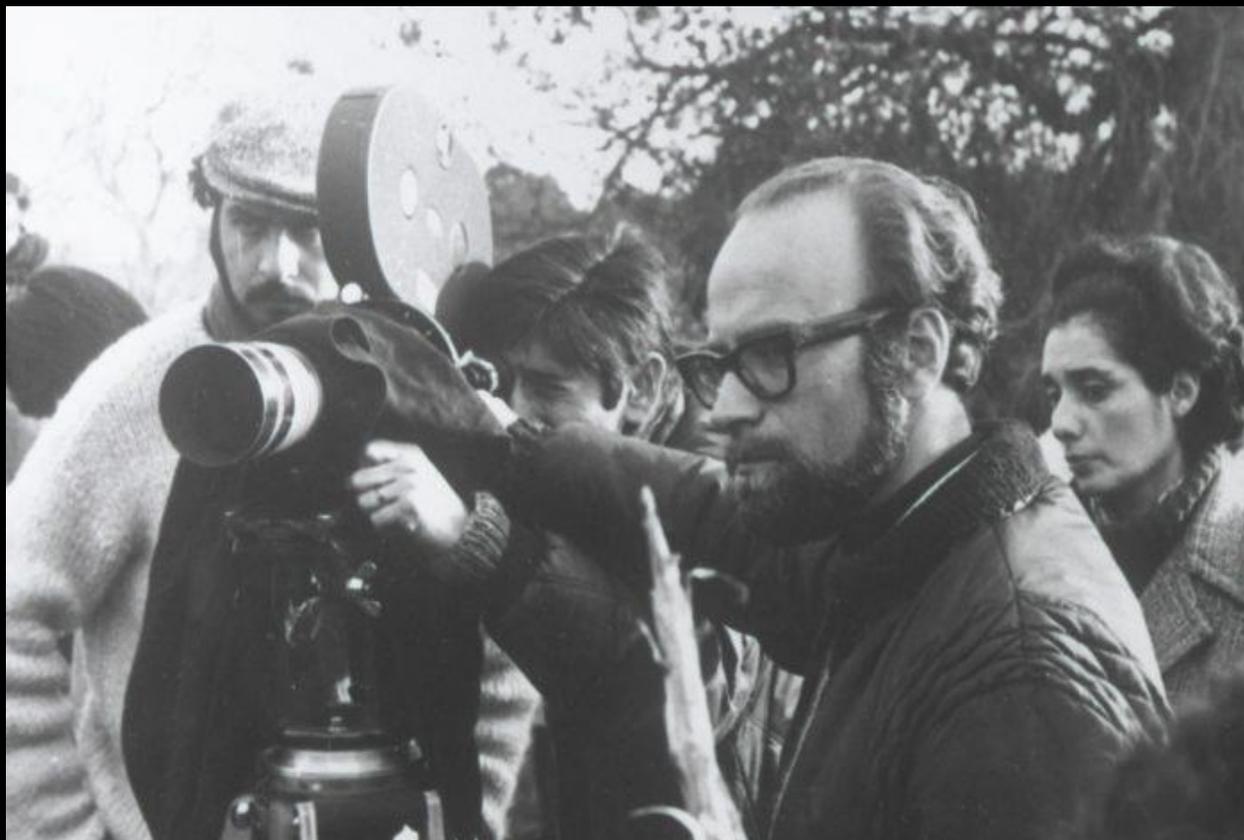


# El Sexto Plano

Año I / N°1/2024  
Instituto de Altos Estudios Audiovisuales  
Universidad de O'Higgins

**IEA**  
Instituto de  
Altos Estudios  
Audiovisuales



Crédito imagen: Cineteca Nacional de Chile

## PEDRO CHASKEL (1932 - 2024)

En memoria del gran maestro

LA PEDAGOGÍA CRÍTICA EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA CINEMATOGRAFICA: UN ANÁLISIS PARA EL DEBATE **Ricardo Carrasco F.**/ MONTAJE, EL MOMENTO MÁS AUTÉNTICO DE LA NO FICCIÓN **Coti Donoso** / EL ENCIERRO EN SILVIO CAIOZZI: LA DICTADURA DEL CUERPO, EL CASTIGO Y LA REPRESIÓN **Alberto Mayor C.**/ EL MONUMENTO PORTATIL **Carlos Ossa S.**/ CINE CHILENO Y SOCIEDAD NEOLIBERAL: LAS TRAMAS DE LA NARRATIVA AUDIOVISUAL EN EL CAMPO CULTURAL ACTUAL **Roberto Trejo O.**/ RECOMENDACIONES DE UN MONTAJISTA PARA CAMARÓGRAFOS (MÁS O MENOS) DEBUTANTES **Pedro Chaskel B.**

Cine/ Literatura/ Sociedad

**Comité Editorial:**  
**Mg. Ricardo Carrasco Farfán**  
**Mg. Rodrigo Véliz Lobos**

**sextoplano@uoh.cl**

**UOH** Universidad  
de O'Higgins

## ÍNDICE

<b>LA PEDAGOGÍA CRÍTICA EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA CINEMATOGRÁFICA: UN ANÁLISIS PARA EL DEBATE</b> Ricardo Carrasco F.	<b>Pág.</b> <b>4</b>
<b>MONTAJE, EL MOMENTO MÁS AUTÉNTICO DE LA NO FICCIÓN</b> Coti Donoso	<b>Pág.</b> <b>10</b>
<b>EL ENCIERRO EN SILVIO CAIOZZI: LA DICTADURA DEL CUERPO, EL CASTIGO Y LA REPRESIÓN.</b> Alberto Mayor C.	<b>Pág.</b> <b>19</b>
<b>EL MONUMENTO PORTATIL</b> Carlos Ossa S.	<b>Pág.</b> <b>27</b>
<b>CINE CHILENO Y SOCIEDAD NEOLIBERAL: LAS TRAMAS DE LA NARRATIVA AUDIOVISUAL EN EL CAMPO CULTURAL ACTUAL.</b> Roberto Trejo O.	<b>Pág.</b> <b>34</b>
<b>RECOMENDACIONES DE UN MONTAJISTA PARA CAMARÓGRAFOS (MÁS O MENOS) DEBUTANTES</b> Pedro Chaskel B.	<b>Pág.</b> <b>43</b>

## LA PEDAGOGÍA CRÍTICA EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA CINEMATográfica: UN ANÁLISIS PARA EL DEBATE

**Ricardo Carrasco F.**

Director del Instituto de Altos Estudios Audiovisuales - UOH, Licenciado en Pedagogía en Artes Plásticas de la Universidad Católica de Chile, Magister en Educación y Cultura, con mención en Gestión en la Universidad Arcis, titulado en Dirección de Cine Documental en Ateliers Varan, Francia

En mi trayectoria como docente universitario especializado en la creación audiovisual, he observado una tendencia predominante entre estudiantes y colegas a conceptualizar la enseñanza artística meramente como un adiestramiento en técnicas y habilidades instrumentales, lo que equivale a reducir el arte a una mera técnica. Esta percepción ha impulsado mi interés en reflexionar críticamente sobre mi práctica docente y sobre la naturaleza de la educación cinematográfica en Chile, dado que tales perspectivas parecen profundamente arraigadas en las comunidades académicas universitarias.

La educación, en la visión dominante promovida por entidades públicas y encargadas de diseñar políticas educativas, se considera principalmente como un medio para desarrollar competencias técnicas destinadas a mejorar la empleabilidad en un mercado laboral altamente competitivo, lo que efectivamente convierte al sistema educativo en un instrumento de reproducción social, alineándolo con las demandas del mercado y la economía. Esta orientación ideológica es impulsada principalmente por las autoridades responsables de ejecutar los planes de estudio y los currículos educativos en Chile, enfocándose en preparar a las nuevas generaciones para su inserción en la economía del siglo XXI.

Desde esta perspectiva, el presente artículo propone una reflexión sobre las actuales orientaciones que rigen la enseñanza cinematográfica, examinando cómo este enfoque pedagógico se ha desviado de su esencia y ha sido instrumentalizado en el contexto educativo.

Concebir la educación como una práctica social implica reconocer su rol en el desarrollo personal y colectivo de la autonomía, así como en la transmisión y perfeccionamiento de los conocimientos y valores de una sociedad. La educación actúa como un agente social que inculca los habitus considerados necesarios para la perpetuación de la cultura y las instituciones sociales, constituyendo a los individuos como sujetos sociales activos.

En un contexto más amplio, la educación se configura también como un espacio de socialización en el que se construyen subjetividades individuales y colectivas a través de la interacción de conocimientos, valores, significados, creencias y experiencias. Así, tanto estudiantes como docentes contribuyen a la creación de una visión personal del mundo, enriqueciendo el proceso de enseñanza-aprendizaje y reduciendo la incertidumbre sobre el entorno social.

Por lo tanto, argumento que la educación artística, y en particular la cinematográfica, requiere adoptar una pedagogía crítica que estimule una reflexión profunda sobre los contenidos y procesos de aprendizaje. El arte, entendido como expresión humana, ha estado históricamente vinculado a una crítica social, produciendo lo que denominaremos "Verdadero Arte", que, siguiendo a Frederic Jameson, se caracteriza por cuestionar la vida y las relaciones de poder.

La necesidad de abordar estos temas surge de la observación de que actualmente existen 37 instituciones de educación superior en Chile que ofrecen programas en cine y artes audiovisuales, con una matrícula que supera los 5.000 estudiantes y más de diez mil egresados en los últimos quince años. Sin embargo, la preparación pedagógica de los docentes encargados de formar a estas generaciones de cineastas es insuficiente.

Además, es preocupante observar cómo en las escuelas de cine se promueve una visión del arte cinematográfico centrada en lo pragmático, tecnológico y profesional, relegando al director de cine a la categoría de "productor de contenidos" más que a la de un artista reflexivo sobre su entorno. Esto plantea interrogantes fundamentales sobre el tipo de cineasta que debería formarse, la importancia del arte cinematográfico en la sociedad, la relevancia del cine en la actualidad y la necesidad de fomentar una visión crítica en su enseñanza.

Este análisis invita a una discusión amplia sobre el papel de la educación cinematográfica como una forma de pedagogía crítica, cuestionando la orientación actual y proponiendo una revalorización del arte como herramienta de crítica social y reflexión colectiva.

