de un alcance tan profundo con José del Carmen Valenzuela, un individuo único y particularizado, y huelga decirlo, con los hombres como él, mediante la novelación cinematográfica del hecho y del sujeto. En la primera parte de la película, en el rostro, en ciertos gestos, percibimos que debajo o detrás del embrutecimiento había un hombre inteligente, melancólico, que responde que ha matado a las niñas «para que no sufran» (dicho del propio José del Carmen real, al parecer), y cuya primera sonrisa la vemos cuando en el patio de la cárcel pateaba la pelota que otros reos le piden que les lance.



*El Chirigua en Valparaíso mi amor.*

El niño protagonista de *Largo Viaje*, según se lo percibe, no es un actor, es un niño que representa el personaje de un niño, su presencia transmite un estado intermedio

<sup>76</sup> «El caso mismo que nos inspiró fue, en verdad, mucho más trágico de lo que nosotros mostramos... Cuando digo que fuimos fieles a la realidad, me refiero a una realidad general, a un estado de las cosas. Un hecho de la vida real nos inspiró y a través de él nos acercamos a sus causas, a su verdad.» (p.13) Aldo Francia «Todo cine es un engaño» Entrevista en revista *Primer Plano*, N° 3, p. 4-17.

<sup>77</sup> Aldo Francia, loc. cit.

entre ficcionalidad y documentalidad. Emprende una búsqueda ingenua, con la cual se contrastan la textura y los objetivos del mundo adulto. También en un estado intermedio, pero ya sin dulcificación, están el «Chirigua» y sus hermanos, los niños de *Valparaíso mi amor*. Dicho con más precisión: aunque en los hechos sólo vemos a los personajes de la película, los percibimos un poco más como los niños reales que son, o que fueron en ese momento, y menos como los niños evocados, representados. Parece no calzar aquí la tesis de la actitud ficcionalizante o documentalizante, de Gaudreault y Jost, porque más que escoger por voluntad la índole que le atribuimos a sus presencias, son algunos elementos de la imagen y de la construcción dramática los que indican fuertemente su carácter de realidad, con todas las comillas que haya que poner al término. Se trata por supuesto de la idea y el sentido de la película, que combina con método Neorrealista actores profesionales y no profesionales —los niños, los carabineros, los sujetos del hampa, la gente—, que no memorizan diálogos escritos, sino que los interpretan en su propio modo de ser y de hablar. También, la película se organiza planificando la acción en tomas largas; se usan las locaciones reales, aunque sin coreografías de composición. ¿En qué sentido percibimos realidad, hay que insistir en ello, si su existencia fílmica es la única realidad que tenemos, dentro de un relato organizado? En el sentido de que la imagen cinematográfica, y por consiguiente la diégesis no son puras, «absolutamente cinematográficas», sino que se constituyen superponiendo expresividad y significación fílmica sobre expresividades, lenguajes y sentidos preexistentes. También, porque la película los presenta no tanto como personajes dramáticos que viven una historia, sino como los niños que son. No hay búsqueda de personificar interioridades o profundidades individuales, sino de hacer ver o hacer salir una profundidad social en la que ellos se encuentran.

Su habla es uno de los elementos que nos hace percibir ese tipo de presencia. El habla en su definición lingüística, como sabemos, es el uso vivo e individual que hacemos de nuestra lengua, no importa si sea correcto o no para las leyes de la gramática. Los hablantes decimos cosas, decimos discursos, por el acto de decir o enunciar esos discursos. Al inicio de la película, los carabineros llevan a los dos chicos y al padre al cuartel, acusados de cuatrerros; escuchamos hablar a unos y otros en una bella planificación de planos largos y uso de la profundidad de campo. Los primeros con su formalidad característica, explican la situación al superior; los niños, por su parte, tratando de salir del paso, dan explicaciones: «Noo, yo iba pasando no más, dice Chirigua, y éste dijo ¡mira!, hay una cuestión colgada, fuimos, y re harta carne, empezamos a cortar y

sacarla —¿Y la bolsa, para qué llevabas la bolsa?, pregunta el oficial. — Bueno, yo llevaba la bolsa por si ac... no sé. —¿Tu papá te dijo que llevaras la bolsa?» Por un lado hay discursos: los acontecimientos que cuentan unos y otros, las explicaciones de los chicos, las preguntas del oficial; esos discursos dan cuenta del contexto: detención, acusación, juicio o procedimiento: por el otro lado, tenemos la enunciación: los carabineros siempre tienen un tono del decir, y ese tono dibuja el contexto en su situación tal como se da, es decir, aquí, como es frecuente, los carabineros no muestran animosidad, se ajustan a un lenguaje oficial. Por otro lado, el Chirigua y su hermano hablan entrecortado, deshilvanado (fuimos, y re harta carne); enunciaciones gramaticalmente erráticas, que junto a su sonoridad, su tono de pronunciación o fonación (ese acto psicofísico individual según Saussure), hace que sus discursos (sus enunciados) se tornen difíciles de entender; es un rasgo característico de un grupo sociocultural de hablantes. ¿No encontramos aquí algo de la fuente sin estilizar de las enunciaciones «enredadas», usadas por los cómicos, como vimos antes?, ¿no es por lo mismo una existencia cultural la que se manifiesta en el habla del Chirigua? Pero aquí no hay comicidad ni estilo profesional, tampoco miserabilismo ni quejumbrosidad ideológica de la película; podemos decir que el niño habla más o menos como lo hace todos los días, ¿pero cómo es que lo sabemos?; por los rasgos ya descritos (enunciación, fonación, gestos), que corresponden perfectamente a la situación en que se nos muestran. De ese modo ellos, en la escena que protagonizan, nos traen a la percepción el estado de cosas de donde provienen, y lo reconocemos de un modo documental, si se quiere.

La enunciación es la organización del discurso según la situación, el destinatario, y los fines que el hablante necesita o quiere lograr (tratamos a alguien de tú o de usted, ponemos más o menos expresión, etc.), y esas marcas lingüísticas dan cuenta del mismo contexto enunciativo. Cito una definición más precisa, de Jaime Cordero: «En una comunicación verbal nos encontramos diciendo algo a alguien; lo que se dice es el enunciado, pero también está el hecho de decir o enunciar. Es la enunciación. (...) La enunciación puede entenderse como el contexto psicosociológico que produce el enunciado o bien éste como resultado de la enunciación.»<sup>78</sup> En los hablantes cinematográficos consideramos tanto la elección de las palabras, la ilación de las frases, como su sonoridad, pero además los gestos acompañantes, la presencia anímica, la expresión del rostro, y la situación o escena que protagonizan en la película. El hablante cinematográfico es una imagen cinematográfica que se compone de enunciados

---

<sup>78</sup> Cordero (2001), Págs. 75 y 84. Véase Págs. 85 y 86 respecto a la enunciación cinematográfica.



ligüísticos (palabra), de enunciaciones, de tiempo, de rostro, cuerpo y espacio, y que está dentro del encuadre. En algunas ocasiones, y en un tipo de cine y de películas más que en otras, en el acto enunciativo de los hablantes percibimos su origen psicológico y social, o el estado de cosas del mundo desde el cual nos habla.<sup>79</sup> Las lenguas entran en toda su complejidad en el lenguaje del cine, razón que de paso explica las dificultades para adecuarlas y «sujetarlas» dentro de la diégesis, para hacerlas elemento del encuadre, pero por otra parte también su riqueza expresiva y significativa.

Pero lo que deducimos del modo de hablar de el Chirigua, de su hermano y de los mismos carabineros, no es una ley; en *Largo Viaje*, por ejemplo, han sido algunas situaciones y sobre todo los comportamientos los que hacen emerger rasgos de realidad en la imagen y la escena, y el habla es parte del comportamiento. Aunque no es tan diferente, en *Valparaíso mi amor* hay momentos en que la forma de ser se manifiesta especialmente en el habla, sin que ella se salga de la construcción fílmica.

Este modo de trabajo no es exclusivo de los Nuevos Cines de la década 60, ni de la influencia Neorrealista, ya que un estado intermedio también lo hemos visto en el «huacho pelao», de *El húsar de la muerte*. Hay, obviamente, grados en esto. El caso de los niños y a veces los jóvenes en el cine argumental chileno puede ser esclarecedor: reconocemos en su presencia rasgos no sujetos al cine, no profesionales, movimientos, gestos, miradas, expresiones que percibimos propios de ellos, más que en función del personaje; esto es evidente cuando no están enmarcados en una estructura fílmica convencional, porque tiene que ver con el sentido que se le quiere dar cuando se filma.

El contraste lo podemos hacer con una película como *Gringuito*, de Sergio Castilla (1998), cineasta cuyo tema y sujeto de obra son en mayor parte los niños.<sup>80</sup> *Gringuito* es un niño actor, un excelente actor que hace que lo percibamos enteramente como personaje. También se trata de otra idea cinematográfica, más cercana al cine clásico, con diálogos precisos, con una planificación técnica clásica, muy bien hecha. Allí el mundo representado está a favor del protagonista, a favor de la historia contada y de su sentido. Las oposiciones, los problemas, tienen garantía de solución. Es un cine de ahelo

---

<sup>79</sup> Pero no deja de ser así, como fenómeno general, incluso en el caso de James Bond, o Rambo, simplemente que nos remiten a otros contextos originarios, por ejemplo los códigos cinematográficos industrializados, la cultura de masas posindustrial, o la cultura del espectáculo, nada liberadora en sentido cultural o filosófico. Al contrario, son elementos de alienación, que nos separan de la vida, pero habremos de admitir su realidad efectiva, su verosimilitud de género, sin la cual no pueden seducir y hacer operativa la alienación. Así, los análisis ideológicos toman preferentemente de los diálogos el discurso, y cuando es pertinente a su marco, la enunciación. También los cineastas ideológicos, como vimos elaboran el discurso hablado, los diálogos, pensando en una enunciación esclava.

<sup>80</sup> Véase Verónica Cortínez: *Cine a la chilena: Las peripecias de Sergio Castilla*. RIL editores, Santiago, 2001.

cumplido. No es tampoco el problema de la pobreza, los padres del niño son profesionales, sino el de una familia de exiliados que retornan a Chile, cuyo hijo tiene interiorizada la cultura estadounidense del individuo ganador, pero debe adaptarse, y se da cuenta de eso. Así pues, engancha con el Colo-Colo, se hace de amigos, y mueve él mismo sus circunstancias; en suma, es el protagonista de su película. Su aventura viene de tener que «entrar» en Chile, pero él sabe qué es lo que tiene que resolver, qué lo *mueve*; a su edad ya es un sujeto propiamente dicho. Corresponde por supuesto a las vivencias referenciales de muchos niños. El Chirigua, en cambio, muestra un problema heredado, cultural: aparte del momento ya citado, prácticamente no vuelve a hablar en el resto de la película, cierra su boca un silencio que no obedece sólo a la idea cinematográfica, sino que viene de las cosas, de la situación del propio niño, que Aldo Francia evidentemente recoge como evidencia de realidad. La claridad objetiva y el piso de cultura y civilización que protege al Gringuito de una caída de sí mismo, o de perderse en la ciudad desconocida, contrasta con el abismo abierto debajo de los niños de Aldo Francia, donde se toca fondo, o dicho de otra manera: donde nada los recibe salvo la calle, la existencia social anónima, y anónima de sí misma, pues el Chirigua sabe poco lo que le pasa, y no sabe saberlo. Son distintos cines y distintos mundos, bruscamente distintos. ¿Es una marca de separación histórica entre un mundo que fue, y otro que lo ha reemplazado?

¿Qué cosa expresa, por otro lado, en la misma *Valparaíso mi amor*, la ama de llaves, que le lanza al Chirigua esta frase: «¡ya, ven, mugre!» (recordado), después de que su católica y benefactora patrona le ha ordenado que lo bañe y le dé ropa nueva? ¿Quién es el Chirigua, que apenas se encuentra solo busca un botín y escapa de esa casa?<sup>81</sup> Un niño, un sujeto en formación inmerso ya en una conducta, y una señora puesta en el papel actancial de oponente, pero en la misma sintonía de lenguaje, cuestiones que perviven, porque vienen de una acumulación de siglos, y porque no se han transformado tanto entre un Chile y otro, no se han modernizado.

Distinto, como es de suponer, el niño cantor de Raúl Ruiz, en *Palomita Blanca*, a quien vemos primero cantando una canción antigua, lagrimosa y latera; y después cantando la canción pegajosa que está de moda, es parte de una muestra de *grados cero* de chilenidad (usando un término del propio Ruiz) según lo veremos después. Es también un niño real, pobre sin duda, pero no está en silencio ni reprimido, aunque también inmerso en un estado cultural, en un destino de «nada». Medidos como sujetos occidentales,

---

<sup>81</sup> Comportamiento parecido al de Esmeraldo, el niño de la novela *El roto* de Joaquín Edwards Bello.

como símbolos de humanidad universal, pobres y ricos en las películas de Ruiz de esa época son sujetos inverosímiles, o bien demasiado reales<sup>82</sup>. Desafían nuestras nociones adquiridas de universalidad, son demasiado reales, como una decantación figurativa de la cultura popular chilena. Debemos decir que ese estado psíquico simple, a mi entender, es el fenómeno que desde detrás de la cámara afecta a *Largo viaje* y a tantos otros filmes. Lo inusual es hacerlo aparecer expresamente, que es lo que ha hecho Ruiz. Pero basta ver al niño protagonista de *La comedia de la inocencia*, o al Proust niño de *El tiempo recobrado*, así como los escolares de la última parte de *Cofralandes*, para advertir que ese grado naturalista despiadado de sus primeras películas, no tiene fuerza de ley de lo que es o no es real, ley de verosimilitud para el cine chileno, como no tienen fuerza de representar *todo* lo verdadero de nuestro mundo *Valparaíso mi amor* o *El Chacal de Nahueltoro*. Lo que hallamos es que Ruiz quiere *hacer salir* algo: se interesa por los sujetos populares, sin duda, pero hay que aceptar que ni el problema de la pobreza ni los problemas de la izquierda son los pivotes de sus ideas, sino la cultura, la condición del mundo chileno, que puede hacerse visible en la presencia de la gente.

Los jóvenes, en *Caluga y Menta*, *Actores secundarios*, *LSD*, *Los debutantes*, *Mala leche*, entre otras películas más recientes, movilizan una gran densidad de mundo heredado, cargan a las espaldas la mochila pesada de la cultura y *el problema social* que los ha formado, y se expresan abundantemente en sus hablas, garabateadas, violentas y generacionales. Pero cabe decir que no se perciben en aquellos estados intermedios, sino que son películas que usan las convenciones clásicas. Pero no es que haya desaparecido la tendencia o más bien la preocupación por componer con la difícil materia de la realidad.

En *Y las vacas vuelan*, de Fernando Lavandero (2002), la coprotagonista se encuentra en un estado intermedio, entre ella y un personaje posible, *accidental*, que al final es ella misma actuando según indicaciones que no le resultan claras. La tensión está provocada por el cineasta, y allí se articulan la acción de los dos protagonistas con el problema de la mentira, que es el tema de la película<sup>83</sup>, dándose mutua consistencia. La mentira comienza desde el principio, cuando el protagonista, escandinavo, se encuentra en Santiago como supuesto director de cine, haciendo un casting para una supuesta película,

---

<sup>82</sup> Ver Anexos: Verosimilitud y Verosímil- lo verosímil es lo opuesto a lo verdadero.

<sup>83</sup> La preocupación por la verdad opuesta a la mentira, en el sentido ético, y la verdad del constructo de lenguaje en oposición a la ficción, preocupa a varios cineastas jóvenes, o por lo menos a ciertas películas como *Sábado*, o *Las Vacas Vuelan*, entre otras. Quizá prime en ellas aún un recurso o problema denotativo que les hace querer evidenciar el proceso de rodaje in situ, como seña de autenticidad (ligada probablemente a la autoconciencia moderna); pero es visible el interés por inventar formas e historias capaces de entrar, de pasar la barrera de la superficie engañosa que rehúsa enseñar su falla, o más bien su desorden, ése que proscribió concientemente la conjunción sinceridad-inteligencia en el actuar cotidiano de los personajes.

en la que necesita una actriz joven. Más adelante, la chica desconfía y se niega a continuar, quiere desligarse y miente a su vez para lograrlo. «Entonces, terminemos mintiéndonos unos a otros» dice en un momento el protagonista. Hay participación del azar para buscar el problema, que el espectador va atisbando en las situaciones. La película parece ser un trabajo de tesis de las escuelas de cine, desconstrutivo, propio del cine y del arte contemporáneo: la ficción es la mentira del cine.<sup>84</sup> Así como en esta película, otros personajes de cintas recientes se muestran en estados entre documentalidad y ficcionalidad.<sup>85</sup>

Hallamos también ausencia de fondo o protección para la adolescente de *B-Happy*, de G. Justiniano (2003), pero su percepción ocurre de modo distinto a la de *Valparaíso mi amor*. Todo está claramente enmarcado en la ficción cinematográfica tradicional. La protagonista, aguda e inteligente, habla poco y medio cortado, es parca pero muy precisa, su presencia expresiva y su habla dicen más de lo que dicen los diálogos. Al final de la película, su horizonte es sólo el *relato* que ella se hace de sí misma; tiene solamente ese relato y su juventud, y del otro lado está el fondo sin fondo en que ya se asoma. Esta situación está significada sólo en el nivel de los contenidos, más que en las materias de la película, pero el buen trabajo expresivo de la actriz le presta realidad. En *Machuca*, de Andrés Wood (2004), interpreta a una niña un poco menor, y es notable su verbosidad agresiva, con el que nos trae un trozo del estado mental del enfrentamiento de clases, que restaura y revitaliza en su habla; una niña, aguda e inteligente, precisa, inmersa en la situación psíquica del resentimiento y la rebeldía, porque es a ella a quien la señora cuica le grita «rota de mierda» en otra revivificación del lenguaje y de los estados de cosas de la gente representada en la película. Por otra parte, En *La sagrada familia*, de S. Campos (2006), de la cual aquí me permito enfocar una parte, como con las otras películas, siguen escenificándose las separaciones de clases, cuando en la pareja de los estudiantes de leyes, el que es pobre se «taima» y se pone agresivo, lanzándole al otro el discurso típico del resentimiento social, de tal modo que este último, contagiado anímicamente, lo menosprecia y lo echa a gritos, en otro discurso clasista inmediatamente reconocible, es

---

<sup>84</sup> Lo que enreda las cosas, es el «juego develado» en la escena final, una confesión que entorpece y confunde lo que era nítido, o mejor dicho: nítido en su dificultad y su ambigüedad.

