

Universidad de Chile

Instituto de la Comunicación e Imagen

Escuela de Periodismo

EL CINEASTA COMO HISTORIADOR: LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO HISTÓRICO DE CHILE A TRAVÉS DEL CINE DE FICCIÓN

MEMORIA DE TÍTULO PARA OPTAR AL GRADO DE PERIODISTAS

CATALINA BELÉN MOYA CATALÁN

ROGER BENITO ANCAMILLA ZAMBRANO

PROFESOR GUÍA: HANS STANGE MARCUS

SANTIAGO DE CHILE

JULIO, 2015

Tabla de Contenido:

Página

INTRODUCCIÓN.....	3
Crónica Primera: Afirmarse de la nostalgia para contar nuestra historia.....	9
Crónica Segunda: Un nublado cielo lleno de estrellas.....	30
Crónica Tercera: Arqueología en la búsqueda del antihéroe.....	54
EPÍLOGO.....	76
Fuentes documentales.....	81

Introducción

Ejercicio general del cuerpo de bomberos, es el nombre de la primera película chilena realizada de la que se tiene registro. El sitio cinechile.cl data su filmación el día 20 de abril de 1902 en Valparaíso. Esta se exhibe el 27 de mayo de 1903 en el teatro Odeón de la misma ciudad, y de su duración de tres minutos, solo se conservan 27 segundos.

La suerte que corrió esta cinta no es muy distinta al resto del registro cinematográfico nacional. Es escaso, y gran parte de este está perdido. Nadie consideró la importancia de la conservación de este material para la memoria de nuestro país. En nuestra búsqueda intentamos indagar en películas que no estaban en el archivo público (Cineteca Nacional, Memoria Chilena, Cineteca U. Chile) La respuesta fue siempre la misma: sólo lo que circula en los sitios de internet es lo que existe, el resto está perdido. No obtuvimos mayor información de lo que ocurrió en el periodo entre la creación de estas cintas y nuestros días. No indagamos en ello porque no comprendía a nuestra búsqueda.

Tenemos certeza de que hubo un hito, años más tarde, que significó un apagón irrevocable. Cuando las herramientas tecnológicas llegaron de manera más accesible a los realizadores chilenos y el cine estaba empezando a levantar historias, reivindicar personajes y mostrarnos el pasado, el gobierno de Salvador Allende tiene su trágica fractura el 11 de Septiembre de 1973. Con esto la creación artística nacional se extingue durante varios años. La influencia extranjera empezó a llenar este espacio y a generar esta ausencia, esta falta de imaginario histórico local.

Conscientes de que cada individuo se enfrenta a sus raíces cuando va teniendo conciencia de quien es y a preguntarse lo que hace en este lugar, empiezan a aparecer las inquietudes por identificarse, ejercicio que también es parte de una construcción cultural. De esta forma nos vamos afirmando de

historias, relatos, fotos, revistas, diarios del pasado, música, dibujos, dentro de otras cosas. Pero siguen habitando en ese éter incorpóreo.

Afortunadamente existe el cine, que es el arte que permite agrupar todo esto en una misma pieza, cuya interpretación posibilita generar el propio espacio de sentido de nuestra historia. Este acto puede levantar numerosos sentimientos, emociones, sensaciones, reflexiones. Es ahí donde habita su riqueza.

Pasaron los años, llegó la "democracia" y con ello la libertad de expresión. Ahora podía contarse cualquier historia. Aparecen, a su vez, cintas del pasado que vivieron lejos de su casa durante muchos años, registros documentales que vuelven y se posicionan como reliquias. Pero el ímpetu artístico también quiere adentrarse en esta corriente y re-construir esta parte de la historia que no existía visible y materialmente. Los constantes abusos, desigualdad e injusticia presentes a lo largo de la historia de Chile empiezan a ver la luz en la creación cinematográfica de hace dos décadas, el cine empieza a salir de la oscuridad como la eclosión de una crisálida.

Un país que no conoce su pasado difícilmente podrá tener certezas para tomar las decisiones óptimas que construirán su futuro. Los caminos para llegar a la *historia*, propiamente tal, son diversos y coexisten en distintos micro universos interpretativos. Elegir los elementos que la reconstruirán es una decisión difícil.

Ahora miramos hacia el pasado y vemos que Chile es un país joven, que apenas está tomando las riendas de su identidad.

Nace entonces nuestra propia búsqueda de los procesos, técnicas y testimonios que hay detrás de cada una de las películas que abordan nuestra historia. De esta forma fuimos a golpear las puertas de sus realizadores para

aprender de sus experiencias y conocer los móviles que hay tras estos relatos, las sensibilidades subjetivas que hay tras el trabajo que presenciamos cuando nos enfrentamos a una película, lo real, lo humano.

En su forma inicial nuestra muestra de películas comprendía a las que tuvieran perspectiva histórica hacia el pasado, y cuyo guión tuviera por base algún hecho en particular que ocurrió realmente y que fuera tratado desde la ficción. De esta forma, excluía a todas las películas chilenas que trataran dramas aislados y los documentales. Nuestra intención siempre fue llegar a la subjetividad de la ficción, al compromiso visceral del artista, al proceso de inmersión en la época y las emociones de sus personajes arrasados por el implacable devenir de la historia. Nuestra muestra empieza en el año 1954, porque desde aquí podíamos tener la certeza de que sus realizadores estuviesen vivos para entrevistarlos. Así se elaboró la siguiente lista dentro del registro que existe en cuanto a cine chileno:

- Confesión al Amanecer (1954)*
- Deja que los perros ladren (1961)*
- Tierra Quemada (1968)*
- Caliche Sangriento (1969)*
- El Afuerino (1971)*
- Con el santo y la limosna (1971)*
- La Tierra Prometida (1973/ 1991)*
- A la sombra del sol (1974)*
- Julio Comienza en Julio (1979)*
- Ardiente Paciencia (1983)*
- Archipiélago (1992)*

- Amensia* (1994)
- Los Naufragos* (1994)
- Cautiverio Feliz* (1998)
- Cicatriz* (1999/ 2000)
- El Desquite* (1999)
- Sub Terra* (2004)
- Machuca* (2004)
- Mi Mejor Enemigo* (2005)
- Tony Manero* (2008)
- Dawson Isla 10* (2009)
- La Esmeralda 1879* (2010)
- Post Mortem* (2010)
- Violeta se fue a los cielos* (2011)
- No* (2012)
- Bombal* (2011)

No obstante, diferentes aspectos hicieron imposible que tuviéramos acceso a todas las películas. Sólo pudimos ver dieciocho de las veintiséis contabilizadas en un principio, pese a que buscamos exhaustivamente en las fundaciones dedicadas a conservar estas piezas. Escribimos a los encargados de archivos, quienes muy dispuestos a ayudar declararon que no podían hacer nada, ya que hay material que no se ha encontrado por distintas razones que no especificaron.

Elaboramos una lista con todos los directores, guionistas y directores de arte y fotografía que estuviesen en Chile de manera accesible para entrevistarlos. A esto le sumamos una profunda búsqueda documental en internet y libros que nos ampliaran un poco más estas historias.

Nuestro trabajo se compone de tres crónicas que encierran nuestra experiencia investigativa, citas a los fragmentos de las películas estudiadas, testimonio de nuestros entrevistados y material de archivo que ocupamos para apoyar los contenidos.

La primera aborda la repercusión que tuvo la película Machuca y la disyuntiva que hubo entre las distintas opiniones que se levantaron; la segunda se introduce aún más en nuestra experiencia investigativa a partir del porqué se hacen este tipo de películas y no otras. Esta crónica es especial porque narra los episodios más hostiles de nuestro trabajo, la decepción que nos provocaron importantes figuras del cine nacional y el aprendizaje que obtuvimos de estas experiencias; la tercera está enfocada en el trabajo recreativo mismo. Aquí agrupamos todos los procesos que ocupan los realizadores de cine histórico para contarnos una historia del pasado. Relatamos los secretos y las técnicas artísticas de los directores de arte y foto para lograr la tan compleja atmósfera que formará nuestra imagen remota.

Para que la prosa de nuestra investigación fuera ágil y tomara compromiso con lo que buscábamos en nuestro trabajo, escogimos el formato de crónica. Esto nos otorga la oportunidad de movernos por distintos caminos narrativos, incluyendo extractos de películas y ensamblarlos con la experiencia de la investigación misma. Nos permite ir saltando de épocas a espacios, de personas a lugares, de relatos a opiniones. La crónica nos faculta ser irónicos, sarcásticos, atemporales de manera lícita. No obstante, esto implica mucha

más prolijidad y meticulosidad con la narrativa. Más espíritu y entrega sustancial de nosotros mismos como autores.

Queremos a agradecer a: Rodrigo Bazaes, Alex Bowen, Silvio Caiozzi, Sergio Armstrong, Polín Garbisú y Danielle Filliois, por su tiempo, disposición y calidez.

AFIRMARSE DE LA NOSTALGIA PARA CONTAR NUESTRA HISTORIA

“¿Que es un símbolo? Decir una cosa y significar otra ¿Porque no decirle directamente? Por la simple razón de que fenómenos tienden a disolverse si nos acercamos a ellos sin ceremonia” E. Wind (Ruiz, 2000, p. 8)

Podríamos decir que esta cita viene a justificar la solemnidad de la representación de la historia en el cine ¿Que busca recrear el cine? ¿Cuál es el símbolo que persigue? ¿Qué historia está contando? Fue bastante escaso con lo que tuvimos que crecer audiovisualmente mirando hacia el pasado. Sólo teníamos algunas fotos de nuestras familias, algún recorte de diario, uno que otro reportaje en la televisión, pero nada muy ilustrativo. El cine chileno salía de a poco de la penumbra de la censura, podía empezar a empoderarse para recrear la historia y en particular ese evento tan traumático que fracturó la vida de nuestros padres: el golpe de Estado de 1973.

Una luz tibia de color pastel atraviesa el cuadro en donde se desarrolla una de las escenas más recordadas de *Machuca*. Los dos niños, Pedro Machuca y Gonzalo Infante, apoyados en una pared de madera dejando ver al fondo la hostilidad del paisaje: humedad, ropa tendida, basura, tablas, viviendas a medio construir, latas de zinc, que a la vez actúan de escenario para el baile de Silvana. *Chico de mi barrio* suena con estridencia alegre como una parodia a la situación que estamos observando.

—Dejen de leer esa serie, si es más falsa ¿Cuándo un negro va a ser amigo de un blanco?

El padre de Pedro Machuca entra a la casa y pelea con su madre mientras intenta llevarse la plata que ella guarda en un tarro de lata. Después de violentos forcejeos termina sacando algunos billetes. Al fondo, llora una guagua. Cuando sale observa con detención a los niños:

— ¿Y el quién es? -pregunta.

—Un amigo -responde Machuca.

—Un amigo, los amiguitos que tenís. ¿Sabís donde va a estar tu amigo en cinco años más? Entrando a la universidad. ¿Y tú? Vas a estar limpiando baños. En diez años más va a estar trabajando en la empresa del papito. ¿Y tú? Vas a seguir limpiando baños. Y en 15 años más tu amigo va a ser dueño de la empresa del papito. ¿Y tú? Adivina. Vas a seguir limpiando baños... tu amigo... para ese tiempo ni siquiera se va a acordar de tu nombre... tu amigo.

En esta escena de tres minutos está el eje discursivo que atraviesa la película. Ya hemos tomado partido en la historia y nos unimos al transcurso de los acontecimientos. Del mismo modo que lo hizo la audiencia en el 2004, año en que se estrenó y en el que ganó al menos cinco premios de distintos festivales (Valdivia, Vancouver, Viña del Mar, Bogotá y Lima). El público reclamó su identificación con esta historia, y el tira y afloja discursivo hizo de las suyas en la lluvia de críticas y elogios.

Los izquierdistas reclamando que el tratamiento histórico estaba “tibio”, los derechistas que no era más que un escándalo melodramático. “No es una película política...” versus “los lugares comunes de los personajes son casi caricaturescos” son críticas que se pueden encontrar en los comentarios de reseñas de la película en sitios de cine. Pese a esto, las buenas críticas abundaron más que cualquier otra cosa. Entonces, entra su director declarando

que la película “no nació como una respuesta o propaganda alguna respecto del golpe militar de 1973. Sino todo lo contrario: se trata de una inquietud personal que pretende plasmar ese experimento educacional que ocurrió en esa época y no en otra de la historia del país. Incluso, nuestra mirada en la película es a través de los ojos de los niños. No hay mucho espacio para que ‘mi mirada’ esté ahí. Aunque sí están sensaciones de esa época, estados de ánimos, recuerdos fragmentados” según afirmó en un artículo de la revista digital *El Periodista*, poco después de la primera exhibición de la película

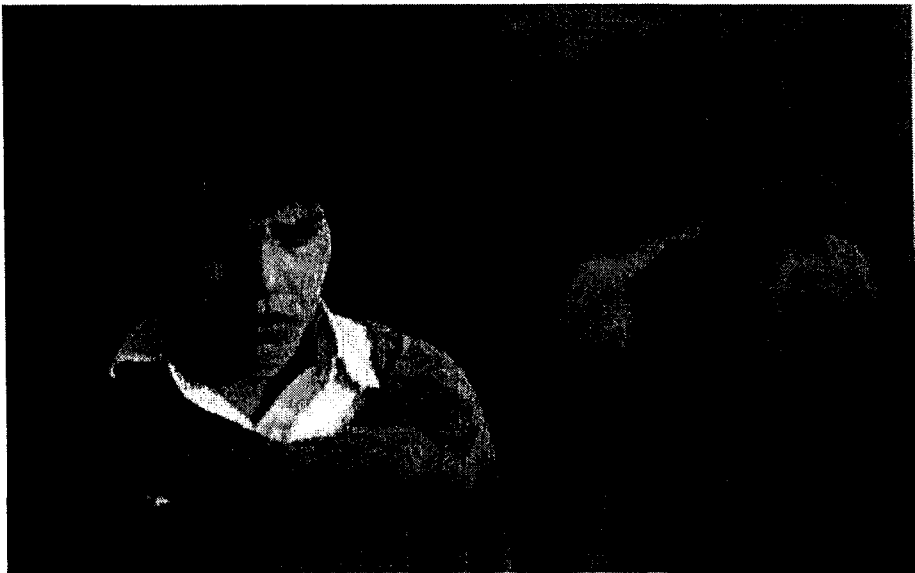


Imagen 1: Machuca, 2004

Si el director y su audiencia están en desacuerdo en cuanto a la médula misma de la obra nos queda preguntar: ¿Qué es lo que recrea el cine chileno de ficción?

“Me encontré con una película en la Patagonia”

Más sensible-histórico, que histórico-reflexivo es lo que podemos recoger de nuestra investigación. Porque una cosa es reconstruir la historia y la otra es reconstruir *una* historia en particular en el contexto de un suceso específico *de la* historia. Esta última es la opción que atraviesa el camino que tomaron nuestros realizadores.

Tratando de encontrar la respuesta de nuestra duda en cuanto a lo que realmente recrea el cine histórico de ficción, comenzamos la búsqueda de los móviles y los objetivos que persiguen nuestras películas. Tras una respuesta inmediata y amable, Alex Bowen decidió recibirnos en su oficina un martes en la mañana.

Ese día el sol de Santiago rebotaba con violencia en las calles de Recoleta, en pleno febrero. Después de una larga caminata encontramos frente a una Iglesia de Jesucristo de los santos de los últimos días a la productora Ddrio, muy agitada en una época en la que Santiago parece estancado.

Esperamos en una amplia recepción unos 40 minutos hasta que Alex apurado llegó disculpándose invitándonos a subir a su oficina. Retirado de la dirección, se dedica, actualmente, a producir teleseries de las tres de la tarde para TVN. Su voz es ágil y su ritmo enérgico, pareciera estar la mayor parte del tiempo sonriendo. Sus primeros pasos en el cine fueron con *Campo Minado* en el 2000, una película que él mismo reconoce como “malísima” y con la cual se hizo conocido gracias a las duras críticas que recibió. Experiencia que le sirvió para pulir su segundo y último trabajo en cine, *Mi mejor enemigo*, y el que también lo hizo optar por alejarse de esta empresa, por el poco alcance en audiencia que tiene el cine chileno de estas características.

—Yo no busqué la época para hablar de la amistad —es lo que dice al referirse a *Mi mejor enemigo*, del año 2005. Filmada en la insolente belleza de la Patagonia y basada en la “Operación Soberanía”, que puso a la ofensiva a Argentina frente a Chile en la búsqueda de recuperar las islas Picton, Lenox y Nueva. El dictador argentino José Rafael Videla llevó adelante esta misión para levantar la moral argentina, el instinto patriota y distraer las acusaciones de violaciones a los derechos humanos que caían sobre él. Nada de esto aparece en la cinta, como si el espectador ya supiera de antemano todo esto, sólo se menciona de manera superficial, igual que la intervención del papa que impidió que esta casi guerra fuera una guerra.

—Cuando conozco la Patagonia y me doy cuenta del terreno que se había tenido en disputa, veo que es tan iluso pretender ponerle una división a algo que no permite una división. Ahí entré en una discusión sobre las fronteras, con conceptos sobre las fronteras, que son, que implican, que persiguen y porqué. Entonces todo esto lo quise llevar a una película sobre la amistad, en la medida en que cuando yo a mi enemigo le pongo un nombre, se me acaba el enemigo, ya no tengo motivos para pelea

—Podemos decir entonces que esa fue tu motivación para rodar esta obra, no el hecho histórico mismo.