### **Sistema Educacional y Reproducción Social en Chile Actual**

La comprensión de la educación como una práctica social implica reconocer su potencial para desarrollar la autonomía personal y colectiva, así como para transmitir y perfeccionar los conocimientos y valores propios de una sociedad. Este proceso no solo se enfoca en la acumulación de información, sino también en la construcción de subjetividades individuales y colectivas, proporcionando un espacio donde tanto estudiantes como docentes pueden desarrollar visiones personales del mundo. Idealmente, este entorno debería fomentar una mirada crítica hacia el entorno y las prácticas pedagógicas vigentes,

permitiendo un cuestionamiento profundo de las normas culturales, la identidad nacional y otras categorías sociales.

Una pedagogía que promueva esta conciencia crítica es especialmente valiosa para futuros cineastas, pues incentiva la producción de obras que reflejan una comprensión profunda y crítica de su entorno y su arte. Sin embargo, el sistema educacional chileno actual se ha orientado hacia la reproducción del modelo neoliberal, asignando a la educación el papel de formar trabajadores para las necesidades de una economía de mercado, y perpetuando la segmentación y segregación social requeridas por este modelo.

Este enfoque no solo subordina la educación a las necesidades del mercado, sino que también contribuye a reproducir y profundizar las desigualdades sociales existentes, ofreciendo una educación de calidad variable que determina las oportunidades de integración laboral de los individuos. De esta manera, la educación se transforma en un mecanismo para mantener la estructura de desigualdad social, enfocándose en preparar individuos para el mercado de consumo más que en formar ciudadanos críticos y conscientes.



Crédito imagen: Archivo UOH

En este contexto, surge la pregunta sobre el rol de una educación artística y, específicamente, cinematográfica crítica. ¿Cuál es la función de formar cineastas con una conciencia crítica y una práctica creativa enfocada en el arte cinematográfico crítico? Esta cuestión adquiere mayor relevancia al considerar que el arte, como señalan Walter Benjamin y Arthur C. Danto, ha experimentado transformaciones significativas en su relación con la realidad y su función social. Según Danto, tras las vanguardias del siglo XX y la reflexión del arte sobre sí mismo, el arte ha dejado de buscar su subversión para centrarse en su autocrítica y afirmación dentro de su dominio específico.

Por lo tanto, en un mundo donde el arte ha perdido su "aura" tradicional y se enfrenta al desafío de redefinir su relación con la realidad, la educación cinematográfica crítica ofrece una oportunidad para replantear el propósito y el impacto del cine en la sociedad. Esta forma de educación busca trascender la preparación técnica y profesionalizante, orientándose hacia el desarrollo de cineastas capaces de reflexionar sobre su contexto, cuestionar las relaciones de poder y producir obras que contribuyan a una comprensión más profunda de la realidad social y cultural.

La necesidad de una educación cinematográfica crítica en Chile es evidente ante el actual panorama educativo y social. Esta educación debe aspirar a formar cineastas que no solo dominen las técnicas de su oficio, sino que también posean una visión crítica del mundo, capaces de utilizar el cine como un medio para explorar, cuestionar y transformar la realidad.



Crédito imagen: Ricardo Carrasco F.

### **Currículo y Pedagogía Crítica: Desafíos y Perspectivas**

La educación contemporánea, especialmente en contextos influenciados por el modelo neoliberal, tiende a operar bajo un paradigma que privilegia la reproducción y calificación de la fuerza laboral, adoptando métodos que recuerdan a la lógica de la fábrica o empresa. Este enfoque, caracterizado por un flujo educativo análogo a una línea de producción, transforma a los estudiantes en "productos" que son preparados, evaluados y certificados para ingresar al "mundo real" como trabajadores y consumidores. En este

proceso, el currículo emerge como la herramienta principal a través de la cual la sociedad de mercado impone su disciplina sobre el sistema educativo, alineándolo con las demandas del sistema económico y social.

El currículo, como organizador ideológico de los contenidos a enseñar y aprender, refleja y perpetúa las formas dominantes de conocimiento y división social propias de la sociedad que lo construye. Así, el saber científico, la fragmentación de la vida y el trabajo escolar, y la orientación técnico-instrumental del aprendizaje son exaltados, mientras que el pensamiento crítico, la comprensión hermenéutica y el cuestionamiento profundo de estas estructuras son sistemáticamente excluidos. Esta concepción del currículo y de la educación contribuye a una segregación social aún mayor, creando una división entre los estudiantes destinados a obedecer y aquellos predestinados a liderar.

Ante esta situación, se plantea la necesidad de indagar y cuestionar cómo los planes de estudio y los currículos aplicados en las instituciones de educación superior, especialmente en las escuelas de cine, se orientan predominantemente hacia la producción de un tipo de estudiante que se ajusta al modelo de sociedad promovido en Chile. Esta reflexión abre el camino para revisar críticamente la implementación de una pedagogía crítica en los procesos de enseñanza y aprendizaje dentro de estas escuelas.



Crédito imagen: Ricardo Carrasco F.

La pedagogía crítica, una corriente educativa que se opone a la naturalización de los mecanismos de dominación presentes en las escuelas y en la sociedad, busca no solo aumentar los niveles de participación estudiantil (una respuesta técnica) o ajustar el currículo para estudiantes de contextos menos favorecidos (una respuesta práctica). Más

bien, desde una perspectiva social y educativa, se enfoca en reconocer y desafiar las relaciones estructurales injustas entre la escuela y el Estado, y entre los individuos y la sociedad. El objetivo es fomentar formas de acción social que contribuyan a la superación de las injusticias, potenciando así un arte cinematográfico crítico capaz de reflexionar sobre y transformar la realidad social.

En conclusión, la adopción de una pedagogía crítica en la educación cinematográfica representa una oportunidad vital para desafiar y reimaginar el currículo y los métodos de enseñanza, con el fin de formar cineastas críticos, conscientes y comprometidos con la lucha por la justicia social y la transformación de su entorno.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- APPLE, MICHAEL. (2008) *Ideología y currículo*. Ediciones Akal, Madrid.
- DANTO, ARTHUR. (1999) *Después del fin del arte*. Paidós. Barcelona.
- JAMESON, FEDERIC. (1995) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- KEMMIS, STEPHENS. (1998) *El Currículum: más allá de la teoría de la reproducción*. Ediciones Morata, Madrid..
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS. (1987) *La condición postmoderna*. Ediciones Cátedra S.A. Madrid.
- PÉREZ GÓMEZ, ÁNGEL. (1999) *La Cultura escolar en la sociedad neoliberal*. Ediciones Morata. Madrid.
- UNESCO (varios autores). *Chile*. Ediciones UNESCO, Santiago. 2005

### **LINKOGRAFIA**

- “Habermas y la Teoría Crítica de la Sociedad”
- Legado y Diferencias en Teoría de la Comunicación
- Sergio Pablo Fernández, Filósofo. Universidad SEK
- “La Dimensión estética y la crítica social en el pensamiento crítico y utópico de Herbert Marcuse”, de Juan Manuel Mogollon

## MONTAJE, EL MOMENTO MÁS AUTÉNTICO DE LA NO FICCIÓN

*"El montaje (...) coordina planos ya fijados en cuanto al tiempo, estructura con ellos el organismo vivo de la película, en cuyas venas bulle con una presión rítmicamente variable el tiempo, que garantiza su Vida". Andrei Tarkovski<sup>1</sup>.*

### Coti Donoso

Comunicadora Audiovisual y Psicóloga. A lo largo de su carrera se ha especializado en el montaje documental, oficio que desempeña desde 1996 y que la ha llevado a trabajar con reconocidos directores chilenos.

Desde el año 2005 se dedica a la docencia del montaje cinematográfico en la Universidad de Chile y además es miembro del claustro del Magister en Cine Documental de la misma casa de estudios.

Un registro, grabación desde una cámara. Momentos, acciones, que reflotan y sobrepasan la realidad, que llaman a abrir el diafragma y a pensar un encuadre. Un registro de un fragmento de lo real, de lo que en su momento fue real, porque luego del registro, este fragmento deja de serlo, ya ingresa al acaparamiento de imágenes y sonidos tan propio del documentalista. Reunir y reunir materiales para luego construir algo, una película, un ensayo, quien sabe qué. Hay algunos que se empecinan en organizar mucho desde antes, en planear todo lo más posible. Pero también hay otros que, conociendo muy bien las leyes de la dinámica de la observación, prefieren entregarse a ese único y privilegiado momento para capturarlo casi de manera inocente pero lúcida, en un despertar de los sentidos, sin guía ni planificación previa.

Lo dejamos para *después*. Para el asombroso momento del montaje. Sin embargo, ese montaje para muchos empieza desde la mera idea y a veces desde la observación inicial e inspiradora.