<sup>85</sup> Cito de recuerdo, me permito hacerlo, la sinopsis de un largo en formato digital, sobre un estudiante de provincia en Santiago, con escenas de discusiones, peleas a garabatos y a golpes, donde los sujetos-actores parecen estar entre quien es cada cual, puesto al trabajo de la interpretación cinematográfica. También influye en esta percepción cuando los actores son desconocidos, como sucedía, me parece, en LSD, de Boris Quercia. Pero más influye si el actor no tiene el «estilo verosímil» de los actores chilenos en los medios audiovisuales.

decir, heredado.<sup>86</sup> La escena quizá intenta sacar al aire, desde el punto de vista del cineasta, el problema mental que «caga» a los pobres, y que imposibilita, desde su perspectiva, la comunión y la horizontalidad humana trascendente a la separación de clases. Lo interesante es que, si bien está expresado mayormente por los diálogos, éstos han permitido que aparezca el habla viva del idioma, como menciona Carlos Flores<sup>87</sup>. Buena parte de esta nueva escena del cine chileno, formada por Bize, Lavandero, Campos, y otros cineastas, hacen lo que se llamaría películas habladoras, pero como demuestra Carlos Flores (2007), lo hacen también dando más importancia a la materialidad de los procedimientos que a los contenidos, y obedeciendo sólo en parte a la lengua del mercado.

#### CUERPOS QUE RECIBEN CULTURA Y LA PROYECTAN

En *Los deseos concebidos*, de Cristián Sánchez (1982), Andrés Quintana protagoniza a Mansilla, un sujeto al principio liviano, que luego va envolviéndose en una especie de furor erótico y criminal, el cual culmina en el suicidio. Pero es más suave en su presencia que aquel furor violento del sujeto europeo, por nombrar sólo un referente con caracteres universales, de la locura de un trágico. Lo que Mansilla hace y no hace con la niña en la pieza del hotel es señal del tormento interior, es decir, tortura del pensamiento, el desgarró moral. Aún así, este Mansilla no es sólo el socio que se vuelve antagonista del personaje principal (Erre), sino que es un hombre que por instantes nos transmite de modo inclasificable *una forma* de vivir ese desgarró, suficientemente violento para que el suicidio no nos sorprenda, incluso el asesinato de la niña es presumible ya cuando él se sienta en la silla. Digo «un modo inclasificable» porque es probable que ese modo esté muy cercano a lo que vivimos cada día, y la vida, al parecer, no está sometida a un género. La realidad del cotidiano, donde habitan nuestros pensamientos, doloridos de

---

<sup>86</sup> Que tal vez es un tema subrogado, pero latente en la estructura del guión, al dibujar en la protagonista ciertos signos de origen, (ella tiene que ir en bus, como el estudiante pobre, califica de «rota» a la chica silenciosa, detecta y anuncia la «vulgaridad» del habla, cuando asoma el conflicto central padre-hijo.

<sup>87</sup> «La interpretación de diálogos verosímiles, tan difícil cuando los actores deben memorizar, ensayar y repetir, resulta creativa y evocadora cuando surge de la improvisación, que es el momento en que lo diegético se desplaza desde la lengua, que es la zona codificada del lenguaje que usan mayormente los guionistas, al habla, que es el territorio propio de la expresión espontánea de los actores.» Flores (2007), p. 48.

sociedad —«uno es pura sociedad»<sup>88</sup>—, está cruzada posiblemente por *todos* los géneros y todos los lenguajes a la vez, confluyendo desde luego en el caos que hace incluso inconducente definir lo real de lo irreal.



Andrés Quintana en *Los deseos concebidos*.

Quintana parece tener la cualidad de un catalizador, de un cuerpo que recibe y proyecta cosas, significaciones, sentidos, y eso es perceptible en su fotogenia. Una comparación: la voz y enunciación de algunos folcloristas y cantantes populares parece catalizar la confluencia del pasado en el presente; rastros pervivientes y lejanos de gente que vivió antes, como un eco que aparece vivo y nuevo. ¿No es un poco similar al fenómeno de la imagen cinematográfica, que cada vez actualiza en el tiempo presente lo que *estuvo ahí*?<sup>89</sup> La diferencia es que la imagen fílmica está fijada, y es más bien nuestra percepción la que la revitaliza, en cambio las voces de Violeta Parra o de Margot Loyola, de Héctor Pavez, Santos Rubio, Osvaldo Jaque, están vivas en realidad, y escuchamos en ellas a un pueblo. No se trata de la fidelidad documental, aunque el arte alimenta a la historia en los trozos de mundo que entrega. Andrés Quintana tiene algo de esta cualidad de movilizar consigo lo que trae, y proyectarnos la cultura donde vive. Rasgos sensibles, materias del pensamiento, discursos e ilaciones enunciativas que son en nosotros

---

<sup>88</sup> Dice así la muchacha protagonista de «Y las vacas vuelan». Ver Cap 3.

<sup>89</sup> Véase Cap. 1, p. 16, nota 4.

mesetas de cultura y lenguaje, en su estado actual. Quintana era muy ingenioso para armar sus diálogos, para decir lo que había que decir, y ese modo de trabajar frente a la cámara es un talento raro.

Aquí deberíamos detenernos en otros personajes similares, por ejemplo, el José del Carmen Valenzuela interpretado por Nelson Villagra; allí tenemos a un actor que *no es así*, pero que a través de la disciplina y la investigación viene a crear una presencia, que nos trae primero que nada su mente, y a través de ella vidas presentes y anteriores. Quintana, que es un actor sin formación en escuelas de teatro, es *así* como se nos presenta interpretando personajes, está también en ese estado intermedio que vimos en relación a niños y jóvenes. Diría que Quintana se enuncia a sí mismo *como sujeto real* dentro de las películas en que participó con Sánchez. Otro ejemplo es el Úbeda de Ruiz y Alarcón, en *Tres tristes tigres*, que es tan singular como Quintana o José del Carmen-Villagra, aunque los tres sean portadores de este rasgo común. Úbeda se levanta de la mesa y prorrumpe a decir un discurso poético. En esa película (véase Cap. 4) los diálogos no son función de contenidos, informaciones, ilaciones o causas dramáticas, sino que son habla y nada más, por decirlo así. Aunque el lugar del hablar *porque sí* no es obligadamente la poesía, en Úbeda ocurre el vuelo divertido y deleitable de un prorrumpir en ideas sobre la vida cuyo transcurso es un recitado, como una imagen cinematográfica *recitada*. Hay algo similar en Quintana en esa espontaneidad de la invención de la cual fluye el discurso.<sup>90</sup>

Hay funcionalidad en dicha espontaneidad por supuesto, la función dentro del relato, donde vienen a ocurrir estos despliegues extrañamente liberados del sujeto en su simple permanecer como imagen hablante. Ellos consiguen llevar a su *modo de ser* sus personajes. El trabajo de Daniel Muñoz en *El otro round*, (Cristián Sánchez, 1983), aunque menos fluido que Quintana, expresa bien los rasgos de un ser popular, un sujeto introvertido como Erre, aunque en el acontecimiento final de esa película, el asalto a la bomba, prorrumpe en frases certeras, dichas en su propio lenguaje para defender su acto. Da vida a la súbita toma de iniciativa, donde el personaje es dueño de su vida por un momento, y accede a la voluntad de acción y de pensamiento por sus propios medios, los que de otras maneras estuvieron para él siempre dificultados.

---

<sup>90</sup> Otros ejemplos, los niños de Andrés Wood en *Historias de fútbol* parecen tener este ámbito de rasgos en su presencia.

## EL PROYECTO DE INDAGACIÓN ANTROPOLÓGICA EN EL CINE DE CRISTIÁN SÁNCHEZ<sup>91</sup>

Las películas de Sánchez son un ejercicio de imbricación del cine y sus materias constructivas en su proceso de constitución, el modo en que lo filmado se constituye en obra fílmica. Es el problema de credibilidad del film, la impresión de realidad, que Ruiz ha solucionado permitiendo que sus actores ejecuten según sus propios modos y alcances los actos de sus personajes.

Raúl Ruiz, como veremos en el capítulo siguiente, escenificaba el problema desde la presencia de la gente, sus modos de hablar y comportarse en situaciones muy familiares, adalgazadas de connotación literaria o filosófica; pero esas escenas están dislocadas, porque lo están en la cultura chilena en relación a las categorías del sujeto universal de la tradición occidental (por supuesto esos términos podrían ponerse entre comillas); por ejemplo, en *La expropiación*, de 1972, el patrón está de acuerdo con entregar el fundo, mientras que los campesinos no quieren que lo haga, ¿con quién, entonces debe vérselas el interventor?

Sánchez parte de una similar comprensión del mundo chileno, se interesa en las subculturas, modos de ser y entender que sobreviven al margen de lo oficial, y que traen comportamientos de manada, modos de defenderse y reírse del poder, de desacreditarlo, de no dejarlo ejercer absolutamente el dominio; la gente chilena, dice Sánchez, sobre todo la popular, se divierte en ese ejercicio y *crea* maneras de ponerlo en práctica. Poner en escena esos mecanismos de resistencia es, en sus propias palabras: «hacer películas como máquinas de guerra.»<sup>92</sup>

### **Artes de contracultura**

Hablamos entonces de un mundo en el cual los «grandes» contenidos son inverosímiles, y ese hecho es el punto de partida. Sánchez construye sobre un sujeto exteriormente *desabrido*, de inspiración Bressoniana tal vez, pero con una interioridad subjetiva compleja, de probable origen romántico, en lucha por su autonomía y su *realización*. Esto es anunciado en *Los deseos concebidos* al inicio con la voz *over* del protagonista Erre,

---

<sup>91</sup> Este texto, y el estudio anterior sobre Andrés Quintana, son una revisión del estudio anterior: «Sobre Los deseos concebidos (Cristián Sánchez, 1982)». Artículos, Vicente Plaza, 2006. Publicado También en el libro de Jorge Ruffineli: *El cine nómada de Cristián Sánchez*. Uqbar editores, Santiago de Chile, 2007

<sup>92</sup> Conversación con el cineasta, en Septiembre de 2004



anotando en su cuaderno: «Al escribir estas líneas no me mueve sino la desesperación, quiero abrirme a la vida, con todas mis fuerzas, con todo mi corazón, hasta morir». La imagen es seguida de un epígrafe citado de Bataille: «Hay en la esencia del hombre un movimiento violento que requiere la autonomía ...la libertad del ser». No abordemos directamente el problema filosófico, sino la cualidad expresiva de la enunciación de Erre, actor no profesional. Es el trabajo con estas expresividades y significaciones el que enmarca el problema filosófico, encarnado en un sujeto, un mundo y una situación histórica.

En la primera escena, la clase del profesor de castellano, en el modo que éste y sus alumnos se tratan es perceptible la atmósfera social y psíquica, la situación de la cultura desde la cual *habla* el film. El profesor pide permiso para dormir, los alumnos se ríen (escena reconocible para alguien que haya estudiado en un liceo fiscal). Erre llega atrasado; «un aplauso para el turista» bromea el profesor, deteniendo a Erre frente a la clase, lo que ocasiona el primer plano de su rostro, encuadre privilegiado, muy poco frecuente en la película. Aquí advertimos que la presencia de los personajes resulta el terreno más complejo de precisar en sus significaciones, porque son rasgos carentes de modelo cinematográfico o literario en sentido universal, y tampoco encajan desde luego en modelos de «lo chileno» tipificado.

Los alumnos lanzan «tallas», rápidos agujijones de ingenio cuando el profesor les habla; soterradas, pues no esperan propiamente una respuesta. Es el arte de *camelar*, dice Sánchez, una forma de contracultura que socava indirectamente la etiqueta de los sujetos creyentes y usufructuarios de la cultura oficial<sup>93</sup>. El *camelar* rápido y mordaz es en último análisis un canal de incomunicación, nos indica mentes despiertas, agudas, pero sin posibilidad de una discusión libre con la Institución, con las autoridades. En el segundo

---

<sup>93</sup> La espontaneidad fue lograda a través de la práctica previa al rodaje, usando el video como registro, hasta que ellos dominaron el mecanismo de este lenguaje, adaptándose con rapidez a los cambios y equívocos provocados intencionadamente durante los ensayos. El trabajo de los actores-profesores en el rodaje era el de mantener su discurso, lo que debían significar en cada situación, enfrentado las tallas en el mismo momento. Es un método de improvisación *macerada*. Se entiende en ello la elección de un elenco mixto, actores no profesionales junto a profesionales. La dificultad del actor profesional, dice Sánchez, está en su disciplina de memorizar, de necesitar que los sentidos de la acción estén bien predeterminados. No hubo propiamente un guión redactado, sino las indicaciones de lo que se necesitaba plantear en cada escena, con excepción de ciertos discursos, como los del profesor de filosofía, que se querían muy precisos. Allí, la característica del discurso es desde el principio académica, y no pertenece al habla coloquial, que son las formas cuyo flujo natural es crucial para un resultado creíble. Tal vez pudiéramos pensar en Helvio Soto por comparación, sin embargo los densos parlamentos de las películas de Soto están trabajados a través de la impostación de los actores, en una intención expresiva universalizada, abstracta, o recogida de los modos de ser de la clase progresista intelectual. La dificultad de este profesor de filosofía de Sánchez es respecto a la verosimilitud del habla. Cabe agregar que la escena pudo ser dividida en varios planos, pero la decisión de no destruir la unidad espacio-tiempo ha primado aquí, aceptando la dificultad que impone. (Conversación con Cristián Sánchez, 2004).

plano de una escena posterior, uno de ellos está discutiéndole su materia al profesor de matemáticas, y el acercamiento de la imagen nos deja ver que la discusión es circular, el profesor rumorea en jerga académica su doctrina, el alumno insiste en *otras* teorías, y el corte y paso a una nueva escena, donde lo que tiene lugar es la confrontación vertical y no la discusión entre los escolares y la Escuela, produce esa sensación de cierre del diálogo, la repetitiva circulación en vano del diálogo racional.

### **Las peleas, las mujeres**

Cuando Erre, Alfonso y «el Moro» están robando el mimeógrafo, Alfonso palabrea a Erre, lo menosprecia y lo provoca. La pelea entre ambos irrumpe inesperadamente, y su transcurso tiene la textura de lo que podríamos llamar el *silencio* de la realidad, Limpia de exaltaciones dramáticas, la pelea es física; la palabra no sirve hasta que los golpes terminan y ambos se amenazan. La pelea por el mimeógrafo, entre el grupo de Erre y el del centro de alumnos, también es silenciosa y como sin causa; ¿qué origina el encono de los dos grupos, que pareciera exceder al objeto en disputa? Un conflicto de clases no es relevante aquí<sup>94</sup>. Los chicos del centro de alumnos parecen ser la contraparte conductual del grupo de Erre, más ordenados y más a gusto con el sistema, pero aún así da la impresión que ellos también quieren el mimeógrafo para realizar maniobras clandestinas. La verbalidad entrecortada e hiriente, y los gestos en este encuentro —hasta que se trezan a golpes— son rápidos toques, empujones, movimientos nerviosos de manos y cuerpos. Las peleas no son «peaks» dentro de la historia, no podríamos llamarlos duelos de los antagonistas, ni momentos «claves», porque no provocan giros o vueltas, nudos del relato. Ello contribuye a que el acontecimiento en pantalla ocurra en el aquí y ahora.

La presencia de Erre, y de otros protagonistas y personajes en las películas de Sánchez nos hace pensar en el método Bressoniano, sin exteriorizar pasiones. Erre, por ejemplo, sufre un bajón por la hermana de Alfonso (era la causa de la primera pelea), pero aunque él rompe la foto de la chica, entendemos su alcance por la intervención del profesor de castellano en la escena siguiente. Aquí este personaje, sobre el cual al principio pudimos habernos hecho un juicio semejante al que suscita el profesor de *Palomita Blanca* de Ruiz, despliega una dimensión subjetiva que termina de diferenciarlo

---

<sup>94</sup> La confrontación de clase ha equivalido casi siempre a la confrontación ideológica, que da razón a los actos. Aquí, la clase *cultural* de origen es la misma en todos ellos, obedientes y desobedientes, centro de alumnos e indisciplinados, y todos dan la impresión de estar metidos en negocios oscuros.

de aquél. Se confiesa con sus alumnos de una pérdida amorosa en la misma atmósfera de informalidad de la primera escena, y luego, entre las risas y las tallas, irrumpe con una cita poética:

Más que un problema equis, un problema fundamental diría yo... *El desnudo calor de tu cuerpo, como un frío que viene del polo.* (John Donne).

No es la profundidad poética por sí sola lo que hace notable este momento, es el *modo de decir* del profesor, que no ha variado de su modo anterior. Es también la entrada de la palabra y la subjetividad contemporánea.

Erre se ve arrastrado al final de la película como rival y víctima del furor de su ex camarada Mansilla. Ahora bien, *furor* es un concepto ligado al género dramático o trágico, teniendo en cuenta lo erótico, lo dionisiaco, y la violencia de las escenas finales. Pero ya decíamos que Andrés Quintana tiene una expresividad distinta, más suave o más chilena a fin de cuentas ¿cómo decirlo?, que las que podamos hallar en figuras similares de una locura pasional, de lo trágico, aunque el final desencadena por cierto lo trágico. «Me tenís vuelto loco, ¿sabís?», le dice Mansilla a la chica; no hay texto conocido, salvo su fuerte origen de cultura. Esto lleva el conflicto del personaje a una significación que, mientras más cercanamente reconocida, más desajustada se hace con algún modelo dramático. La huida de Mansilla es una cosa física de los cuerpos y los desplazamientos —como antes las peleas— *en un ritmo plástico*. Mansilla internándose con la muchacha en el pastizal, es una imagen muy bella, capaz de recibir, por decirlo así, *todos* los textos y las interpretaciones, porque ellos la han originado.