—Claro, diría que lo que conduce a que se haga la película es la amistad, ahora ¿por qué esa circunstancia? Es la única vez en que yo me podía parar en este imaginario tan absurdo, como tratar de ponerle un límite a un lugar que no resiste ponerle nada físico. Si pones un muro el viento lo bota. O piensa en la cantidad de plata que tienes que invertir, porque es tan vasto el territorio que es absurdo gastar plata de todos los chilenos en construir un muro, cuando nos falta salud y educación, dentro de otras tantas cosas.



Imagen 2: Mi mejor enemigo, 2006

Nos interrumpen llamando a Bowen a reunión, este ignora el llamado y se queda con nosotros, está inspirado argumentando que el cine no es capaz de transformar las mentes ni el transcurso de la historia, "a no ser que hagas algo más socialistoide, como los bolcheviques. Creo que el cine sólo es capaz de abrirte una válvula del alma y para mí eso es fantástico". Comenta mientras nos ofrece agua tratando de capear el obstinado calor que nos rodea.

—¡Eh chilenos! ¿Ustedes tienen algo como el tango?

—Claro po', la cueca.

—¡Ah! *sho* digo a la altura del tango.

—¿Como que no? Claro que es como tu tango, y de hombre.

Esta escena, en la que chilenos y argentinos comparten un cordero y agua ardiente en medio de lo que debía ser el campo de batalla nos demuestra el fracaso del emplazamiento del enemigo por parte de ambos bandos. Bajo ese

cielo con nubes que destellan y un territorio que impide cualquier estrategia de combate, la experiencia unifica a los soldados y la guerra se vuelve absurda.

Podría haber sido la Guerra del Pacífico, si es que Bowen se hubiese encontrado con los casquillos de bala o tarros de comida en el desierto, tal como contó que fue la vez que conoció la Patagonia. Este hallazgo dio pie a la idea de una película que se basaría en la amistad. La recreación del evento histórico es un gusto que se da el director “aprovechando que es nula la memoria visual del año 1978”, según lo que él mismo dice. En la búsqueda de información para la recreación se encontró con que el Ejército conserva muy escasa información de este evento, no guarda objetos, ni fotos, ni testimonios, ni cosas, y apenas registra el suceso de manera oficial, prácticamente no existe. Lo único en lo que se pudo amparar el equipo de arte fueron las fotos que facilitaron los conscriptos que estuvieron ahí. Este detalle se deja ver en las dos escenas en las que el protagonista muestra una foto, en la que Bowen intenta simular el rollo ectacrom, con colores parecidos a los que él encontró en las fotos de su infancia.

Y ahí aparece, una vez más, el designio de la amistad en el contexto de un vínculo imposible, del mismo modo que en *Machuca*, en su caso separados por clase, unidos por las circunstancias. En *Mi mejor enemigo* separados por una guerra ideológica y a la vez unificados por la ejecución de esta, el contexto histórico refugia la experiencia sensible de sus realizadores, pese a que en sus declaraciones buscan mantenerse al margen, entregando total responsabilidad del mensaje a sus personajes.

“Prohibido prohibir”

Muchos cineastas reconocen como un triunfo que su película genere una reacción que se manifieste, sea buena o mala. Es un fracaso que la película pase indiferente en todo sentido y que su vida termine donde empezó. Que sea reconocida como mala también es mérito, ya que sirve para pulir los errores y mejorar las siguientes. Pero que una película reciba la ovación pública en un lugar y que sea prohibida en otros es porque está despertando sensaciones que dormían.

En los albores de su estreno, en agosto del 2004, Machuca fue prohibida en un cine de Osorno. Ximena Pool, administradora de la sala de cine Showtime de la región, argumentó para un medio local que esta película “no apunta a un público masivo, por lo que no estaría más de una semana en cartelera”. Y agregó. “Esta es una película que le corta la objetividad al mismo público (...) El cine debe estar por sobre esas cosas, un cine donde la gente decida y no donde ya decidieron por ti, mucho menos en momentos previos a las elecciones municipales”.

Esto traía por consecuencia que quienes quisieran ver la película se debían trasladar unos 100 kilómetros, yendo a Valdivia o Puerto Montt para encontrarla. Inmediatamente se despertaron las críticas provenientes de distintos sectores. Uno de ellos fue Gabriel Peralta, miembro del Consejo Regional de la Cultura y las Artes quien dijo “es una decisión lamentable, porque limitaba la posibilidad de los osorninos de ver una película que era patrimonio importante del país”.

La administradora se defendió diciendo que ella hablaba a título de una empresa privada y que los medios habían tergiversado su declaración.

Argumento que no impidió que el dueño de la cadena Showtime le solicitara la renuncia, ya que nunca fue intención de la empresa censurar la cinta.



Imagen 3: Machuca, 2004

Si esta película hubiese sido recibida como propuso su director “una historia de amistad en circunstancias hostiles vista desde la perspectiva de la inocencia de dos niños” jamás habría provocado estas reacciones, entonces estamos avanzando por trazos distintos. Hay una fractura entre el testimonio del realizador, el objeto y la recepción pública del objeto. Como si el mensaje hubiese llegado distorsionado a su audiencia.

En nuestra búsqueda también nos preguntamos qué ocurría con los contextos sociales en los que se enmarcaban nuestras películas. Qué tanto podrían variar de una época a otra, y lo más importante, si es que acaso Chile está preparado para mirar de frente una recreación visceral y fiel de un pasado tan oscuro. Aquí se emplaza la discusión, están quienes creen que hay que apelar a la conmoción del espectador y otros que prefieren caminar por la

superficie de estos sucesos, y que la opinión quede al libre albedrío de quienes los observan desde su trinchera de receptores pasivos.

En los alrededores de la estación de metro Simón Bolívar se levantan unos edificios construidos en la década del 60, los delata su estilo arquitectónico. Tienen un jardín amplio en el frontis cubierto por pequeñas gotas de agua que arroja una regadera automática. Nos abre la puerta una señora de unos 50 años, sonriente y amable. Atravesamos el jardín y llegamos al edificio mismo. Las paredes alrededor de la escalera son blancas y tal como los escalones, gruesos y firmes, las puertas están rodeadas por un marco prominente. En el último piso está el departamento de Polin Garbisu, directora de arte de *Tony Manero* y *Post Mortem*.

—¿De qué forma crees tú que incidieron las películas en las que trabajaste en el imaginario histórico concebido de esa época hasta el momento?

—Influyeron en el sentido de que mostraron momentos que hasta el minuto nadie se había atrevido a mostrar, nadie había querido destapar esa olla de lo terrible que era la cosa de la dictadura por el 74, creo que no había habido ningún cineasta que lo quisiera mostrar de esa forma tan cruda, tan fea y desde el punto de vista de un ser humano que era un decadente sin escrúpulos. Por ejemplo, *Tony Manero* tiene mucha gente que le encanta y mucha gente que no la aguantó. Y que produzca eso, que produzca ese rechazo, que haya gente que no le guste me parece que es super interesante. Porque algo tienen que tener estas imágenes que crean este anticuerpo, porque uno recuerda cosas que no quiere recordar o ve cosas que no quiere ver. Las dos fueron importantes en mostrar eso y de esa forma. Desde la persona, desde los seres humanos, una historia de amor. No como desde el lado documental, ni tampoco con una tendencia política tan clara. Las películas muestran una

visión que no es de derecha ni de izquierda, las cosas pasan y uno es el espectador y uno decide. Te muestra un lado A y un lado B, pero uno es el que decide quienes son los buenos y quiénes son los malos”



Imagen 4: Post Mortem, 2010

Polin se sienta al sol dejando secar su cabello mojado, al lado de ella hay un pequeño balcón que tiene una silla de no más de 30 centímetros de alto, sobre esta hay un par de zapatillas que pertenecen a un niño de entre dos y tres años. El niño no está en casa, pero sus huellas están repartidas por todo el departamento.

Nada artístico puede ser apolítico, así como cada lectura artística es política también. Entonces, mantenerse fuera de la subjetividad discursiva en la creación no otorga ninguna certeza. Sobre todo, y con mayor razón, cuando se intenta contar la historia sensible de un individuo que está siendo atravesada por un acontecimiento que arrasa con todo su entorno. Se está recreando una perspectiva y el público la va reconocer y a su vez va a decidir si recogerla o no como parte de su historia

Recuerdos en blanco y negro

El auto de la madre de Gonzalo Infante atraviesa una calle cuyo pavimento se ve mojado, como si la lluvia hubiese pasado por ahí dejando una huella tímida. En una extensa pared, en cuyo borde se asoma el cerro San Cristóbal, unas letras anuncian "No a la guerra civil", el cielo está gris y la atmósfera es hostil, da la sensación de una tormenta inminente. Después del Golpe la misma calle con los mismos colores aparece con la muralla pintada de verde, ya no es el auto de la madre de Gonzalo Infante el que pasa, sino un camión con unos 20 militares arriba.

Cuando le preguntamos por estos colores tan característicos de las películas acerca de la dictadura a Sergio Armstrong; director de fotografía de *Tony Manero*, *No*, *Bombal*, *Post Mortem*, entre otras, nos comenta:

—Es que fue todo muy triste, muy doloroso. No pensaría en esa época con tanta luz, los parques estaban medios vacíos, así me lo imagino yo. Es una idea. Pero todos hablan de que Chile cambió realmente. Antes Chile era un país alegre, de fiesta, mucha vida nocturna, mucha gente en la calle. El chileno es de calle, es su cultura, salir a los parques, los llena. Con la dictadura se cortó fuertemente eso y ha costado salir adelante. Fue un momento oscuro yo creo que sería interesante proponer de otra manera esa mirada, yo creo que vista desde otra gente, de los que estaban en el poder. Los millonarios. Ahí se puede hacer algo más luminoso porque ellos tenían otra realidad. Tal vez ellos sí tenían fiestas, viajaban, ahí había luz.

Ya teníamos un "recuerdo", a partir de los registros, de unos días con esos tonos. La dictadura fue un invierno de 17 años, que no tiene colores,

porque si no son estas películas, fatuas, grises, lúgubres y oscuras, son registros audiovisuales que han aparecido en la década del 90, en blanco y negro, igual que las fotografías que se salvaron. No hay nada que resaltar, nada que enarbolar, la recreación de esta época requiere la narrativa visual de una atmósfera de incertidumbre, de miedo, de poca claridad.

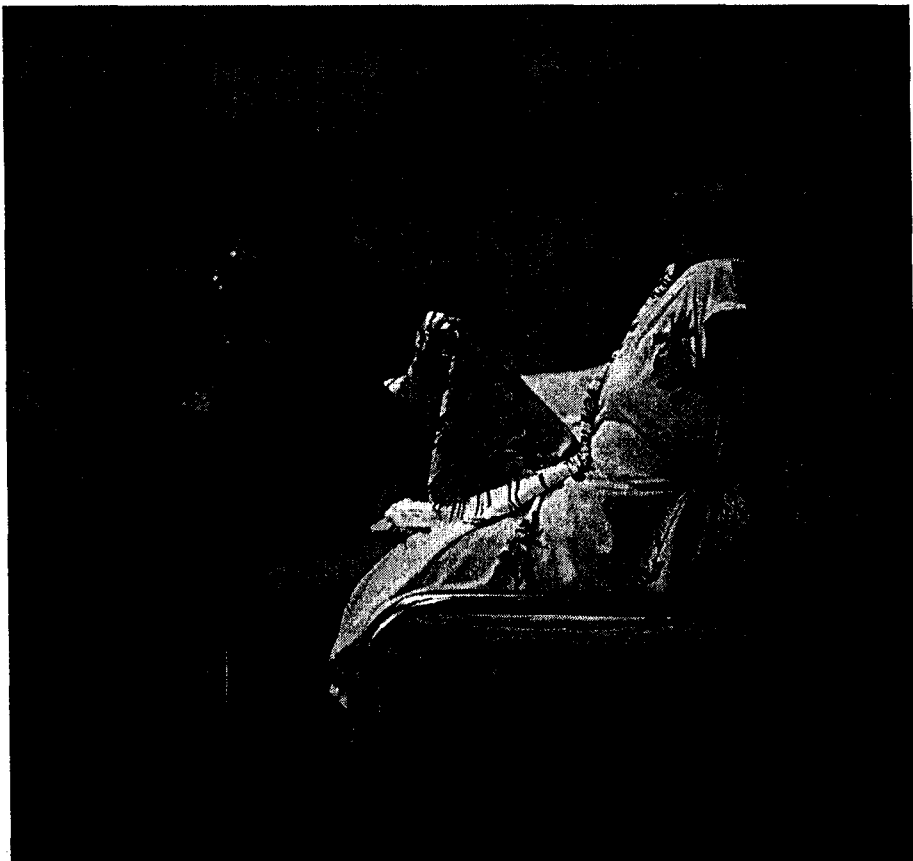


Imagen 5: Tony Manero, 2008

Mientras bebe su jugo de naranja Sergio Armstrong revisa la hoja de preguntas y las lee con detención, su voz es reposada y suave. Recibe una llamada y celebra con risas y entusiasmo el premio ganado recién en Berlín por Pablo Larraín por la película *El Club*, en la que también participó como director de fotografía.

—Yo estudio fotos, por ejemplo, y en esa época la gente fumaba en interiores, era normal. Entonces echábamos un poquito de humo en la atmósfera, que no se notara que era humo, pero si había algo. La luz muy en contra luz para que todas las partículas que estén en el aire se enciendan, que no sea nítido, que haya un velo porque era todo... nada era nítido, había gente muriéndose por ahí.

Sin embargo, siempre está presente la intención de desligarse del compromiso de reconstrucción histórica, como si ese trabajo no fuera parte del cine, sino una consecuencia. Pero como espectadores siempre buscamos el lugar donde enfocar nuestra interpretación, alguien a quien echarle la culpa si encontramos o no la identificación.

“Como viene este pendejo Larraín, cuico, de la UDI, a reescribir *mi historia*” dicen algunos indignados al referirse a las películas como *No*, *Tony Manero* y *Post Mortem* de Pablo Larraín. Esto lo declaró él mismo en una entrevista que dio al programa radial “El mundo sin Brando” en el 2013. Su defensa fue que el contexto político actual para recibir sus películas le da todas las de perder y que la derecha nacional se ha encargado de construir este fantasma de odio que lo rodea a él y su origen. Lo entiende, se hace cargo y hasta lo disfruta, porque reconoce un triunfo que una película nunca deje indiferente. Asimismo, afirma que cuando se toca el tema específicamente estético alimentado con este odio de clase es una crítica que no tiene sentido y que, abiertamente, “la voy a mandar a la chucha”.

Muchas respuestas para una pregunta que todavía estaba abierta, respondida pero insatisfecha. Nuestra búsqueda siguió. Si *Machuca* había sido capaz de generar reacciones tan intensas como peleas dentro de las mismas

salas donde se exhibía; tal como lo dice Víctor Hugo Ortega, Periodista, académico y editor del programa radial "El mundo sin Brando", en un artículo escrito para el sitio cinechile.cl, es porque algo estaba diciendo su inocente recreación del 11 de septiembre de 1973. La historia de dos niños desde la mirada infantil de la amistad estaba quedando totalmente relegada frente al contexto histórico en el que se desarrollaba. "La película que exponía el acontecimiento más relevante de la historia chilena contemporánea, se transformaba, al mismo tiempo, en un acontecimiento cinematográfico". Dice Ortega en el mismo artículo.

"Recreando un fantasma que habita en el inconsciente nacional"

No todos los cineastas pueden jactarse de que en algún momento de su vida una persona con mucho dinero que no sabía en qué gastarlo decide hacer una película, y como no tiene experiencia le entrega el desafío a él con la condición de figurar como quien financió la obra.

Un señor chileno, por ahí por los años 60 se enriqueció increíblemente exhibiendo su colección de películas de kárate, cuando se despertó un culto popular por este tipo de cintas. Fue tanto el dinero que ganó que decidió financiar una película que se tratara *de cualquier cosa*. Esta tarea cayó en las manos de Silvio Caiozzi, que con una risa histriónica nos cuenta esta interesante historia. Es así como nace *A la sombra del sol* del año 1974. Una época muy delicada para hacer cine.

En pleno providencia, en avenida Eliodoro Yáñez, se ubica una casa antigua y amplia en la que está instalada la productora Andrea Films, que alberga varias producciones de cine nacional e infinitos trabajos publicitarios. En un interior cubierto de madera oscura muy pulida y amplias entradas de luz se pueden ver colgados los afiches de las mejores películas que ha dirigido Silvio Caiozzi, entre ellas *Julio comienza y julio* y *La luna en el espejo*.

Se oye una conversación entusiasta de dos personas mayores, ambos hablan fuerte, ya que el diálogo se cuele por cada rincón de la casa. Esperamos en silencio. Se despiden, se abre la puerta y ambos señores estrechan mano. Silvio Caiozzi nos mira, nos pregunta quienes somos y luego de responderle nos invita a pasar con una sonrisa.

Su oficina es austera, pero tiene lo necesario para un realizador de cine. Está decorada en gran medida con premios y algunas reliquias que se utilizaban para creación audiovisual hace varios años. Él está muy interesado en nuestro tema y lo manifiesta en mirada, atención y el contenido de sus respuestas.