*"Eso empieza al momento de imaginar una película, al momento cero o uno. Ahí empieza el montaje. Sobre todo, cuando no son historias, sino que son zonas, son películas de zonas, son películas pelotas porque no son de una línea sino que son de universos, o una pelota llena de subconjuntos, de asociaciones posibles, eso es. Entonces el montaje empieza al principio".* Esto me decía el cineasta chileno Ignacio Agüero en una entrevista, que la manera de comenzar a hacer cine comienza por pensar el montaje. El momento 1. <sup>2</sup>

Y Carlos Flores, otro de los importantes cineastas de nuestro país, opinaba algo bien parecido: *"Yo entiendo el montaje como un proceso de selección y combinación de materiales. Yo creo que ese proceso está haciéndose siempre, incluso antes de hacer una película. Uno en la vida está haciendo montaje, seleccionando y combinando cosas. Te miro a ti, miro para allá, miro para acá, miro la cámara, hablo. Y eso va construyendo, esa organización va construyendo sentido. Entonces para mí el montaje es el eje de la producción*

<sup>1</sup> Andrei Tarkovski. En *Esculpir en el Tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp, S.A.2008 (9ª Edición) Madrid. P.140

<sup>2</sup> Coti Donoso. *El Otro Montaje. Reflexiones en torno al montaje documental*. Editorial la Pollera. Chile, 2017

de obra". Flores incluso va más allá y plantea que el montaje sobrepasa a la obra: *"Nosotros tenemos la tendencia a centrar el montaje en la mesa de montaje. Y yo creo que la mesa de montaje es el momento de concreción, pero ese momento viene germinando desde antes y va a continuar después, incluso después del momento que la gente ve la película y hace otro proceso de selección y combinación: toma un pedacito de lo que le gustó de la película y lo conecta con otro pedacito que tiene en su cabeza. Entonces siempre es seleccionar y combinar".*<sup>3</sup>

Al momento de sentarme a seleccionar y combinar (que es lo que hago en la práctica como montajista de *no ficción*), mi cabeza no para de pensar por qué esa toma se realizó y por qué el autor la necesita en la película. Qué ocurrió en ese momento. Hay una necesidad de ese pedacito de realidad para estar en esta película, pero ¿cuál es esa necesidad? Observo en mi calidad de primera espectadora y tomo decisiones, me dejo llevar por mi inocencia (que quizás fue la misma que tuvo el autor al momento de grabarlo), para intentar en el juego de las mezclas y amalgamas, un relato de lo real. Es tan complejo abordar estos aspectos porque lo que termina por ocurrir es que la realidad se impone y adquiere una fuerza con carácter de indomable, al nivel de que hay meses de confusión en que no sabemos qué dejar y qué sacar, qué poner primero y que le da el paso a lo siguiente. La realidad se impone, es más fuerte que nada. La mezcla con la mirada es explosiva, genera expresiones fulgurantes de sentido. Algo que no tenía en apariencia ninguna conexión en lo real, se vuelve lleno, pleno, en un solo accionar de teclas y pantalla.

*"O sea, tu por ejemplo caminas y ves el metro funcionando, ves un perrito en la calle, ves una señora pituca en un auto caro. Y empiezas a hacer asociaciones (...) Ahí empieza la organización. (...) Lo que uno hace es seleccionar y combinar. Y organizar, que lo entiendo como hacer orgánico algo que no es orgánico. La señora pituca en el auto, el perro y el metro de Santiago no son orgánicos. Están dispersos en el mundo. Entonces, el proceso de montaje lo que hace es conectarlos en una unidad espacio-temporal y ver la posibilidad de hacerlos producir sentido. Es decir, hacerlos dar una clave de lectura de mundo".* (Carlos Flores).<sup>4</sup>

Ir bien lejos con el montaje, eso es lo que uno se propone, y en ese espacio que se abre, el montador llega a ser tan relevante como el autor. El cineasta Patricio Guzmán lo menciona muy claro: *"El montaje, como parte del proceso en la construcción de un documental es relevante desde donde se le mire, y hay un gran desconocimiento de lo que realmente realiza un montajista en el proceso de elaboración de la película final. En una película documental, el montaje ocupa un lugar preponderante, casi ninguna otra cosa está a su altura, con excepción del cámara y el director de fotografía. Para montar una obra de autor se necesita mucho tiempo, muchas semanas, varios meses, a veces años. En ese lapso hay momentos en que el montaje se adueña de la película y avanza más allá de su propio terreno: entra en el espacio de la dirección y del".*<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Donoso, op cit.

<sup>4</sup> Coti Donoso. *El Otro Montaje. Reflexiones en torno al montaje documental*. Editorial la Pollera. Chile, 2017

<sup>5</sup> *Filmar Lo que no se ve*. Patricio Guzmán. FIDOCs. 2013

Y es tan cierto, el montaje se “adueña” de la película, y entra en ese espacio infinito de escritura de todas las posibilidades, tal como una hoja en blanco. Jamás he iniciado el proceso con un escrito. No tiene ningún sentido tenerlo porque al momento de encerrarnos en uno, ya dejamos de hacer no ficción y nos pasamos al bando de lo previsto, de lo planificado, cuestión que, a mi parecer, deja de entregar el placer y el sabor de este oficio. Ignacio Agüero es tajante al respecto (cito parte de nuestra conversación):

*I.A: Guion jamás, el guion es muy malo yo encuentro. Yo no lo descalifico ni estoy en contra, simplemente que no me sirve a mí, porque creo que cuando el está bueno, es muy malo porque uno tiene que trabajar entonces para hacer ese guion y una va a buscar imágenes para ese guion que funciona bien y ahí se produce una distorsión, un cortocircuito, una traición a la imagen porque todo se acopla a un guion que funciona, entonces por eso no me gusta el guion.*

*Coti: Ni antes del rodaje ni después del rodaje*

*I.A: No, guion nunca, ni escaleta que se llama, menos. (...) Lo que sí, está el concepto de la película, súper claro, el dispositivo de la película es muy claro desde el comienzo. Y un dispositivo muy claro que al mismo tiempo su claridad permite apertura y eso, permite ir en distintos caminos. Pero se sabe por donde van en estos dibujos iniciales, de pelotas y... estos dibujos son muy buenos (...) Guion, nunca lo hemos necesitado, no es tampoco algo de capricho sino que es de método, que no funciona.<sup>6</sup>*

La mejor manera de producir descubrimientos “verdaderos” en el montaje de la no ficción es de esa manera: sin guion previo. Y esas asociaciones y encuentros son la película. Quizás el momento más auténtico de todo el proceso. Quizás donde la realidad se libera y se transforma en inteligencia, en la máxima creación. Un momento a veces espiritual ya que sentimos llegar a la idea o al punto de vista. Tantas veces que hablamos de punto de vista y no es más que saber qué contar a partir de la inspiración. Es como un buen cuadro pintado, donde cada pincelada y cada color, cada trazo va configurando un posible relato lleno de un nuevo sentido, que antes del montaje no existía pero que sí se asomaba, como queriendo aflorar en toda su magnitud. Ese asomo de realidad es lo que llamo guion y sólo puede escribirse al momento de estar en la acción misma de montar. Algunos realizadores insisten en tener a un guionista trabajando antes o junto al montajista, a mi parecer, nada más aberrante y desgastador que esto, ya que ese guion no tiene sentido alguno sin el acto del empalme, ese guion se transformará mil veces y más aún, en el acto de montaje, que es un acto libertario y sublime. El acto creador y protagónico por excelencia.

Una de las grandes diferencias para Anne Baudry (montajista francesa) entre el montaje de ficción y de documental es esta característica, el tener licencia para jugar con una estructura que generalmente viene en pañales: “*En el montaje documental este sentimiento de libertad*

---

<sup>6</sup> Coti Donoso. El Otro Montaje. Reflexiones en torno al montaje documental. Editorial la Pollera. Chile, 2017

*es muy fuerte. Sin duda porque la parte creadora allí es muy importante. La ausencia de guion previo que viene a reemplazar el dispositivo de rodaje característico del documental, permite una gran libertad al momento del montaje. Las pistas y las posibilidades de montaje parecen mucho más numerosas que en ficción”.*<sup>7</sup>

Baudry habla de “pistas”, de acertijos, porque hay un momento en que una película se transforma en ello. Entonces estamos claros, no hay guion, sólo un dispositivo que en realidad es la idea del autor. ¿Qué se hace con ello? Guzmán aporta a la reflexión: “(...) en la sala de montaje aparecen todos los errores de la filmación. Imágenes demasiado breves, movimientos de cámara equivocados, ambientes de sonido que faltan, preguntas mal formuladas, etc. Hay casos peores: cuando un filme tiene dos puntos de vista opuestos: ofrece dos o tres visiones distintas de lo mismo; el director se ha cubierto en exceso filmando sus propias contradicciones. Puede ser algo premeditado, en este caso es interesante. Casi todo es aprovechable. Pero el montaje puede entrar en crisis”.<sup>8</sup>

Pienso en estas palabras y es pan de cada día. Entrar en crisis es parte del proceso de escritura de la película, es parte de lo que se vive en la sala de edición. Pero lo importante es saber salir airoso y no abandonar la película. Por un lado está la confusión que tan bien le hará pero que tendremos que saber lidiar con ella a veces varios meses, y por otro lado la permanente construcción y destrucción de secuencias que van a ir dando luces hacia un camino, a veces no pensado antes. En el proceso construyes, observas y des-construyes (o desarmas), y así vuelve a ocurrir muchas veces.

*“Es precisamente con la confusión con la que tenemos que enfrentarnos en el montaje. Confusión de lugares, de personajes, de tiempo. Todo se enreda siempre, lo que se creía haber entendido deja de entenderse, lo que se creía evidente se escapa, lo que se creía camuflado se descubre.(...) Es a partir de esa confusión, de la necesidad de salir de ella que se elaboran las estrategias que permiten que el filme se haga”.*<sup>9</sup>

## Un final para una búsqueda

Desde aquí entraré en terreno personal porque considero necesario compartir desde la experiencia. Existen películas que monté y que tuvieron muchos años de montaje, debido en gran parte a esta confusión creativa, es decir a los momentos en que no se sabe hacia donde caminar- o correr- y que finalmente traen una cierta claridad (a veces engañosa también) pero que permiten que abandonemos la película creyendo de que está terminada. Digo esto porque también creo fielmente en que las películas documentales no se terminan, sino que se abandonan. Es decir que podríamos seguir buscando en este bosque espeso, pero decidimos quedarnos con ese final, con esa estructura, con esa historia, porque

---

<sup>7</sup> Anne Baudry: *Montaje y Dramaturgia en el cine documental*. Revista Signo y Pensamiento 1999. Colombia.

<sup>8</sup> Filmar Lo que no se ve”. Patricio Guzmán. FIDOCES. 2013

<sup>9</sup> Anne Baudry : “Verdad y montaje”, Artículo publicado en Cuaderno de Cine Documental N°2. Santa Fe, Argentina 2008

creemos haber llegado. Pero en la práctica uno podría llevarse años de la vida intentando terminar un montaje y seguir buscando, sin parar y podríamos llegar a muchas versiones distintas de la película.

Cuando comencé a trabajar el montaje de *Genoveva (2015)*, una película documental de la chilena Paola Castillo, había casi 90 horas de material. A partir de la única fotografía de la bisabuela con orígenes supuestamente mapuches, la directora realiza una búsqueda dentro y fuera de su familia para llegar a comprender el racismo chileno, y el cómo se ha ido trabajando por siglos la imagen negativa de los indígenas en nuestro país. Una cuestión de estética, de imagen pura, pero a su vez de negación de la propia historia y de clasismo sumergido y escondido detrás de formas adquiridas desde la llegada de los colonizadores. Del guion que se había escrito para conseguir recursos quedaba menos de un 20% diría yo.