Es lógico que la fenomenología sensible conduzca la historia con sus propios sentidos. Una historia muy bien narrada sería, tal vez, la que consigue juntar una presencia sensible a un sentido profundo, universal. En esa búsqueda se encuentra como dificultad lo difícil de nuestro mundo próximo, para el cual esas historias son engaño. Porque ese descreimiento de la cultura seria y «fome» ocasiona, por contrapartida, la dificultad de tomar en serio sus propios asuntos. Las películas de Sánchez encuentran los sentidos y las implicaciones en los cuerpos, en las miradas, en los tonos de hablar que están todos los días delante de nosotros. El cine no es completamente universal. La valoración de la película en otros lugares habla del reconocimiento de unos conflictos que no han ocurrido tal vez nunca en modos universales. Los textos, los del cine o los de la historia, los documentos de cultura o de barbarie, devienen universales por acto de la cultura.

## CAPÍTULO 5

### RAÚL RUIZ, LOS HABLANTES Y SU COMPORTAMIENTO: LA PARTE VISIBLE DE UN TÉMPANO

#### CINE DE INDAGACIÓN ANTROPOLÓGICA Y CULTURA DE RESISTENCIA



*Tres tristes tigres.*

Estudiaremos dos de entre las que podemos llamar películas *chilenas* de Raúl Ruiz, *Tres tristes tigres* (1968), y *Palomita blanca* (1973), de las cuales ya he adelantado algunos aspectos, aunque sin pretender ningún tipo de experticia de mi parte acerca del cineasta y su obra. *Los Tigres* fue su segundo largometraje, según la filmografía publicada en la

revista *Primer Plano*, en 1972<sup>95</sup>, y el cuarto, pero primero terminado según el libro *Poética del cine* (Ruiz, 2000); «obra de iniciación que fue acogida con fervor por la crítica». Ambas plantean la cultura chilena (una parte por supuesto), en su lenguaje y en su presencia sensible y expresiva. El «problema» chileno —ese objeto de indagación—, que emerge entre medio del mundo representado y del ser cinematográfico que «habla» en cine. El mundo representado en ambas películas es la cultura popular —populosa—, de la gente de la ciudad, que no quiere decir solamente los pobres, sino que es transversal a las distintas capas. Una cultura dura, con sus duros dichos y su dura mentalidad.

En *Tres Tristes Tigres* se puede observar por una parte la presencia y los comportamientos visibles de los sujetos; por la otra las hablas, es decir los despliegues de discursos con sus enunciaciones; los diálogos se sienten, como llevados a la pura percepción estética, porque no tienen función vehiculadora de conflictos o contenidos alegóricos. Ambos aspectos nos traen el mundo chileno y su cultura, que es finalmente el tema de las dos películas. El estudio siguiente nos permitirá ver que en *Palomita Blanca*, Ruiz trabajó el problema del *sujeto en habla*, enmarcándolo y precisándolo tal vez más que en «los tigres».

Creo que es fundamental realizar un cine que provoque una identificación, o mejor dicho, una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso los más negativos. La función de reconocimiento me parecía —y me parece— la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional.<sup>96</sup>

La cita resume lo que Ruiz llamó «cine de indagación», su proyecto cinematográfico en aquella época de exigencia política inmediata respecto a los efectos de la producción cultural. Aunque es hombre de izquierdas, no se plegó al imperativo, más bien sostenía que el cine es un medio particularmente dotado para formalizar comportamientos, conductas y lenguajes sedimentados de modo más permanente en la cultura, con lo cual queda implícito que el efecto de sus películas no busca un receptor que quiera o deba ser movido a la acción inmediata. Hace unos años, al presentar la tetralogía *Cofralandes* (2003), ha insistido que prefiere el Chile anodino, que «se pone frac» cuando va a salir en el cine, en vez del Chile heroico o épico, con el cual aludía, sin duda, a la otra corriente cinematográfica importante emergida en la década 60 y durante el gobierno de la Unidad

---

<sup>95</sup> «Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno». Entrevista de S. Salinas, R. Acuña, F. Martínez, J. A. Said y Héctor Soto en Revista *Primer Plano*. U. Católica de Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. No 4. 1972, p. 3-21.

<sup>96</sup> «Prefiero registrar ...» (Loc. Cit.) p.6

Popular. «Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno» dice en la entrevista con los redactores de *Primer Plano*, en 1972, texto importante, porque es allí donde expone con más largueza y detalle su proyecto de esos años, época en que quizá estaba condicionado en varios aspectos a pensar el cine en relación a Chile, este mundo donde se hace una película (o se escribe un texto) sintiendo que puede ser la última vez.

El reconocimiento está suscitado por la mostración de conductas que provienen de la «cultura de resistencia». Ese concepto no tiene que ver con la lucha política, ni con lo que durante el exilio se llamó «cine de resistencia» a la dictadura militar. En *Los tigres*, Ruiz presupone en el mundo chileno, en su habitualidad —un poco gratuitamente, dice— un conjunto de técnicas de rechazo, de «chuecuras» a órdenes y sistemas civilizadores, los cuales han sido impuestos desde afuera. Dichos órdenes, para regular y trazar su estado civilizador borran lo inadecuado por medio de *aprendizajes* de civilización. La cultura de resistencia se expresa entonces en modos de olvido de los aprendizajes, en ladinismos, «técnicas que son de anulación, como el alcoholismo u otras más sutiles transgresiones de las normas»:

Mientras no supiéramos como opera esta cultura, mientras desconociéramos sus reglas, sus modos de operar, ...iba a ser imposible, dicho en forma muy gruesa, inventar Chile»(...) «Cuando uno se lanza a fondo a trabajar en este registro, (de reconocimiento e identificación) aparecen también para nuestro reconocimiento elementos o rastros de esta cultura. Se tiene siempre la sensación de que estamos frente a comportamientos deshilvanados. De que las gentes, los personajes, son *témpanos* que dejan ver muy poco de sí y mantienen sumergido lo que es más importante. Dan ganas de inventar nuevas técnicas para que la parte sumergida se haga evidente.<sup>97</sup> (El subrayado es mío).

El sujeto empírico, de carne y hueso, es la parte visible de un témpano. En lo sumergido están sedimentados los mecanismos más profundos de funcionamiento y conflictividad de la sociedad y los individuos; es el presupuesto teórico de la película (porque no es enunciado como tal en ningún momento, sino que lo conocemos gracias a las entrevistas). Según Stuart Hall, la resistencia es el modo de comportamiento de las clases populares desde la aparición del capitalismo. En torno a la cultura popular se da una lucha, impuesta por la necesidad del poder, para el cual es necesario que el pueblo abandone prácticas que entorpecen su instrumentalización. La clase popular, entonces, pasa a ser el objeto de las reformas, pero se resiste a esas imposiciones, se resiste a

---

<sup>97</sup> «Prefiero registrar ...» (Loc. Cit.) p.7

abandonar su cultura (su paganismo, por ejemplo, o sus propiedades, entre las cosas más combatidas), y en adelante pasa a ser el objeto de la represión<sup>98</sup>. Según lo plantea Ruiz, la sociedad chilena está alienada por la misma conjunción de las fuerzas opuestas: lo aprendido y su rechazo. En el modo de explicarlo queda implícito que hay inconciencia del sentido de lo que ocurre, o sea de esa guerra o lucha cultural, sólo hay conciencia en la gente de los mecanismos, es decir las trampas, los ladinismos, sólo hay desconfianza y rabia un poco ciegas, por lo que se actúa por debajo, soterradamente, y a la larga como respuestas inconcientes y automáticas. De ahí resulta el deshilvanamiento y las incoherencias en el lenguaje y las conductas, y un estado de prelógica o aberraciones de la lógica elemental en el lenguaje chileno, que son la manifestación de un tipo de alienación.<sup>99</sup>

En *Tres Tristes Tigres* utilicé una serie de sinsentidos del lenguaje coloquial chileno. Por ejemplo, dos tipos van por la calle y uno pregunta: «¿Usted es de por aquí?» «Yo sí, pero mi familia no, ¿y usted?», dice el otro. «Yo sí; eso sí que toda mi familia es de Antofagasta», replica el primero. Incoherencias normales del lenguaje coloquial. Y esto me hacía volver sobre ciertas incoherencias del comportamiento, cierta inconsistencia de la conducta, lo cual revelaba –por su falta de hilvanamiento- la imagen de una sociedad alienada.<sup>100</sup>

La película *muestra* sus nimias acciones, sus conversaciones, porque el cine es un «arte de la presencia, dominio de la imagen, que ‘tapa’ todo lo que no sea ella misma» (Metz, 1972, p.183), siempre está mostrando gente, parajes, objetos, acciones. Junto a esto aparecen las relaciones de los personajes con los objetos, cuya eficacia comunicativa es extraña, porque su autonomía expresiva se resiste a la decodificación. Es aquí donde el proyecto de Ruiz propone, posiblemente, un efecto político a largo plazo. El reconocimiento de los comportamientos de la alienación, y de nuestra particular manera de estarlo, puede empujar a su conciencia. El destinatario o beneficiario es el propio individuo balbuceante, cuyo pensamiento se halla enrarecido hasta lo ininteligible no sólo por los poderes fácticos visibles, sino por una cultura heredada que lo encierra en

---

<sup>98</sup> Stuart Hall «Notas sobre la deconstrucción de lo «popular». Publicado en Samuel, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984. Consultado en: nombrefalso.com.ar.

<sup>99</sup> «Los diálogos fueron escritos por mí previamente. A pesar de que están dichos de una manera naturalista... porque los diálogos son una especie de decantación de una pre-lógica de pensar; una anomalía gramatical del lenguaje que corresponde a una anomalía de las situaciones y a una anomalía general... el acento chileno está forzado para lograr eso.» «Trabalenguas y Tragos Tristes». En: Revista *Cine Cubano* 63-65, Cuba, La Habana, 1971. (Citado y transcrito por Claudia Gutiérrez y Sebastián Díaz, *Historia del Cine Chileno*, Memoria. 1997).

<sup>100</sup> «Prefiero registrar ...» (Loc. Cit.) p. 11

el balbuceo y lo destina al soterramiento. La indagación se liga así a la función de reconocimiento. Podríamos decir que si la primera tiene que ver con el hacer cine, el reconocimiento está de lleno en el ámbito de la experiencia del espectador, pero que ambos momentos son consecuencia de los efectos y los mecanismos productivos y receptivos que el cine está bien facultado para suscitar.

Hay otras dos cuestiones fundamentales en las ideas y los métodos de Ruiz, que implican asuntos complejos, que ya quisiera yo poder abordarlos. Uno es la crítica a la teoría del conflicto central, el otro la percepción y la sensación del tiempo en el mundo chileno. Ambos se implican, de modo que establecer sus fronteras no es lo importante, sino ligarlos a los procedimientos del lenguaje cinematográfico con los cuales están contruidos. Se puede mencionar, entre dichos procedimientos, la «desnarrativización» de estos acontecimientos, a la vez que una rigurosa planificación del relato en función de su desarrollo lógico.

### **Crítica a la teoría del conflicto central**

El conflicto central, que Ruiz pone bajo cuestionamiento, no está limitado a las estructuras del relato cinematográfico, porque el cine se ha plegado a una comprensión de validez universal. Refirámonos, por ejemplo, a la estructura que estudia A. J. Greimas en el esquema de los actantes del relato: hay un sujeto que desea algo, sea deseo pulsional, o deseo de cumplir un deber, una misión o destino, en beneficio propio o para otros. El sujeto del deseo busca un nuevo estado: la conjunción con el objeto que desea. Su deseo —queda implícito— se origina en una falta. «Una historia, dice Ruiz, tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes disgresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central»<sup>101</sup>

¿Por qué el sujeto se compromete en una búsqueda, a quién busca complacer, a su propio deseo o al deseo de otro? Pese a que sepamos que en último término no hay respuestas unívocas, nos queda la evidencia de un origen existencial de nuestros actos como relatos. Las formas narrativas tienen una estructura, y los sujetos que toman parte en éstas se ubican en lugares abstractos, intercambiables. Greimas, entonces, no

---

<sup>101</sup> Ruiz: *Poética del cine* (2000. Cap. 1. p. 19 y siguientes). Las siguientes citas referidas al conflicto central están tomadas desde esta fuente, indicando el número de las páginas.



propone sujetos concretos, sino lugares en la estructura del relato: los actantes.<sup>102</sup> Así, alguien puede decir con razón que ha perseguido metas, pero se dio cuenta que actuaba por la conveniencia de otros. O podemos preguntarnos ¿quién maneja mis hilos?, y responder que ya no es Dios, o la Patria, ni tal vez tampoco el sentimiento de falta. La respuesta está vacía o vacante, y ello no implica la pérdida de sentido o pertinencia del relato mismo. Destinator y Destinatario son lugares muy claros, estructurales, que indican situaciones en que los sujetos reales estamos envueltos permanentemente, y que implican conflictos humanos universales. En la vida y en las formas narrativas, los conflictos reclaman una solución.

Para Claude Bremond,<sup>103</sup> todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato, sino, por ejemplo, descripción por continuidad espacial, deducción por implicación, o efusión lírica si se evocan, por metáfora o metonimia. Donde no hay integración en una acción, tampoco hay relato, sino sólo cronología, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados.

En el análisis, el átomo narrativo, unidad de base, es la función, aplicada a las acciones y acontecimientos. Una primera agrupación de tres funciones engendra la secuencia elemental, correspondientes a las tres fases obligadas de todo proceso:

- a) una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever;
- b) una función que realiza esa virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto;
- c) una función que cierra el proceso, en forma de resultado alcanzado.

Ninguna de estas funciones necesita de la siguiente, sino que el narrador puede dejarlas en estado de virtualidad. Las secuencias elementales se combinan entre sí para engendrar secuencias complejas, las configuraciones más típicas son las del encadenamiento por continuidad, por enclave, y las del enlace.

Encadenamiento por continuidad: 1. Fechoría a cometer 2. Fechoría 3. Fechoría cometida = hecho a retribuir. 4. Proceso de retribución. 5. Hecho retribuido. El signo = significa que el mismo hecho cumple dos funciones distintas.

---

<sup>102</sup> Véase; Jaime Cordero (2001. Págs. 9-28), sobre el análisis actancial de A. J. Greimas, bajo el acápite de «análisis».

<sup>103</sup> Bremond, Claude: «La lógica de los posibles narrativos». En: *Análisis Estructural del relato*. Ediciones Coyoacán, México, 1996.

El enclave aparece cuando un proceso, para alcanzar su fin, debe incluir otro, que le sirve de medio, el cual a su vez puede incluir un tercero, etc.

En el enlace, un mismo acontecimiento, que cumple una función A desde la perspectiva de un agente A, cumple una función B, si pasamos a la perspectiva del agente B; por ejemplo en el sentido de mejoría o beneficio en un agente, y una correspondiente pérdida o desmejoría en otro.

El círculo del relato se puede resumir en procesos de mejoramiento, degradación y reparación, que pueden reiniciarse siempre a partir de uno de los procesos anteriores. Cada fase puede ella misma desarrollarse al infinito, por ejemplo: alguien quiere mejorar para sí una situación actual; las acciones se dirigen a hacer la transformación; si lo que se hace es contradictorio a su objetivo, ello produce una nueva situación, que inicia un proceso de degradación, al que puede oponerse. Los procesos los ejecutan agentes, aliados, adversarios (más bien que las tipificaciones entre héroe y villano), que llevan a cabo los procesos: eliminación del adversario (algo o alguien), por negociación (seducción, intimidación), por agresión, por obra de un aliado (y en ese caso aparecen las funciones deudor-acreedor, que representan otros desarrollos posibles), o por la acción de las cosas, la fortuna. En cada fase el narrador puede finalizar el relato, pero si escoge continuar, lo hace eligiendo entre dos términos continuos y contradictorios de una alternativa (el malhechor es castigado o no, etc.):

Este engendrarse de los tipos narrativos es a la vez una estructuración de las conductas humanas activas o pasivas. Estas le proporcionan al narrador la materia de un devenir organizado que le es indispensable y que sería incapaz de encontrar en otro lado. Deseado o tenido, (sic) u fin exige una combinación de acciones que se suceden, se jerarquizan, se dicotomizan, según un orden intangible. En la experiencia real, cuando alguien combina un plan, imagina los desarrollos posibles de una situación, reflexiona sobre la marcha de una acción iniciada, o rememora las fases de un acontecimiento pasado, se cuenta así mismo los primeros relatos que podemos concebir. (Claude Bremond)

La crítica de Ruiz se refiere a una tradición, la que ha instaurado el conflicto central como modelo estructurador del pensamiento, y por ello de la comprensión y apropiación de la realidad. Es el modelo recibido en sus años de formación universitaria: *Cómo escribir un guión*, de John H. Lawson. «Lawson, dice Ruiz, formaliza y extiende las normas narrativas que rigen la actual industria cinematográfica, y es uno de los primeros teóricos en proponer un tipo de narración que sea espejo del capitalismo imperante»

(p.187). Ruiz opone su crítica desde la pregunta por la supuesta voluntad o proyección de sentido homogénea, continua, coherente, del sujeto de deseo, y del deseo mismo. Por otro lado, al parecer, no hay para él sentido teleológico, necesidad histórica u otras formas de inmanencia que estén ordenando el mundo. «Yo no tardaría en considerar inaceptable esta relación directa entre la voluntad —que por entonces me parecía algo oscuro y oceánico— y el pequeño juego de estrategias y tácticas puesto en pie para alcanzar un objetivo que, si no es en sí mismo banal, llega a serlo entonces casi de manera inevitable.» (p. 19).

Si el deseo del sujeto es apenas una insinuación, si retrocede ante el deseo de otro, y el deseo de ambos se diluye en la situación misma, que por su parte no desea nada en calidad de sujeto, lo real respira desde el caos y el aburrimiento más que desde el orden o el sentido espectacular del acontecimiento. No se trata en realidad de que no haya deseo ni conflicto, sino que el relato no tiene un sentido privilegiado, hay varias situaciones que se entrecuzan, produciendo un «tempo» circular, en el cual aparece el aburrimiento.