En pleno desierto, con una imagen saturada y calurosa los dos afuerinos protagonistas de *A la sombra del sol* descansan apoyados en unas piedras. Han cometido hace poco el espantoso acto del que se les acusa en el pueblo de Caspana.

—Nos has comido nada, aquí tienes charqui- dice el más joven de ellos

Silencio

—Parece que viene un grupo de llamas allá- insiste hablándole a su amigo

—Es gente de Caspana- dice el otro incorporándose y observando el horizonte

—¡La mataste huevón! ¡Le pegaste y la mataste! ¡La mataste porque eres un viejo de mierda huevón!

Acto seguido su acompañante se le abalanza y lo golpea arrojándolo al piso “¡Callate mierda!”. La gente de Caspana se acerca con armas, picotas y palos, con el paso firme. Los acusados corren entre las piedras huyendo, gritándose insultos, culpándose el uno al otro del acto. El mayor de ellos se fatiga, cae al piso, la gente de Caspana se acerca más. ¡Que hacen aquí! ¡Váyanse! pero no lo escuchan y lo reducen, igual que a su acompañante.

Esta historia es real, es la reconstrucción de un crimen que se cometió en la década del 40. Dos ladrones huyen de la cárcel y se encuentran con esta localidad ubicada a 85 kilómetros al norte de Calama. El pueblo, cuyo número de habitantes es bastante reducido, los recibe con calidez y hospitalidad. Pero al ser casi como una gran familia los visitantes se sienten agobiados y aburridos, por lo que deciden seguir el rumbo hacia Bolivia, huyendo de la justicia chilena a la vez. Se encuentran en el camino con dos pastoras muy jóvenes, menores de edad, las cuales están aisladas del resto cuidando una estancia. Atrapados por la incertidumbre, la falta de agua y el alcoholismo, ambos hombres se aprovechan de esta situación de vulnerabilidad de las niñas y las atacan, abusan sexualmente de ellas y las golpean. Ellas, una vez recuperadas del shock van al pueblo y cuentan la historia en sus casas. Caspana, unificado, no duda en buscar la justicia por sus propias manos.

La escena relatada anteriormente corresponde al momento previo de un juicio que se lleva a cabo a nivel local, en donde las autoridades del pueblo y la gente decidirán que harán con estos forasteros. Este suceso, particular, fue el escogido para llevarlo al cine un año después del Golpe de Estado. Silvio Caiozzi nos cuenta porque este y no otro.



Imagen 6: A la sombra del sol, 1974

—Nos vimos enfrentados a la posibilidad de hacer una película en un momento en que no había ninguna posibilidad de hacer cine. Nos reunimos todos y empezamos a discutir entre nosotros lo que podríamos hacer. De pronto alguien recuerda esta anécdota, esta historia del norte que nos encantó. Nos gustó mucho, además piensa tú la desubicación nuestra, ya que estamos hablando de una historia donde existe una especie de justicia popular, justo después del golpe. Era una desubicación total, pero en ese momento nadie tenía conciencia de lo que iba a pasar.

Para Caiozzi la experiencia de hacer cine siempre se basa en la sensación que está presente de manera implícita a nivel de sociedad. Son las emociones que van aflorando las que escriben un guión o crean un personaje, estas se imprimen en distintos contextos, pero ningún elemento está ahí de manera gratuita.

Reconoce que cuando una película está construida de manera fría y calculada, sin tomar en cuenta los vaivenes azarosos de las emociones que pueden modificar los procesos, no es muy bueno el resultado. “En ese momento estábamos viviendo una especie de abuso, por eso nos entusias mó tanto (...). De repente el cerebro solo, automáticamente elige un tema representando lo que tú estás sintiendo en ese momento”

Las emociones son, en tanto, la línea transversal del arte del cine, algunos piensan que el nervio creativo está en los personajes, otros en la narrativa de los sucesos, otros en la atmósfera que puede entregar la imagen, pero todos coinciden en que cuando una película toca un rincón del alma y emociona, sensibiliza y conmueve, la obra cumplió su objetivo. Si el contexto social y político que es la materialidad misma en donde se graban estas emociones, despierta reacciones tan adversas como lo hizo *Machuca* nos enfrentamos a un cine que está reescribiendo el sentido de interpretación de su audiencia. Chile conocía algo que no había visto de manera explícita y las nuevas generaciones tuvieron que reacomodar su imaginario histórico frente a tanta violencia legítima. Siempre la imaginación tiene márgenes en los que se mueve, que son los que nuestra formación nos ha permitido entender, pero cuando el cine puede representar algo que fractura ese discernimiento, todo se tambalea.

No fue fácil enfrentarse de manera tan cruda a una consecutiva producción que vino con esta historia: *Tony Manero* y *Post Mortem*, NO, muy distintas de lo que el exilio enseñó a los cineastas de aquella época tan convulsionada. En este caso tenemos de ejemplo *Los Náufragos* de Miguel Littin del año 1994, que es una pieza totalmente experimental con explícitas influencias de cine extranjero. Esta película nos plantea el shock de una

persona que vivió en el exilio y que vuelve a un país que ya no le pertenece. Los sucesos históricos están apenas tratados y todo el contenido habita en una nebulosa entre recuerdos y realidad que chocan y no se encuentran.

Para tomar las riendas del cine histórico de ficción se debe considerar la perspectiva emocional desde la cual se van a dejar fluir los acontecimientos. Esto es lo que generará nuestra identificación. Es el rol más importante que debe tomar un realizador de cine, adaptarse al entorno desde su mirada. Andrés Wood, en una de las exiguas entrevistas que ha dado afirma lo siguiente con respecto a este tema:

“Me parecía que hacer esta película era algo absolutamente necesario, por un lado, porque nadie había tocado el tema de la pérdida de la democracia en Chile bajo esta perspectiva, aquí son los niños quienes miran, no juzgan, ni emiten juicios. Son testigos de los hechos que sucedieron. Eso le da mucha libertad y verdad al relato. Y en ese sentido, la narración no está centrada en la filiación política y ni siquiera social. Son todos seres humanos, con sus grandezas y sus miserias”. Esto apareció en el sitio todocine.cl meses después de la exhibición de *Machuca*.



Imagen 7: Machuca, 2004

Si ya estamos frente a una sociedad consciente de su historia, con una opinión clara de los sucesos que le llevaron hasta donde está, lo que permite que se formen debates de estos cuando los ven en la pantalla, es el cine chileno el que se está quedando atrás con el mensaje, pareciera haber un miedo implícito dormido en tomar con las manos el calor de la historia de Chile.

—Yo estuve hasta el día antes del Golpe marchando por las calles, gritando consignas ¡Pueblo, conciencia y fusil! Lo que pasó fue que a la hora de los quiubo no había ni fusil, ni conciencia, ni siquiera había pueblo... lo único que había era miedo. El puto miedo que los paralizó a todos, carajo —Diálogo de la película *Los Náufragos* de Littin.

UN NUBLADO CIELO LLENO DE ESTRELLAS

———¿Qué recrea realmente el cine de época cuando reconstruye los momentos históricos de un país? Preguntamos frente a la gran puerta del cine chileno, esperando que pudieran contestarnos justamente aquellos que participaron de la reconstrucción audiovisual de una historia que nos pertenece a todos quienes habitamos este presente. Sin duda este recorrido está colmado de experiencias, vivencias, conversaciones y detalles capaces de develar el panorama humano del cine nacional.

Interesante es darse cuenta cómo el cine ha incluido en su territorio la historia, llevando a las imágenes aquellos episodios históricos que han consolidados lo que hoy en día es Chile. Si estamos de acuerdo en que las películas de época han sido parte fundamental del trabajo audiovisual, cabe además preguntarse qué es lo que se recrea de nuestra historia. Entre tanta vivencia, tantos sucesos y personajes ¿Qué se está rescatando en aquellas imágenes que quedarán plasmadas por el resto de los días?

Hay mucho que decir sobre el devenir del cine, pero no es mucho lo que se ha profundizado al respecto. Pareciera incluso que los mismos realizadores no tienen interés en hablar sobre su visión del cine y nuestra historia. Quizás sea porque no tienen algo que decir o simplemente porque varios de ellos no están dispuestos a pararse, aunque sea un momento, a analizar y debatir sobre su propio trabajo.

—Aló ¿Con Miguel Littin?

—Sí, ¿Quién es?

—Te llamábamos ya que somos egresados de Periodismo y estamos haciendo nuestra memoria de título sobre la trascendencia del cine en la

historia de Chile, es decir, cómo importantes películas han ayudado a construir nuestro imaginario histórico. Creemos que su trabajo ha sido fundamental y por eso...

–A ver, a ver, a ver, espérate un poquito ¿Tú creí que yo voy a tener tiempo de contestarte una encuestita de ese tipo?

Esta fue la respuesta de Miguel Littin, destacado director chileno. No estuvo dispuesto a decir mucho más que eso, ni siquiera encontramos en él la disponibilidad de escuchar con respeto. Littin ha sido director y guionista de las películas *Dawson Isla 10*, *El Chacal de Nahueltoro*, *La tierra prometida* y *Allende en su laberinto*, entre muchas otras.

¿Qué se puede esperar del cine chileno luego de un suceso así? ¿Representó el altercado con Littin un caso aislado o encarna una forma de ser más general? ¿Qué profundidad se puede alcanzar allí donde el ego es realmente impenetrable? Estas preguntas nos surgieron casi en el instante mismo de terminar la conversación.

Seguimos la búsqueda, golpeando insistentemente las puertas del cine nacional y buscando a quienes vivieron las experiencias de realización de las películas que han recreado la historia de Chile. El primero en abrirnos la puerta de su hogar y su obra fue Rodrigo Bazaes, director de arte de las películas *Machuca* y *Violeta se fue a los cielos*, además de otros trabajos de importancia dentro del cine y la televisión abierta, como el caso de *los 80"*, importante serie de carácter histórico que causó gran revuelo durante los últimos años y que llegó hasta su séptima temporada.

En las cercanías del Parque Bustamante, se ubica el departamento de Bazaes. Un lugar bastante acogedor, con muchos libros ordenados en repisas

y varios cuadros colgados en las paredes, la mayoría de ellos sobre películas y series en las cuales trabajó como director de arte. Al igual que el lugar nuestro entrevistado era muy agradable, con una mirada amistosa y una evidente disponibilidad manifestada en su expresión atenta y reflexiva. Una luz tenue y cálida entraba por una ventana. Nos sirvió un vaso de bebida con hielo y nos invitó a tomar asiento.

Lo primero que quisimos conocer fue el concepto que ayudó a construir la recreación de películas como *Machuca* y *Violeta*, es decir, qué idea central ayudó a dar sentido tanto al discurso como a la atmósfera de las obras. “En el desafío de enfrentarte a una película con un proceso o personaje histórico, probablemente tengas que ver la atmósfera o una idea central que se quiera expresar en el momento de realizar la labor artística. En el caso de las películas en las cuales has trabajado ¿Podría expresar cuál fue el concepto o idea al que intentaste hacer referencia?”, partimos preguntándole.

Después de algunos momentos de cavilaciones y reflexiones sobre varios ámbitos, en los cuales Bazaes nos contó sobre los inicios de su carrera y su labor artística en los diversos proyectos donde colaboró, nos habló sobre lo que, según su opinión, es el concepto principal de uno de sus trabajos más destacados a lo largo de su carrera: *Machuca*.



Imagen 8: Machuca, 2004

“La premisa era el contraste entre dos mundos cultural, ideológica, política y éticamente distintos. Había que definir caminos estéticos que superaban muchas veces a la realidad, eran distintos a la realidad, había metáforas espaciales, metáforas ciudadanas que tenían que ver con el viaje iniciático de dos mundos distintos. Entonces aparece el río como un elemento divisorio de realidades, aparece un Chile de clase media alta en el caso del protagonista Infante y aparece un Chile bajo que es parte de un desafío cultural nuevo, distinto, ese hombre nuevo al que llamaba la mirada socialista. Estaba Machuca en su toma, una toma de terreno, parte de tres grupos de tomas, La Esperanza, El Esfuerzo y otra más. Había que dilucidar cómo se cruzan estos mundos, hasta qué punto se mimetizan, hasta qué punto tienen factores comunes, claramente irreconciliables, qué indicadores nos pueden decir que están en la perspectiva de lo humano y de lo esencial, en el plano de las clases como elemento disociador, irruptivo, irreconciliable.”, respondió Bazaes refiriéndose a *Machuca*.

Sin duda un acercamiento a todo aquello que vemos en *Machuca*. Sin embargo, luego de transcurrida la conversación, Rodrigo cambió bastante su

punto de vista al reiterar que lo más importante de las películas en las cuales él ha trabajado han sido siempre los personajes que las construyen. Para Bazaes lo importante es cómo estos personajes se relacionan, configurando sus vivencias y universos psíquicos, logrando conmover, asustar, impactar o cualquier otra experiencia sensitiva.

¿Es posible que en películas como las recreadas por Bazaes lo importante sean realmente los personajes? ¿Es eso lo que realmente se ha recreado en *Machuca* y *Violeta*? Probablemente la mayoría de las polémicas desatadas y de las críticas realizadas por esta película estaban más ligadas a los difíciles y traumáticos momentos políticos en los cuales se encontraba situada que a la historia de los dos niños protagonistas. Al menos eso demuestran las diversas polémicas que dichas obras suscitaron.

Parece ser una ecuación el pensar en esta película e imaginar inmediatamente las marchas por las calles de Santiago, el campamento de Pedro Machuca, las enormes filas para comprar alimento y el colegio siendo allanado por los militares. Basta recordar algunos diálogos de la película, obviamente no azarosos, para darse cuenta que la obra habla de mucho más que de dos amigos de colegio. Ejemplos de un discurso mucho más profundo hay varios, como aquella escena en que la familia de Infante vuelve de una cena en un su auto y entablan un breve diálogo, en donde se deja entrever una fuerte carga política y social.

—Vámonos a vivir a Italia – Dice Patricio Infante, el padre de Gonzalo

—¿Qué? – Responde su esposa.

—Vámonos a vivir a Roma. Podría pedir el traslado fácilmente. Lo entenderían, cómo está la situación acá. No quiero decir que esté tan mala,

pero allá estaríamos mucho mejor. Yo ahorraría en dólares... para Chile lo mejor es el socialismo, pero para nosotros no.

Similares a esta podemos encontrar varias conversaciones y escenas. Sobre todo si nos referimos al trabajo discursivo y de ambientación, bastante meticuloso en la reconstrucción histórica de aquella época, con su estética y sus problemáticas. Para ilustrar la disyuntiva política es necesario que recordemos la escena en que los apoderados del colegio encaran al Padre McEnroe por haber mezclado a niños de distintas clases sociales y realidades. El padre contesta que las medidas ya habían sido tomadas, avisadas con anticipación y quien no esté de acuerdo puede marcharse del establecimiento.

—¡Váyase usted mejor cura comunista! ¡Fuera!— responde furiosa una apoderada.

Aquel momento de tensión en la película termina con un monólogo de la madre de Pedro Machuca, quien habla sobre su historia de vida, íntimamente ligada a la pobreza y la historia no tan lejana del Chile actual.

—Cuando yo era niña vivía en un fundo allá cerca de San Nicolás. Mi padre era uno de los inquilinos que cuidaba el ganado, cuando le pasaba algo a algún animal lo descontaban de los víveres que nos daban a fin de mes. No importaba la razón de la pérdida, el culpable siempre era mi padre. Yo me vine así a Santiago a los 15, porque no quería que mis hijos fueran los culpables de todo, siempre. Pero parece que aquí en la ciudad es igual, los culpables siempre somos los mismos. Así es como tiene que ser y a ustedes nadie los va a culpar por seguir con la misma historia. Yo me pregunto no más: ¿Cuándo se van a hacer las cosas de otra manera? ¿Cuándo se van a atrever a hacer

algo distinto? – planteó Juana María, madre de Machuca, cuyo papel es interpretado por Tamara Acosta.

En un breve momento se nos relata una parte de la historia reciente del país, aquella que llevó a los campesinos a migrar a las ciudades en busca de mejores oportunidades de vida, encontrando, sin embargo, una realidad igualmente cruda. La intervención tiene una duración considerable en la película y una total atención de quienes escuchan en completo silencio. Cuando termina una apoderada se levanta y le grita ¡resentida! a la mujer que acaba de terminar de hablar y luego exige a gritos que los marxistas sean expulsados del colegio de sus hijos lo antes posible. Terminado este momento de tensión, la siguiente escena es una marcha de la derecha chilena, con la visible presencia de Patria y Libertad por las calles de Santiago.



Imagen 8: Machuca, 2004

Es debido a estas mismas razones que buscamos contactarnos con el director de *Machuca*, Andrés Wood, quien además ha realizado películas como *Violeta se fue a los cielos* y *La buena vida*. Actualmente Wood tiene su

proyecto personal llamado Wood Producciones, el cual cuenta con una página donde se explica:

“Wood Producciones es el resultado de la unión de un grupo de profesionales que han trabajado apasionadamente en distintas áreas de la industria audiovisual por muchos años. El objetivo de Wood es participar en el diseño, gestión y producción de ideas creativas audiovisuales y materializarlas en proyectos de calidad.” Bajo este párrafo aparecen varias fotografías de quienes trabajan en la productora, entre ellos Andrés Wood: su cara delgada de labios finos, una leve sonrisa indicando confianza y sus lentes dándole cierto aire de inteligencia. En todas las fotos aparece de forma similar.