Lo había leído hacía varios años cuando comenzó la aventura y me ofrecieron participar, pero cuando recibí las 90 horas de material y me reuní con la directora, me di cuenta de que la película había cambiado bastante su curso. Comencé visionando el material y encontré momentos maravillosos, que en un acto impulsivo intenté concretar en secuencias varias. Sin embargo, la estructura global no se definía bien. El punto de vista original había cambiado. Probamos con la familia como protagonista, donde el abuelo y su historia de negación de su propia madre profundizaban en una especie de psicoanálisis sociológico de la propia identidad de esa familia en particular, pero esto competía demasiado con la mirada del mapuche, en la cual nuestro país globalmente se apoderaba de todo, es decir algo más político. Por otro lado, la visión de la directora estaba tímidamente esbozada sin atreverse a tomar protagonismo. Cuando vimos un “corte” junto a algunos colegas para su opinión, después de casi un año de montaje, todos concordamos en que debíamos tomar una decisión: enfocar el conflicto de mejor manera porque había tres películas en una.

Esto es corriente que suceda en esta búsqueda del, sobre todo cuando se encuentran situaciones en el rodaje que van cambiando la perspectiva original. El momento en que se intenta llegar a “la verdad”, es decir a nuestro film se demora mucho en llegar, y entremedio nos perdemos innumerables veces. Aquí unas palabras de Baudry al respecto:

*“En documental, los rushes (tomas) están compuestos a menudo por elementos heterogéneos cuyos vínculos se descubren o se fabrican durante el montaje con la estructura del conjunto, la construcción y la continuidad. La película no está allí de entrada. Se esconde tras múltiples posibilidades aparentes de escritura. Pone en juego un trabajo de asociación de ideas intensas que va a permitir dar un status inesperado a ciertas secuencias para integrarlas en el cuerpo de la película. Esta heterogeneidad de los rushes (tomas) es también la que va a permitir experimentar escrituras inesperadas, a*

*primera vista. Nada parece imposible, el juego con las imágenes y los sonidos parece potencialmente infinito*<sup>10</sup>

He ahí el término: “infinito”. El proceso de montaje de no ficción podría serlo pero debemos parar en algún punto. El proceso de montaje final de *Genoveva* duró 3 años aproximadamente, y la búsqueda de las formas (ya que la película habla de ello) fue hasta el final. Encontramos materiales de archivo en super8 que sirvieron, la directora asumió que debía ser protagonista, que no era el momento del psicoanálisis familiar y que la conexión de su propia historia con el valor negativo de la imagen indígena era la clave, para llegar a un momento final en que ella pregunta a un *lonco* (líder mapuche): Y según esta fotografía de mi bisabuela, ¿usted cree que yo tengo sangre mapuche? El lonco mira la fotografía y luego mira a la directora y dice: “sí, hay sangre mapuche, pero de parte de madre, no de padre”. Y todo se cierra, todo se justifica, todo adquiere sentido al final. Pero luego el historiador dice: “No, acá no hay sangre mapuche”.

Entonces, este sólo comentario me universaliza el conflicto. ¿Seremos o no mapuches? ¿Todos tenemos finalmente sangre mapuche? Y se ven a los jóvenes mirando a cámara en las calles de Cañete, pueblo del sur de Chile en el que predominan los rasgos indígenas, pero se mezclan con rasgos blancos y finalmente eso somos todos, eso es nuestro país, una amalgama de razas pero donde no hemos sido capaces de generar esa identidad y a partir de la cual nos avergonzamos en vez de enorgullecernos. El foco, la mirada, se proyecta sobre nosotros mismos, los espectadores, a partir de un espejo construido a partir de la estructura, el orden de los elementos, las apariciones de la foto de la abuela y el comentario en primera persona, que fue crucial finalmente, de la directora y bisnieta. Y la combinación con entrevistas familiares. Todo contribuye a la mirada.

En otra película llamada *Allende Mi abuelo Allende* (2015), dirigida por la nieta de Allende, Marcia Tambutti Allende, había más de 130 horas de material de cámara y sonido. En este caso, al igual que *Genoveva*, había preliminar para conseguir fondos, pero luego de comenzar el rodaje y una vez que llegó a mis manos el disco con lo grabado, ya no quedaba casi nada de él. En ambos casos había un imaginario o preliminar, pero en ninguno había de edición. En *Allende*, había tantos caminos a seguir, pero a su vez había ciertos hechos puntuales que determinarían el orden del relato. Por ejemplo, aparecen *confesiones* de Tencha, la viuda de Allende, y la muerte de ella que debían ocupar un lugar determinado en la estructura porque decía “demasiado”. O también el suicidio de Tati, una de las hijas de Allende, que analizando, también debía aparecer en un momento más bien emotivo pero donde ya hubiésemos comprendido bastante el conflicto central. ¿Y cuál era este conflicto? El silencio. Podríamos decir que el subtexto de la película es el silencio de esta familia Allende, también una especie de psicoanálisis donde nadie quiere ir al fondo porque duele. La historia de la familia duele,

las muertes en la familia duelen. Todos callan. Pero ¿Hasta dónde se soporta eso? ¿Cuándo se liberan?

Luego de casi un año de búsqueda, muy personal por lo demás, donde Marcia estaba absolutamente impregnada de los sentimientos familiares, concluimos que debíamos parar un par de semanas y de hacer un trabajo de “escritorio”, que consistió principalmente en encontrar el “valor” de cada secuencia, de cada escena. Tal como lo mencionaba al inicio de este artículo: ¿por qué esa imagen y ese diálogo están en la película? ¿Cuál es su presencia, su necesidad?

Siempre se planteó este film desde lo emocional, el silencio abrumador de la familia que “no puede hablar” frente a este abuelo-padre que toda la humanidad conoce y que representa el idealismo máximo de un proceso revolucionario histórico a nivel mundial, que representa el éxito de una revolución sin armas, pero a su vez el fracaso de un sistema que fue aplastado por la fuerza. Esa familia que cargaba con tanto orgullo, pero tanto dolor a la vez es lo que debía estar representado en el silencio. La labor del montaje de no ficción acá se exhibe en su total expresión ya que lo que estábamos haciendo era ir construyendo nuestro.

En la sala de montaje llevábamos meses intentarlo definirlo, pero tuvimos que parar e ir a “dibujar” las escenas y secuencias para poder extender la película sobre la mesa del comedor- el mismo comedor que había usado Allende y que aparecía en la película en imágenes de archivos de hacía más de 40 años atrás- y volcar nuestra creatividad y compromiso sobre esta mesa, testigo de cuantas tertulias y conversaciones del mismo personaje protagónico. Es así como el proceso de edición es el descubrimiento de caminos, no siempre estamos cortando y pegando, mucho tiempo estamos intentando encontrar caminos, y por ello también los tiempos del montaje de no ficción son a veces exageradamente extensos: *“Cuanto más filme hay para trabajar, por supuesto, hay un mayor número de caminos que pueden ser considerados, las posibilidades se multiplican y por consiguiente exigen más tiempo para su evaluación”*.<sup>11</sup>

## El tiempo es clave

Armas una secuencia (“un corte”) muy larga con una jugada de estructura, pero no funciona, o a veces funciona por partes, vuelves a re-mirar lo grabado - ya no es la primera vez- y te das cuenta de que la película adquiere vida propia. Algo sucedió entre la primera vez que viste estos materiales y ahora, después de tanto darle vueltas a la estructura. La óptica cambia mágicamente. Algo revive al interior de los materiales grabados.

En algún viaje al norte, una casera en la feria me regaló unos frutos llamados kaiwa, que nunca había visto en mi vida. Los traje a Santiago y los probé tal como me dijo ella que

---

<sup>11</sup> Walter Murch: *En un abrir y cerrar de ojos*. Traducción de Ernesto Figge y Ana Endar. 2003

los comiera. Maravillosos. Y al abrirlos vi que tenían una semilla muy particular. Saqué todas las semillas y las guardé en un recipiente pequeño encima del mesón de mi cocina. Pasaron los meses y se fueron achicando y secando hasta parecer pasas muy secas y negras. Pensé en botarlas más de una vez. Cada vez aparentaban estar más muertas que el día anterior.

Un día dije, ¿y qué pasa si las planto? Con muy pocas esperanzas en que algo saldría, “por si acaso” las planté por montones en dos maceteritos muy pequeños, con una tierra del jardín y mucha agua. Pasaron pocos días y para mi asombro: salían unos brotes maravillosos y coloridos en dirección vertical hacia el cielo a una velocidad todopoderosa. Dos días después ya medían 3 centímetros y 6 días después 10 cms. Su aspecto era de un tono muy verde, vivo y saturado, y su erección total, verdaderos arbolitos yacían sobre este escaso pedazo de tierra que intentaba sostenerlos. Fue tal mi asombro y felicidad al darme cuenta de la fuerza y energías que habían allí en estos fragmentos “inertes”, o casi muertos, de naturaleza encima de mi cocina por tantos meses. Un estado de latencia donde se ocultaba una verdad que nadie podría sospechar. Un brote de vida desde la muerte. O un renacimiento a partir del olvido.

Inevitablemente pensé que aquella belleza, aquel regalo de la naturaleza era como la acción insistente y casi inconsciente que realizamos los montajistas al entrar en nuestro material de trabajo: todo puede surgir después de la muerte. O todo puede renacer después del caos total. De algo que diste por desechado, olvidado puede surgir una nueva idea, un nuevo sentido, el complemento perfecto para expresar lo que estaba atascado. Cuando crees dar por muerta la película aparece en su total esplendor.