El conflicto central, en las prescripciones que gobiernan el cine, proscribía el aburrimiento dentro del espectáculo. El origen de la forma industrial del relato (es decir Hollywood, la fábrica del más lujoso objeto de consumo, al decir de Syberberg), la refiere Ruiz desde la leyenda del monje Casiano, víctima de la melancolía. El aburrimiento del monje era primero el aletargamiento casi natural de la psique y del cuerpo a la hora del mediodía, «cuando la luz está alta». Se convertirá después en el «aburrimiento letal» una vez que el monje accede a la tentación del *demonio del mediodía*, que ofrece alivio al atribulado pensamiento del monje, invitándolo a paseos fantásticos y a salvo por lugares de maravilla o de espanto. Pero esta distracción hará que el siguiente aburrimiento se torne más insoportable que el primero, y desde allí en adelante, dice Ruiz, la industria del entretenimiento ha fundado su sistema en este hecho de la melancolía, en su modo del «aburrimiento mortal», o el hastío, que necesita algo que la arranque de la *nada* de su experiencia.

Ruiz piensa que, ante ese aburrimiento letal de la distracción, existe también un *aburrimiento activo*, en el cual la conciencia se mueve, no desesperada buscando un tablón, sino en un «intenso sentimiento de existir, aquí y ahora, en un reposo activo». Un momento en el que, entregados a las reminiscencias o a las planificaciones de lo por hacer, encontramos una fisura entre ambas. «Este instante privilegiado que los primeros teólogos califican de ‘paradoja de San Gregorio’, sobreviene cuando el alma se halla a la vez en reposo y en movimiento... mientras que los acontecimientos del pasado y del

futuro se desvanecen en la distancia. Si propongo esta modesta defensa del aburrimiento, es justamente porque las películas que me interesan provocan una elevada calidad de aburrimiento»( p. 22).

## **El tiempo**

Al retroceder los niveles y ámbitos que normativamente están en primer plano en una película del sistema «clásico»: conflicto central, búsqueda y disputa de objetivos nítidamente identificables, retrato psicológico y sociológico de los personajes, y el ajuste de la forma del relato a estos mismos, emergen a primer plano los niveles que estaban detrás, cimentando a dichos primeros. En nuestro caso, se hace visible el lenguaje cinematográfico en sus momentos de enunciación (plano, corte, escenificación como ficción), el lenguaje verbal, las hablas, junto al gesto físico que la acompaña. Asimismo, queda comparciendo el «mero permanecer « de ese mundo y sus personajes, el modo, cualquiera que sea, de su estar aquí y ahora, que Ruiz propone como mundo que transcurre en un tiempo circular, donde es indistinto si la noche es la de ayer o la de hoy, donde no pasa nada. La construcción de esa sensación de tiempo es posible por la distensión del conflicto central, y a la inversa, un tiempo con tales características implica la ausencia de ilaciones dramáticas fuertes.

En 1972<sup>104</sup> para explicar la cuestión del tiempo, Ruiz alude a la puesta en escena de varios acontecimientos o situaciones a la vez, separados, sin unión dramática entre ellos. El método, dice Ruiz, fue introducido por Andy Warhol en sus largos planos secuencia donde ocurren muchas cosas que obligan al espectador a tener que prestarles atención por separado. Se trata de una percepción cinematográfica distinta, más cercana de permitir a la realidad expresarse como caos (lo caótico es más fiel a la realidad que lo conformado nítidamente en una línea de conflicto y resolución).

En sus conversaciones del año 2002<sup>105</sup>, ha respondido a una pregunta sobre el tiempo en su cine con una definición de Nicanor Parra: los días pasan volando, las horas son largas y los minutos son eternos, situación en la que el paso del tiempo se hace difícil de

---

<sup>104</sup> «Prefiero registrar ...» (loc. Cit.) p. 11 y 12.

<sup>105</sup> Semana de Raúl Ruiz. 22 al 28 de Agosto 2002. Organizadores; Universidad de Chile (Doctorado en filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte); Embajada de Francia; Instituto Chileno Francés de Cultura; Universidad Diego Portales (Diplomado en Estética y Pensamiento contemporáneo); Escuela de Cine de Chile. Lugar: Cine Hoyts de La Reina.

apreciar<sup>106</sup>. Corresponde bien a otras descripciones del autor: un tiempo donde alguien puede quedarse dormido viendo una película y despertar en otra película. La construcción de esa sensación es posible por la distensión de las acciones, y a la inversa, los transcurros sin sentido proyectivo crean la sensación de un transcurso inerte, que no pasa nunca. En *Los tigres*, o en *Palomita Blanca*, son largas secuencias donde se habla de la comida, de la política, donde hay discusiones inconexas, donde se cuentan historias.

De ahí, también, la diferencia entre las películas de Ruiz, distanciadas y distanciantes, pero profundamente veraces, y las otras de relato épico, de un Chile heroico.<sup>107</sup> Lo barroco no puede ser épico, piensa Ruiz.<sup>108</sup> En lo épico tenemos la inminencia del acontecimiento por suceder, del acontecimiento trabajado por la historia del pueblo: su liberación, su conquista de sí mismo como sujeto de la historia. En las películas de Ruiz no hay inminencia de acontecimientos mayores, que deban acontecer, ni por necesidad lógica de la historia que se cuenta, ni por necesidad de un conflicto que deba ser seguido hasta sus consecuencias finales, sino que hay superposición de situaciones a través de la película y dentro de los planos. Pareciera que el tiempo de *Los tigres* y de *Palomita Blanca* fuera el mismo de la película en su transcurso, y no el de la historia o el del relato. Es la sensación de inercia de un mundo que no entendemos hacia dónde se mueve y con qué mecanismos lo hace; una sensación de sinsentido, de la que se quiere escapar.

---

<sup>106</sup> Véase también Ruiz: *Poética del cine* (2000). Cap. II, p. 41.

<sup>107</sup> Pero no se trata de tomar posición sobre lo que es y no es, o anotarse ingenuamente en cofradías, porque no hay fundamento en la teoría del arte o del cine para tal cosa. Más, si se me permite decirlo, si este estudio estuvo hecho en soledad y sin estímulos del cerrado mundo cinematográfico chileno. El arte asoma su cabeza en distintas partes, como decía Santiago Álvarez.

<sup>108</sup> Bocaz, Luis: «No hacer más una película como si fuera la última» Conversación con Raúl Ruiz. Revista *Araucaria de Chile*, No 11, Madrid, 1980, p. 104.

RECONSTRUCCIÓN INDUCTIVA DEL RODAJE DE UN PLANO SECUENCIA DE *TRES TRISTES TIGRES*. DISLOCAMIENTO DE LA FOCALIZACIÓN.



1. Rudy tratando de enrolar a Celedón en un negocio.
2. Celedón gira la cabeza y el cuerpo mirando fuera de cuadro. Sigue de inmediato un zoom a Rudy, Celedón sale de cuadro.
3. La cámara se acerca y aísla a Rudy, quien contesta un interrogatorio de Celedón (hablando en off).
4. Rudy sigue hablando con Celedón, mirando a la cámara mientras ésta lo asedia. Esto produce la impresión de que se trata de una vista subjetiva de Celedón.
5. Nos percatamos de que Celedón no se ha movido de su lugar, impresión que tuvimos por su giro (creemos recordar que en el momento 2 Celedón se ha levantado de la silla).

En el juego de Ruiz, el diálogo de Rudy con la cámara parece ser un cambio de focalización. Desde una focalización neutra o «cero» a otra subjetiva, a cargo de un personaje (Celedón), quien toma el relato como narrador interno. Cuando descubrimos nuestra «equivocación», es para percatarnos precisamente de estos niveles interiores, que se han movido en nuestra propia experiencia fílmica.

## ANÁLISIS DE LAS PRIMERAS SECUENCIAS Y EL EFECTO RETROACTIVO FINAL DE *TRES TRISTES TIGRES*

Podemos decir que las primeras escenas de una película anuncian los problemas que se van a tratar en su transcurso. Esto es cierto al menos en el caso de las primeras secuencias de *Tres tristes tigres*, las cuales revisaremos para ver el modo en que se definen tanto la estructura cinematográfica, que se hace manifiesta desde el inicio, la indagación sobre la cultura chilena.

### **Secuencias 1 y 2: Encuentro. Recorrido en taxi por las calles. Amanda, Tito y Úbeda en el departamento**

En el comienzo de la película, lo que se «siente» en primer lugar no es el comportamiento o las conversaciones, aunque están desde luego, sino el lenguaje cinematográfico. En el plano inicial, tomado dentro de la «liebre», Amanda desde la calle llama a Tito, que está a bordo, acompañado de un conocido (Úbeda). La toma móvil sigue sin cortes la acción. Aquí hay una interrelación de tres circuitos de diálogos: 1. Los de Amanda con Tito; 2. Los dichos de Úbeda a unos y otros. 3. Los del pasajero que está al lado de la ventana, que habla con Amanda y con el chofer (fuera de cuadro). La construcción de este plano ofrece ya cierta complicación a la convención habitual.<sup>109</sup>



*Amanda, Tito y Úbeda.*

En la calle, la liebre se va, con el tercer pasajero sacando la cabeza por la ventana. Los personajes se presentan entre ellos, y así son presentados por la película al

---

<sup>109</sup> El entrecruzamiento de diálogos dentro de una misma imagen volvió a ser practicado, con más evidencia en *Palomita Blanca*.

espectador. Corta cuando Úbeda se viene al primer plano en un gesto de llamada a alguien. En la imagen siguiente los tres están en el interior de un taxi que avanza por las calles. Ha habido una elipsis que omite la presentación de la situación nueva, produciendo un salto intempestivo; es una marca de enunciación, como habrá muchas después. En estos casos, los cortes de planos no están en función de dar continuidad, y de crear la impresión de un tiempo natural, sino que aparecen como elipsis «falladas», falso raccord, que enrarecen la continuidad. Se siente el corte como tal, se siente el flujo temporal interrumpido. Conocemos la importancia que se daba en la época a estos procedimientos para deshabituarse al espectador de su estado colonizado de perceptividad. Para hacer visible este mundo, debe hacerlo haciendo visible también al cine.

Pero, en un segundo análisis, notamos que hay bastante cuidado por hacer legible el relato, tanto como por economizarlo; ya que en el instante siguiente de esa elipsis disruptiva, Úbeda está indicándole al taxista adónde van y por dónde es mejor irse; antes vimos la presentación de los personajes, etc. Pero Úbeda *conversa* con el chofer, haciendo comentarios «suelos» que distienden la ligazón habitual entre lo dicho y una acción consecuente. El relato presenta la situación, pero en vez de servir a la construcción del conflicto central, va exhibiendo más bien la habitualidad cultural de estos personajes, sujetos que hablan sobre «nada». Se puede ver entonces una rigurosa planificación, o *découpage* de las escenas, al tiempo que su des-narrativización.

El recorrido por la ciudad desde las ventanas de automóviles es una imagen frecuente y predilecta de la época, y del cine hasta hoy, porque muestra el mundo desde el cual se construye la película. Una vez que Úbeda termina de hablar, el recorrido por las calles continúa, y se superimprimen los títulos y créditos de la película, sincronizados con una canción popular que anuncia, a modo de anticipación, las relaciones sociales-psicológicas que estos personajes van a protagonizar.<sup>110</sup>

La escena siguiente después de los títulos comienza en un encuadre descentrado, donde vemos fragmentos de los cuerpos, al tiempo que oímos a Úbeda diciendo la hora a Tito (puede ser a la inversa, porque la imagen es confusa). Amanda se mueve y la cámara la sigue, describiendo el departamento adonde han llegado. En este momento oímos de Úbeda la primera de sus alocuciones extemporáneas. Amanda recorre el

---

<sup>110</sup> R.N.: El propósito de hacer una película sobre el lenguaje es evidente desde el comienzo, cuando durante los títulos se oye el « Estaba la rana cantando debajo del agua.” R.R: -Empiezo ahí, claro. Y se juega con nombres, Fernández, González «Se puede hacer una película sin argumento», entrevista de René Naranjo en: Revista Mabuse.cl, N° 1. Usar canciones populares íntegras como elemento significativo es frecuente en Ruiz, especialmente en las películas hechas en Chile, o cuando la temática es chilena. (Los boleros en esta misma película, canciones de Los Jaivas en *Palomita Blanca*, los boleros en *A T.V. Dante*, canciones tradicionales en *Cofralandes*).



departamento tratando de entrar a las piezas. «Oye, le dice a Tito, esto lo tienen con llave, parece que no te tienen confianza»; mira una fotografía de Rudy, el jefe de Tito, y hablan de él, de este modo es introducido en la historia. El seguimiento a Amanda evidencia la planificación en planos-secuencia, donde la imagen narra la acción siguiendo el movimiento de los sujetos en el espacio. Se filma el acontecimiento íntegro, sin que ello signifique dogmatismo a la hora del montaje. De este modo, la división en planos está sometida a una economía estricta, y el corte aparece como marca enunciativa.<sup>111</sup>

En la escena de la llegada al departamento se evidencia también el particular uso de los objetos. Amanda registra las cosas, pero no sólo husmea lugares donde pueda robar algo, sino que trajina la ampolleta de una lámpara, acto arbitrario y cómico. Tito la abofetea y le da un sermón en ese momento y Úbeda se hace el desentendido. Cuando Tito le regala unos objetos que están en una caja, envueltos en diarios, ella detiene su trajín para examinar exclusivamente esos objetos. Otros ejemplos: Úbeda «compra» un libro, dejando un billete en su lugar, pone el libro dentro de su valija y avanza hacia el cuarto donde están Amanda y Tito. Esta acción de Úbeda tendrá su correlato al inicio de la secuencia siguiente, cuando en el mismo departamento el «flaco» (Sanhueza) está intentando sacar un billete de una botella. Sanhueza pregunta a Rudy por una pinza y éste le grita que busque debajo del lavaplatos. «Cómo va a estar debajo del lavaplatos», dice Sanhueza, sin embargo va a buscar allí. El interés por el uso de los objetos es evidente por los primerísimos planos o detalles en que ambas acciones se filman, y por las invenciones de uso y las «instalaciones» llenas de humor que hay en la película, como las botellas de Úbeda sobre el piso del bar, el esqueleto de alambre que Amanda trata de identificar en el hotel, el cuchillo que un comensal le da a Úbeda antes de subir por una escala, el espejo desde el cual uno de los festejantes mira a Úbeda en el restaurante, la hilarante alusión de Amanda a la cojera de la striptisera, o el cuidado que los personajes tienen por no romper los objetos durante la pelea, entre otras situaciones.<sup>112</sup>

Frecuentemente la cámara sigue a los personajes por las espaldas, en primer plano, esto ayuda a construir la idea de que el cine está intentando seguir algo, más bien que describirlo desde el lugar del narrador omnisciente. En la «compra» del libro, hay otro seguimiento; la película va tomando «narradores» de segundo grado que conducen la

---

<sup>111</sup> Conocemos la importancia que en la época se daba a estos modos de deshabituarse al espectador de su estado colonizado de perceptividad, la importancia que se daba a la identificación entre cine y realidad, uno de cuyos métodos era el respeto por el acontecimiento (plano secuencia), y la planificación más bien que el guión como vértebra constructiva. El mismo Ruiz ha dicho en sus conversaciones del año 2002, que en esta película su afán era purista.

<sup>112</sup> Ver en «Prefiero registrar»...» *Dramaturgia de los objetos*, *Primer Plano* N° 4.

imagen en un transcurso, hasta que otro personaje toma el relevo y pasa a conducirla otra vez. En este caso Úbeda (vemos al principio sólo la valija en primer plano, que la cámara sigue), avanza hacia el cuarto, duda, abre la puerta, y en el nuevo espacio Amanda está narrando algo. Seguidamente, hay un notorio efecto de irruptividad en el inserto donde Úbeda pregunta por el *repertorio* (de Amanda), pues allí también hay una marca enunciativa muy explícita, relacionada a las deshilvanaciones de los discursos hablados

### **Secuencia 3: En la venta de autos. Otro taxi Conversación en el mirador del cerro**

En el negocio, Úbeda trata de convencer a Tito de no volver departamento sino de irse directamente al Cerro San Cristóbal. Podemos captar que ese plan fue propuesto antes por Úbeda. Pero ¿para qué quiere ir ahí con ellos? Tito está ocupado en reunir unos papeles, Amanda circula en el lugar. La duración de cada encuadre, y las nuevas imágenes a que la cámara arriba en sus desplazamientos, crean la división interna del plano secuencia.<sup>113</sup>

La oposición de voluntades y decisiones, hecho menor, está ligada al hilo argumental de la primera parte de la historia: *Tito tiene que entregarle los planos a Rudy*, y Úbeda opone a ello su deseo (de ir al cerro, luego de ir al bar, luego de quedarse allí). El humor en Úbeda es notable, argumenta cosas arbitrarias. Tito le dice que mejor van primero en taxi al departamento, Úbeda responde «¿y si el chofer no quiere? —¿Por qué no va a querer?, dice Tito, —no sé, es que los choferes se aburren de repente». No hay algo «chileno» en la forma cinematográfica, ella corresponde más bien a una escritura autoral, sincronizada a las vanguardias de la época; más bien, lo cinematográfico se impregna de lo chileno a causa de lo que los personajes dicen y hacen. Los actores no tratan de imitar el acento chileno, sino de trabajar con las incoherencias lingüísticas del habla chilena.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Este tipo de montaje interno dentro de una misma toma, es bien conocido en la estética cinematográfica. Véase el capítulo sobre el montaje en: Amount, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M.: *Estética del Cine*. Paidós Comunicación/17. Traducción de Nuria Vidal, 1ª Reimpresión, 1989

<sup>114</sup> «Tú ya tenías la idea de hacer una película con el habla chilena... -Era justamente una de las preocupaciones de la gente del Teatro de la Universidad de Concepción. Ya en la época de Pedro de la Barra habían empezado a trabajar en cómo darle teatralidad a la manera de hablar chilena, Acá era otro tipo de teatralidad, porque la del cine no es la misma que la del teatro, entonces yo aproveché la gente que el máximo trabajo que hacía no era imitar el acento chileno sino las incoherencias lingüísticas. Y es ahí donde a mí me servían todas las conversaciones de El Bosco, las discusiones sobre Wittgenstein. El primer Wittgenstein divide entre proposiciones verdaderas y falsas y éstas entre tautologías y contradicciones. Ahora, los chilenos tienen la capacidad de ser tautológicos y contradictorios al mismo tiempo, lo que no deja de ser una hazaña lógica. Esa lengua fracturada la empezamos a trabajar. No es tanto

Estando ya los personajes en el mirador del Cerro San Cristóbal ¿nos enteramos finalmente a qué o por qué han ido allí? ¿Han ido a cumplir un rito de la ciudad? Solamente sabemos que fueron allí a dar un vistazo y discutir qué platos van a comer luego, siguiendo el itinerario errático que es evidente. En realidad están allí hablando y nada más. Pero hay una marca de enunciación: los diálogos ya están en curso al inicio del plano, el montaje omite la introducción al tema de las comidas. Quedan omitidos por la elipsis las situaciones, diálogos, imágenes en que el deseo de Úbeda se perfila, o se perfila con nitidez dramática la razón de Tito al dejarse convencer todas las veces. No es un error narrativo, es evidente que se trata de una decisión, cuyo efecto impide que el espectador entre y se deje llevar por la ilusión diegética según la expectativa usual, y nos saca «afuera», distanciándonos de la ilusión del espectáculo. El montaje, la narración, obliga la toma de distancia con cierta violentación de la regla.