Enviamos varios correos al contacto que aparecía en aquella página, pero ninguno de ellos fue respondido. Decidimos encaminarnos hacia la sede de Wood Producciones, ubicada en Calle Galvarino en la comuna de Providencia. En el lugar nos recibió su secretaria.

—¿Qué desean? – nos preguntó.

—Queremos ubicar a Andrés Wood. Queríamos realizarle una entrevista, le hemos mandado varios mails y no nos ha respondido, así que pensamos encontrarlo aquí.

—Él siempre contesta los correos, así que si no lo ha hecho probablemente no esté interesado. De todas formas ahora no se encuentra, pero pueden esperarlo si quieren.

Estuvimos ahí durante bastante tiempo, pero Wood nunca llegó. Cuando decidimos irnos le preguntamos a la secretaria si es que había otra posibilidad para contactarlo, un número de teléfono o algo más directo.

—Escríbanle un mensaje aquí – Nos contestó mientras nos estiraba un pedazo de papel. No nos contesta los correos y nos va a contestar vía papel, dijimos con escepticismo.

Poco a poco pareciera que las preguntas que nos despertó el diálogo con Littin fueran reiterándose ¿Sería el mundo del cine chileno una gran puerta cerrada? ¿Habrá disposición real de discutir en torno a las obras de importancia en nuestra historia? Muchas de las preguntas que teníamos dedicadas a Wood quedaron sin respuesta. En lugar de ellas sólo quedó la imagen de su fotografía, su sonrisa leve de labios delgados y su silencioso rechazo.

En una crítica llamada “*Machuca*: los equilibrios de la historia” publicada en Cinechile.cl, David Vera-Meiggs plantea que, hasta el momento, no existen películas que hayan realmente tocado debidamente lo acontecido durante la dictadura militar, muy por el contrario, plantea que esa misma negación de tratar el tema de frentón y buscar siempre un equilibrio entre las partes era lo que restaba valor a la obra, en este caso *Machuca*. Porque, digámoslo, no es posible referirse a un tema tan duro y violento como la dictadura sin ser duro también.

“Pasadas las emociones inmediatas que la historia suscita, las trampas de la operación comienzan a evidenciarse, diluyendo buena parte del efecto inicial. Es por ahí que la intención de sólo contar la historia de dos niños de clases sociales diferentes, más bien antagónicas, comienza a resultar insuficiente para revisar acontecimientos históricos de tanta implicancia. El temor a que la película sea leída sólo desde una posición política y en aras de una difícil, e improbable, posición salomónica sobre los acontecimientos, es lo que hace naufragar la eventual trascendencia de la película, condenada así a

un equilibrismo que nada añade a lo que uno piensa sobre el período. El argumento intenta repartir culpas equitativas, lo que obliga al guión a caer en debilidades dramáticas muy evidentes. Los personajes no conocen una verdadera evolución interna y ni ganan ni pierden algo que tenga alguna proporcionalidad con el drama social en que se encuentran”, plantea Vera-Meiggs en uno de los párrafos.

Ese día, cuando terminamos la breve conversación con Littin, pensamos en volver a buscarlo por otros medios, volver a llamarlo en otra ocasión en la cual la atención pudiera ser más prudente, pero bastaba analizar un poco lo acontecido para decidir dejar el asunto hasta ahí. Curiosamente en una entrevista concebida a Cinechile.cl, Littin reafirma con gran convicción su posición del lado del cine militante, es decir, aquel que busca la transformación social y cultural de un pueblo.

“Arte militante, para mí, es el que rescata nuestra identidad como pueblo. El que contribuye a la formación de una cultura lúcida, de una cultura en la que el hombre es sujeto y no objeto.”, plantea Littin en uno de los párrafos refiriéndose a su propia visión del cine. Sin embargo, nuestra experiencia fue bastante contraria a lo expresado por el realizador chileno:

–No es una encuestita, es una entrevista y no veo por qué no podría responderla, hemos hablado con algunos realizadores y nos parece muy necesario que...-intentamos explicarle.

–Yo no estoy para esas estupideces, mira, ustedes son muy jóvenes, mejor váyanse a leer... – nos interrumpió abruptamente, amenazándonos con cortar si seguíamos siendo tan irrespetuosos. Cortamos nosotros antes. .

¿Qué aspectos son realmente tomados en cuenta y llevados a la representación audiovisual? ¿Qué historia vemos cuando nos sentamos en las butacas del cine y vemos las imágenes pasar frente a nuestros ojos recreando épocas pasadas? ¿Porque esta y no otra? Una pregunta que merece ser contestada y difundida, pero que pareciera no tener cabida en la agenda de un cine nacional que llena las carteleras con imágenes de nuestra convulsionada historia, pero que no es suficientemente capaz de sentarse a conversar. Violeta Parra, Salvador Allende, los mineros de Lota, los tiempos de la Unidad Popular, El Golpe de Estado y tantos otros rostros y episodios parecieran pedirnos una respuesta mucho más certera sobre estas interrogantes.

Las imágenes de nuestro inconsciente

– Veníamos por la entrevista, llamamos la semana pasada y quedamos en que a esta hora podríamos conversar. – le dijimos a la secretaria de Silvio Caiozzi.

– Ah, sí, sí, me acuerdo. No hay problema, pasen por aquí ¿Quieren un café?

Silvio Caiozzi ha sido director y guionista de varias películas, entre las cuales se cuentan *Julio comienza en julio* y *A la sombra del sol*, entre otras. Además a lo largo de su carrera se ha desempeñado como colaborador de importantes figuras del cine nacional como Aldo Francia, Raúl Ruiz y Helvio Soto, a quien considera su primer maestro en el arte del cine.

Su cabello ondulado aún se veía oscuro, un bigote y una barba grisácea cubrían la parte inferior de su semblante. Tres de Julio de 1944 es la fecha de su nacimiento, por lo que cabría mencionar que se veía bastante más joven de lo que realmente era.

— En el momento en que se decide la historia (*A la sombra del sol*) y el instaurarla en determinado contexto histórico a recrear ¿Cuál es el acercamiento, la idea o la atmósfera que ustedes buscaron crear o, mejor dicho, necesitaron crear para dar vida a la época? – le preguntamos.

—Nos encantó la historia en ese momento, luego dijimos esta cuestión es del pasado y requiere que recreemos, porque es un tema muy interesante que trata del abuso de poder y del abuso en general, de abusar de gente ingenua, de gente que vive sola, de personas indígenas. El tema del abuso. Yo creo que muchas veces uno elige los temas porque uno los está viviendo y no lo percibe. En ese momento estábamos viviendo una especie de abuso, yo creo que por eso nos entusiasmó tanto. Generalmente yo siento que a uno le pasa eso, no tiene conciencia de lo que está haciendo. Ustedes preguntan como si uno eligiera las películas y los temas, así, racionalmente. Como si uno dijera “Quiero hacer tal cosa” y generalmente cuando las cosas se hacen así el resultado es muy malo. La mente artística más bien funciona por sensaciones que se tienen adentro, por emociones de las cuales uno ni siquiera tiene conciencia (...) Si yo analizo cada una de mis películas ha pasado siempre lo mismo y me doy cuenta después. Como *A la sombra del sol*, en la cual ahora ustedes me están obligando a pensar. Claro, la verdad es que en ese momento nos juntamos y por qué llegamos tan rápidamente a ese tema me pregunto ahora. Bueno, porque ese era un tema de abuso y lo que estábamos viviendo era una época de abuso, de los políticos, de los militares. Era un abuso generalizado hacia la gente. Esa era la sensación, ahora a la distancia me doy cuenta. Entonces, el cuento, como yo lo veo, como yo lo he sentido, no va por una cosa racional, sino más bien es una cosa emotiva de uno. – Nos contestó Caiozzi



Imagen 9: A la sombra del sol, 1974

Si miramos desde ese punto de vista, cabe preguntarse ¿Qué hay en el subconsciente de nuestro país que podamos ver en las películas de época que con el tiempo han sido una parte importante de las carteleras nacionales? ¿Qué hay en nuestro interior que nos lleva a recrear una y otra vez episodios de nuestra historia? Para responder basta mirar varias de las películas de época que hemos nombrado, sus personajes, su visión frente a la sociedad, sus localidades y sociedades. Inmediatamente se podrían venir imágenes a la cabeza, quizás los allanamientos a las poblaciones de *Machuca*, la sociedad rural de los terratenientes recreada en *Julio comienza en julio*, la historia de la artista latinoamericana que encarna Violeta Parra, las guerras absurdas entre países vecinos como vemos en *Mi mejor enemigo* o la realidad de los centros de reclusión en *Dawson Isla 10*.

Una historia de violencia no muy distinta a la de otros países de este territorio latinoamericano, el cual encuentra sus inicios históricos en el

genocidio indígena y su consolidación económica en los consecutivos Golpes de Estado que llenan los libros de historia y las carteleras de cine. Una imagen que vendría al caso recordar es la de Violeta Parra mostrando su música en Europa, sin ser tomada muy en cuenta por los asistentes del primer mundo que la ven más como una curiosidad del tercer mundo que como el genio que fue. Otra escena cuando Violeta termina de mostrar su arte en el Teatro Municipal, sin mayores muestras de aprecio de parte del público y el encargado de las presentaciones se acerca para decirle amablemente que si desea comer algo puede hacerlo en la cocina.

– ¿Qué te creí, pije relamío? A quién creí que estay mandando a la cocina, sordo de mierda– le contesta Violeta, luego decide marcharse caminando entre los espectadores diciéndole “sordo” a cada uno de ellos.

Fueron esas mismas preguntas las que nos llevaron hasta el nombre de Mateo Iribarren, director, guionista y actor, quien ha participado en películas de época de importancia como *Post Mortem* y *Tony Manero*, entre otros trabajos de diversa índole. Para nosotros era bastante interesante la participación de Iribarren, pues su visión multidisciplinaria podría abarcar las diversas temáticas de forma más amplia y podría esclarecer varios aspectos que para muchos otros no sería posible.

No fue difícil lograr ubicarlo, hablarle y que nos respondiera a nuestra petición de entrevistarlo. Es más, nuestra forma de contactarlo fue primero por Facebook y luego telefónicamente. En su perfil de usuario podía verse su fotografía: un hombre con cierto gesto despreocupado, de cara gruesa, pelo crespo, claro y desordenado. Su mano se extendía hacia la cámara mostrando el dedo índice y el medio. Amor y paz, pensamos. No era una foto muy trabajada o artística, sólo una foto simple sacada de frente. Le enviamos una

solicitud de amistad y le escribimos un mensaje por interno, en el cual explicábamos el motivo para solicitar una entrevista.

Iribarren demoró muy poco en responder aquel mensaje, esa misma tarde nos había respondido diciendo que no tenía ningún inconveniente y dejando además su número de teléfono para que lo llamáramos y coordináramos mejor. Una vez que lo llamamos fijamos una entrevista para algunos días después en el Instituto de la Comunicación e Imagen. Teníamos la idea de grabar la conversación en formato audiovisual. Esa mañana llegamos a la hora, nos sentamos en una banca a esperar a nuestro entrevistado. Estuvimos ahí un par de horas, pero nadie llegó. Al llamar por teléfono Iribarren no contestaba, así que ese mismo día volvimos a escribirle.

Después de un rato el mensaje apareció como visto, pero Iribarren simplemente no contestó. Allí estaba su fotografía con expresión despreocupada, su pelo crespo bastante despeinado y sus ojos caídos y lejanos.

Volviendo a aquel día en la oficina de Silvio Caiozzi, recordando su sonrisa leve y su forma vigorosa de hablar que abarcaba todos los rincones de la habitación, hablamos sobre una obra en particular, que pese a que no estaba en nuestra muestra su contenido aporta mucho a lo que Caiozzi defendía. No recrea una época histórica, pero sí deja entrever aquello que en determinada época se quería decir. Se trata de *La luna en el espejo*, donde un viejo militar retirado y postrado vigila a su hijo por toda su casa desde su cama gracias a un laberinto de espejos dispuesto para que, por un sistema de ángulos, pueda recorrer todos los rincones de la vivienda.

Según Caiozzi, eso era lo que sentían en aquella época, ya que la película fue realizada en plena dictadura, donde todos se sentían vigilados y controlados por los militares y los organismos de seguridad, siendo la censura uno de los principales problemas del cine de ese tiempo.

— Digamos en cada época existen aspectos característicos, símbolos o íconos que quedan en la memoria colectiva. En el caso de las películas que hemos tratado ¿Cuáles son los aspectos más característicos de las épocas recreadas? ¿Qué tanto se respetaron los íconos en aquellas obras? – le preguntamos.

— En el caso de *A la sombra del sol*, tenemos el ícono de la existencia de los pueblos indígenas del norte y el desierto. En ese sentido creo que está bastante respetado en la película, ya que además es verdad. Casi todos los actores de pueblos indígenas que aparecen ahí, son de ahí, el pueblo entero participó... En cuanto a *Julio comienza en julio* está el tema del terrateniente, ícono de la época, metido de principio a fin. El tema de la lucha soterránea, está presente siempre. La lucha de los campesinos. Esa sociedad con esa estructura determinada. Donde el terrateniente incluso hace la política, utiliza al abogado, lo pone de diputado, le hace la campaña.

La anterior pareciera ser una buena descripción de los orígenes económicos y políticos de la sociedad chilena actual. Chile es un fundo, dice una recurrente frase para referirse a la forma en que se llevan a cabo un sinnúmero de asuntos políticos, donde los terratenientes de ayer hoy son grandes empresarios y propietarios de gran parte de las riquezas monetarias y territoriales del país.



Imagen 10: Julio comienza en julio, 1976

Por nuestra parte, seguimos insistiéndole a Juan Mateo Iribarren, ya que las películas que dirigió y escribió nos parecían de crucial importancia y muy útiles para contestar nuestras preguntas.

Iribarren contestó que no había ningún problema para hacer la entrevista, pero al preguntarle qué día y a qué hora le parecía concretarla no respondió jamás. Los mensajes aparecían vistos, pero no recibimos ninguna respuesta.

Hubo varios mensajes más, en el último de ellos le dijimos que si en realidad no quería dar una entrevista nos lo dijera para poder seguir con nuestro trabajo. Leyó el mensaje, pero no respondió. Probablemente esa fue la

última vez que miramos su foto de perfil, con su cabello crespo y su mano levantando dos dedos. Otra estrella en un cielo completamente nublado.

No hace falta ser muy agudo para darse cuenta que la historia de Chile es un relato de despojo y violencia, de un golpe tras otro, desde sus comienzos hasta la actualidad y probablemente también lo sea en el futuro. Esa historia es, a su vez, la historia de América Latina. No sería muy arriesgado decir que es esa violencia la piedra angular de nuestra historia y también pareciera serlo del cine de época. *Sub Terra, Machuca, Post Mortem, Tony Manero, Mi mejor enemigo, No, Violeta se fue a los cielos, Dawson Isla 10, A la sombra del sol, Julio comienza en julio* y varias otras películas de época dejan ver entre líneas aquello que Caiozzi optó por llamar el inconsciente, es decir, esas imágenes que aparecen desde lo más íntimo de nuestra mente, allí donde duerme lo que no queremos recordar, pero que con el tiempo termina constituyéndonos.

Contrastes

Cuando comenzábamos a definir cuáles serían nuestros entrevistados tuvimos contacto con Marcelo Ferrari, a quien le escribimos por correo pidiéndole algunos contactos para realizar entrevistas. No tuvo ningún problema con darnos los correos, es más, nos respondió a varias consultas de diversa índole que en un inicio nos fueron de gran utilidad. Sin embargo, al momento de preguntarle si estaba dispuesto a concedernos una entrevista no contestó ninguno de los siguientes correos.

Entre tanto llegamos al nombre de Danielle Fillios, montajista que ha participado en diversos proyectos y a quien contactamos de forma telefónica. Su número de contacto nos lo dio su hija, quien además nos aseguró que su madre no tendría problemas con hablar con nosotros. Efectivamente fue así, Fillios nos atendió amablemente por teléfono y nos dijo que propusiéramos una fecha y una hora para nuestra reunión.

Días después llegamos a su casa en las cercanías de la intersección de Av. Salvador y Av. Grecia en la comuna de Ñuñoa. Una casa bonita, con un portón corredizo que comenzó a abrirse lentamente luego de hablar con ella por el citófono.

—Hola, venimos por la entrevista.

—Ah, claro, adelante.

El lugar era bastante acogedor, un tanto oscuro, pero muy agradable. Danielle Fillios tenía el pelo negro, la tez pálida, el cuerpo grueso y los ojos claros. Su acento francés resaltaba bastante en su casi fluido español. Entre algunos trabajos de esta montajista francesa se encuentran *Sub Terra*, *El Tío* y *Mi mejor enemigo*, entre muchos otros. Con una sonrisa amplia y cercana nos invitó a sentarnos en uno de sus sillones.

—¿Quieren algo para tomar? – Nos preguntó.

—Un vaso de agua estaría bien, gracias.

Fillios fue enfática en dejarnos claro que la mayor parte de la construcción y elaboración de la película no le concernía a ella, sino que al director y los guionistas. A ella la mayor parte del material le llegaba filmado y su labor consistía en ensamblar dicho material para darle un sentido discursivo

y una tensión a través del trabajo del montaje. Sin embargo, también dejó en claro que no era poco lo que tenía que decir acerca de las películas de época y la recreación histórica.