Y cuando crees que has encontrado un guion, decides abrir el proceso creativo e incorporar a otros colegas y tener reuniones para abrir, salir de la sala de montaje y que este film respire un poco y absorba un poco la sabia fresca de un puñado de cercanos primeros espectadores. Sin duda se presenta como un nuevo momento de asombros y miedos, porque podría ser que nada se comprenda y que todo lo alcanzado entre dos seres humanos encerrados en una sala de montaje, haya sido sólo una ilusión que nadie es capaz de asimilar, de disfrutar. “(Estuvimos) en actividades que, de varias maneras, sirvieron para aclarar e iluminar el camino delante nuestro: proyecciones, discusiones, (...), re-visionados, reuniones, (...), ordenado de recortes, tomado de notas, revisado de apuntes, y mucho pensamiento deliberativo”.<sup>12</sup> Así refleja Murch los momentos de cuando montó *Apocalypse Now*, cuando con tantas horas de material debían resolver y descubrir el camino de la narración. Él mismo asemeja este proceso a la edición de un documental.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Walter Murch. *Op cit.* P.5

<sup>13</sup> “...el caso reconocidamente especial de *Apocalypse Now* y su exageradamente largo periodo de edición sirven para demostrar que la edición es, incluso en una película “normal”, mucho más que *yuxtaponer planos*, es el *descubrimiento de un camino*, y que la mayoría del tiempo de trabajo de un editor no está usado en cortar y pegar. Cuanto más filme hay para trabajar, por supuesto, hay un mayor número de caminos que pueden ser considerados, las posibilidades se multiplican y por consiguiente exigen más tiempo para su evaluación. Esto es verdad para cualquier película con una alta proporción de rodaje, pero en el caso particular de *Apocalypse* el efecto fue magnificado por un material sensible y emprendedor, una estructura

“El montaje no inventa nada, simplemente hace surgir eso que ya existía”. (Jacques Comets)<sup>14</sup>. Pero para ello, hay que hacer lo suyo. Volver a construir y re construir. Deshacer y volver a armar, en un juego de realidad. Se entrega a la búsqueda de lo que pueda reflejarse y a todas las maneras posibles de combinar y permitir que ese cuerpo orgánico- que menciona Carlos Flores- llegue a su vida, que viva. Lo orgánico es vida. Lo real es vida. El montaje en un acto de humildad y permite que esto suceda. Quizás por ello el montajista no luce ni es reconocido, trabaja desde lo incierto, desde el más completo anonimato para que de manera auténtica surja la posibilidad de que el mundo que nos rodea y nos asombra se asome y vuelva a vivir para siempre.



Ref. Imagen: Documental “Cuando Respiro” (2014)

especial, muchas innovaciones técnicas, y la obligación sentida por todos los involucrados de hacer el mejor trabajo que iramos capaces de hacer. Y quizás, la razón fundamental dada por el hecho de que era, para Francis, una película muy personal, a pesar de su gran presupuesto y la inmensa urdimbre del asunto. Lamentablemente muy pocos filmes combinan tales calidades y aspiraciones”. Walter Murch. Op Cit. P .5

<sup>14</sup> Citado en: <http://editorunderconstruction.blogspot.cl/2016/10/hablando-con-jacques-comets-en-la-eictv.html>. Entrevista de Pablo Hdez.

## EL ENCIERRO EN SILVIO CAIOZZI: LA DICTADURA DEL CUERPO, EL CASTIGO Y LA REPRESIÓN

**Alberto Mayor C.**

Magíster en artes con mención en historia del Arte, Universidad de Chile, Licenciado en Educación, profesor de Artes Visuales y Filosofía, Universidad Andrés Bello, Licenciado en Estética Pontificia Universidad Católica de Chile Docente del Instituto de Altos Estudios Audiovisuales - UOH.

El primer estreno en la cartelera local de una película chilena luego del golpe correspondió a un proyecto de Silvio Caiozzi producido en plena Unidad Popular. Este fue *A la sombra del sol*, filme dirigido en coautoría con Pablo Perelman y cuya filmación se realizó en el norte del país, más concretamente en el pueblo atacameño de Caspana. La película tuvo el honor de ser la única producción nacional en traspasar los férreos controles que el mundo castrense había impuesto al cine chileno, logrando llegar al público en 1974 aunque casi de manera simbólica, pues no fueron muchos los cines que la distribuyeron y su tiempo en cartelera fue también bastante reducido<sup>15</sup>. El filme es una especie de relectura del clásico español *Fuenteovejuna*, pero basado en un hecho real protagonizado por los miembros de esta comunidad altiplánica, quienes aplicaron justicia colectivamente y por su propia mano contra dos convictos prófugos en camino de escapar hacia Bolivia, los que aprovechando la hospitalidad del pueblo violaron a una de sus mujeres. Luego de ser capturados, un consejo comunitario determinó que ambos personajes debían pagar tal afrenta con sus vidas, siendo fusilados por los mismos indígenas con la única bala con que contaban en una vieja carabina que mantenían casi sin uso. Estilísticamente la película se adscribe a las claves que dieron forma al Nuevo Cine chileno, con un marcado acento neorrealista en la forma y la narración. El filme se despliega entonces entre la ficción y el documental, contando incluso con un inserto final donde los testigos del hecho ocurrido según sus propias palabras hacía ya 45 años, narrarán directamente los sucesos posteriores a este acontecimiento que marcaría al pueblo por varias décadas.

El hecho de ser un relato adscrito casi documentalmente en torno a un suceso real, o quizás el marco costumbrista que le confiere el paisaje natural y antropológico al relato, podrían explicar el relajo hacia la película por parte de una censura tan inflexible y castigadora como la de aquellos años. Pues en esta historia de venganza y ajusticiamiento,

---

<sup>15</sup> Otros filmes como *Metamorfosis de un jefe de la policía política* de Helvio Soto, *La tierra prometida* de Miguel Littín y *Palomita blanca* de Raúl Ruiz, ya finalizadas y listas para su estreno antes del quiebre institucional no correrán la misma suerte. Siendo distribuidas las primeras dos en circuitos europeos en aquella misma época, y la última estrenada recién en 1992 una vez restablecida la democracia.

es posible de subentender una especie de alegoría en relación al uso de la fuerza como método para contener y restaurar un orden perdido, misma estrategia que utilizará el régimen militar para anular cualquier indicio de oposición a sus preceptos y normas. De todos modos al ser una producción anterior al golpe, aquello se circunscribirá tan sólo a la especulación crítica y/o una mera y trágica coincidencia epocal. Otro hecho que podría explicar el estreno del filme y la estadía de Caiozzi en Chile luego del quiebre institucional del 11 de septiembre, reside en la propia biografía del realizador. Nieto de prósperos inmigrantes italianos, al terminar sus estudios secundarios marchará a la Universidad de Chicago a estudiar Comunicaciones con mención en Cine y Televisión. Vuelve al país en 1967, poniéndose al servicio de los realizadores del Nuevo Cine chileno en el rol de camarógrafo primero y director de fotografía después, trabajo que desarrollará en conjunto con Aldo Francia en *Ya no basta con rezar* y Raúl Ruiz en filmes como *Nadie dijo nada* o *Palomita blanca*. Pero será al amparo de Helvio Soto, a quien reconoce como su mentor y al que secunda en todas sus películas, con quien desarrolle una relación más cercana en una veta también ligada a la producción y la dirección cinematográfica. De hecho, en conjunto ambos crearán una productora que luego del golpe, y el consiguiente exilio de Soto, seguirá funcionando reportándole a Caiozzi un buen negocio de la mano del cine publicitario, a la vez que una fuente de reconocimiento por la calidad técnica e ingenio de sus spots comerciales<sup>16</sup>.



Este trabajo eminentemente técnico, más su no adherencia pública a ninguna actividad política, le permitirán a Caiozzi seguir desarrollándose en el área audiovisual al interior del país, e incluso hacia 1976 comenzar a trabajar en un nuevo y ambicioso filme, a la postre el más popular y señero de aquel periodo. Este es *Julio comienza en Julio*, proyecto que originalmente se planteó como una película en 16mm, pero dado el potencial que sus

<sup>16</sup> El más destacado de los cientos que filmó fue el famoso *Indio Firestone*, que en 1986 le reportó a Caiozzi el León de Oro en el festival de Cannes.

realizadores vieron en la historia se resolvió traspasar a un formato profesional de 35 mm, con el consiguiente gasto en tiempo y dinero. Finalmente, esta historia ambientada en la zona huasa del sector centro del país a comienzos del siglo XX, y que narra el despertar sexual del hijo adolescente del terrateniente de la zona, se convirtió en la segunda película más vista de 1979, año en que por fin Caiozzi logró estrenar el filme. La película se inscribirá como la más representativa del cine chileno en este primer periodo de la dictadura, existiendo bajo aquella fachada de tradiciones campesinas y añosas costumbres una crítica velada al latifundismo, la administración del poder y la pobreza e inamovilidad social del Chile profundo. La atmósfera sombría y enrarecida del filme le confiere a la historia un tono ruinoso, el que se arrastrará de generación en generación de la mano de hábitos que buscan eternizar las diferencias sociales al interior de este enclaustrado microcosmos que es el fundo de don Julio García del Castaño, el patriarca de la familia y cacique de la zona. Un mundo al que su hijo Julito, quien acaba de cumplir los 15 años de edad, recién ingresa y del cual aún no tiene nociones profundas. Es por ello que el adolescente se enamora de la joven prostituta a quien se le encomendara iniciarlo sexualmente, para luego aprovechando la forzada ausencia del padre, dejarse llevar por impetuosos deseos hacia la mujer.

Una vez que don Julio vuelve a ocupar su rol a la cabeza de aquel espacio, hará ver de modo tajante a su hijo la manera en que funciona la estructura social en este mundo de formas y tradiciones de aires medievales. Don Julio de hecho es tachado como el rey de la comarca según los burlescos comentarios de Maturana, el desfachatado profesor particular de Julito. Y bastante hay de eseaura casi mitologizante en su actuar. Su cuerpo dominará aquel territorio sin problemas elevándose frente a sus sumisos inquilinos, su solícito círculo social, y una iglesia a la cual no respeta, como una figura autoritaria a quien se obedecerá sin reparos. Don Julio es efectivamente la cabeza que piensa aquel lugar, quien desde las alturas observa, resguarda y vela por el orden de un espacio que conoce hasta en sus más recónditos secretos. De él dependerá la existencia de este ordenamiento, que a cambio de respeto y subordinación, otorgará un halo de tranquilidad y cuotas de beneficios a quienes se empleen en sus dominios. Pero por más normal que se plantee esta atávica organización territorial, en último término es sólo una construcción social, una manera en que el poder al establecerse físicamente se ordena a sí mismo y al resto. Un poder que se establece mediante castigos que pretenden ser ejemplificadores, y que más que destruir lo que buscan es someter según el filósofo francés Michel Foucault.