### **Úbeda, ¿de qué año era que era?**

Durante la secuencia inicial, en el departamento, Úbeda profiere la primera de sus enunciaciones extemporáneas o *poéticas*:

Está refrescando, como corresponde.

Y aquí, con los amigos, el estar sentado, confortable, tranquilo.

Y la honesta compañía de los presentes.

Ayayay... dios mío.

Se trata, según creo, de una invención de Ruiz y del actor, respecto a una cierta habla real, relacionada con lo que Roman Jakobson llama la función poética del lenguaje, o sea el juego, el modo estetizado o poetizado y ya no informativo de una simple comunicación.

Este personaje<sup>115</sup> hace aparecer un ámbito de irrupciones líricas, que elevan el tedio a

---

la imitación del acento como el hecho mismo de que no se sabe de qué se está hablando.» (René Naranjo, loc.cit.)

<sup>115</sup> —¿Y de donde salió el personaje del sureño que hace Luis Alarcón?. —Me acordé de un personaje que yo había conocido, lo conversé con él y lo agregamos a la película. Lo tomé vagamente de «Un viaje a Santiago», de Hernán Correa, el hombre que viene de provincia y se gasta plata que no le corresponde. Pero también de manera vaga, no muy clara.

—Me gustaría saber por qué Luis Alarcón se fue convirtiendo en el actor imprescindible de tus películas chilenas... —Porque éramos amigos y tenía la misma capacidad de observación de los chilenos. Por eso cuando trabajamos ahora me dice « si los chilenos todavía no se dan cuenta cómo hablan. Siguen hablando de la misma manera, y más acentuado todavía. Pero no se dan cuenta, no se escuchan ». (René Naranjo, loc.cit.)

lo que Ruiz llama «elevada calidad de aburrimiento». Úbeda, que transita entre lo «poético» y lo ordinario, acarrea historias donde ha sucedido de todo, amistades, negocios y chuecuras. En el restaurante, un comensal le dice a Tito que Úbeda no es para nada un inocente, y se ofrece a traducirle la canción que le cantan desde el otro comedor; la canción es sólo una canción, pero el traductor dice: «eso significa: *¿dónde están los fondos del desayuno escolar?... ahí están diciendo ¿qué fue de las camisetas del equipo de fútbol de Lautaro?»* Una bohemia vital, de la cual tenemos índices en la animación ambiental del bar, en la pelea entre Úbeda y los celebrantes del comedor contigüo, en los movimientos de los hombres por el comedor y los pasillos, en la culminación de la pelea con los celebrantes cantando «Adiós muchachos» como despedida a Úbeda. Y es desde ese mundo, lógicamente, que viene su oralidad. En otra escena, un sujeto le cuenta a Úbeda un cuento que podría ser una recopilación del folclor: «yo estaba enfermo en mi pueblo San José de la Puntilla —que así le llaman. Fui a otro país a ver a un médico muy famoso, ¿y sabe qué me dijo?, que me fuera al rincón del mundo, a un país llamado Chile, donde hay un lugar que se llama La Puntilla, porque ahí me iba a mejorar. Pero si de ahí vengo, ¿no le digo?»; acto seguido se saca del vestón un cuchillo envuelto en diarios, le dice que se lo tenga «un ratito», y sube por una escalera de palo. Entre las influencias surrealistas, dadaístas o runrunistas que puedan haber en todo esto, el procedimiento trata de hacer emerger algo. Los hablantes y sus actos nos traen una cultura que se asoma a la ficción diegética. La ficción es el modo de hacerla salir.

Úbeda profiere otros dos discursos poéticos inesperados, entre el habla espontánea y el recitado de poesías. La primera es cuando se levanta a dar un notable discurso sobre «la plata», que los festejantes del otro comedor celebran bulliciosos y sarcásticos. El segundo, después del recorrido por las fotografías y las historias de las vedettes, es la despedida: «a Santiago no vuelvo». Finalmente, Tito y Amanda dejan a Úbeda abandonado «como un perrito» en la cooperativa. Si se me permite, diría que desde el «huacho pelao» de *El Húsar de la Muerte*, parece que no hubo en el cine chileno otro personaje de este modo encantador, superfluo al débil nudo central de la historia (que *El húsar* tampoco tiene), pero imprescindible para lo que la película es. El niño es capaz de encantarnos por su gestualidad, incluyendo en ello la conciencia de sí. El «huacho pelao» se mueve y gesticula para el cine desde su emocionalidad nata, por decirlo así. Las improvisaciones de Úbeda, por otra parte, son el uso poético del habla, que vienen desde la cultura oral. ¿Son éstas también formas de *resistencia*, o como la ve Ruiz,

*alienación?*<sup>116</sup>

### **La pelea final ¿explosión de la cultura soterrada?**

La violencia sórdida y física del final absorbe como un abismo a todo lo anterior, y nos obliga a repensar la película. Impresiona, puesto que hay cierto carácter ominoso en esa brutalidad que emerge hasta la superficie, la que quizá se relaciona con la sospecha de que no sólo estaba latente en la película, sino que lo está en la sociedad chilena, en todas las sociedades. Ruiz dice que no se trata de una alusión a la lucha de clases, que la pelea es tan inentendible e ilógica como el resto de las acciones. A pesar de ello, por su misma representación, arrastra hacia la interpretación político social.

Se ha dicho que los personajes pertenecen a una «lumpen burguesía», o que son sólo unos «pícaros»; y el mismo cineasta dice que le parecía necesario trabajar el reconocimiento de los niveles negativos de la chilenidad. Puede ser así, aunque suponíamos, por todo lo anterior, que Tito, Rudy y Amanda eran «más» que representaciones de un lumpen burgués o proletario, que precisamente no eran representaciones sociales elaboradas con tal significado preciso, sino que eran mostraciones, que comparecían en su conducta y su alienación, como expresividades más bien antropológicas, y de ahí la dificultad del sentido de esta escena. Tal vez por esto que la violencia física queda «abierta», con una repercusión amarga.

Tampoco se puede decir que la pelea sea *ella misma* la parte oculta, latente en las secuencias anteriores; algo así como el signo final que la película nos quiere hacer visible. En la estructura del relato, Tito retarda vez tras vez la ejecución de la única y simple acción que debe realizar. Los momentos más claros de acumulación de violencia están en las vejaciones verbales de Rudy contra Tito. Tito responde con un «agache de cabeza» que a veces se mezcla con un interés expresado como auténtico; por ejemplo, cuando Rudy cuenta la historia de su padre. La desidia de Tito —su resistencia—, se constituye en signo enigmático de los conflictos ocultos, soterrados. Por otro lado, también está lo que él oculta, sus propias vilezas. El «deseo» de Tito surgiría —tal vez— en la golpiza que le propina al jefe; pero este destello de sentido no es tan claro, porque hay largas pausas, incoherentes y humorísticas como antes: el cuidado que ponen para no romper

---

<sup>116</sup> En *Palomita Blanca* hay un «diálogo de poetas», que juegan versificando sobre un pie forzado. Los actos declamatorios pueden ser tanto una crónica de este mundo, que Ruiz nos muestra porque conoce muy bien, como pueden ser una ficción, no sólo del autor, sino de sujetos que como él, practican esos ritos poéticos.

los objetos: «si rompen algo van a ver nomás» advierte Rudy; la pregunta de los vecinos «¿hace mucho rato que le están pegando? —no, no mucho», contesta Amanda; y desde luego, las cosas que dice el chofer del taxi. No hay definición clara de ese «deseo», en consecuencia, no se llega a entender el sentido de la escena.

En el plano secuencia final vuelve a lo cinematográfico, y no a un desenlace dramático. La microhistoria de este largo plano no se define según lo ganado o frustrado en Tito. Él está tomando desayuno como un zombi, callado; si relacionamos su imagen con lo que dice el bolero, habría una monstruosidad sentimental, no sabemos nada más. Lo que llama la atención, sin duda, es el excelente plano secuencia.

#### PALOMITA BLANCA (1973)

##### **La desproblematización del sujeto sobre sí mismo**

Cuando vi la película en 1992, se produjo una participación muy intensa de los espectadores en la escena de María y el Juan Carlos en la cama del hotel. Él se enoja, no tanto porque María esté reacia a hacer el amor, sino porque le dice que no es ella sino él quien tiene un problema. Él golpea un puño contra el otro, (las mujeres, en el cine, reían con desafío), «¿a ver, cómo sabes que yo tengo un problema?», le pregunta; ella no se explica, no le dice de qué problema afectivo o sexual ha hablado, sino que contesta simplemente, algo como: «Báh, porque yo sé po». El chico responde con mordacidad y trata de golpearla, María grita. La escena suscita el reconocimiento de nuestro mundo y nuestro carácter, aunque no hay profundidad en lo mostrado. Con «profundidad» quiero decir el desarrollo de los personajes hacia la complejidad de sus problemas afectivos, eróticos, psicológicos, problemas de la interioridad y la subjetividad, que movilizan desde motivos complejos e invisibles la acción visible. Más bien, hay una respuesta conocida: la violencia. Después de la bofetada, María llora, se queja de la incomprensión, y exclama la frase que en la novela de Enrique Lafourcade la caracteriza: «mátame, Juan Carlos, mátame», que ubicada como está en la película produjo la franca hilaridad del público. ¿Esta frase expresa, entonces, su interioridad, lo que en María hay tan similar, reductible al discurso de la telenovela en la película, y de Corín Tellado en la novela? ¿Pero es sólo

un cuadro cómico lo que vemos, género que puede prescindir un poco de la interioridad; o, si consideramos los presupuestos de Ruiz, se nos muestra una profundidad cultural en la cual los personajes están sumergidos?

Muchos problemas y cuestiones de potencial desarrollo psicológico o filosófico aparecen en las otras secuencias, y son resueltos también con este tipo de respuestas reductoras, simplificadoras. Son personajes que hacen una suerte de aplanamiento de los deseos y contradicciones vividas. Después de la conversación en la que el pensionista responde uno por uno los partidos de fútbol que se jugaron en las fechas que María le pregunta por azar, éste cambia de tema, se pone más serio y le pide pololeo; por respuesta, ella le dice que lo estima mucho, pero solamente como amigo; cuando empieza a alargarse en explicaciones «tú eres una gran persona» etc., el pensionista la interrumpe con la siguiente interjección:

«Ya, córrete cabro culiao»

María se calla, él pensionista le pregunta: «¿te sabes el chiste del 'córrete cabro culiao'?, te lo voy a contar...»

Los sentimientos del personaje se cancelan, no hablándolos, pero más que eso, arrastrándolos en su propio discurso a la anulación de interioridad. ¿De qué se trata esto, le falta al sujeto *hacerse sujeto*, ya que no muestra subjetividad? ¿Su subjetividad es este aplanamiento realizado con el lenguaje?

Otro ejemplo: en la primera visita del obrero de Mantos Blancos, amigo del difunto papá de María, en un cuadro donde se entrecruzan varias conversaciones, él se presenta contando la historia de su amistad con el ex dueño de casa. Repite la historia por lo menos dos veces, a medida que llegan a la casa otros personajes. Luego lo invitan a él y al niño a pasar la noche en la casa. Cuando se están acostando a dormir ambos en la cama improvisada en el suelo, María se acerca a hablar, parece que quisiera pedirle que le cuente más cosas, o algo nos hace pensarlo, como si ella no tuviera la pregunta exacta sino sólo esta: ¿así que usted conoció a mi papá?; pero el hombre vuelve a repetirle otra vez el mismo relato, sin agregar nada nuevo sobre su padre. Repitiendo lo ya dicho y sabido, nos hace sentir un límite, por decirlo así: él no profundiza más allá del relato que ya tiene.<sup>117</sup> Cada uno tiene su relato, su *cuento*, el obrero y María lo repiten.

Pero habría que saber primero si la película es una parodia más o menos liviana, en el sentido de que la cultura que constituye a los personajes está mostrada principalmente en

---

<sup>117</sup> Ver las implicaciones mencionadas no se debe tanto a lo connotado por la escena, sino por la reflexión posterior.

su comicidad. Así tampoco habría que tomar tan en serio el no tomarse en serio de los personajes. No habría que dudarlo mucho. *Palomita Blanca* muestra que lo chileno en su cotidianidad, exenta de los grandes relatos, es un mundo de indefectible comicidad; En efecto, a diferencia de *Los tigres*, *La expropiación*, o incluso la posterior *Diálogo de exiliados* (1974), aquí no aparece la parte violenta u oscuramente «chueca» de esa cultura. No ocurre la irrupción de un magma ominoso que venga desde lo soterrado y abisme a lo anecdótico, salvo —y esto es notorio— las explosiones de ira y los gritos, algunas conductas aberrantes, los ninguneos, los discursos resentidos, que cohabitan con el cómico absurdo de lo demás. Carlos Pérez Villalobos, por ejemplo, piensa que *Palomita Blanca* —filmada el mismo año que *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán— muestra la bambalina doméstica e insignificante, disimulada y borrada bajo el signo épico de la Gran Marcha, «el trabajo paródico de Ruiz con los estereotipos discursivos... hace visible lo impresentable, aquello sobre cuyo inadvertido ocultamiento se erige el documental de Guzmán.»<sup>118</sup>

Es parodia pero no es comedia. La comedia es la que miran en la tele.

*Los tigres* proponía «hacer aparecer» lo chileno por medio del cine, sea que su reconocimiento nos agrada o no. Cristián Sánchez (1990), lo refiere como el proyecto de un cine de indagación antropológica, que con el gobierno de Allende varió en favor de un cine militante.<sup>119</sup> «O dependencia colonial o independencia cultural». En esos días en que la prensa del mundo está preocupada por esta angosta y larga faja, Ruiz sigue preocupado de una cultura popular que no es solamente la de los pobres, sino de todo el friso social. En la entrevista realizada por Luis Bocaz (1980), Ruiz hablaba de que ya se han perdido irreversiblemente muchos lenguajes, mundos humanos enteros, y que lo que le importaba rescatar estaba allí.

La película somete a reconocimiento nuevamente nuestra manera de ser, mostrando comportamientos que se enlazan fácilmente con sus discursos. El sujeto se constituye con la adquisición del lenguaje; en estos personajes, el lenguaje está recibido como algo ya hecho, y lo replican, más que ejercerlo soberanamente. Ellos y ellas se representan en el lenguaje, su verdad está oculta, bien cabe hacer esta referencia a Lacan, pero aquí, con su repertorio de discursos representan no tanto su verdad inaccesible, sino el estado

---

<sup>118</sup> Carlos Pérez Villalobos: «Pasión, Muerte y Resurrección en la saga de Patricio Guzmán»: Revista *Extremoccidente*, N° 2. Editorial Arcis, 2003, Santiago de Chile. Nota 4 del artículo.

<sup>119</sup> El mismo Ruiz hizo por lo menos una película plegada a esta línea: *Ahora te vamos a llamar hermano*, de 1971. (Véase filmografía en Ruiz: *Poética del cine*, 2000) Después, el distanciamiento del cineasta irrita a los exiliados chilenos cuando ven *Diálogo de exiliados*. Jacqueline Mouesca piensa que Raúl Ruiz se ríe de todo, y de sí mismo. Tal vez no se ríe, pero sí es despiadado en algunas de sus invenciones.



de la cultura de la cual los recibieron, hecha de esas convenciones, ideas, afiliaciones, que en cierto modo los aleja más todavía de sí mismos, y se constituye en todo su universo. Si es así, ya que esto es una manera de verlo, la película hace ver algo verdadero: el sujeto inmerso, sumergido; pero, ya lo sabemos, no lo formula como denuncia, sino que lo deja comparecer al reconocimiento, y uno lo confirma o no, lo reconoce o no.

La enunciación, el tono y el gesto se encuentran con su correspondiente natural: lo que se dice. Es posible entenderlo, como lo hace Carlos Pérez Villalobos, como un trabajo paródico con los estereotipos discursivos de los sujetos, pero yo pienso que lo que hacen Ruiz y sus actores es dar a los discursos la enunciación que les corresponde, el gesto indudable. Dicho al revés: la enunciación, el tono y *los actos* se encuentran con su correlato cultural: lo que se dice. Pero no se trata del logro de la verosimilitud para contar una historia respecto a otra cosa, sino que los sujetos hablantes se constituyen ellos y ellas mismos en el tema de la película, que es *la condición chilena de los chilenos*<sup>120</sup>.

Las escenas en su ocurrencia tienen mucho de comicidad y de brutalidad, con pocos niveles intermedios. Y así como los personajes a menudo cambian de tema y no profundizan en su interioridad, la película tampoco ofrece una experiencia de participación subjetiva, clásica, sino que cambia de tema también, entre una escena y otra, incluso en un mismo plano; superpone y entrecruza situaciones y conversaciones, hace frecuentes irrupciones del enunciador cinematográfico y como hemos visto en relación a *Los tigres*, no hay un conflicto dramático, crea la sensación de un tiempo circular; de este modo, propende a la distancia del espectador. También, trabaja muy libremente con sus fuentes literarias, en ambos casos. Revisaremos estos puntos en lo que sigue.