—En los diversos trabajos que tú has realizado como montajista ¿Cómo ha sido tu experiencia con aquellas películas que reviven momentos históricos? — partimos preguntándole.

—La principal diferencia es un tema de cultura mía, aprendí más que con otro tipo de películas. Me formé bastante cuando supe más cosas del país. Por ejemplo en *Sub Terra*, allí aprendí sobre la extracción del carbón en Lota. Todos esos movimientos chilenos importantes que yo conocía muy poco, aquí los conocí, es un tema mío y que me aportó a mí primero y luego al público de forma similar, me imagino. — nos contestó.

Esta película, basada en la novela homónima de Baldomero Lillo, relata todas las injusticias y vejaciones que debieron sufrir los mineros del carbón en Lota, específicamente en el llamado Chiflón del Diablo, donde muchos hombres y niños vivían la explotación del trabajo minero y donde fueron encontrando su muerte en la oscuridad y frialdad del subsuelo.



Imagen 11: Sub Terra, 2003

¿Qué tenía que decir el director de esta obra al respecto? Fue la pregunta que nos llevó a seguir insistiendo en la búsqueda de Marcelo Ferrari. Después de mandarle varios correos de forma periódica, los cuales nunca fueron respondidos, optamos por encontrar algún lugar donde ubicar a Ferrari físicamente. Así fue que supimos que es el director de la Escuela de Cine de la Universidad del Desarrollo desde el año 2006, decidimos intentar ubicarlo allí. En primer lugar llamamos por teléfono para saber si es que podíamos pactar la entrevista de manera formal.

—Aló ¿En qué podemos ayudarle? – nos contestó una voz femenina.

—Buenos días, somos estudiantes de Periodismo de la Universidad de Chile y estamos haciendo un estudio sobre el cine chileno, por lo que buscamos contactar a Marcelo Ferrari, tenemos entendido que él trabaja en esta universidad...- le explicamos.

—Sí, pero sabes que él está muy ocupado y la única forma de contactarlo es a través de su mail, así que escríbele a su correo mejor. Si quieres te lo puedo dar.

— Ya tenemos su contacto, lo que pasa es que ya le escribimos varias veces y no nos ha contestado, por lo que pensamos ir a la universidad e intentar ubicarlo allá...-

— Mira, si él no les ha contestado los mail por algo será. Además siempre suele estar ocupado, así que no es una buena idea venir a buscarlo.

— ¿Entonces no hay ninguna otra posibilidad?

— No, creo que no. – nos respondió de forma cortante.

—¿Podría decirle que lo estamos buscando?

—Si me acuerdo le digo. – Nos contestó antes de colgar el teléfono.

Claramente no había ninguna disponibilidad de colaborar con nosotros. Por el contrario, la clara predisposición de su secretaria a rechazarnos nos dio a entender que Ferrari no era muy amigo de la conversación ni de las entrevistas. Muy por el contrario de su montajista, Danielle Fillios, quien se explayó durante largo rato aquel día cuando nos recibió amistosamente en el living de su hogar.

—¿De qué forma crees tú que pueden influir estas películas en el imaginario histórico concebido hasta el momento sobre los temas tratados? – preguntamos.

—Creo que es fundamental que existan películas sobre la historia más reciente y menos reciente del país. Eso ayuda a formar la conciencia del ser chileno. Es muy importante y creo que faltan películas sobre la Guerra del Pacífico y muchos otros temas, quizás los Mapuche, lo que fue esa guerra. Aunque en la tele está un poco tratado en series, pero no hay películas. Todo eso es absolutamente necesario para que la gente sepa qué es ser chileno, es

fundamental, abordar los momentos complicados de la historia, ya que los hay y no se pueden tapar eternamente. A mí me encanta hacer películas de época por eso. – contestó.

Pese al evidente rechazo de parte del director de *Sub Terra* decidimos ir de todas formas a la Universidad del Desarrollo. La sede quedaba en Av. Plaza en la comuna de Las Condes, muy cerca del Estadio San Carlos de Apoquindo. Al llegar nos dirigimos al área de cine y buscamos hablar con alguna secretaria que nos pudiera ayudar a encontrarlo.

—Hola, llamamos hace unos días ya que estábamos intentando ubicar a Marcelo Ferrari para hacerle una entrevista, somos estudiantes de periodismo... - le dijimos.

—Sí, si me acuerdo que llamaron el otro día, pero yo ya les dije que Marcelo estaba ocupado – nos respondió.

De todas formas estuvimos un buen rato sentados en un sillón cercano a la oficina, pero Ferrari nunca llegó y la recepción de su secretaria nos dio a entender que no había ninguna disponibilidad suya de colaborar. Finalmente decidimos retirarnos de aquel lugar. Cuando íbamos saliendo del recinto nos topamos con varios estudiantes de la Universidad del Desarrollo. Varios de ellos tenían el mismo tono de voz de la secretaria.

Es paradójico ver la realidad de esa casa de estudios y compararla con las tristes imágenes de *Sub Terra*, los viejos y niños con las ropas manchadas por el trabajo bajo tierra, los cuerpos cercenados y tendidos en el suelo luego de los accidentes típicos de la labor, la pobreza extrema en que subsistían todos aquellos hombres y mujeres.

Volvimos por última vez a aquella universidad la siguiente semana. Al entrar la secretaria nos miró con una evidente cara de desagrado.

—No está Marcelo y no creo que llegue – nos dijo con una voz cortante que nos evidenció por última vez su rechazo. Esperamos un rato y nos fuimos. Por respeto a los mineros de Lota decidimos no volver nunca más a ese caricaturesco lugar.

La historia de Chile, tan abundante en difíciles momentos y trágicos sucesos, pareciera pedir mucho más de quienes están dispuestos no sólo a entenderla, sino que a reconstruirla y reinterpretarla ¿Qué recrea el cine cuando recrea nuestra historia? Parecieran preguntarnos los mineros de Lota momentos antes de perder la vida, los campesinos de *Julio comienza en julio* recibiendo las antojadizas órdenes de un terrateniente, los militares mandados a una guerra absurda contra un país vecino o las personas siendo sacadas a tirones del campamento donde vivía Pedro Machuca. No es difícil llegar a responder esta pregunta diciendo que aquello que se recrea de nuestra historia es la profunda cicatriz que todo país latinoamericano guarda en su memoria.

Sin embargo, pocos cineastas parecieran estar dispuestos a mirar esta historia de frente. Probablemente porque muchos de ellos no pertenecen precisamente al mundo de quienes protagonizan sus obras y de la historia más dolorosa de Chile, aquella que justamente merece ser contada y recreada. Muy por el contrario, no estaría demás citar a uno de los genios musicales más emblemáticos de estas tierras.

– ¿Qué te creí', pije relamío? A quién creí que estai' mandando a la cocina, sordo de mierda– dijo Violeta

ARQUEOLOGÍA EN BÚSQUEDA DEL ANTIHÉROE

Desprolijo, imperfecto, vulgar, mezquino, son algunos de los adjetivos que han estado acompañando a los personajes de nuestras películas en el último tiempo. El cine chileno está buscando un molde de representación que se ha ido acomodando a nuestro imaginario. Este personaje es transversal a nuestra historia, porque si de algo debemos alardear no es de nuestra disciplina, sino todo lo contrario. Al ser un sujeto que esté presente en todo espacio-tiempo debemos posicionarlo en los escenarios adecuados para que desarrolle sus proezas. En la búsqueda de este personaje hay un universo de técnicas y nosotros quisimos averiguar cuáles son.

Podemos tener una noción de cómo eran las cosas antiguamente, pero basta que una persona que vivió ciertos eventos se enfrente a una película que intente recrearlos, y que acepte que así era la vida en aquella época, para tener la certeza de que esta película lo logró, consiguió traer el pasado al presente. Es el gran desafío de la dirección de arte de nuestra muestra. Lograr que se vea *real*. No obstante, cada cuadro, cada escena, la luz y el color también están escribiendo el guión, son unidades de sentido inherentes.

Raúl Peralta está sentado en un sillón que apunta hacia a la ventana de una habitación en un segundo piso. Está fumando un cigarro. Escucha ruidos y se asoma. Unos jóvenes asaltan a una señora mayor, la golpean y le roban algunas cosas. Raúl se viste rápidamente y baja a socorrerla, ella está muy agradecida y caminan juntos hacia su casa, van por un Santiago color pastel del año 1979. El barrio, la ropa y los autos estacionados están en una armonía cromática y atmosférica espléndida. Llegan a la casa y esta lo invita a pasar

—¿Sabía usted que el general Pinochet tiene los ojos azules?

—No

—Si pues, los tiene azules... raro, con tanto mapuche.

Un largo silencio, en el que se puede ver la sobrecargada decoración del interior, cuadros, pinturas, retratos, infinitas figuras de loza con motivos religiosos, cada mueble está cubierto por pequeños mantelitos blancos de encaje. Casi se puede sentir el olor de ese interior, naturalmente, hay un gato. Raúl Peralta observa a la señora y le da un fuerte golpe en la cabeza, antes de que esta diga o haga algo la vuelve a golpear repetidas veces hasta que podemos estimar que está inconsciente. Raúl vuelve a su asiento y observa la televisión a color, tranquilo, como si nada hubiese pasado. En la escena siguiente sale caminando con el televisor al hombro y se esconde en un callejón mientras los militares pasan arriba de un camión realizando lo que podría ser una guardia de rigor.

Como dijo Polin Garbisú, estamos frente a la mirada de la dictadura desde un personaje decadente, sin escrúpulos. Es lo que está tratando de contar *Tony Manero*. Un ser humano al que su contexto social le es totalmente indiferente, inmerso en un mundo donde la permeabilidad extranjera ha anulado total identificación local y donde el espectáculo ha cubierto todo cuestionamiento, reflexión y sentido de pertenencia nacional.



Imagen 11: Tony Manero, 2008

Esta propuesta debe tener una unidad visual que acompañe la historia, de esta forma podemos interpretar lo que quieren decir estos planos, desenfocados, borrosos, de luz débil. Le preguntamos a la directora de arte cómo se consigue alcanzar esta atmósfera, esta sensación incómoda que produce *Tony Manero*. Polin afirma que antes de empezar a hacer cualquier cosa hay que empaparse con lo que existe de la época, hundirse en la visualidad de ese momento. “Estuve en la Biblioteca Nacional, que tiene un archivo de imágenes importante. Los diarios de la época, la prensa. Porque ahí hay imágenes e historia, ahí está representado todo lo que estaba de moda, lo que antes se ocupaba, los televisores, la ropa, las micros, toda la idiosincrasia chilena, se ve reflejado ahí de forma super cotidiana, para todo el mundo. También en el Museo Histórico Nacional que está ahí en la Plaza de Armas, tienen un archivo fotográfico tremendo, tienen muchas fotografías”.

Sin embargo, esto no es arbitrario. Estas decisiones son un compromiso con el contenido de la cinta que deben unificar en un mismo elemento todo el material recopilado.

“Soy de la idea de representarlo desde mi punto de vista, no desde el marco histórico, sino como de reinterpretar, en el fondo me nutro de muchas imágenes, de fotografías, películas y prensa, todo eso que tengo en mi cerebro lo reinterpreto lo llevo hacia donde a mí me interesa ir, lo que a mí me interesa contar o cómo hay que contarlo.” Nos cuenta Polin.

Arrojo a la identidad

El cine chileno de ficción que ha estado abordando nuestra historia puede vanagloriarse de su reconocimiento internacional en el último tiempo. Precisamente porque se encuentra en su etapa más madura, su perspectiva basada en personajes que habitan en los acontecimientos ha ido tomando lugar en la búsqueda del antihéroe. El Chile actual se está haciendo responsable de la mezquindad con la que se ha tomado sus procesos y de esta forma ha gestado a estos personajes, lejos de la belleza, de las hazañas, las proezas. Chile no tiene nada de eso, la lectura positivista inunda la prensa, el consumo, la publicidad, un espacio que no nos pertenece, de esta forma la mirada a la hostilidad, la confusión y la decadencia es lo único real que nos queda.

Pero no debemos ser duros con nuestra historia, porque personajes cautivadores nos ha entregado, de todas maneras. En esta misma lectura trágica en la que afloran los instintos más profundos y ocultos, se desborda el arte o el delirio. De esto hay abundancia en nuestras películas.

Podemos ver este proceso en la película *Bombal* de Marcelo Ferrari del año 2011. Sabemos que María Luisa Bombal era una reconocida escritora a nivel nacional e internacional. Por una parte, su obra recibe ovación al tomar la

perspectiva de la mujer emancipada de los valores tradicionales de la familia. Pero su inteligencia brillante, su pluma vigorosa y ágil es prisionera del arrebató emocional aplastante que no le permite salir de una creación literaria totalmente existencialista y dentro de los márgenes aristócratas.

“¿Cuánto tiempo necesitaré para que estos reflejos se borren y sean reemplazados por otros reflejos?

A veces, cuando llego a distraerme unos minutos, siento, de repente, que voy a recordar. La sola idea del dolor por venir me aprieta el corazón. Y junto mis fuerzas para resistir la embestida, pero el dolor llega, y me muerde, y entonces grito, grito despacio para que nadie oiga. Soy una enferma avergonzada de su mal.

¡Oh no! ¡Yo no puedo olvidar!

Y si llegara a olvidar ¿Cómo haría entonces para vivir?

Bien sé ahora que los seres, las cosas, los días, no me son soportables sino vistos a través del estado de vida que me crea mi pasión”

Este fragmento pertenece al libro “La última niebla”, del cual se extraen algunos elementos que aparecen de forma visual en la película, como la referencia a una laguna, una casa de campo, un amante ausente. La carga emocional que contiene esta historia, la cual llevada al cine se enmarca en el intento de asesinato de la escritora a su amante, requiere de una lectura estética tan intensa como la pasión de su protagonista.



Imagen 12: Bombal, 2011

—Con el trabajo de la imagen quisimos que la luz fuera más bien pictórica, que incidiera en los personajes un poco de manera exagerada, que fuera una luz dramática y que el personaje fuera recreado más teatralmente. Trabajamos con luces tungsteno de la época, luz continua 3.200° — dice Sergio Armstrong, el director de fotografía de esta obra.

Entonces es evidente que el trabajo recreativo no debiera ser un ejercicio meramente visible, debe participar activamente en la historia que se está contando. Hacernos testigos de este móvil narrativo, de los sentimientos de los personajes que nos darán atisbos de nuestro pasado en este escenario.

Hay mucha belleza explícita en *Bombal* por lo que cuesta distraerse de la cinta, más que por la historia, por el cuidado de sus planos. De la misma forma que cautiva una novela de la escritora. Si bien, el cuento no es precisamente lo más grandioso que se puede encontrar en la literatura chilena, el cuidado y la meticulosidad en el ritmo de su narrativa expresa una belleza

incuestionable. No obstante, este personaje que tanto entrega a la vez se desborda en su mismo martirio. Se trata de una mujer cuya vida gira en torno al rechazo de su amante, Eulogio Sánchez, su frustración es ahogada en el alcohol y su sufrimiento llega al intento fallido de asesinarlo. No brilla como poeta, ni mucho menos como escritora, aquí tenemos otro héroe caído bajo la embestida de su calidad humana.

"Uno filma para Chile. Ya es un cliché, pero creo que cuando uno hace una película sobre un personaje chileno, eso se convierte en algo universal. Funciona afuera y es exportable. Pero cuando uno parte al revés, con la ambición, las cosas no salen. Ese es quizás uno de los errores que tuvimos en 'Fuga', partir con la idea de hacer una película exportable, entrando por el lado incorrecto de la botella. La botella tiene una sola entrada. Hay que entrar por el lado chiquitito, por el ser humano" dice Pablo Larraín, para una entrevista realizada para El Mercurio en julio del 2008.

Es aquí donde el trabajo de Polin Garbisu se compromete con la construcción de la época en cuestión, que sea la circunstancia que requiere este *personaje*.

—El color va cambiando con los años, es super característico que cada año y cada época tenga su propio color, textura, imagen. Nosotros siempre trabajamos en pro de eso. De hecho en *Post Mortem* todo es pastel, todo es Technicolor. Pablo es así, cuidadoso con eso, en todas sus películas él filma con cámaras de la época, con los filtros de la época, con la óptica de la época porque es su herramienta. En *Post Mortem* lo hicimos, está filmada con óptica Anamórfica, está toda la paleta de colores con colores pasteles. Me volví loca pintando cuadras y cuadras, casas y casas, manzanas completas. Yo lo trabajo a nivel real, no a nivel de filtro ni de postproducción —explica.

Raúl Peralta va por enésima vez a ver *Fiebre de sábado por la noche*, pero esta vez recibe una noticia lapidaria. La película ha sido retirada de cartelera. La señora, que vende las entradas le dice a modo de consuelo que "ahora hay otra que también es buena donde trabaja el mismo caballero". Raúl Peralta accede y entra al cine, soporta veinte segundos de la película (*Grease Brillantina*) y se dirige hacia la sala de proyecciones. Algo pasa, esta escena logra poner en tensión al espectador y todavía no sabemos porque. Raúl Peralta no dice nada, se acerca al hombre que maneja la antigua máquina que proyecta, el cual se ve bastante mayor, golpea su cabeza con esta hasta que su cara se desfigura y sangra escandalosamente. Detrás de él la anciana que le vendió la entrada observa la escena en silencio con una taza de té en sus manos. El resto queda para nuestra imaginación. No nos sometemos a esta violencia dantesca una vez más. Siguiente escena, Raúl se lleva el celuloide que contiene su película, que ya no es una película es una razón de ser, es un proyecto de vida, un pilar, un sentido.