En estudios tales como *Vigilar y castigar* o *Historia de la sexualidad*, Foucault plantea la existencia de sistemas de vigilancia y control que pretenden la sujeción de los cuerpos y el disciplinamiento de los mismos. Es aquel mecanismo de control, primero por la palabra y luego por la fuerza, el que Julito deberá confrontar al insistir en profundizar en su relación con María, la prostituta quien según habladurías del pueblo se acostaba con el mismísimo diablo. Al asistir al tenebroso sermón que el sacerdote de esta comunidad subyugada por la gracia del miedo, proclamará a propósito de la muerte de su abuela, Julio entenderá aquel amenazante discurso como una directa reprobación hacia su incontinente conducta. Aquellas palabras, plenas de acechanzas demoniacas contra todo aquel que desande los

camino del orden canónico, se unirán luego al juego de miradas reprobatorias que tanto su nodriza, y luego su padre, le dirigirán desde sus respectivos palcos en un juego de picados y contrapicados que acentuarán las posiciones de poder al interior de aquel mundo. Para Foucault, a partir de la antigüedad clásica el cuerpo se convertirá en objeto y blanco del poder. Existe de hecho en los textos de aquella época una preocupación por reducir al cuerpo a conceptos como útil o inteligible, a instrumentalizarlo educándolo en base a preceptos culturales, objetivando con ello un campo eminentemente subjetivo, como es el mundo de los deseos y su búsqueda del placer. El cuerpo se transformará así en un sujeto dócil, sometido primero a un sistema para luego ser transformado o perfeccionado según el *telos* de su función<sup>17</sup>.

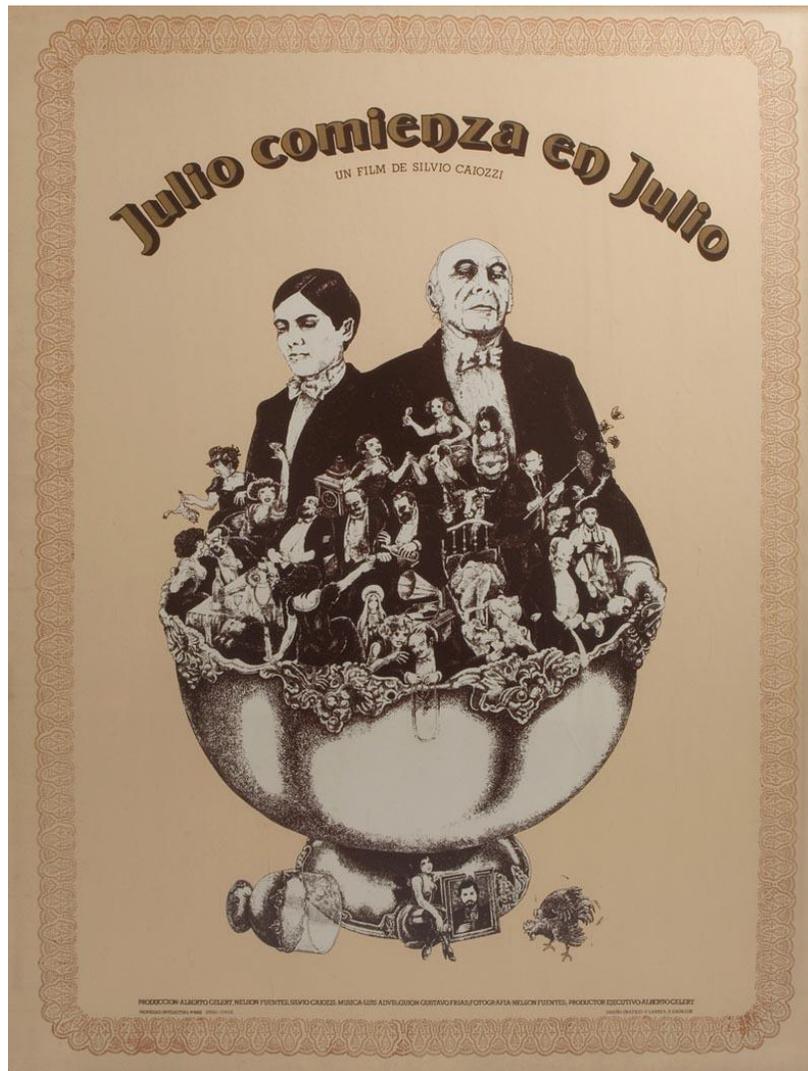
Luego de afectarse por este mecanismo disciplinar el cuerpo será devuelto al grupo social subordinado a un orden, en una formación que respetará ante todo la manera en que se distribuyen los individuos en el espacio jurisdiccional. Una disciplina que a veces requerirá la existencia de un lugar acotado, un espacio heterogéneo a todo lo demás y clausurado en sí mismo, pues en el control inherente a cualquier espacio cercado y cerrado, ya sea colegios, conventos, cárceles o cuarteles, al poder le será más simple internarse desde lo externo a lo interno, desde lo objetivo a lo subjetivo. Esta es la disciplina de la cual el joven Julio reniega, ya que como buen adolescente al estar en suspenso entre el mundo infantil y el adulto, se permitirá a sí mismo encandilarse ante la sinuosidad de la belleza, dejándose atrapar por ella y rebelándose en el camino contra todo lo demás. Un atisbo de libertad que le significará una reprimenda y luego un castigo por parte del máximo ente rector de la moral y la costumbre en el sistema al cual adscribe; en este caso, su padre. Es inevitable que este acento en el autoritarismo, el control, el castigo y la represión no genere lazos con el Chile de la época. Las ansias del poder absoluto por parte de Augusto Pinochet, intensificada por la obsesión de su círculo de institucionalizar un sistema de vigilancia, control y destrucción de cualquier elemento contrario al mesianismo del mundo militar, generará una manera de administrar el poder que a la par de destruir al enemigo buscará atemorizar a cualquier potencial opositor.

En aquel país, al igual que en el mundo de los García del Castaño, no se moverá ni tan sólo una hoja sin que su máxima autoridad se entere. Un espacio así de tiránico, hipervigilado y paranoico, claramente no permitirá el natural desarrollo de las actividades inherentes a la creatividad humana. En una sociedad donde la persecución y la censura acechan, al discurso del arte no le quedará más que adecuarse o simplemente desaparecer. En tal sentido, en su libro *Retóricas del Cine Chileno*, Pablo Corro refiere a este periodo en la trayectoria de Silvio Caiozzi como de un deliberado hermetismo, una estrategia de ocultamiento del real sentido de su obra que apuntará a resistir los enunciados de un lugar común impuesto por decreto. Un planteamiento que alude a un texto apretado, que propende a lo hacinado, a aquello que

---

<sup>17</sup> En tal sentido apunta: “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad es a lo que se puede llamar ‘disciplinas’”. Foucault, 2008. p.159

circula en el devenir de una interioridad barroca que se empecina en la desaparición<sup>18</sup>. En tal sentido, Julito se dejará llevar por los designios de una incontenente búsqueda de placer al visitar clandestinamente la casucha de María, y el pueblo en su conjunto aprovechará la distensión del prostíbulo para dejar fluir sus instintivos impulsos y ansias de relajación, olvidando al menos por un lapso de tiempo aquel mundo de roles y jerarquías. El mundo de Caiozzi se desenvuelve en aquel ocultamiento que se despliega en lo apretado, el cual deviene en invisibilidad, y en último término en la desaparición de estos nerviosos cuerpos en aquellos prohibidos espacios ligados al divertimento.



<sup>18</sup> “El interior, como mundo cerrado y como mundo donde los sometimientos producen una hiperactividad que bloquea, se prevé como espacios de giros, de desplazamientos circulares, laberínticos, concéntricos. Esta expectativa se cumple en las películas de Silvio Caiozzi”. Corro, 2012, p.78

Pero a pesar de contar con este espacio de resistencia al poder que brinda el ocultamiento, Caiozzi remarcará insistentemente el atavismo de una tradición que se dejará caer en la conciencia de sus personajes. En un mundo dominado por una moral culposa, estricta y castigadora, las esperpénticas imágenes de añosos santos y su enérgica imaginería religiosa se entrecruzarán con la carcajada de la regenta del prostíbulo gracias a un significativo montaje paralelo, que unirá aquel mundo de lo sagrado con lo profano. La imagen de una iglesia rígida y obsecuente al poder, representada en la silenciosa presencia de un grupo de monjas al cuidado del cuerpo agonizante de la matriarca de la casona patronal, reforzarán la idea de este mundo oscuro y barroco, donde no existe un afuera, ni la real posibilidad de escapar a su estructura de poder. Los pasillos de la casa se convertirán así en laberínticos pasajes sin un orden aparente, y sus espacios crecerán artificialmente en un juego de espejos que reflejarán imágenes alteradas y deformes, reforzando con ello el oscuro actuar de una oligarquía que llegado el caso se defenderá a sí misma de manera injuriosa e infame, asumiendo una conducta en apariencia contradictoria con la respetabilidad moral del discurso que hacia afuera pretende defender. En esta demencial dualidad, el peso del castigo que le espera a Julito, y a los opositores a la dictadura de Pinochet, revelará el horror que se esconde detrás de esa cortina de formalidades que es la máscara que en público al poder le gusta asumir. El shock de enfrentar de manera directa la carne expuesta y violentada de María siendo penetrada por su propio padre, será un golpe de realidad que a los ojos de Julio escapará a su capacidad de comprensión. Al igual que el país hacia fines de los 70, el muchacho ahogará sus gritos de protesta frente al horror de presenciar el mancillamiento del cuerpo de un ser amado o al menos reconocible, y ante tal espectáculo no encontrará otra salida que escapar desesperadamente hacia ninguna parte. Aquel balde de agua fría sumado al posterior golpe de electricidad infringido a su ingenuidad, será un castigo brutal que luego de aquella desbocada carrera lo enrielará al orden, o en su defecto, a la clandestinidad total.