## **Discursos**

*Ningún discurso está enunciado solamente por la palabra, sino también por su comportamiento preciso:*

Durante la cena en la primera visita ocurre el memorable recitado del *Venceremos* en boca del padrastro, un momio pobre que se sabe de memoria todos los himnos, otro rasgo enciclopédico de los personajes. Después el niño canta una canción antigua y melodramática, y surgen los discursos del pensionista y del obrero respecto a la música

---

<sup>120</sup> La expresión es del propio Ruiz, referido a las películas que hace en Chile, en una entrevista televisiva de María Inés Sáez y Andrés Salfate (Canal 13 cable).

que escucha la juventud de hoy. El niño irrumpe, titubea y dice «sí po, si a mí no me gustan esas hñeá, a mí me gusta esta...»; y canta la canción pegajosa y de moda que le gusta cantar, *la que los adultos estaban criticando*.

El monólogo del pensionista: «si una joven de la clase proletaria pololea con un joven de la clase burguesa... por la influencia de los medios de comunicación», ejercicio de inteligencia de las teorías de la izquierda. Cuando se vuelve a gritarle a alguien fuera de cuadro, vemos que no se trata en realidad de la lectura marxista de la historia entre María y Juan Carlos, sino que es ese sujeto llano, que se nos revela en la gama de sus dichos y sus actos.

Cuatro poetas en el cuarto del pensionista, (que es aquí poeta). Juegan a cambiar vida por viuda: «las siete viudas del gato, «la viuda es una sola» cada uno en su turno. Se les acaba el juego, se desconcentran, cambian de tema: «qué estarán haciendo las minas», se preguntan. Afloran los machismos. Las minas están hablando del materialismo marxista «¿pero creí' en la materia o no?», luego siguen hablando, cambian el tema, «¿qué es la vida para ti?». Transitan sin quedarse en ninguno.

*Los relatos:* Al comienzo, (segunda secuencia) María y Juan Carlos en el auto, hablan; no escuchamos lo que dicen, sino la voz de María relatando esta historia de amor a alguien –a nosotros, al fin y al cabo. También a destinatarias específicos, que van apareciendo más adelante: la amiga, la empleada de la casa *del* Juan Carlos. Allí su relato se divide en dos o más versiones que se superponen, por eso decimos que lo cuenta indefinidas veces; las superposiciones son la reiteración de su historia; para ella su relato no es relato, es ella misma.<sup>121</sup> La forma es monólogo interior, diario de vida, es decir voz del pensamiento. El cine lo expresa mediante voz off, soliloquio, relato. El pensamiento se realiza en el decir. Cuando María camina detrás del Juan Carlos, en el «Drugstore», va pensando: «le digo que no lo quiero ver más, ...no, a ver... mejor le digo que soy suya y que haga conmigo lo que quiera, ...no... eso tampoco.» Lo sabemos porque se lo está diciendo a sí misma, a otro personaje, y a nosotros.

*Brutalismo:* María quiere salir pero la madrina le ordena que no salga, le pide, le suplica, parece darse por vencida y desaparece. Hay un momento de paz, y entra un montón de gente que la madrina trae para castigarla, y uno de ellos la golpea. María llora, el padrastro profiere un discurso hilarante sobre las buenas maneras, la decencia y el respeto; el sermón hace reír no porque esté en clave cómica, sino por el modo, por las

---

<sup>121</sup> No son monólogos los de María, es ella hablando de sí misma a otro, a su diario, a su amiga. Un campo reconocible de la psicología del sujeto.

palabras, por la forma de hablar. Los demás se van a ver la teleserie. El padrastro se queda porque en realidad quiere manosearla, María grita, el hombre sale, «con permiso, ¿ah?».

*Lo cómico y lo brutal:* la clase del profesor de música es un cantinfleo memorable, pero la situación no es solamente cómica, lo sabrá quien lo haya experimentado siendo estudiante. Cantinfleo «en serio» del profe, quien le dice a las alumnas que ellas jamás alcanzarán «la cumbre que significa Wagner en la música». Pero él parece no percatarse de lo que habla: lejos de aquí las hipótesis de si acaso su modo de ser, que lo aparta patéticamente de ellas, sea para él lo que *él quiere*. El profesor tiene en su relato su problema con el arte, su convivencia con la mamá, su mala querencia con las viejas de los otros ramos; es cómico, pero similar al obrero de Mantos Blancos, él no puede ni sabe ir más allá de su propio cuento. La escena responde a un hito requerido del relato: María en el colegio, pero desborda la necesidad; no es propiamente un chiste, lo que ocurre es la hilarante educación que ellas reciben, en un colegio público.

María en la casa tomando once con sus dos amigas. Se ponen a bailar. La madrina, al fondo, empieza a hacer gestos, le gusta y quiere mirar, pero María apaga la radio cada vez que la madrina quiere mirarlas. María la trata muy mal a través de «indirectas», así que la madrina se va. Aparece el pensionista, borracho, profiere un resentido discurso contra el género femenino, lleno de descalificaciones.

### **Construcción fílmica**

*La ilación de la historia*, como sabemos, no se parece a la novela de Enrique Lafourcade, no reproduce, no re-hace la construcción dramática; sigue por distintos episodios el curso del romance, nada más; no hay conflicto central, ni siquiera conflicto, es la autonomía de las secuencias como microrrelatos, potencialmente intercambiables, como la secuencia de las colegialas y los oficinistas. Tiempo circular, donde suceden muchas cosas, sin consecuencias. Una sucesión por implicación, según Bremond. Algunos momentos son inacabables.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> La escena donde la madrina teje en la mesa, con una comadre. María entra y pregunta qué hacen, para qué hacen eso, la madrina da algunas razones, «mire cómo no va a quedar bonito», y vemos que ha tejido un forro para los rollos de papel higiénico. La descripción, toma general primero, acabando en una descripción visual del detalle, y luego en silencio la mano baja y deja el rollo en un canasto donde hay ya otros forrados igual. Al principio no sabemos qué hace, al final sabemos que se trataba casi de un chiste. Se trata de una retórica, entre el chiste y el mensaje que estaría oculto. Pero no hay algo oculto. Tiene parecidos con el mensaje publicitario, o tal vez más con cine cómico, que muestra al final el detalle visual que nos hace reír

*Entrecruzamientos dentro del cuadro:* en el trayecto del padrastro hacia el primer piso, cambia el tema, aparecen mujeres que se hablan unas a otras, contándose la comedia de la tele desde umbrales y ventanas; el padrastro hace una seña a la ventana del segundo piso donde está María, y se va. Quedan en la imagen la silueta de una mujer que le cuenta lo mismo a María en la ventana.

*Distintos hablantes conversan dentro del cuadro:* cada vez que se entrelazan varias conversaciones, se tiene una sensación de que el cuadro queda cruzado con distintas líneas de voces, miradas, gestos. Esto ocurre en plano general, es decir la cámara más o menos quieta, donde caben todos. La cámara está quieta casi toda la película, hace panorámicas muy lentas, descriptivas, y sólo a veces desplazamientos.

*Entrelazamiento:* el almuerzo campestre en el Parque O'Higgins, la madrina le habla a la mamá de María contra los comunistas, de que comen niños, de cuba; al centro, el padrastro y el vecino cantan una tonada con impostación voluntariosa. Al principio ambos circuitos son casi indiscernibles, luego los hombres suben el tono interrumpiéndolas; ellas reclaman.

*Entrelazados en las dos entradas del obrero de Mantos Blancos:* La primera vez, viene con el niño, llega a la puerta, se hace oír de a poco, y de pronto la conversación está centrada en él. Pero los intercambios se disgregan de nuevo cuando llega el padrastro, y otros personajes a quienes el obrero les vuelve a contar la historia cada vez. La segunda vez llega sin el niño, le preguntan por él, «se quedó en el sur, oiga, le gustó todo lo verde», responde, y lo repite a otros, llega un vecino y lo saluda, se superponen las conversaciones.

*Irrupciones del enunciador:* María llega a su casa, llama a la madrina; viene contenta, hace un gesto supersticioso con unos objetos en la pared, da un vistazo y queda mirando a la cámara, mientras comienza la canción «¿Dónde estabas tú?», que sigue en un plano largo tomado desde un auto, en la Alameda o Providencia. Esta marca enunciativa de la mirada al objetivo es irruptiva, no viene desde la historia, sino desde el enunciador cinematográfico. Durante la conversación con la hermana de Juan Carlos en la tienda, «gran conversación gran», María toca la nariz del perro de peluche que está en el escritorio; en ese momento se escucha en off el grito: «Locoo... loco Maríoo...», que no viene desde adentro ni desde afuera de la imagen, ni desde ninguna causa, salvo la nariz del perro.

---

(o no). Sabidos son por otra parte los chistes de quienes se confiesan entre sí que más de una vez se aburririeron insoportablemente viendo películas de cine arte.

## La novela, el diario de vida

La novela *Palomita Blanca*, de Enrique Lafourcade, tuvo resonancia desde su aparición en 1971. Actualizaba e ironizaba lugares comunes de «lo chileno»: sitios y nombres reales; la vida y los sistemas de valores de los grupos sociales; la moralidad de cada una de ellos; tipos individuales dentro de su grupo; la separación clasista y la relación subterránea y promiscua entre unos y otros, los vicios de la pobreza y la riqueza, los personajes que leen su vida con la lógica de Corín Tellado, la rebeldía adolescente, el mito de la virginidad, etcétera, asuntos que son los más criticados de hecho en las obras. Lafourcade engloba los rasgos y sub-rasgos en uno de los más auténticos: el lenguaje, de este modo dispone esos tópicos como recursos retóricos. María es la narradora, los personajes de Lafourcade tienen vida, lo mismo que el Santiago pleno de acontecimientos.

Pero la escritura de Lafourcade termina proponiendo situaciones y personajes como representaciones de una supuesta condición verdadera de la gente. Por ejemplo, la sentimentalidad de María, el fanatismo insensato del Juan Carlos. En la película, ni el Juan Carlos es llevado por el fanatismo moralista, ni María cree todo lo que escribe en su diario; por ejemplo, hace una especie de ritual quemando cartas de amor ya leídas con su amiga; en otro momento la amiga le dice que algo que escribió no sucedió nunca, María responde «y qué importa eso».

## LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA DE UN MUNDO SIN PROFUNDIDAD

No hay un fondo filosófico, psicológico en los discursos. Son refractantes en ese sentido. Una experiencia opuesta, de involucramiento intenso con el personaje, la hallamos en *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1968). Ya en el inicio, cuando José del Carmen Valenzuela habla de su niñez, el conjunto del discurso, la enunciación y la composición de la imagen (donde vemos la silueta de un niño en un amplio paisaje horizontal, si recuerdo

bien), traza una estructura dramática reconocible y bien definida. Esta transparencia o invisibilidad de la enunciación fílmica colabora a que los dichos del personaje nos envuelvan y lleven a pensar, evocar o recordar realidades sociales y vidas humanas, invocadas por lo que dice y por la sensibilidad del tono y la voz, donde la locución del actor es realmente memorable —siendo indistinto, me parece, si estamos enterados o no de la historia del sujeto real que inspiró la película—. Allí tenemos profundidad subjetiva, ámbitos de reflexión y de imaginación que el personaje y el relato van lanzando al espectador y son capaces de provocar en nosotros una profunda identificación: primero, identificación con el enunciador y su visión; luego, identificación con el relato; en tercer lugar, identificaciones con los distintos personajes y las situaciones.

No quiero decir que la experiencia cinematográfica que provoca *Palomita Blanca* no tenga proyecciones de reflexión e imaginación, sino que, al no haber un horizonte épico o dramático que dé sentido (su sentido) a las situaciones que se muestran, nuestra participación se ve afectada, porque *algo* en la *zona* cinematográfica parece no estar. Es la diferencia entre trabajar con los personajes como una elaboración completa de significado, por decirlo así, y mostrarlos como significantes de un sentido que está oculto, porque está oculto en la sociedad. Pero a la vez, como en *Los tigres*, sus conversaciones y situaciones son profundamente familiares y reconocibles. Por ejemplo, el monólogo final de María, cuando ella piensa y llora en silencio, mirando la comedia: «Virgencita, haz que el Juan Carlos se enamore de una mujer, que ella no lo quiera a él, sino que se enamore de otro hombre que está vuelto loco por mí, para que así Juan Carlos se dé cuenta que yo soy la única que lo quiere». ¿Puede explicarse el armazón lógico del deseo de María? Mejor dicho, ¿requiere explicarse buscando los estados psíquicos o sociales invocados? Pienso que no, porque ellos ya están ahí, y por eso la forma rechaza dicha entrada. Este achatamiento, desobediencia a una verosimilitud dramática, pero sensibilidad de lo mostrado. La lágrima de María, metafóricamente dicho, cae a un suelo más desprovisto de esperanza o de razón que el suelo sobre el cual cae el cuerpo del José del Carmen fílmico, porque María no vive en un mundo épico, los grandes horizontes de la humanidad no tienen ningún cuerpo real en su vida.

Del mismo modo que José del Carmen, su habla nos trae su condición psicosocial, pero mientras en uno su psiquismo es percibido como el rumor de un mundo que lo destina al extravío, que nos desgarran en su crueldad, en María, detrás de su comicidad y patetismo, no hay horizonte épico que sea «recogido» por el discurso fílmico; de este modo, ella como individualidad no ha despuntado, y quién sabe si lo hará, y por lo tanto, la cultura

que la ha formado es en realidad la que «habla», mientras que José, paradójicamente, se nos muestra como un sujeto constituido, *él habla, él recuerda*.

## BIBLIOGRAFÍA

### CINE CHILENO

Cavallo, Ascanio; Douzet, Pablo; Rodríguez, Cecilia: *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición 1990-1999*. Editorial Grijalbo, Chile, 1999.

Cortínez, Verónica: *Cine a la chilena: Las peripecias de Sergio Castilla*. RIL editores, Santiago, 2001.

Flores Delpino, Carlos: *Excéntricos y astutos. Influencia de la conciencia y uso progresivo de operaciones materiales en la calidad de cuatro películas chilenas realizadas entre 2001 y 2006*. Colección Cine N° 5, Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría de las Artes. Facultad de Artes, U.de Chile, Santiago, 2007.

Godoy Quezada, Mario: *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile, 1966.

Guzmán, Patricio: *La Batalla de Chile*. Editorial Ayuso, Madrid, 1977.

Jara Donoso, Eliana: *Cine mudo chileno*. Fondart/Céneca/Tevecorp. Chile, 1994.

López Navarro, Julio: *Películas chilenas*. Santiago, 1994

Mouesca, Jaqueline: *Plano secuencia de la memoria de Chile. 25 años de cine chileno*. Ediciones del Litoral, Madrid, España, 1988.

Mouesca, Jaqueline: *Cinechileno veinte años 1970 1990*. Ministerio de Educación. Santiago de Chile 1992

Mouesca, Jaqueline: *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Planeta/Universidad Andrés Bello. 1997

Ossa Coo, Carlos: *Historia del cine Chileno*. Empresa Editora Nacional Quimantú, Chile, 1971.

Torti, Juan Ángel: *Televisión chilena. Sus primeros pasos (1959-1973)*. Ediciones Emegé comunicaciones, Santiago, 2005.

Valenzuela, Poldy: *Apuntes del Cine Porteño*. Edición del Gobierno Regional de Valparaíso, 2004.

Vega, Alicia: *Re-visión del cine chileno*. Editorial Aconcagua-Céneca (Col. Lautaro) Santiago, 1979.

### Revistas

*ENFOQUE* Colección

*PANTALLA* N° 1 & 2

Revista *PATRIMONIO CULTURAL*. N° 25. DIBAM. Especial: "¿Cuál cine chileno?". 2002.

Revista *PRIMER PLANO* U. Católica de Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. (N° 1 al 4. 1972)

*REVISTA DE CINE*. Magíster en Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, U.de Chile. N° 1 al 8. 2001-2005.



## TESIS/MEMORIAS

Bustamante Flores, Viviana; Del Río Pessoa, Claudia; Melgarejo Silva, Ruth: *Contribución al estudio de la crítica de cine en Chile*. Memoria. Dpto. de ciencias y técnicas de la comunicación, Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, U. de Chile, 1989.

Gutiérrez Claudia, Díaz Sebastián: *Historia del cine chileno*. MEMORIA. Facultad de Periodismo. Universidad Nacional Andrés Bello. Santiago, 1997.

Pinochet, Cecilia; Muñoz, María Elena: *Análisis e interpretación de El Húsar de la muerte*. Tesis, Facultad de Artes. Universidad De Chile. Santiago, 1984.

## ARTÍCULOS y entrevistas

Carlos Pérez Villalobos: "Pasión, Muerte y Resurrección en la saga de Patricio Guzmán": Revista *Extremoccidente*, N° 2. Editorial Arcis, 2003, Santiago de Chile.

Cristián Sánchez: *Cuando el cine chileno empezó a hablar. Tres décadas de cine en Chile. 1960/1990*". Textos de cine y video chilenos. ENART'90. Primer encuentro nacional de arte y cultura. 31 Agosto-15 Septiembre 1990. Republicado en *Revista de Cine* N° 2. Departamento de Teoría de las Artes. Facultad de Artes, U. de Chile, 2002.

David Vera-Meiggs: "Cine Nacional: EN RODAJE" Revista *CULTURA* N° 25, 1999. Secretaría de Comunicación y Cultura, Santiago de Chile. Edición especial: "Chile 1990 – 2000. Una década de desarrollo cultural". P. 57–59.

Fernanda Carvajal y Martín Tirón: "En busca del Chile recobrado, de Raúl Ruiz, 2003". En <http://www.unavuelta.com/Internacional/Editorial/Cine/01.22.11.03/Principal.htm>

Luis Bocaz: "No hacer más una película como si fuera la última", entrevista con Raúl Ruiz. En revista *Araucaria de Chile*, n° 11, Madrid, 1980, p. 101-118.

Luis Cecereu: *El cine chileno en los laberintos del subdesarrollo*. Aisthesis No 23, 1990. Instituto de Estética. Universidad Católica de Chile.

Luis Cecereu: "Sobre 'El húsar de la muerte'. A 60 años del estreno de la famosa película nacional". En Revista *Enfoque* No 3, Invierno- Primavera 1984.

José Román: *En busca de la ficción perdida*. Revista *Patrimonio Cultural* Especial: "¿Cuál cine chileno?" Número 25. Otoño/ Invierno 2002. Págs. 8 y 9.

Maga Meneses, Nelson Villagra, Gregory Cohen y Marcelo Mendoza Prado, editor: *Coitus interruptus. Diálogo sobre el cine chileno*. Revista *Patrimonio Cultural*. Especial: "¿Cuál cine chileno?" Número 25. Otoño/ Invierno 2002. Págs.5–7.