Otro ejemplo muy ilustrativo es el *Chacal de Nahueltoro*, brillante película del año 1969 que mira de frente sin ningún pudor aquel Chile proscrito. Su protagonista es todo lo deleznable, despreciable, horrible y aquello de lo que huimos como civiles. José del Carmen Valenzuela está más cerca de la animalidad que de la humanidad y el trabajo para escribir su historia también se sostuvo en una meticulosa investigación y compromiso con el suceso.



Imagen 13: El chacal de Nahueltoro, 1969

En una entrevista para la revista *Ercilla* en el año 1970 Miguel Littin cuenta que todo partió con la intención de hacer un reportaje debido a lo interesante que era la noticia. Pero a medida que el tiempo fue pasando el “asesino” se fue convirtiendo en un ser casi mitológico, por lo que no se podía desperdiciar esta idea para hacer un buen guión. En esta misma línea investigativa, que apuntaba a un trabajo periodístico, Miguel Littin realizó una mirada etnográfica que no alteró en muchas escenas de la película, lo que le da un cierto color de documental. Por ejemplo el prostíbulo que visita el protagonista, no fue modificado, sólo se hizo un paneo general del recinto.

Escarbando entre archivos y recuerdos

Podemos imaginar con facilidad a los realizadores de películas de época como verdaderos buscadores, arqueólogos o historiadores, escarbando en diversos lugares en la travesía de encontrar aquella visualidad necesaria para

que los espectadores de una película se sientan transportados hacia esos años en que las historias transcurren y los acontecimientos se desatan.

Probablemente uno de los más destacados en este rubro sea Rodrigo Bazaes

—En el caso de *Machuca*, cuando se trata de años específicos, voy a un mismo método: épocas recientes, testimonio hablado, la entrevista, las conversaciones de las personas que vivieron. Segundo, todo el material de prensa disponible en las bibliotecas, prensa, revistas, publicaciones. En general todas para concentrarme en elementos que son transversales a las culturas y que son muy populares y que los encuentras en la publicidad, en la moda, en la venta, en los avisos clasificados, en las carteleras de cine, en los diarios y revistas. Todo eso ha sido para mí muy importante a la hora de recrear lo que tenemos de la ciudad, esa ciudad exterior, donde se van a mover y respirar los personajes. Respecto del mundo privado, cuando te metes a las casas tienes que ir definitivamente a las fotos de autor que hay, hay fotógrafos que están en la iconografía local, yo ataco directamente a ver su trabajo —nos contó Rodrigo Bazaes cuando visitamos su casa.

La metodología de la dirección de arte en películas de época pareciera ser bastante similar a los pasos que sigue un historiador para encontrar aquellos datos y sucesos que una vez analizados, relacionados y escritos formarán su visión o concepción. Es así que en varias escenas de *Machuca* vemos aquella ambientación que nos transporta a los años de la Unidad Popular, como si a través de las imágenes en movimiento viéramos además fotografías antiguas de aquellos años. Las marchas multitudinarias por las calles, la fiesta adolescente de la hermana de Gonzalo Infante, las

características vestimentas de los personajes, los autos de la época, la música y un sinnúmero de factores son el resultado de continuos procesos de investigación

Otro elemento de trascendental importancia en la recreación histórica es la entrevista hablada, es decir, el testimonio de aquellos que vivieron en carne propia determinado momento. De esta forma se puede rescatar no sólo la historia, sino también la visualidad y el ambiente que envuelven dicha historia y aquel personaje que permitirá la identificación del público. Que sea él mismo que cuente la historia ¿Qué mejor forma de visualizar una época determinada que conversar con aquellos que la protagonizaron?

Esta parte es fundamental para construir el personaje que encantará y atraerá al público. Para que la interpretación quede completa es necesario sumergirse en esta figura con todas sus características: las malas, las buenas, las detestables, las violentas, románticas, dentro de otras.

En el caso de Alex Bowen y su trabajo en *Mi mejor enemigo*, nos relató que fue de trascendental importancia el relato hablado para acercarse a la historia de la casi guerra entre Chile y Argentina. Para conseguir estos relatos se publicó abiertamente en el periódico un aviso en el cual se invitaba a los soldados que estuvieron atrincherados en el sur del país a contar sus relatos y experiencias.

—Empiezo a conectarme con la historia y a hacer un poquito de arqueología. Luego de eso pongo un aviso en el diario que dice *si estuviste en las trincheras del 78 quiero conocer tu historia* y pongo mi teléfono de la oficina, se taparon cuatro líneas, del año 2001, debemos haber recibido 250 o 200 personas en una semana que querían contarnos historias y de esos elegimos a 50 soldados. Ellos fueron los que me entregaron el material y la cosa práctica,

es decir, sabes que los vasos no eran de vidrio eran tachos metálicos o de loza, a través de eso y lo que fui capaz de captar allá es donde se va escribiendo la historia porque no hay mucho escrito — nos relató Bowen.

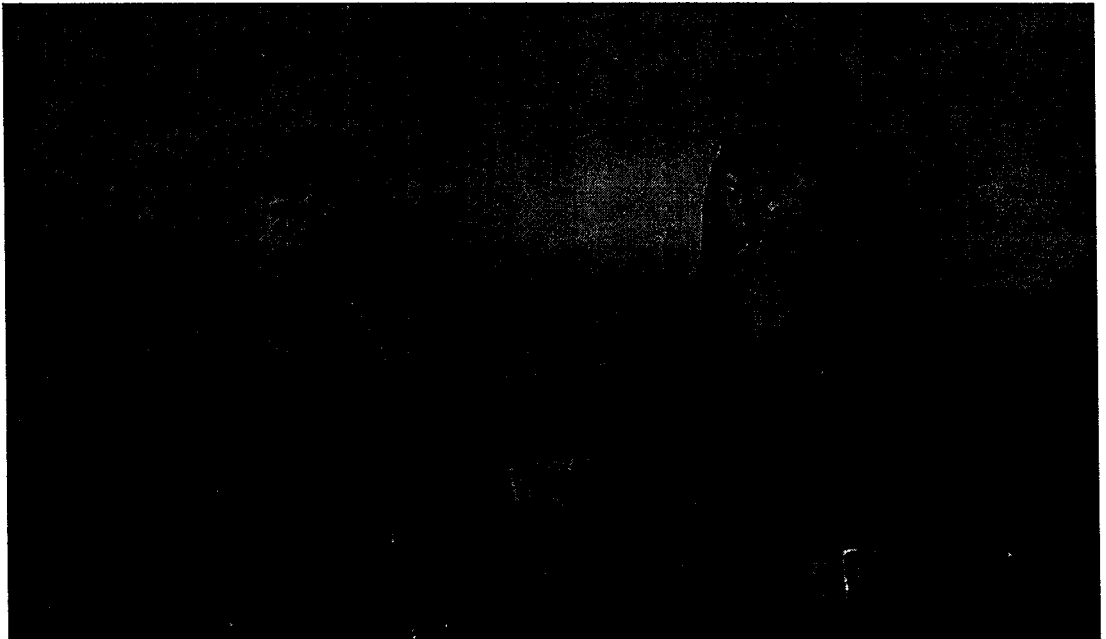


Imagen 14: Mi mejor enemigo, 2005

Además de estos relatos Bowen nos contó que fue la misma Patagonia la que le ayudó a imaginar los sucesos. Un día tomó su camioneta, según nos contó, y partió a conocer las trincheras que décadas atrás se construyeron en mitad del frío y el silencio, allí encontró latas de comida y casquillos de balas y escuchó ese viento del sur que, según sus propias palabras, es un verdadero personaje. Ese proceso de inmersión, aquella sensación de entrar en una atmósfera como alguien que se hunde lentamente en el agua, es el proceso de investigación que finalmente logró concretar esta película.

—¡Ah y las fotos! Las fotos que me trajeron los conscriptos, esas fueron las más sabrosas de todas, ahí se nos permitió recrear muchas cosas —agregó entusiasmado.

Los conscriptos están dentro de una trinchera tratando de hacer funcionar la radio. Están desolados, perdieron la brújula, no tienen muchas esperanzas más que un rescate. Mientras hacen esto uno de ellos se alimenta desde un tarro de comida con diligencia, se lo pasa a su compañero “de ahí me lo pasai” este come ágilmente tres cucharadas y se lo pasa a otro, “de ahí me lo pasai”, este acto se repite hasta que llega a uno de ellos que al recibirlo exclama ¡Chilote conchetumadre! ¡No me dejaste nada! ¡Guatón culiao!. Rojas, quien ha acogido al chilote la mayor parte del tiempo, frente al rechazo de sus compañeros lo increpa, como un padre severo.

—Putita chilote que la cagai

—Es que tengo hambre, pos, Rojas

—¡Todos tenemos hambre pos hueón!

Estos diálogos abundan a lo largo de la película donde se esclarecen las figuras que acompañan este suceso. Frente a esto Bowen nos contó que su idea era formar con estos sujetos un arquetipo de Chile. Está el “cabeza de músculo” como él mismo llama a Orozco, totalmente patriota y subyugado a las fuerzas militares; Almunacín de Chiloé, una persona débil que todo se le hace difícil y la cual piensa todo el tiempo en estar en la comodidad y calidez de su hogar; Rojas, el más centrado de todos, el sentido común del grupo, al que le persigue la figura de la amada en una vida lejana; el Sargento Ferrer, maduro, servicial, racional pero con sus arranques de ira frente a la ineptitud de sus soldados. Esta es la matriz de los héroes patrios, estas personas conforman al glorioso Ejército de Chile, formados a partir de sus mismos testimonios, se sus

mismas fotos. De ellos mismos. El cine chileno se afirma de esta figura, muy lejana a los héroes que nos visitan desde afuera, un ser integral lleno de habilidades a su favor. El personaje que aborda la historia es, ante todo, un ser humano.

Unas palomas se levantan en vuelo con el paso apurado de Raúl que sigue a una persona de su barrio. Este al voltearse y verlo apura su paso. Raúl se agacha y recoge una piedra.

—¡Párate ahí! ¡Párate ahí o disparo! — gritan dos hombres que se bajan de un auto e interceptan a este sujeto, antes de que Raúl pueda hacer algo - ¡Quieto ahí!

El hombre se devuelve pero levanta las manos, se arrepiente, se queda quieto. Raúl se oculta entre la maleza al borde del río, el ruido de un tren hace casi imperceptible el sonido de un balazo. Cuando el tren ya ha pasado y vuelve a sentirse el silencio, Raúl se dirige hacia el cadáver del hombre al que persiguió, revisa su bolso y encuentra unos panfletos en los que dice *No al estado de sitio FUERA PINOCHET*. Los arroja al río. Voltea el cadáver y le quita una gargantilla que lleva el colgante de una cruz, cada vez más cerca de parecerse a su ídolo, después le quita un reloj, lo pone en su muñeca. Se marcha.

En nuestra grata conversación con Silvio Caiozzi nos comentó que, también en su caso, la recreación de época tenía como un gran apoyo el testimonio y el relato hablado. *En julio comienza en julio*, según sus propias palabras, hubo gran variedad de entrevistas y además recorridos por el territorio mismo donde se situaría la película, el cual brindó, sólo a través de su

naturalidad y espontaneidad, varias escenas que más tarde fueron recreadas en la película. “Por ejemplo ahí fuimos a Ovalle a conocer a esa persona y fíjate que hay escenas de la película que yo grabé ahí mismo, andaba con una grabadora y hay parlamentos que fueron de verdad. Cuando entramos al prostíbulo, bueno, le dijimos a la cabrona, como una verdadera amiga, igual que en la película, cerremos el local porque tengo estos invitados. En el local había un borracho, la cabrona se le acerca y le avisa, entonces el borracho empieza a gritar *¡no, por qué me echan, si pa` eso tengo plata!*. Eso sale textual en la película. Hay muchas cosas que uno vive y es lo ideal, muchas cosas que después las adapta, las mete en la película, cosas que te cuentan que son reales y sucedieron.”, nos relató animadamente Caiozzi.

— En cuanto a aspectos visuales ¿Hubo un proceso similar para recrear las épocas de las películas? — le preguntamos.

— *En Julio comienza en julio*, logramos conseguir toda la colección de Zig-Zag, una revista muy famosa durante décadas que hablaba de la llamada Cosa Social en Chile con fotos, imágenes de la sociedad y noticias también. Pero sobre todo era como de la vida social, fotos de señores, de los matrimonios. Nosotros tuvimos la suerte de conseguir la colección completa, desde el número 1 hasta el último. Así que ese fue un material importantísimo que consiguió Producción. No sé cómo, quizás por algunas personas que coleccionaron la revista. Ese fue un material fundamental para poder ir armando el guión, la dirección de arte, la creación de las escenas y el vestuario”

Silvio reconoce que para él la médula de una película está en la creación de los buenos personajes

— Según como yo veo el cine, lo principal en la construcción son los personajes. Pongo por delante a los personajes de la propia historia. Hay quienes trabajan al revés, usan a los personajes como condimento. Yo parto entusiasmándome con los personajes, pero la historia es secundaria (...) me interesan más las relaciones entre los seres humanos y los pensamientos de cada persona que el argumento (...) Cuando los personajes son buenos son inolvidables, cuando funcionan hacen que una película sea inolvidable. Para mí la maravilla más impresionante es cuando tú has imaginado un personaje, has encontrado a alguien que represente ese personaje, has filmado y llegado el montaje te das cuenta que el personaje vive.

Montando la historia

Los diversos elementos necesarios para una recreación histórica se encadenan en la filmación de una película para luego adquirir su forma final en el trabajo de montaje, donde finalmente se hilan las escenas para dar sentido a la historia. Cuando visitamos la casa de la montajista francesa Danielle Fillios, ubicada en la comuna de Ñuñoa, ella nos explicó de qué forma ella apreciaba la labor recreadora tanto de los directores y guionistas como de los directores de arte y fotografía cuando las escenas llegaban a sus manos para ser finalmente montadas.

—En varias ocasiones otros realizadores nos han confesado que para acercarse a un momento histórico han recurrido a diversas fuentes de la época, tales como revistas, periódicos y otros archivos que muestren la estética y visualidad de ese entonces ¿Has visto ese resultado en la construcción de escenas y personajes? ¿Existe algún proceso similar en la labor del montaje? — le preguntamos a la montajista.

—Totalmente, lo he visto. En *El niño rojo* había muy poco presupuesto para locaciones y vestimenta. Pero es un trabajo maravilloso, con mucho conocimiento de la cultura, todos los elementos eran elegidos con pinzas y cada uno de ellos era impecable. La ambientación era perfecta. La película que tú contabas es más simple. En *El Tío* efectivamente los muebles, la ropa del periodo del Golpe ayudaba. Pero eso es bastante sencillo, uno lo puede encontrar fácilmente. En *Mi mejor enemigo*, bueno, eran militares. En *Sub Terra* también, pero no había tanta locación, había dos locaciones más la mina. Era más bien la vestimenta lo que importaba ahí. Todo eso depende mucho del trabajo de arte y de investigación, eso es lo más importante. - nos contestó.

Son varios los elementos que ayudan a recrear una determinada época. Por ejemplo, al recordar la película *Mi mejor enemigo* en la cual las locaciones no son variadas ni son abundantes en material visual. Por el contrario, en esta película abundan los espacios silenciosos y los vastos terrenos de la Patagonia, en los cuales los soldados chilenos y argentinos se relacionan y dialogan. Según Fillios dentro de esta película es trascendental la construcción de aquella tensión que caracterizó a la casi guerra entre Chile y Argentina, por tanto la recreación de dicha tensión es un aspecto fundamental de la recreación histórica y se logra, principalmente, a través del montaje.

—*Mi mejor enemigo* era una película donde, primero, todo pasaba en el campo, en la Patagonia, no había, aparte de la vestimenta de los mismos protagonistas, ningún elemento muy característico que pudiera destruir la ambientación. En esa película más bien trataba de reflejar ese momento de incertidumbre de si iba a haber guerra o no y eso era lo que había que acentuar, la espera. Y eso tiene mucho que ver con montaje, que se sienta la tensión, que se sienta pesado lo que suceda— explica Fillios.

Es así como se unen aquellas imágenes encontradas como pedazos de un espejo roto entre los escombros de una antigua casa. La imagen de un país que se refleja en las escenas que vemos cobrando vida en la pantalla. Imágenes, fotografías, relatos, revistas, rostros, nombres y voces poco a poco van dando vida a aquello que llamamos cine de época, donde la búsqueda, la historia y la subjetividad se unen para dar sentido a un cine que, como las vigas de una construcción, ayuda a levantar nuestro presente.

Le preguntamos a Caziozzi cómo fueron recibidos sus personajes, a quienes pone tanto esmero en el desarrollo de sus películas:

—En el caso de *Julio comienza en julio*, hay que decir que es una época que describe el latifundio y el latifundista. Si tú la adaptas a los años sesenta creo que pierde su fuerza, no tiene esa tradición del latifundista, del señor feudal latinoamericano, porque ese es el tema, el medioevo de Latinoamérica.