Este guiño al autoritarismo y sus consecuencias en los tiempos más oscuros de la dictadura, inevitablemente dotará de sentido y densidad a *Julio comienza en Julio*. Un grito ahogado en medio de un silencio total, producto del cual habrá que esperar bastante tiempo para volver a entrar en esos mundos de encierro y poder que Caiozzi gusta proponer. Más concretamente hasta el año 1990, ya en los comienzos de la transición a una democracia igualmente vigilada de cerca por el mundo militar, y en un periodo muy diferente al de los años 70 en términos políticos y cinematográficos. En este nuevo contexto se estrenará *La luna en el espejo*, película basada en un guion original de José Donoso, quien casi de manera inevitable terminará trabajando en conjunto con Caiozzi, pues es innegable que ambos comparten temas en común como el gusto por los dramas intimistas, los espacios clausurados, y de manera creciente, el mundo de la vejez. Si bien *La luna en el espejo* se estrena 11 años después de *Julio comienza en Julio*, se podría trazar entre ambos filmes una línea temática y estilística bien definida. El mismo Caiozzi afirma en una de sus entrevistas que una película con tan sólo tres personajes sumidos en el encierro de un departamento ubicado en los cerros de Valparaíso, y en donde uno de éstos, un marino jubilado, abusa del poder que aún ostenta sobre su hijo ya mayor, era imposible que no fuese remitido como una

metáfora al Chile de los últimos años de la dictadura y comienzos de la transición<sup>19</sup>. Si en la hacienda de los García del Castaño el ilimitado poder de don Julio le permitía conocer cada una de las acciones que se desarrollaban al interior de sus territorios, en el acotado espacio en que se desenvuelven los silenciosos dramas de los personajes de *La luna en el espejo* el control será limitado a un espacio menor, pero los efectos de sus mecanismos de vigilancia no serán muy diferentes de los ya conocidos en *Julio comienza en Julio*.

En la misma entrevista Caiozzi refiere que este proyecto comenzó a forjarse hacia el año 1984 viendo la luz recién en 1990, por lo tanto se desarrolló en un país con espacios que permitían una mayor libertad que aquel de la década anterior. Sin embargo, la película no asume esta posibilidad que podría haberse concretado en un mensaje más literal y confrontacional contra la dictadura, quedándose en las mismas estrategias barrocas y plenas de alegorías del cine chileno de la década del 70. Pero no por ello la trama se mantendrá inmóvil en el tiempo. Aquel fuerte autoritarismo dado por la figura de un patriarca en plenas capacidades físicas y mentales de *Julio comienza en Julio*, dará paso más de una década después a un poder encarnado en un cuerpo envejecido, cansado, pero no por ello menos enérgico. Don Arnaldo, papel interpretado por Rafael Benavente, actor representativo del Nuevo Cine chileno que en filmes como *Voto + Fusil* o *La Tierra Prometida* encarnará roles siempre ligados al mundo conservador progolpista, 20 años después volverá a interpretar a un personaje embelesado por el poder y sus ansías de control. Pero el tiempo no ha pasado en vano para este oficial ya jubilado de la marina, quien viejo y enfermo pasará sus días postrado en cama siempre atendido por el “gordo”, su servicial hijo y a quien denigrará constantemente en su integridad psíquica e incluso física. El lugar se presentará casi como una metonimia de las alegorías de poder tratadas por Caiozzi y Donoso en sus obras, pero de igual modo deja entrever ese mundo en que el tiempo y el espacio han sido subyugados a los fines particulares del control. Dispositivos éstos representados en múltiples analogías con mecanismos de relojería y juegos de espejos, que le permitirán al viejo ver y controlar todas las actividades que se desarrollen en aquel claustrofóbico espacio.

Este mundo estrecho sumirá a sus habitantes en el tedio de una rutina en donde sólo el menú de cada día ofrecerá un espacio de cambio y actividad. De hecho, la diaria necesidad de salir a la esfera pública a comprar los insumos para cocinar, será la puerta de entrada para un tercer personaje que inevitablemente desequilibrará el mecánico orden que don Arnaldo ha dispuesto. Un motivo de incomodidad para el viejo, quien verá en Lucrecia, la no tan joven e ingenua vecina que ha traspasado el umbral del departamento gracias a su amistad con el gordo, una creciente amenaza que podría destruir este mundo de silencios, certidumbre y seguridad que el hombre ha construido para sí mismo y su hijo. El sentimiento de indefensión y la fragilidad propia de la vejez, incentivará en el anciano esa actitud dominante frente a su hijo, a quien a punta de gritos y bastonazos intentará frenar en lo que entiende como una

---

<sup>19</sup> Silvio Caiozzi ofreció esta entrevista en el contexto de una serie de encuentros con directores chilenos realizados en la Escuela de Cine de Chile el año 2013 y que es posible de ver en su totalidad en <https://www.youtube.com/watch?v=mkil6SrKSSM>

indisimulada atracción de éste hacia la mujer. Pues en el mundo de los viejos no hay espacio para sorpresas o incertidumbres, en sus rutinas los cambios son una eventual puerta que se abre a la posibilidad del abandono y la soledad. Es por ello que el viejo coartará literal y simbólicamente la libertad de este hombre ya adulto, quien sumisamente ha postergado su propia vida para servir a este padre enfermo e irascible. Pero el poder total que el viejo parece detentar no es más que el resabio de un espacio y tiempo ya pasado, un periodo en que efectivamente este oficial de la marina acarició el poder absoluto, en donde los preceptos de orden y disciplina se proyectaron más allá de los cuarteles militares y elevaron a sus altos mandos como figuras de autoridad para un país entero. Pero en el momento en que se inscribe la historia hacia la segunda mitad de los años 80, aquello tiene más de simbólico que de real. Tras casi dos décadas de asumir el mando, el poder omnímodo que los militares acariciaron en los primeros años de la dictadura demostrará ya signos de un cansancio que permitirá erigir reales indicios de emancipación.

El poder que don Arnaldo gusta proyectar en su entorno no pasará entonces de una voz de mando que sólo se ampara en el miedo que infunde, una construcción en la superficie que únicamente se sustenta en la nostalgia de un viejo que ya ni siquiera controla sus esfínteres. El patetismo de este anciano y su paranoia es viable de analogar con el de los altos mandos militares en aquel mismo periodo, quienes en público mantendrán un férreo discurso fundado en el temor que aún proyectaban, mientras en privado susurraban infames acuerdos de defensas institucionales y pactos de silencio. Hacia el final del filme, una vez que el viejo entiende que el orden que mantenía se ha desgastado y su figura de poder derechamente enfila hacia el despeñadero, al igual que el joven Julio tomará la decisión de escapar hacia otro lado. De una forma más digna y premeditada que el muchacho, pero con un grado de desesperación similar, don Arnaldo encaminará sus pasos hacia aquel espacio de clandestinidad que brinda la noche en los cerros del puerto. Un símbolo de autoridad que se comienza a esfumar, el cual entregó un profundo sentido al cine que Caiozzi realizara en dictadura, y que tanto en *Julio comienza en Julio* como en *La luna en el espejo*, se representa desde estas alegorías políticas que parten desde el drama y la estoica resistencia de personajes inquietos e inconformes en su silenciosa resistencia al despotismo totalitario que obligadamente les tocará enfrentar.

## EL MONUMENTO PORTATIL

**Carlos Ossa S.**

Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Magíster en Comunicación Social, Licenciado en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, Licenciado en Comunicación Social de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales.

Es posible que no exista lo real sino objetos que ficcionan su existencia, es decir cuerpos, memorias y signos que trabajan por representar algo que después de vivido se espera convertir en narrable. Entonces, una ficción dominante tramada por consensos políticos y visuales se instala como si fuera una realidad indiscutible y legítima. La imagen es aceptada como un registro de cosas que vienen de otro lugar, sin embargo la producción visual -sobre todo- la de “intención” política no es la sustitución de lo falso por lo verdadero; la victoria del valor y el repliegue de la manipulación. Es, en buena medida, el afectar, romper o dislocar lo real -su ficción dominante- y producir un lugar no traerlo desde el exterior como si aguardara el momento de entrar a la mirada. Sabemos que el lenguaje cinematográfico no puede cambiar el régimen cotidiano de lo excluyente, lo discriminatorio, sin embargo una grieta visual en el flujo de lo obvio logra devolverles a las personas la fracción de una *comunidad de iguales* ahí donde, justamente, la igualdad sólo es pensable como una diferencia. La tradición filosófica moderna siempre ha ligado el tema de la comunidad con la muerte. La desaparición es el destino de vivir juntos y la imagen es una resistencia a esa determinación. Por lo mismo el cine parece una arqueología de los modos visuales de morir.

En ese plano una primera cuestión que habría que advertir para contextualizar la pregunta por lo político en el cine, en el ámbito de la historia reciente, sería considerar común -aunque tenga el carácter más bien de provisorio y tentativo- la idea de la fábula que restituye metafóricamente a la comunidad. Esa comunidad ya perdida, desintegrada, desarticulada, que puede ser organizada visualmente. Esta idea no es única de aquellos que creen en la fuerza emancipatoria del lenguaje cinematográfico, también es usada como una estrategia del propio poder. Hablar de cine y lenguaje político implica entender que no estamos en presencia de dos mundos dicotómicos, sino frente a un *dispositivo de producción de sentido* que hace de la imagen un proceso y una voluntad. El documental, por ejemplo, refleja el vacío del poder y lo niega. La dimensión crítica de la imagen fílmica no se reduce a transmitir un mensaje, supone trascenderlo para encontrar lo que falta: *“Como si la imaginación se animase precisamente cuando surge lo ‘inimaginable’, una palabra empleada a menudo para expresar simplemente nuestro desconcierto, nuestra dificultad de comprender: lo que no comprendemos pero que no queremos renunciar a comprender –que no queremos, en*

*cualquier caso, revocar a una esfera abstracta que nos liberaría fácilmente de ello-, estamos obligados a imaginárnoslo y ésta es una manera de saber pese a todo. Pero también una manera de saber que sin duda nunca comprenderemos en su justa proporcionalidad” (Didi-Huberman, 2004: 235).*

La racionalidad del poder -ya habituada a la estetización de lo social- funciona con cuerpos visibles y se apropia de mecanismos de producción artística para desvanecer la materialidad reflexiva, a favor, de una exhibición calculada de contornos y superficies donde lo *irrepresentable* vuelve a tratarse como objeto metafísico sin texto contingente. Desde Francois Lyotard en adelante el concepto de irrepresentable se ha convertido en un recurso estético de la derecha cultural para uniformar el debate. No se niega la brutalidad política, pero tampoco se puede pronunciar ni situar en la historia. Con el tiempo el concepto ya es un sentido común de la academia y produce un efecto liberador doble: por un lado, no es necesario hacerse cargo de los hechos y, por el otro, éstos ya han desaparecido en el lenguaje que explica su imposibilidad. Una de las tendencias del cine documental es la reconstrucción de la memoria que busca -con insistencia- convertir los nombres en lugares y éstos en monumentos. Es una forma de resistir la idea de lo irrepresentable y justificar que no importa ¿cuánto? se borre un hecho, siempre habrá modo de volverlo visible, decible, factible. Siguiendo esta convicción, el documental político, cree que la imagen vence al trauma.