María del Carmen Rodríguez Rozas, Homenaje a Rafael Sánchez, precursor de Dirección Audiovisual. Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile. 7 de agosto de 2006. [http://fcom.altavoz.net/prontus\\_fcom](http://fcom.altavoz.net/prontus_fcom)

Pablo Marín: "Diálogo de exiliados y la identidad como supervivencia". *Revista de Cine* N° 6. Magíster en Teoría e Historia del Arte, U. de Chile, septiembre 2004.

René Naranjo: "Se puede hacer una película sin argumento". Entrevista a Raúl Ruiz en: Revista electrónica [www.Mabuse.cl](http://www.Mabuse.cl)

Vicente Plaza: "Sobre *Los deseos concebidos* (Cristián Sánchez, 1982)". *Revista de Cine* N° 6. Magíster en Teoría e Historia del Arte, U. de Chile, septiembre 2004.

Vicente Plaza: "Dos estudios sobre *La Batalla de Chile*" *Revista de Cine* N° 7-8. Magíster en Teoría e Historia del Arte, U. de Chile, agosto 2005.

Víctor Vaccaro; Ernesto Saúl: "Raúl Ruiz. De luz y de sombra". Entrevista. *Revista Cauce* N° 29, Santiago, Enero 1987.

## Bibliografía General

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc: *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. (Primera edición francesa de 1983), Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, Traducción de Nuria Vidal, 1ª reimpresión, 1989.

Andrew. Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*. Ediciones Rialp, S.A. Madrid 1993.

Bazin, André: *Qué es el cine*. Versión castellana de Ediciones Rialp, Madrid, 1966.

Burch, Noël: *Praxis del cine*. Traducción del francés de Ramón Font. Editorial Fundamentos, Madrid, 1970.

Yasky, Caroll.: *New american cinema*. Tesis Dpto. Teoría de las Artes, Facultad de artes, U. de Chile, 1996.

Cordero, Jaime: *Cinematogramas*. Dpto. de Teoría de las Artes. Facultad de Artes. Universidad de Chile, 2001.

Deleuze, Gilles: *La imagen movimiento / La imagen tiempo*. Estudios sobre cine 1 & 2 . Ediciones Paidós 1987.

Giralt, Gabriel: *Whatever Happened to Reality: Dogme and the Reality of Fiction*. Kinema, 2003 [www.kinema.uwaterloo.ca/gira032.htm](http://www.kinema.uwaterloo.ca/gira032.htm)

Gubern, Roman: *Historia del cine*. Vol 1 y 2. Editorial Lumen, Barcelona, 1973.

Jameson, Fredric: *La estética geopolítica. cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós, 1995.

Gaudreault, André y Jost, François: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós 1995.

Kracauer, Siegfried: *Teoría del Cine. La redención de la realidad física*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1989.

Martin, Marcel: *El lenguaje del cine*. Traducción María Renata Segura. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona, 2002. Corresponde a la Edición revisada de 1985.

Meram Barsam, Richard: *Nonfiction Film. A critical history*. E.P. Dutton & Co.,Inc. N.Y.1973

Metz, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine*. [Éditions Klincksieck, París, Francia, 1968]. Versión castellana: Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1972.

Metz, Christian: "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de cierto verosímil?" Artículo. Presentado por 1ª vez en 1967.

Mitry, Jean: *Estética y Psicología del cine*. I Las Estructuras. Siglo XXI de España Editores, S.A. Madrid. 5ª edición en castellano, 1999.

Ruiz, Raúl: *Poética del cine*. Traducción del francés por Waldo Rojas. Editorial Sudamericana Chilena, 2000.

Rocha, Glauber: Textos, "La estética del hambre"; "La estética del sueño"; Carta a Alfredo Guevara; Comentarios de sus películas. En: *Retrospectiva de Glauber Rocha*, 1 al 9 Agosto 2005. Catálogo. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Sanjinés, Jorge, y grupo Ukamau: *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI Editores, México, segunda edición, 1980.

## Documentos Cine Latinoamericano

Dirección web: <<http://www.kcl.ac.uk/humanities/cch/filmstudies/courses/third/>> (feb.2004)

Ella Shohat and Robert Stam, "From Eurocentrism to Polycentrism" (1994)

Frantz Fanon, "On National Culture" (1967)

Carlos Diegues, "Cinema Novo" (1962)

Glauber Rocha, "The Aesthetics of Hunger" (1965)

Fernando Solanas and Octavio Getino, "Towards a Third Cinema" (1969)

"The Luz e Ação Manifesto" (1973)

## Temas generales

Alvarez de Araya, Guadalupe: De la situación latinoamericana del sujeto a la situación del sujeto latinoamericano. Posmodernidad y Crítica de Artes en América Latina. Documento. 1999.

Dor, Joel: Introducción a la lectura de Lacan. El inconciente estructurado como lenguaje. Editorial Gedisa, Barcelona, España. Segunda edición, 1995.

Godoy Urzúa, Hernán: *El carácter chileno*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1976.

*La lengua castellana en Chile. Los primeros estudios, 1875-1940* Dirección Nacional de Archivos y Museos.

[http://www.memoriachilena.cl/ut\\_pres.asp?id\\_ut=lalenguacastellanaenchile](http://www.memoriachilena.cl/ut_pres.asp?id_ut=lalenguacastellanaenchile)

Lacan, Jacques: *Escritos 2*. Siglo XXI Editores, México. Sexta edición en español, 1980.

Oyarzún, Pablo: *La desazón de lo moderno. Problemas de la modernidad*. Filosofía Universidad Arcis/Cuarto Propio, 2001

Pérez, H.: *Fonética segmental del español público de Chile: un estudio de variación estilística en la pronunciación de los noticieros de la televisión chilena*. (Proyecto Fondecyt N° 2000142). <http://www2.udec.cl/~heperez/oldpage/doc2000.htm>

Piña Vargas, Lizardo: *El español de Chile*. <http://www.elcastellano.org/espachil.html>  
Publicado con autorización de la revista Hispania, de São Paulo

Portocarrero, Cosme (seudónimo): *La palabra huevón*. LOM, Libros del Ciudadano. Santiago, 1999.

Salazar, Gabriel y Pinto, Julio: *Historia contemporánea de Chile*. Vols. 1 y 2. LOM Serie historia. Santiago de Chile 1999.

Salazar, Gabriel: *Labradores, Peones y Proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*, LOM Ediciones, Santiago, 2000.

Salinas, Maximiliano; Prudent, E; Cornejo, T; y Saldaña, C.: *¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile, 1870-1910*, Santiago, Lom Ediciones, 2007.

Hunneus, Pablo: *La Cultura Huachaca*. Editora Nueva Generación, Santiago, 1982.

Saussure, Ferdinand De: *Curso de Lingüística general*. Publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye. Con la colaboración de Albert Riedlinger. Traducción de Amado Alonso. Editorial Losada, Buenos Aires. Segunda Edición, 1955.

ANEXOS

## CONSIDERACIONES SOBRE LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA

Se llama experiencia cinematográfica a la relación subjetiva del espectador con la película. En esta relación, en la cual nos iniciamos de niños o jóvenes, desde las películas de dibujos animados, las de Tarzán, «Blue demon», en fin, hasta llegar a aficionarse a Bergman, por dar un ejemplo *denso* de adultos, recordamos haber vivido con ellas una experiencia parecida al sueño, donde todo era muy real y mejor que lo real, donde incluso el sentido de las cosas parece más claro. Nos identificamos con los personajes, con las situaciones, admiramos un «maravilloso atmosférico» del mundo perceptivo (Etienne Souriau, citado por Aumont et. al., 1989), de los objetos, los lugares, y también del idioma hablado, del modo cómo lo hemos escuchado hablar, y de algunas cosas que se dicen.

La experiencia cinematográfica es comparada con el sueño, con la hipnosis, o con estados intermedios entre la imagen mental y el sueño, según lo describe Jean Mitry (1999), puesto que, mientras seguimos en conciencia de vigilia, como sucede con la imagen mental, «dejamos» de percibir al mundo entorno, como en el sueño. La realidad perceptiva queda en suspenso en la sala oscura del cine, para percibir por vista y oído sólo la imagen en la pantalla. Gracias a ese efecto o sensación de suspensión del mundo, el espectador *transfiere* al universo del film su sentimiento de la realidad. La impresión de realidad en el cine puede empezar a entenderse desde aquí, y es aumentada por la riqueza perceptiva de la imagen fílmica, porque es una imagen animada, viva, en la dimensión del tiempo. El movimiento no puede percibirse como algo pasado, ocurre aquí y ahora, en un espacio presente. El cine es un arte de la presencia (Metz, 1972). A partir de esta base, que en cierto sentido podemos llamar objetiva, se despliegan los fenómenos de identificación del espectador, donde es posible encontrar analogías psicoanalíticas con las *escenas* y las situaciones formativas del sujeto en su infancia. Como espectadores, nos hacemos coenunciadores del film.

En sus fines ideales, pues en cierto modo estoy describiendo estados ideales o idealizados de las experiencias, y por lo mismo de los espectadores, el cine, así como las otras artes con sus propios materiales, están ahí para relacionarse espiritualmente con

nosotros. Sus sentidos y sus significaciones van desplegándose en la dimensión, llamémosla así, de la experiencia poética con el mundo.

Y aquí ya empezamos con Raúl Ruiz: en la segunda parte de *Cofralandes*, vemos, en una cabina telefónica de una calle en Holanda, entre Sex Shops y anuncios porno, un cartel con fotografías de niños extraviados. La cámara se acerca a una de esos retratos, un niño con su nombre escrito debajo, que si recuerdo bien, es un nombre latino: José Gonzalo. Luego, su rostro se funde a la de una pintura, que es el retrato de Pedro de Valdivia, el europeo que organizó la conquista de Chile. Seguidamente, Valdivia se funde con otras pinturas, aquellos famosos retratos del pintor peruano, el mulato José Gil de Castro, donde aparecen los nobles y los próceres de la época del 1810. Se parecen las narices, se parecen las miradas. Finalmente, esta pequeña serie de retratos pintados se funden con una serie nueva de imágenes de gente filmada, que nos miran, o miran a un costado, consintiendo ser retratados por el cine. Su presencia no está dentro de una historia o narración; son, como las pinturas, sólo retratos fílmicos, torsos, miradas, expresiones, en fin, presencias de gente viva hoy, nada más y nada menos que eso. Entre las muchas cosas que Ruiz ha hecho aquí, ha tendido unos puentes entre espacios, situaciones y tiempos, unos puentes también entre la fotografía, la pintura y el cine, para elevar la presencia simple y real de gente en silencio, a una dimensión estética y pensante, un pensamiento cinematográfico sobre nuestra imagen.

En otra secuencia, más adelante, un señor maduro y pequeño, miembro y socio del club de *Los rafaels*, después de hablar con otro de ellos que «el reglamento es el reglamento», que de religión y de política no se habla en *Los rafaels*, pide permiso (como el «señores denmen permiso» del folclore) para decir una poesía, prorrumpiendo desde ahí en una inefable declamación de un poema, como «de viejos», que sigue diciendo luego tras una ventana con frutas, delante de la cual la gente se detiene a escuchar y recoger la fruta. Tiempo tardaremos en aprehender, colectivamente la intensidad poética de nuestro mundo, en estas experiencias que nos dona Raúl Ruiz (eso que sentí personalmente como inexplicable en su maravilla).

Entre las cosas, como decíamos, que hace nuestro cineasta, está la de enseñarnos que el cine puede envolvernos, sin necesidad de una gran historia, o de un drama fácil de entender; y que lo hace, en estas ocasiones, mostrando la presencia silenciosa, y luego la presencia hablante de semejantes, sujetos, individuos, llevados a la intensificación perceptiva en un plano de imaginación, en el universo del film.

El cine, dice Edgard Morin, nos invita a reflexionar sobre lo imaginario de la realidad y la realidad de lo imaginario. Presencia vivida y ausencia real. (Aumont et. al., 1989).

Cuando vemos una película nacional, o más bien una película cuyo origen reconocemos chileno, establecemos inmediatamente una relación con ella en ese sentido, y la índole de nuestra experiencia cinematográfica tiene solamente ese punto de particular diferencia con otra película cualquiera. La experiencia puede ser intensa, o el film puede aburrirnos, lo mismo que cualquier otro, pero a partir de esa diferencia, donde los espectadores reconocemos la imagen de un mundo próximo, cercano, nos relacionamos también con la presencia de una mentalidad y un ánimo, es decir, nos relacionamos con una presencia psíquica que nos indica estados y problemas de nuestra cultura.

La imagen es mágica en el sentido que transforma, y lleva al sueño, donde uno se involucra y a veces *cre*e que, en algún sentido, lo que vemos es real. El caso es que la ilusión es tan convincente que olvidamos a un cine como el de Ruiz, que nos enseña que miremos la poesía hecha emerger del mundo.



### **Una mentalidad mitologista**

Después que Maruja atraviesa el puente, el relato sigue en montaje alternado, con las situaciones separadas de ella y la de sus amigos: A) ella se topa en la calle con el pituco que los despreciara antes, cuando terminó pateando a Retes en el suelo. Él le da una tarjeta, «alguien como tú merece algo mejor», pero ni idea tenemos de por qué razón le dice eso. B) Retes y Gatica, por su lado, consiguen trabajo de pintores de brocha gorda; urdiendo una situación típica para evitarse la larga fila y la competencia con los otros postulantes, Retes grita ¡incendio!, lo que hace que los demás de la fila abandonen su lugar por la curiosidad; «¿dónde, compañero?», pregunta uno de los obreros; así, Retes y Gatica se escabullen y consiguen los puestos vacantes. Luego, los obreros, no viendo ningún incendio, se culpan entre ellos de haber iniciado el rumor, y comienzan a pelearse a los golpes. A) Ahora Maruja aparece como sirvienta, en el departamento del pituco. B) Retes y Gatica llegan a trabajar al mismo edificio, donde se organiza una seguidilla de enredos y persecuciones, en la que de nuevo se escenifica el ninguneo verbal del rico contra los rotos. A) Maruja aparece cantando, ensayando con el pituco al piano, y ambos en relación sentimental. Más adelante recién sabremos que es un famoso empresario. En las situaciones de Maruja no hubo proceso ni progresión narrativa, sino hechos consumados en elipsis dadas por el simple cambio de situación, la que se termina de explicar en diálogos nuevos. Las acciones bien hiladas se reservan para los momentos humorísticos de Retes, y para la escena del asalto, fallando de nuevo en la construcción de la escena a siguiente donde el asaltante tira el maletín al tanque de basura. Lo demás, la parte «seria», se hace a punta de diálogos y de elipsis poco lógicas. Digamos que si al inicio usó referencias simbólicas reales, luego la película abandona aquellas y empieza a abusar de la preexistencia del mismo lenguaje cinematográfico.

Al principio el pituco es altanero y despreciativo, un cretino que tiene de su lado a la policía, pero después aparece como un hombre culto, ¿un artista?, que cultiva a Maruja. Sus buenos modales se expusieron con cuidado en la persecución; Al final de la película el termina siendo un adúltero sin escrúpulos, y asaltante de bancos, se vuelve a la descripción negativa. Pero no todo es incoherencia, porque hay una lógica en el universo de José Bohr, que en esta película se expresa en su versión del tema de la pobreza, con

la que pareciera responder sarcásticamente al Neorrealismo y al *izquierdismo* en el cine, para el año 1951. Es decir, sólo las capacidades de ese equívoco personaje podían por un lado construirle una carrera a Maruja, y por otro darle involuntariamente a Retes el dinero que le permitirá a su vez hacerse empresario. Mientras ensayan maruja y el empresario, abajo en la calle Retes desdeña humorísticamente la manera de cantar de su amiga. Dejando claro que entre los pobres no había posibilidad, ni aunque fueran amigos, porque no están contactados, es cierto, pero más todavía porque no tienen sensibilidad; tal como Bohr mueve contradictoriamente al personaje del pituco, mueve contradictoriamente a sus protagonistas, en favor de la opinión que quiere dejar clara; el trabajo sin capital nunca tuvo futuro; los obreros son copuchentos, torpes y violentos. Le suma el fondo moralizante, explícito en los diálogos de Gatica, enamorado y despechado de Maruja, de acuerdo a los valores sociales característicos del cine comercial: «me has cambiado por otro que tiene dinero», le dice, pero luego dirá «cuando era un pobre diablo tenía el cariño de una mujer, ahora para qué sirve la plata», «para eso mismo», lo anima Retes.

Luego del episodio como pintores de brocha gorda, los dos amigos se emplean como recolectores de basura, en una inverosímil carreta del servicio municipal, sin que falten los previos chistes sobre la burocracia política y el servicio público. Ahora ocurre la huida de los asaltantes del banco, y la suerte le deja a Retes el maletín con la plata. Devolverlo significa la cárcel; «pero aquí tenemos el capitalito que tanta falta nos hacía pa trabajar, con esto tenemos que surgir» dice. Retes y Gatica prefieren seguir de lustrabotas hasta saber bien qué hacer; leen en el diario que el robo al banco está por aclararse, ¿somos ladrones?, pregunta Gatica. No, somos depositarios. Se instalan como peluqueros y con eso duplican la plata del maletín; por lo tanto, Retes hace ver que esa fortuna nueva está limpia, y con ésa van a trabajar, y podrían devolver la plata robada, lo cual no queda muy claro. Se topan con el empresario, y se reconocen. Retes recuerda las patadas, pero el ajuste queda pendiente. De ahí a convertirse en prósperos inversionistas sólo hay una transición hecha con diálogos y sucesión de imágenes en fundido encadenado. Retes compra el bar Waldorf con Maruja ya famosa, y se queda con la mujer del empresario, (o ella lo prefiere a él); y éste es reconocido como el asaltante del banco, porque Retes ve la cicatriz en su mano, la misma del asaltante que tiró el maletín en el tanque de basura. Va preso, ellos son recompensados, aumentando su capital. Las dos parejas terminan un final adinerado, reconciliado y moral. Los valores expuestos son claros.