Lo más interesante de todo son las reacciones que generó esta cinta a partir de sus protagonistas y la historia que envolvían. Este hombre, Julio padre, que quiere iniciar sexualmente a su hijo, es un hombre que arrastra respeto y sumisión cuando camina, la gente que le rodea queda totalmente sujeta a su poder, es un hombre respetable, le brinda trabajo a mucha gente, trata bien a sus empleados. Del mismo modo, hace y deshace como quiere en su latifundio. Le financia a un conocido la campaña política, corre la reja de las viviendas de otros para construir una iglesia, lo que lo deja bien parado con esta institución también. A la vez, es un visitante tenaz del prostíbulo local al que lleva también a sus amigos.

La injusticia en la diferencia de clases, la desigualdad, la acumulación por un lado, la pobreza por otro, la corrupción, son elementos que habitan por

debajo de una historia acerca del vínculo padre e hijo. Estos temas son discutidos por algunos personajes influyentes de aquella época (1976). La rechazan, y denuncian que se trata de una película que alimenta el odio al mostrar el abuso de poder. Caiozzi cuenta que son los periodistas de derecha los que la salvan, el país estaba en una etapa tan pobre de creación artística que deciden enarbolarla y posicionarla como una gran obra de creación nacional.

—Hubo fuertes discusiones, pero finalmente la aprueban para mayores de quince. Después de querer pararla y prohibirla, ya que había una alusión al abuso de poder, decidieron subirse al carro del éxito, cosa que hacen siempre. Me citaron al Diego Portales a conversar y me ofrecieron distribuir la película a través de la cadena Chile Films, que en aquellos años era del gobierno. Yo le dije que ya estaba en conversación y que estaba pensado en hacerlo en CCN. Me estaban ofreciendo una distribución en los canales del gobierno, pero ya habían habido casos donde el gobierno llegaba y le ponía educativa, obligando a los estudiantes a verla y todo. Entonces querían subirse al carro y utilizarla. Probablemente yo tendría que usar la medalla que me iba a dar Pinochet. Por suerte yo era bastante joven y jugué al joven tonto, dije que yo ya había dado mi palabra. Si hoy en día me hubiera pasado eso, me matan, así eran las reglas del juego, te mataban. Todas las dictaduras son iguales, o estás con nosotros o estás contra nosotros — es lo que cuenta Caiozzi.

No es de extrañar, por lo tanto, que este personaje con todas sus características haya visto su reflejo en la sociedad chilena de ese entonces. En el que una historia como cualquier otra posiciona a este sujeto como eje narrativo de la creación fílmica. El cine chileno está lleno de lugares comunes. El personaje hipócrita, corrupto encontró su público en plena dictadura.



Imagen 15: Julio comienza en julio, 1976

Desafío a la imaginación

"Dulce vecina de la verde selva
Huésped eterno del abril florido
Grande enemiga de la zarzamora

Violeta Parra

Jardinera

locera

costurera

Bailarina del agua transparente

Árbol lleno de pájaros cantores"

Violeta Parra

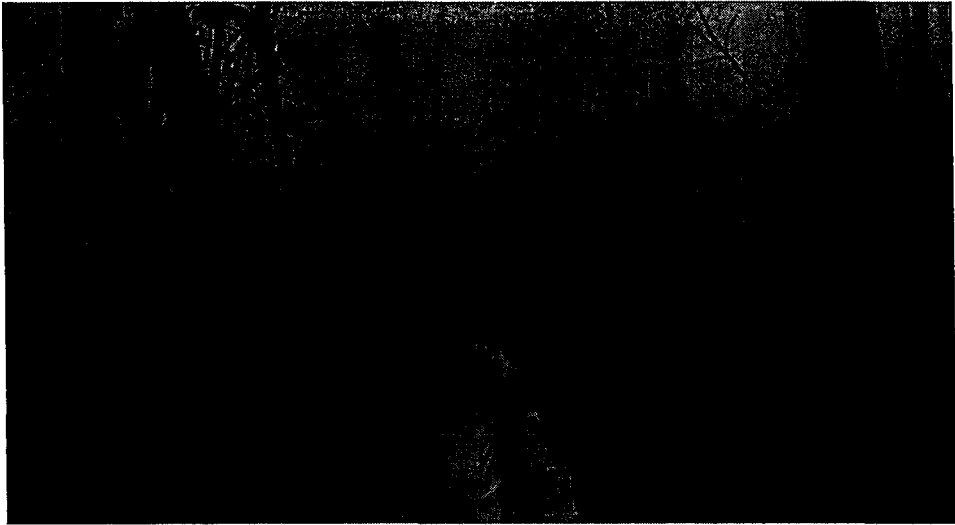


Imagen 16: Violeta se fue a los cielos, 2011

Extracto de *Defensa para Violeta Parra*, poema que le escribió su hermano Nicanor. Entre estas palabras, habita una artista inabarcable, luces, oscuridad, belleza, desolación. Violeta Parra parece un personaje inventado con todo lo que sabemos de ella. Con un alma demasiado grande para un mundo tan pequeño, con una mente infinita y un corazón desbordante. Andrés Wood se propuso recrearla en el año 2011. Un desafío demasiado grande para el cine chileno, que apenas está tomando su andar. Todavía mayor, pasar por distintas etapas de su vida y distintos lugares físicos a la vez. El trabajo recreativo en arte estaba en manos de Bazaes, quien reconoce que se tomó la libertad de darse numerosas “licencias artísticas” para recrear los 60. Lo importante fue nutrirse de su familia, del libro publicado acerca de ella, escrito por su propio hermano. A pesar de esto, sus hijos se dividieron en opiniones. Uno creía que la recreación era fiel y el otro no, frente a esto Bazaes se reconoce incapacitado de unificar la opinión, ya que se trata de una sensibilidad parental imposible de abordar.

Pero ¿llegamos a la Violeta que está en nuestro imaginario? Hay que considerar que para nuestra generación Violeta es un ser mitológico, sólo nuestros abuelos conservan recuerdos reales de su vida. Esta imagen que se formó a partir de sus canciones, sus pinturas, sus telares, es demasiado amplia para abarcarla en una película que intenta a través de la experimentalidad tocar todos sus rincones.

La vemos en su carpa con público numeroso, la vemos en el campo buscando la inspiración en músicos rurales, la vemos como madre ausente, como amante pletórica, viajando por Europa, triunfando y fracasando, odiándose frente al espejo ¿es esta la Violeta que imaginábamos? Un sabor amargo nos deja *Violeta se fue a los cielos*. Presenciamos a una mujer perturbada, ciega, irracional, muchas veces irritante ¿Dónde está la artista? ¿Dónde está la poesía? Aquí está nuestra insigne Violeta, heroína del dolor visceral, ahí empieza y ahí termina. No queda nada más de ella.

Raúl Peralta pierde el concurso del doble de Tony Manero en el Festival de la una. Su rostro refleja frustración, tristeza y amargura aplastante. Podemos tragar con él la ponzoña de la derrota. Camina a esperar la micro, el ganador pasa frente a él con los premios junto a su mujer y le sonríe. Nos angustiamos, creemos que puede abalanzarse sobre él y matarlo en ese mismo momento a plena luz del día, frente a esos edificios, frente a todas las personas que pasan por ahí. Estamos expectantes. No pasa nada. La película termina. Los créditos avanzan lentos y silenciosos. Raúl es tan decadente que pese a que eliminó cada barrera, a todo al que se le oponía, consiguió todo lo que necesitaba para ser Tony Manero, no ganó. Está destinado a la mediocridad.

Epílogo

Muchos y variados son los ejemplos de películas que buscan una atmósfera histórica como telón de fondo, películas que con el tiempo se han transformado en hitos del arte audiovisual en nuestro país y que, debido a ello, han ido construyendo nuevas formas de entender la historia y puntos de vista para mirar el presente.

Mirándolo de esa forma, la elaboración de películas de época no es una labor menor y mucho menos pueda tomarse a la ligera, ya que, al ser el cine uno de los medios más populares y masivos de comunicación de sentimientos e información, dicha labor constituye una forma de construir nuestra sociedad. Esta fue la motivación central de nuestro trabajo, dar a conocer y narrar la experiencia de esta búsqueda, la búsqueda de la construcción de nuestra identidad.

En la primera crónica, compartimos nuestra experiencia conversacional con quienes participaron de la elaboración estética y recreacional de esta película, develando que las reflexiones de quienes concretan la recreación histórica poco se condicen con el impacto de sus propios trabajos. Esto se demuestra ya que, por un lado, la totalidad de críticas y polémicas desatadas por la obra se relacionan íntimamente con su carácter histórico. Sin embargo, sus mismos realizadores suelen restarle valor a esta característica fundamental de sus obras, argumentando que en sus películas prima la importancia de personajes, sucesos y relaciones humanas. De manera implícita es posible develar la falta de compromiso con el fulgor de la historia, la apropiación de esta y su tratamiento desde la trinchera de su adjudicación.

La segunda crónica es un relato de nuestra experiencia en la búsqueda de los realizadores del cine nacional, una búsqueda que no escatima en anécdotas buenas y no tan buenas y que, a través de diversas situaciones, nos refleja el perfil de quienes hoy en día hacen cine. En esta búsqueda nos encontramos con un sinfín de puertas cerradas que, sin embargo, nos hablaron de una característica que no suele incluirse en el análisis formal, pero que sí representa una parte fundamental del cine nacional: un ambiente lleno de egocentrismo y bastante difícil de abordar desde el punto de vista humano.

En la tercera y última crónica nos centramos en los procesos de investigación y recreación de las épocas de las películas, buscando mostrar detalladamente y, a través de los relatos de quienes participaron directamente, el proceso que permite acercarse y elegir los diversos elementos que caracterizan a una época, los cuales finalmente son los que dan vida a la recreación y el trabajo estético. Este proceso resulta ser una bella búsqueda de aquellos tesoros visuales que nos heredan los tiempos pasados. Ocupamos de eje para contar nuestra historia la figura del antihéroe, protagonista transversal de gran parte de la creación fílmica nacional, haciendo juicio a nuestra identidad como chilenos, humanos, imperfectos.

Este recorrido nos llevó a construir una visión más acabada acerca de lo que hoy en día podemos llamar el cine nacional. La necesidad de un acercamiento profundo a este, a través del visionado de películas chilenas de recreación histórica y la posterior documentación sobre estas obras y sus respectivos creadores, nos evidenció la transversalidad de ciertos elementos comunes, tales como la persistencia de una visión traumática y dolorosa acerca de nuestra historia.

Lo que podemos inferir de lo que el cine chileno recrea de la historia nacional es: la sensación y la experiencia de los participantes dentro de los eventos que la atraviesan. Se enfoca en las emociones y los personajes y no precisamente desde su punto de vista político, sino desde el punto de vista personal y humano de quien se ve envuelto por su contexto y atmósfera histórica. De esta forma el cine de época en nuestro país busca llegar al nervio del ser humano pasando primero por la dermis de la historia.

Todos los personajes que obtenemos de las películas de nuestra muestra quizás pueden haber estado en otros acontecimientos distintos de los que vemos en estas cintas. Pero es en el sujeto local en donde está la mayor parte del trabajo, en lo que siente y en lo que no, en lo que hace y en lo que decide no hacer frente a su época. Es por ello que en este tipo de cine no vemos grandes héroes de la Historia, sino particulares personajes que viven su contexto y se desenvuelven en él.

En la mayoría de las obras vistas, pensadas y debatidas vemos cómo la violencia y el despojo de la vida y la dignidad aparecen como un elemento constante en la recreación. Reconocemos esto como una característica artística no sólo de Chile y el cine, sino que también de otras artes y expresiones nacidas en el territorio latinoamericano.

Sin embargo, esta violencia y este despojo aparecen bastante tímidos en muchas de las obras que tratan sobre la vida de nuestro país, lo que evidencia, según nuestra opinión, el tabú en que se ha convertido nuestra propia historia, colonizado primero y mutilado después. De la misma forma en que una mente humana se demora e incluso se niega a entender los episodios más traumáticos y dolorosos que la constituyen, creemos que el cine chileno, agazapado en este nuevo presente olvidadizo, pseudodemocrático y neoliberal,

no se ha atrevido y no ha conseguido mirar de frente nuestro más íntimo subconsciente.

En Chile el legado de la dictadura arrasó transversalmente todos los espacios: políticos, económicos, sociales, culturales y creativos, entre muchos otros. El mismo dictador Augusto Pinochet dice en el documental *La Spirale*, "aquí no existe la lucha de clases, somos todos iguales". De alguna forma, el cine histórico de ficción de nuestro país posicionó al sujeto convencido de las ideas que instaló el Golpe, para convertirlo en el sujeto que desde su perspectiva escribirá esta nueva historia que, muy forzosamente, se inventa a sí misma una fachada nueva capaz de maquillarse apenas los moretones.

"La idea principal es desenvenenar al país, el país ha sido intoxicado de marxismo, de política, de todo tipo de ideas. El país tiene que políticamente liberarse", en el mismo documental mencionado, hace esta declaración un militar del Ejército justificando el gobierno de facto de ese entonces. Aplastando todo sentido de identificación, de participación y erradicando al ciudadano chileno de las decisiones que guiarán su vida.

Creemos que debido a estas mismas razones fue tan difícil, y en ocasiones imposible, acceder a un diálogo con quienes son los realizadores directos de las películas. El cine chileno sigue estando protegido por los murallones de las elites. Es esta misma razón la que no permite que los temas históricos sean tratados adecuadamente, ya que las vivencias y vidas de quienes elaboran el cine probablemente se encuentren bastante lejanas al desgarramiento del verdadero ser latinoamericano. Sí, creemos que el cine nacional ha tratado de recrear la violencia sobre la cual se erige nuestro presente, pero lo hace sin suficiente valentía y propiedad. Frente a esto, declaramos: cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia.

Llegamos a comprender hasta qué punto los métodos del cine pueden parecerse a otros métodos de investigación histórica. Encontramos en la experiencia recreativa una vasta zona de conocimientos, copiosa en detalles, historias, archivos, visualidad, relatos. Los procesos conseguidos a través de las entrevistas realizadores nos develaron la indudable importancia y belleza de la recreación histórica y su puesta en escena, la cual puede ofrecer mucha más profundidad que la alcanzada en la actualidad.

Fuentes y documentos

A continuación un catastro de las fuentes que consultamos para llevar a cabo nuestro trabajo

Bibliografía:

Estévez, A. 2003. *Luz, cámara, transición: El rollo del cine chileno de 1993 a 2003*. Santiago. Ediciones Radio Universidad de Chile

Ruiz, R. 2000. *Poética del Cine*. Santiago: Editorial Sudamericana,

Bombal, M.L. 1982. *La última niebla, el árbol y otros cuentos*. Santiago. Editorial Andrés Bello.

Parra, N. 1969. *Obra Gruesa*. Santiago. Editorial Universitaria

Prensa:

La Cuarta, (7 de Agosto de 2004) "En Osorno no querían exhibir Machuca". Recuperado de <http://www.lacuarta.com/diario/2004/08/07/07.17.4a.ESP.MACHUCA.html>

Cooperativa (9 de Agosto de 2004) "Administradora de cine osornino debió renunciar por cuestionar a Machuca". Recuperado de http://www.cooperativa.cl/administradora-de-cine-osornino-debio-renunciar-por-cuestionar-machuca/prontus_notas/2004-08-09/153019.html

Soto, H. (28 Agosto de 2008) "Crítica de Cine: Tony Manero". La Tercera. Recuperado de http://www.latercera.com/contenido/29_44337_9.shtml

Acosta, C. (22 de febrero de 2013) Pablo Larraín: "En otros países, la gente vincula la película con su propia realidad política". Bio Bio Chile. Recuperado de <http://www.biobiochile.cl/2013/02/22/pablo-larrain-en-otros-paises-la-gente-vincula-la-pelicula-con-su-propia-realidad-politica.shtml>

Villalobos, D. (25 de noviembre de 2010) Crítica de Cine: Post Mortem. La Tercera. Recuperado de <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2010/11/1453-310187-9-critica-de-cine-post-mortem.shtml>

Sitios Web:

<http://cinechile.cl/>

<http://www.awood.cl/>

Vera-Meiggs, D. (s. f.) "Los Equilibrismos de la Historia". Cinechile. Obtenido de: <http://www.cinechile.cl/crit&estud-4>

Pinto, I. (s. f.) "Tony Manero. Acechos". La Fuga. Obtenido de: <http://www.lafuga.cl/tony-manero/100>

Martínez, F. Salinas, S. Soto, H. (Otoño, 1972) "Entrevista a Miguel Littin: Hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine" Revista Primer Plano. Cinechile. Obtenido de: <http://cinechile.cl/archivo-51>

Mena, R. (Agosto de 2004) "Andrés Wood: El clasismo hoy es más exacerbado que en esos días". Nuestro. Obtenido de: <http://www.nuestro.cl/notas/noticias/machuca.htm>

Machuca (22 noviembre 2015 a las 16:03)
<https://es.wikipedia.org/wiki/Machuca>

Correa, C. (s. f.) "Comentarios de cine: Post Mortem". Iglesia, Conferencia episcopal de Chile. Obtenido de: http://www.iglesia.cl/portal_recursos/comunicaciones/cine/detalle.php?id=MTE0

Agüelles, M. (Junio de 2011) "Post Mortem: El horror". El Espectador Imaginario. Obtenido de: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/junio-2011/criticas/post-mortem.php>

Julio Comienza en Julio (26 de noviembre 2015 a las 20:31) Obtenido de: https://es.wikipedia.org/wiki/Julio_comienza_en_julio

Caspana (24 de octubre 2015 a las 15:19) Obtenido de:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Caspana>

A la sombra del sol (24 de octubre 2015 a las 22:27) Obtenido de:
https://es.wikipedia.org/wiki/A_la_sombra_del_Sol

Silvio Caiozzi (14 de noviembre 2015 a las 02:51) Obtenido de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Silvio_Caiozzi

Islas Picton, Nueva y Lenox (22 de noviembre 2015 a las 22:41) Obtenido de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Islas_Picton,_Nueva_y_Lenox

Operación Soberanía (27 de noviembre 2015 a las 14:59)
https://es.wikipedia.org/wiki/Operaci%C3%B3n_Soberan%C3%ADa

Skoknic, M. Pinto, I. (s. f.) "Mi Mejor Enemigo". La Fuga. Obtenido de:
<http://www.lafuga.cl/mi-mejor-enemigo/64>

Urrutia, C. (s. f.) "No, la película. Más alegre que la alegría". La fuga. Obtenido de:
<http://www.lafuga.cl/no-la-pelicula/573>

Valdivia, W. (30 de agosto de 2008). "CRÍTICA: "Tony Manero" (2008) de Pablo Larraín, retrato de una sociedad sin identidad". El otro cine. Obtenido de:
<http://www.elotrocine.cl/2008/08/30/critica-tony-manero-2008-de-pablo-larrain-retrato-de-una-sociedad-sin-identidad/>

Imágenes:

Imagen 1, Machuca. Recuperado de:
<http://ponchomelonbichomelames.blogspot.cl/2011/04/melon-y-melames-le-entran-al-golpe-de.html>

Imagen 2, Mi mejor enemigo. Recuperado de:
<https://lagrietacultural.wordpress.com/2012/03/02/una-charla-con-patricio-perez-para-enterarnos-como-trabaja-el-cineclub-comunitario/>

Imagen 3, Machuca. Recuperado de: <https://prezi.com/drv5ichphysyt/club-de-peliculas/>

Imagen 4, Post Mortem. Recuperado de:
<http://www.sensacine.com/actores/actor-178312/fotos/detalle/?cmediafile=19670831>

Imagen 5, Tony Manero. Recuperado de:
<http://www.jaredmobarak.com/2012/09/03/tony-manero/>

Imagen 6, A la sombra del sol. Recuperado de: <http://www.clacpi.org/muchos-de-los-pueblos-origenarios-no-se-ven-representados-en-los-constructos-audiovisuales/>

Imagen 7, Machuca. Recuperado de:
<http://www.cinejuntos.com/profiles/blogs/critica-machuca-film-chileno>

Imagen 8, Machuca. Recuperado de:
<http://retazosdememoriachilena.blogspot.cl/2015/10/pelicula-completa-machuca-2004-de.html>

Imagen 9, Machuca. Recuperado de: <http://campocontracampo.cl/peliculas/22>

Imagen 10, A la sombra del sol. Recuperado de:
<http://www.nativeamericanfilms.org/themes.html>

Imagen 11, Julio comienza en Julio. Recuperado de:
<http://2013.cineclubuach.cl/?event=cuarta-parte-octava-sesion-produccion-del-interior>

Imagen 12, Sub Terra. Recuperado de:
<http://www.latarea.com.mx/articu/articu18/orrego18.htm>

Imagen 13, Tony Manero. Recuperado de:
<http://www.ign.com/articles/2008/05/20/cannes-2008-tony-manero-review>

Imagen 14, Bombal. Recuperado de: <http://sangria.cl/2012/01/critica-bombal/>

Imagen 15, Chacal de Nahueltoro. Recuperado de:
<http://cinetecadigital.ccplm.cl/Pelicula?ID=b7ab42d5-f043-64b8-a99e-ff0000f0762f>

Imagen 16, Mi mejor enemigo. Recuperado de:
<http://www.programaibermedia.com/proyectos/mi-mejor-enemigo/>

Imagen 17, Julio comienza en Julio. Recuperado de:
<http://cinetecadigital.ccplm.cl/Pelicula?ID=03ab42d5-f043-64b8-a99e-ff0000f0762f>

Imagen 18, Violeta se fue a los cielos. Recuperado de:
<http://2012.iffpanama.org/es/peliculas/violeta-se-fue-los-cielos>

Personas:

Rodrigo Bazaes Nieto. Guionista, director de Arte (Violeta se fue a los cielos, Machuca)

Alex Bowen. Director, guionista, productor (Mi mejor enemigo)

Silvio Caiozzi. Director, guionista, director de arte (Julio Comienza en julio, a la sombra del Sol, Caliche Sangriento)

Danielle Fillios, Montajista (Mi Mejor Enemigo, El Tío)

Polín Garbisu, Directora de Arte (Post Mortem, Tony Manero)

Sergio Armstrong, Director de Fotografía (No, Bombal, Post Mortem, Tony Manero)



Prof. Raúl Rodríguez O.
Jefe de Carrera – Escuela de Periodismo
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

A continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título “El mito de la crisis de audiencias en el cine chileno” del / a estudiante Catalina Moya y Roger Ancamilla:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	Problematización	Planteamiento y contextualización del tema	10%
1.2	Pertinencia	Relevancia y originalidad de la investigación	15%
1.3	Estrategia Metodológica	Recolección de la información, datos y antecedentes.	20%
1.4	Conclusiones	Análisis e Interpretación de los hechos relevantes.	15%
1.5	Estructura	Orden narrativo, construcción del texto.	15%
1.6	Presentación	Calidad de la redacción, recursos estilísticos.	15%
1.7	Recursos bibliográficos	Materiales y textos utilizados.	10%

Item	Nota	Valor
1.1	4,0	0,4
1.2	4,5	0,7
1.3	5,0	1,0
1.4	5,0	0,8
1.5	5,5	0,8
1.6	6,0	0,9
1.7	4,0	0,4
Nota Final		5,0

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno
4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0.

6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable

COMENTARIO

Observaciones, comentarios, sugerencias, críticas, etc.

El título de la tesis instala la problematización sobre los imaginarios históricos en el cine chileno, pero el resultado es bastante menor a la idea inicial. Esto



particularmente se evidencia en las conclusiones, las cuales no son capaces de responder preguntas básicas vinculadas a la cultura de masas, las industrias culturales, la vinculación con el estado, los mecanismos de circulación, entre otros.

Para esto, hubiese sido necesario abordar otras fuentes bibliográficas que sean capaces de dar cuenta de cómo las obras se vinculan con las audiencias (si ese era una de las hipótesis) o bien como los "autores" (¿cómo comprenden este concepto?) tratan de construir un imaginario. En ambos casos, las referencias están dadas por generalizaciones que van en detrimento de la investigación, como la anécdota del cine de Osorno que se hace pasar como un mecanismo que condiciona efectivamente algo. En este caso, las generalizaciones más bien hacen sospechar que reafirmar.

El texto cuenta con varios errores historiográficos que se pueden corroborar con el escaso trabajo bibliográfico. Se señala a Silvio Caiozzi como "director" de la película Caliche Sangriento, Los naufragos es calificada como "experimental", se indica a "Ejercicio general de bomberos" como "la primera película exhibida", entre otras erratas. La bibliografía no contempla textos fundamentales que del tema abordado de autores como Jacqueline Mouesca, Eliana Jara, Alicia Vega, Mario Godoy, entre otros que seguramente les habrían otorgado perspectivas para abordar con mayor precisión el terreno de estudio. A cambio, no queda claro como trabajaron con textos como "Poética" de Raúl Ruiz. Emplear referentes de internet y no cotejar con otras fuentes presupone también estos errores: internet no tiene todo ni es una fuente suficientemente confiable, lo cual queda demostrado en las erratas que presenta el trabajo.

Respecto a la estructura, no queda claro cual es el objetivo, hipótesis y fundamentación de la pertinencia de la investigación. Esto significa que el texto es algo disparejo, pierde su eje en algunos pasajes, y por lo mismo hace perder el foco de la investigación. En las conclusiones, tampoco se resuelve cabalmente la pregunta de la investigación, posiblemente debido a que el tema es demasiado amplio como para los resultados obtenidos. La anécdota con los cineastas Miguel Littín y Marcelo Ferrari o el guionista Mateo Iribarren no aportan nuevos antecedentes ni permiten identificar algo en particular, más aún cuando en redacción se cae en plantear una "épica periodística" ya sea en las formas de adjetivar como en preguntas del tipo "¿Qué se puede esperar del cine chileno luego de un suceso así?". Cabe señalar que no porque un cineasta conteste mal a dos tesis, se puede obtener una conclusión definitiva sobre el estado cine chileno...

Respecto al cuerpo de estudio, surgen al menos dos preguntas que pueden instalarse a modo de reflexión. La primera, es por la ausencia del documental como vehículo representacional de la historia. La fundamentación otorgada ("nuestra muestra de películas comprendía a las que tuvieran perspectiva histórica hacia el pasado y cuyo



guión tuviese por base algún hecho en particular que ocurrió realmente”), independientemente que señale claramente que trabajará sobre la ficción, no fundamente porqué no un documental, siendo que cumple con estos requisitos. Por tanto, parece ser que el cuerpo de estudio no está suficientemente bien fundamentado, o no queda claro cual es la definición que proponen de “historia”, “Realidad” e “identidad”.

La segunda pregunta surge a partir del cuerpo de estudio, donde argumentan que por “aspectos materiales y políticos” no pudieron acceder a todas las películas que quisieron analizar. No parecen existir problemas políticos o materiales en películas como “Esmeralda 1879”, aunque me sorprende aún más excluir una película histórica por antonomasia como es “El Húsar de la Muerte”, dado que tampoco fundamentan porqué se inicia el cuerpo de estudio en los 50 y no antes, sobre todo que se está intentando trabajar sobre identidad.

No obstante lo anterior, se rescatan las entrevistas realizadas y el formato crónica desplegado. Se les incita a seguir profundizando estos tópicos ya que los elementos previamente indicados son corregibles, más la estrategia de redacción parece ajustada y –exceptuando algunos excesos en cuanto adjetivos u opiniones rotundas- podría establecer un marco de trabajo investigativo interesante de continuar abordando, aunque esta vez sin tratar de abarcar periodos tan amplios o temas mucho más complejos.

Atentamente,

Luis Horta Canales

Santiago, 26 Octubre de 2015



Prof. Raúl Rodríguez O.
Jefe de Carrera Escuela de Periodismo
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

A continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título ***“El cineasta como historiador: La construcción del imaginario histórico de Chile a través del cine de ficción”*** del / a estudiante **“Catalina Moya Catalán y Roger Ancamilla Zambrano”**:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	Perspectiva social e histórica	La crónica entendida como huella y propósito, donde las historias contadas tengan un anclaje social, político cultural.	15%
1.2	Pertinencia periodística	Relevancia y originalidad. Criterio de actualidad y de sostener relatos como un proceso.	15%
1.3	Estrategia Metodológica	Recolección de la información, fuentes, datos y antecedentes. Uso de entrevistas, diálogos, observación.	20%
1.4	Estructura	Orden narrativo, construcción del texto, estructura y ejes argumentativos; uso, de acuerdo al énfasis declarado, de recursos literarios.	20%
1.5	Presentación y estilo	Calidad de la redacción (gramática y ortografía), recursos estilísticos, estructura creativa (tipos de entramados entre partes y capítulos, por ejemplo).	20%
1.6	Recursos bibliográficos en caso de ser utilizados	Materiales y textos utilizados (referencias bibliográficas).	10%

Item	Nota	Valor
1.1	5,0	0,8
1.2	7,0	1,1
1.3	6,2	1,2
1.4	6,2	1,2
1.5	6,2	1,2
1.6	5,0	0,5
Nota Final		6,0

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO

En primer término, celebro la iniciativa de abordar la escritura fílmica de la historia, acercándola periodísticamente al lector de hoy y procurando hacerlo a través de una narrativa expedita y atractiva.

Creo de interés, asimismo, dejar constancia de ciertos errores o desaprensiones (que podrían incorporarse, en ciertos casos, de cara a una versión final del documento):

-El índice incluye, naturalmente, números de páginas, pero las páginas no están numeradas.

-Cuando se usan sistemáticamente ciertos términos (como "imaginario"), se agradece una definición operativa, aunque sea a la pasada.

-Cuando se afirma que el registro cinematográfico nacional "es escaso y en gran parte está perdido", cabe hacer precisiones para no caer en el impresionismo o la opinología.

-El uso de comillas con fines aparentemente irónicos (como cuando se habla de la actual "democracia") es una cuestión delicada. En este y en otros casos, que denotan una cierta presunción por parte de los redactores, prefiero que periodísticamente se informe y/o se entregue un parecer validado por argumentos pertinentes.

-Acaso el aspecto más cuestionable de este reportaje reside en la facilidad con que se llega a ciertas conclusiones en el ámbito de la perspectiva histórica: se pasa "de un tirón", sostenidos de un mismo argumento, de 1902 a 1973, tal como se hace entre la Conquista española y el 11/9/1973. O bien se proponen explicaciones provistas de sentido, evidencia, inteligibilidad y soporte argumental, o se opta por otros caminos para construir la narrativa periodística.

Atentamente,

PABLO MARÍN CASTRO

Nombre y firma del (a) profesor (a)



Informe de Memoria de Título

María Cecilia Bravo

Directora de Pregrado

Instituto de la Comunicación e Imagen

Universidad de Chile

PRESENTE

A continuación le comunico la evaluación de la memoria de título *El cineasta como historiador: la construcción del imaginario histórico de Chile a través del cine de ficción* de los estudiantes **Catalina Moya Catalán** y **Roger Ancamilla Zambrano**, realizada bajo la modalidad "Crónicas periodísticas y perfiles de vida":

ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1. Perspectiva social e histórica	La crónica entendida como huella y propósito, donde las historias contadas tengan un anclaje social, político cultural.	15%
2. Pertinencia periodística	Relevancia y originalidad. Criterio de actualidad y de sostener relatos como un proceso.	15%
3. Estrategia Metodológica	Recolección de la información, fuentes, datos y antecedentes. Uso de entrevistas, diálogos, observación.	20%
4. Estructura	Orden narrativo, construcción del texto, estructura y ejes argumentativos; uso, de acuerdo al énfasis declarado, de recursos literarios.	20%
5. Presentación y estilo	Calidad de la redacción (gramática y ortografía), recursos estilísticos, estructura creativa (tipos de entramados entre partes y capítulos, por ejemplo).	20%
6. Recursos bibliográficos en caso de ser utilizados	Materiales y textos utilizados (referencias bibliográficas).	10%

Item	Nota	Valor
1.	7,0	1,1
2.	6,0	0,9
3.	5,5	1,1
4.	6,5	1,3
5.	5,5	1,1
6.	5,0	0,5
Nota Final		6,0

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9– 3.0.



COMENTARIO

El texto presentado por los estudiantes Catalina Moya y Roger Ancamilla presenta un tema de gran relevancia desde una perspectiva original. El propósito del trabajo es indagar en las razones y los medios por los que los cineastas chilenos recrean la historia nacional. Pensada originalmente como un trabajo analítico en base a entrevistas, los propios vericuetos de la investigación llevan a los autores a replantearla como una colección de crónicas, tal como lo plantean en la introducción del texto.

Las crónicas presentadas plantean problemas muy interesantes sobre el proceso de reconstrucción histórica en el cine. ¿Coinciden las expectativas del público con las intenciones de los realizadores? ¿Qué sucede cuando el significado de las recreaciones históricas excede el marco planteado por las narraciones de los filmes? ¿Cuáles son los mecanismos por los que el cine provee a la historia de unas imágenes en movimiento? Para responder estas preguntas las crónicas recrean pasajes de las películas contraponiéndolas con testimonios de los realizadores, críticas cinematográficas y material de prensa y bibliográfico, trenzando hilos narrativos que llevan al lector por unos itinerarios en los que la memoria, la emoción y la historia se entremezclan. La redacción de la memoria coopera con esta intención y ordena los elementos del texto de manera eficaz y atractiva.

Sin embargo, el proyecto también presenta algunas deficiencias. A la imposibilidad de entrevistar a algunos realizadores de películas clave en la reconstrucción de la historia en el cine reciente (Miguel Littín, Pablo Larraín y Andrés Wood), imposibilidad que los autores transforman en el eje narrativo de su segunda crónica, reconvirtiendo inteligentemente la falta en parte del relato mismo de su trabajo, la presentación de la memoria es desprolija en lo que refiere al recuento de sus fuentes documentales, indicando claramente menos material del consultado y, por tanto, impidiendo al lector hacerse una idea cabal del trabajo investigativo que está en la base del proyecto. Otra deficiencia notoria es la de las formalidades: las páginas no están numeradas, no están indicadas las fuentes de las imágenes utilizadas y tampoco se indican las referencias del material obtenido de fuentes digitales, de las que se indica solamente la URL. Se trata de deficiencias impropias de un trabajo de ciclo final de pregrado, que si bien no perjudican el contenido o los propósitos de las crónicas, si interfieren con la presentación general del trabajo y con las posibilidades del lector de formarse un juicio crítico sobre el trabajo.

De todas formas, el proyecto en lo general está bien logrado y demuestra que los autores poseen las habilidades fundamentales con las que debe contar un periodista. Por todo lo anterior, califico esta memoria con nota 6,0 (seis, cero).

Atentamente,

Hans Stange M.
Profesor asistente
Guía de la tesis

Santiago, 11 de septiembre de 2015