## Problema de verosimilitud y planificación del relato

En un western vemos a los indios acechando el rancho de los colonos. Mientras ocurre esto, desde las laderas o montes a lo lejos vemos aparecer un regimiento de caballería. La escena es creíble sólo si antes hemos visto o sabido que el regimiento sabe o va a llegar a saber pronto del asedio, y que la distancia que media entre el rancho y el lugar donde está el regimiento es la suficiente como para que la llegada del regimiento resulte creíble, es decir verosímil. (Aumont et al., 1989). Es una primera definición de verosimilitud.

Eugenio Retes y Arturo Gatica, personificando personajes populares, tratan de ganarse la vida de distintos modos. En el inicio, ambos lustran zapatos, con mala fortuna. Más adelante, los vemos recolectando basura en un estanque, puesto sobre una carreta tirada por un caballo. En esta escena, en el centro de Santiago, ambos se detienen para un descanso. Retes, montado en la carreta, espera a Arturo Gatica, que ha ido cerca a comprar comida. Se oyen disparos y Retes se sobresalta. A continuación vemos la huida de una banda de asaltantes que sale de un banco, perseguidos por la policía. La escena del escape está bien construida y debido a que se escenificó en la calle, nos permite atisbar la imagen del centro de Santiago, en un ámbito documental; probablemente sea la escena más interesante de la película.

Durante la huida de los ladrones, Retes que atisba, pero nuevos disparos lo sobresaltan y se agacha detrás del tanque de basura. Ahora la cabeza de Retes (la nuca) queda encuadrada en primer plano, mientras, a través de la compuerta del tanque, uno de los bandidos corre con un maletín en el brazo y avanza desde el fondo hacia el frente, dirigiéndose hacia Retes. Nosotros miramos lo que él mira, esto es una inferencia lógica por la composición de la imagen, por la continuidad con el plano anterior, por la posición y dirección de su cabeza en el rincón del cuadro, dirigida hacia el asaltante. En el mismo encuadre, el bandido llega hasta el tanque. Hay nuevos disparos, Retes se cubre la cara rápidamente, y el bandido tira el maletín al tanque. Ahora hay un cambio de encuadre al primer plano frontal de Retes, que baja los brazos y mira al frente. Vuelve otra vez al encuadre anterior: lo que Retes ve es la mano del bandido envuelta por una venda, y se enfatiza con un zoom a la mano del bandido. Esta vez no cabe duda que Retes es el que mira esa mano (y no solamente nosotros). El botín ha quedado en el tanque de basura, el bandido huye.

Da la impresión de que Retes ha visto todo, es decir, lo mismo que vimos nosotros. Sin embargo, por los sucesos posteriores concluimos que Retes *no vio* el hecho, tal vez ni

siquiera vio venir al bandido, sólo vio, con certeza, la mano apoyada en el tanque. Y una nueva revisión de los planos nos hace ver que en efecto esto es así, que no vio caer el maletín, porque en ese momento se tapaba la cara. La revisión nos indica que nuestra primera impresión (o primera interpretación) se debe a que el cuerpo del bandido concentra la vista mucho más que la acción de Retes al taparse la cara, y además, porque la focalización desde su punto de mira ha sido resaltada en el momento álgido de la situación.

La acción sigue con la entrada de un detective que interroga a Retes, quien responde que no ha visto a ningún bandido, porque *todos estaban disfrazados*. Bohr utiliza siempre el recurso de la «talla» indirecta lanzada al aire, aunque aquí es difícil saber su sentido de ella. La respuesta de Retes al policía es ambigua para el espectador, pues el espectador no sabe si Retes *sabe* lo del maletín. En este punto se rompe el hilo de verosimilitud en el relato, porque precisamente sobre el juego del saber y no saber está construida la escena siguiente del hallazgo del maletín. Allí, finalmente, nos quedará claro que Retes *no lo sabía*. Y allí, el chiste funciona si el espectador sabe lo del maletín y Retes no lo sabe. Se malogra la sorpresa de Retes al ver que tiene billetes y no cachureos en la mano.

Pero ocurre además algo entre medio, que también complica la inteligibilidad de causas y efectos, y por consecuencia, el flujo del tiempo. El detective deja ir a Retes y comenta el mal olor de la basura. «No es la basura» dice Retes y azuza al caballo, para irse apurado. En plano general, el carretón se aleja, y aparece corriendo detrás de él Gatica, pero no lo alcanza y queda solo, a pie. En la imagen siguiente, Gatica está frente a la cabaña donde ambos viven, esperando a Retes, quien viene recién llegando (en el carretón). Sucede que el espectador, ante esta película, no es exigente de la lógica causal, o se ha dado cuenta que no debe esperarla. Se divierte con los chistes, con los diálogos de sainete. Y como no esperamos una buena lógica en la causalidad, podemos inventar docenas de razones plausibles de por qué Gatica, que iba a pie, ha llegado antes que Retes, pero ¿podemos entender el chiste? Al revisar la escena, caemos en cuenta que lo ilógico de la presencia de Gatica *en esta ocasión* es intencional, que si nos preguntamos por qué razones Retes llega después, (y entonces lo que Bohr quiere es que pensemos en ello), y recordamos el diálogo con el detective, caemos en cuenta que hay un chiste: Retes fue a cagar, por eso se demoró más que Gatica. Sin embargo, el director no se hace responsable, lo deja apenas asomado en los parlamentos con el detective, de modo que su efecto está destinado a la «malicia» del espectador, casi es un halago para un supuesto público de galería. Quiere hacernos reír con implicaciones que se sostienen

en los diálogos, pero no sobre la coherencia de la construcción

VEROSIMILITUD Y VEROSÍMIL

### **Lo verosímil es lo opuesto a lo verdadero**

Christian Metz ha discutido el problema de la verosimilitud como censura, a la luz de los cineastas y filmes de los Nuevos Cines, que a su modo de ver estaban produciendo un ablande de lo que era posible y lo que no era posible de decir y expresar en un film, pero más exactamente de los modos de decir lo que se está diciendo.

En una discusión más reciente del problema de lo verosímil, debida a los autores de *Estética del Cine*, (Aumont et.al., 1989), la calidad de censura de lo verosímil, y los procesos constantes de ampliación de lo permitido es descrita más como una lógica inherente al fenómeno de los géneros y las obras artísticas en la sociedad, y menos como una posibilidad en sí misma de emancipación de lo que Metz llamaba «problema-prisión». Mientras Metz ve la posibilidad de un camino abriéndose, porque piensa que los cineastas y las escuelas de los nuevos cines estaban haciendo un avance importante hacia filmes adultos, los autores de *Estética del cine* no parecen compartir el entusiasmo. ¿Es cautela de parte de ellos? ¿O es un texto que responde a una época ya definitivamente transformada (1983 la 1ª edición francesa), desde la cual esos Nuevos Cines sean hoy modelos de género, cuyo conjunto de reglas nos exige ahora a nosotros que seamos *Verosímiles*?

Para los autores de *Estética*, el campo de reglas de lo que es posible en una película, o en un texto del arte, es desafiado constantemente por nuevas obras. Esto supone inmediatamente el desgaste de la nueva obra, o la saturación del nuevo campo abierto, zonas que en cada ocasión el estado actual de lo Verosímil no considera, o lo censura, y en ello las normas de decencia social tienen gran influencia.

Los nuevos campos abiertos por las obras se transforman más pronto o más tarde en un conjunto de nuevas reglas o nuevos modos *verosímiles*, que dejan fuera esta vez lo que ellas mismas no dijeron. No habría entonces razones para el optimismo si consideramos que el aporte de lo verdadero que el arte trae a lo social, no tiene de ningún modo una potencia similar de influencia como la tienen los hechos políticos y económicos del capitalismo tardío, que han hecho pasar a pérdida (recojo la definición de Carlos Pérez V.) universos y mundos de las décadas anteriores. Pero esto último son mis palabras.

## Censura y Verosímil

Metz define tres formas de la censura: en primer lugar la censura política o censura propiamente dicha, aquella de la que más se habla y se discute, que afecta a las películas de contenido subversivo, y a las películas «atrevidas», restringiendo su difusión. La segunda forma es la que imponen los sistemas comerciales, censura económica que mutila la producción, y que es tan influyente como la primera. Finalmente, hay una tercera forma que es ideológica o moral, que mutila la invención, «que ya no procede de instituciones, sino de la interiorización abusiva de las instituciones en ciertos cineastas que no tratan más (o no han tratado jamás) de escapar, de una vez por todas, al círculo estrecho de lo decible recomendado a la pantalla.» Esta tercera y más efectiva restricción de los posibles fílmicos es «lo Verosímil».

La verosimilitud: *to eikós* en la formulación aristotélica, es «aquello que es posible a los ojos de los que saben», lo posible a ojos de la doxa u opinión común sobre alguna materia, más o menos especializada, según sea el caso. El concepto se extendió a «aquello que es conforme a las leyes de un género establecido». Para Metz, ya que la doxa u opinión común son discursos sobre las cosas, y los géneros viven en obras, es en relación con discursos, y con discursos ya dichos que se define lo Verosímil, como un efecto de *corpus*. La emergencia de lo verdadero no puede sino estar inscrita en un discurso, y la relación de autor y obra es con el corpus, nunca directamente con lo real. Es de este modo que lo Verosímil actúa como restricción de lo posible, es cultural y arbitrario, es censura.

El parecido conforme a la doxa, y el ajuste a los géneros, son las convenciones que hacen posible lo Verosímil, pero no lo Verosímil mismo. Lo Verosímil propiamente tal reside en ese deslinde que instauro lo posible y lo no posible de decir en un discurso. Lo Verosímil actúa cuando un discurso pretende «persuadir al público de que las convenciones que le hacen restringir los posibles no son leyes de discurso o reglas de escritura, –que no son convenciones en absoluto- y de que su efecto, constatable en el contenido de la obra es en realidad, efecto de la naturaleza de las cosas y responde a los caracteres intrínsecos del asunto representado.» Es lo que quiere pasar por verdadero, o *hacer verdadero*.

Los géneros aparecen como la manifestación más evidente de lo Verosímil cinematográfico, donde está normado lo que es posible que ocurra en un género, pero no en el otro. Ahora bien, el problema que destaca Metz es la dificultad de ampliación de los deslindes instaurados en el género, y no la crítica a su misma existencia. «El Western, es

sabido, esperó cincuenta años antes de decir cosas tan poco subversivas como la fatiga, el desaliento o el envejecimiento.» En un género o en un rubro de contenidos cinematográficos, lo Verosímil, ligado a la censura ideológica, no concierne tanto a los temas sino al modo de tratarlos, es decir al contenido final de los filmes. En nuestro país sabemos bien de cuántas películas nos privó la perspicacia de la institución censora, de cuántas nos priva la situación del mercado, pero sabemos un poco menos cómo actúa esta tercera barrera de lo Verosímil propiamente tal.

Consideremos el ajuste que hace Ruiz para trasponer al cine la novela *Palomita Blanca*. Ejemplo de ello son las escenas del «primer beso», que sencillamente no aparece, o la «primera vez», restándole la calidad de cumbres de dramaticidad. Similar cosa con el fanatismo religioso de Juan Carlos en la novela, en tanto allí es el pivote para convertirlo en el asesino posible de Schneider; en la película, su filiación a Silo no pasa de ser un comentario, y el lío en que se implica sólo lo menciona el pensionista a propósito de una noticia en el diario, y el padre de Juan Carlos, que da por solucionada la embarrada de su hijo diciendo «desde hoy, borrón y cuenta nueva». Difícilmente se podría arribar a esos grados de dramaticidad novelesca sin entramparse precisamente en el problema de hacerlo creíble.

En el cine —continuamos con Metz— muy a menudo es el *decir* el que decide lo *dicho*. Según hemos visto, el género determina no sólo un campo de contenidos posibles de ser tratados, sino muy especialmente regula el modo de tratarlos, el detalle de lo que se muestra. Metz da el siguiente ejemplo: existe para 1966 una tradición de adolescentes filmicos verosímiles: 1. el galán heroico superafectivo del cine mudo; 2. el joven correcto y respetuoso de los films rosas; 3. el granuja burlón que hace reír; 4. el «horrible» beatnick, etc. Aparece, entonces, el joven izquierdista de los barrios latinos, protagonista de *La Guerre est finie* (Alain Resnais, 1966). «Se lo saludó entonces como maravilla, como jamás visto, por lo tanto como verdad (como verdad del arte), sin que los que lo aclamaron hayan dejado un día de cruzarse con sus símiles en la calle.»

El deslinde que instauraba la ausencia de este adolescente es la predeterminación de lo dicho por el decir. La irrupción de lo verdadero hace visible la condición de tal a discursos que antes teníamos por verdad.

Según lo expresaba Carlos Pérez Villalobos, el proceso implica la futura reconversión de este verdadero a verosímil. Algo es verdadero mientras no descubramos su condición de verosímil.

Finalmente: la posibilidad de escapar de lo Verosímil no se da solamente levantando

«el peso inmenso que adhiere a las cosas aún no dichas (aunque ellas sean corrientes fuera de la escritura)», se da también en el trabajo al interior del discurso, asumiendo su condición desde el principio; es decir, anulando aquella pretensión oculta de pasar por verdadero, es decir, en la ficción decidida, en los géneros como géneros, cosa que mencionamos antes.



## LA GENTE Y EL HABLA CHILENA EN LA TELEVISIÓN. CONSIDERACIONES

La televisión nos ha familiarizado con la imagen de hablantes chilenos,<sup>123</sup> y, por consiguiente, con miles de discursos y enunciaciones del habla chilena, que dentro de los márgenes de lo posible y no posible de cada programa, nos informan sobre el mundo que viven sus enunciadores y el estado de mentalidades que proyectan. Todos los días vemos abanicos de individuos que se presentan, desde las figuras públicas, políticos, actrices y actores de TV, futbolistas, profesionales del medio, hasta gente común, ciudadanos de a pie —y hasta descalzos— en notas y entrevistas de noticiarios, reportajes o shows. Por lo mismo, podemos suponer, en principio, que la imagen televisual entrega índices de realidad documental similares, en este sentido, a los de la imagen filmica. Pienso que no es preciso insistir en que en ambos casos el medio no es neutral, y condiciona o predetermina aquello que se va a hablar y significar, y los comportamientos adecuados; es decir, que la percepción de rasgos reales, de estados de cosas, códigos y lenguajes anteriores (prefilmicos, según la definición de Metz), no significa necesariamente percepción de algo *auténtico*. Por supuesto que aquí con mayor razón es necesario notar que la gente no vive ya en ningún estado pre-filmico virgen e inadvertido de los efectos que tiene la trasposición de su imagen al medio, a la pantalla audiovisual. El cine y la televisión se han hecho ya parte de la cultura formativa heredada, y son por cierto un lugar de deseo sumamente apetecido por muchos. Sin poder profundizar aquí ese problema, digamos en principio que se trata de un hecho dado en la psicología de todos nosotros, incluso diríamos en la de aquellos que por nada quieren «entregarse» a las cámaras. Sin embargo, lo que importa en nuestro estudio es que esas conductas, deseos, pensamientos, se juntan a otros más o menos relacionados a los hechos mediáticos, como la manera de hilar discursos, la manera de vestirse, etcétera, que forman de todos modos un conglomerado que se pone delante de la cámara y del micrófono. Si una persona está en la televisión y habla «como hablan los periodistas, los animadores de tv», ese hecho es el que consideramos como signo del estado de cosas, que puede observarse en el sujeto.

Lo que sí es notable es que la televisión ha hecho tan familiar nuestra imagen y habla locales, que aquellas primeras sorpresas y «extrañamientos» que ocurrían con el habla

---

<sup>123</sup> La televisión en Chile empieza a hacerse masiva hacia fines de los 60 (Torti, 2005). Las películas anteriores, por lo mismo, tenían un público no acostumbrado al habla chilena en el cine.

chilena a partir del sonoro, resultan hoy difíciles de evocar, y más difíciles de argumentar como una prueba.

Cuando vemos cine chileno de ficción, no hay dificultad de identificación de los rasgos de realidad que entrega la imagen-hablante del personaje. Pero hay problemas de verosimilitud, de los que hablaremos más adelante, que aparecen por la percepción, en la experiencia cinematográfica, de esos rasgos aislados del entorno perceptivo, y, compareciendo ante nosotros, en su presencia estética. En la pantalla de televisión, como hecho general, la contigüidad de la imagen con la realidad perceptiva es mucho mayor, no sólo visual y auditivamente, sino en las ordenaciones simbólicas del entorno, en su valor y significado cotidiano, lo que influye sobre la experiencia receptiva al ver, supongamos, una película cinematográfica o un telefilm. En cambio, al ver un film en la sala oscura de cine, lo que *esperamos* experimentar es un «detenimiento del mundo» en nosotros, sentados en la butaca, o en la silla de una sala oscurecida, donde veremos su trasposición y elevación imaginaria, en suma: la intensificación estética del mundo, que ya hemos referido (experiencia no exclusiva del cinéfilo), que trae aparejada consecuentemente una dimensión de pensamiento. La televisión es menos intensa en ese sentido, porque es evidente que no «detiene» el mundo perceptivo del entorno, ni retrotrae —necesariamente— al telespectador a un estado de inmovilidad corporal. Pero no se colige por ello de ningún modo que la televisión es más «débil» que el cine. La imagen en la pantalla televisiva, y la gente dentro de ella, están en una dimensión que podemos llamar *mediática*, capaz de seducirnos o capturarnos, y provocar los procesos de identificación subjetiva tanto o más que la del cine, aunque es una relación que, teniendo una dimensión estética importante en lo perceptivo, está fuertemente determinada por percepciones y participaciones sociales, distintas al fenómeno de la experiencia fílmica, pero no menos influyentes, como de sobra sabemos.

No podría decirse que la televisión se haya convertido en un centro de evolución del lenguaje hablado. Las hablas populares, por ejemplo, circulan y «brillan», en una suerte de reivindicación, que la mayoría de las veces es posible porque pueden ser *vendidas* como fenómenos de moda o actualidad. Me refiero al habla de los *lolos*, de los *cuicos*, de los *freak* o los *flaite*, que llegan a la televisión predigeridas, —su mismo apelativo indica algo de eso— y no como expresividad y problematicidad de una psique y un lugar, una comprensión y un discurso del mundo. Esas hablas llegan la mayoría de las veces moduladas e impostadas para el medio, y eso parece deberse a los objetivos de los medios, tanto como a la pretensión de los sujetos que entran y quieren entrar en ellos.