¿Cómo evitar la estandarización del sufrimiento? El ejercicio de un cine político consiste no tanto en negar lo existente como en intentar significarlo y constituir una estética de la *aparición*, a veces fantasmática e imprecisa donde colocar los cuerpos hundidos y relocalizar aquellos transformados en mártires por las lenguas oficiales. Crear un espacio histórico libre de la caricatura de un *ethos corporativo* y de un *pathos subjetivo* con el objeto de elaborar una imagen dialéctica que envuelva a ambos en un montaje desmovilizador del miedo.

El cine político habla de una sociedad cuando puede balbucear su tragedia; propone una visualidad comprensiva de la catástrofe; construye un argumento contra la excusa de la muerte colectiva; compensa al sujeto despedazado por los tráficos económicos. No es en la imbricación directa entre lo social y lo estético que se encuentra el poderío crítico de la imagen, sino en aquello que permanece mudo y esquivo como vida insurrecta: “...cuando afronta las fuerzas invisibles que la condicionan, la sensación visual libera una fuerza capaz de derrotarlas, o al menos hacerlas amiga de ella. La vida grita a la muerte; pero la muerte ya no es ese demasiado-visible que nos quita las fuerzas, sino la fuerza invisible revelada por la vida, quitada de su cubil y mostrada en el grito. La muerte es juzgada desde el punto de vista de la vida, y no lo inverso, que tanto nos complace” (Deleuze, 2002: 88).

El cine político ha pasado de la dignidad proletaria a la marginalidad popular, del *nosotros* redentor a los *otros* vencidos. Este desplazamiento es consecuencia de cierta vaciedad histórica que alcanza el discurso crítico cuando es instrumentalizado por una clase

media tecnocrática que lo utiliza como fórmula progresista. La noción de comunidad -que el cine militante de los sesenta construyó en torno a la figura del sujeto colectivo- se desvanece en el grotesco individuo -de los noventa- incapaz de todo y dueño de nada. La política visual de *Largo Viaje*, *Las Banderas del Pueblo*, *Valparaíso, mi amor*, *El zapato chino* puede ser acusada de costumbrista, filantrópica, sociológica y sin embargo describe la opaca brutalidad que la modernización ha liberado en contra de los marginales y da a los filmes mencionados un lugar en el modelo de la acción. Mientras que *Mundo Grúa*, *Pizza, Birra, Faso, Bolivia*, *El bonaerense* certifican el deterioro de la mirada humanista, al proponer un realismo sucio donde los marginales dan vueltas sobre sí mismos y su derrota, propio de un modelo de la impotencia.



Crédito imagen: Cineteca Nacional de Chile

El cine militante que filma la pobreza describe un cuerpo entregado a la producción y sin autonomía. Pretende desplazar la mimesis naturalista que une lo popular a la carencia, por una pedagogía visual que devuelva a los humildes “*la riqueza sensible de su mundo*” (Ranciére: 2010, 83). El realismo de estas cintas propone una hipótesis y un método de análisis: la nación se hace visual y estudiar su configuración fílmica significa entender las relaciones entre mirada, cine y poder. Por su parte, el cine realista actual renuncia a un método porque asume lo real como excusa de un problema mayor: la superficie se ha convertido en el contenido de la imagen. El vínculo entre visualidad y política no depende de un territorio sino de los significantes que se usan para narrar. Lo visible, entonces, de la comunidad es un trabajo pendiente que no tiene una autenticidad definitiva, pues: “*La representación no puede representarse a sí misma, sino siempre a otra cosa: ya de esta manera la presencia originaria es alterada, descentrada, separada de lo que es. Condenada a la diferencia y, en consecuencia, negada en su identidad*” (Esposito, 2007: 92). El realismo, entonces, que aparece en los filmes señalados y otros que podrían pensarse no es reproducción escópica de un dolor comprendido, es el intento de saber si ese dolor tiene sentido.

¿Quién define el límite de la memoria en las imágenes? Nadie tiene la capacidad y todos tienen la oportunidad. “*Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen*” (Rancière, 2010: 99), siguiendo esta definición el cine político ha funcionado como una paradoja: debe hacer posible lo inolvidable en el modelo de lo continuo y mostrar la aniquilación del cuerpo, el lenguaje, la naturaleza con los instrumentos y artificios de un ojo que nunca estuvo para filmarlos. Como ocurre con los campos de concentración, según recuerda Jean-Luc Godard. En los filmes *El Triunfo de la Voluntad*, *El Gran Dictador* o *Roma, ciudad abierta* se reconstruye el antes y el después -pero no accedemos al borroso lugar donde los cuerpos perdieron su luz-. En el primero, podemos ver la alegoría visual de la pureza étnica pero no la humillación incomprensible que ofreció la iconografía biopolítica del nazismo con sus escenografías; en el segundo, podemos reírnos de las parodias a la insensatez del poder con sus chatarras de muerte y no verla ocurrir; en el tercero, conmovernos con la denuncia de una urbe que se esconde en el espejo de los verdugos sin dejarnos mirar la delación cristiana. Cada una de estas películas nos recuerda que el cine encontró una manera *alegórica* de celebrar las transformaciones irreversibles de la tradición y, a su vez, encalló en un presente despiadado sin duelo. Comprendió la trama dialéctica de un modernismo estético crítico y fascista a la vez, obsesionado con pensar la politicidad de lo visual y el uso epifánico de la técnica. De una u otra forma -la pregunta por el terror- el cine político no ha podido contestarla, a cambio procedió a estetizarlo para apropiarse de su mal radical. *Apocalipsis Now*, *Noche y Niebla*, *Bajos Fondos* intentan responder a condiciones históricas que todavía no tienen respuesta porque -el resto de salvación que ofrecen- es también la calamidad, el hundimiento titánico, la subversión de la miseria.

La filmografía política, sea de izquierda o de derecha, encierra a las *masas* en una cinematografía que destierra cualquier realidad contraria a la autorepresentación. El cine fascista, comunista e incluso el comercial deben ser -necesariamente- competentes en ofrecer la ilusión de un tiempo donde lo cotidiano se transforma en trascendental<sup>20</sup>. Pero, no caeremos en el error de afirmar que son lo mismo, pues la comunidad imaginada por el fascismo o el neoliberalismo se funda en una idea esencialista de orden natural; mientras que el cine crítico -no necesariamente de izquierda- entiende que la comunidad es una construcción histórica. A pesar de lo esquemático que resulta esta descripción, gracias a ella, podemos señalar que la relación entre estética y política que el cine despliega tiene varios sentidos: i) eliminar lo oculto en el vestigio de la imagen; ii) romper la *regla del juego* de lo evidente; iii) ritualizar el orden de los soberbios; iv) recordar la memoria de los invisibles o; v) transgredir la tradición del campo visual. Todas estas posibilidades refieren a un contrato entre mirada estética y práctica social.

---

<sup>20</sup> Es bueno recordar que Harum Faroki en *Obreros saliendo de la fábrica* nos recuerda que el cine comienza donde termina el trabajo.

## AMNESIA E INFANCIA

De acuerdo a lo anterior, podríamos decir que existe un choque inevitable entre la intención referencial y la expresión poética, sin embargo ambas conmemoran las mismas cosas: la *huella* de una *visión* y la *memoria* de un *acontecimiento*. Bajo esta débil premisa quisiéramos comentar brevemente dos películas que marcan a la transición chilena y tienen que ver con el desvanecimiento del pasado justo cuando se nombra el material que lo habitó. ¿Cuál ha sido la relación del cine chileno con su memoria política? ¿Qué archivo se ha construido, en torno, a ese itinerario trágico que va desde una esperanza revolucionaria a un acelerado y, a veces, dramático proceso modernizador? ¿Cuáles son las heridas compartidas entre cine y sociedad, al momento de testimoniar el desgarró y la victoria?

En *Amnesia*, de Gonzalo Justiniano, creemos ver un primer intento por describir el olvido en la textura de la imagen. Una imagen que relata la distancia y el fracaso de una comunidad que transforma su violencia en velo<sup>21</sup>. El dilema de dos hombres entregados a la historia para convertirse en enemigos, termina por mostrar una imagen hiriente de la conformidad política, donde el que ha sido destruido logra un lugar en el acuerdo, en la modernización, al resignarse a su vencimiento. La imagen desaparece en el desaparecido que trae consigo, el film muestra la falsa pacificación visual de una democracia incapaz de imaginar su presente, pues lo construye en la negación. En esa línea se podría decir que *Amnesia* habla de la *dictadura clandestina* que habita el *nosotros* concertacionista.

Por otra parte, *Machuca* libera la culpa histórica y cierra la transición con una ecuménica sentencia: todos fueron culpables. Unos por desear y otros por no tolerar. La correcta ética del filme se basa en la idea de un desorden existencial donde la infancia cae presa de la odiosa torpeza de los adultos cuya mirada de Gorgona petrifica el amor y reprime. La Unidad Popular, a pesar de ser liberada de un opaco documentalismo, igual aparece esquemática, plana y antiburguesa, pues su épica militante fue un error que condujo a la catástrofe. Lo que vino después se ha retirado de la imagen por razones económicas y la violencia ha sido naturalizada por cuestiones jurídicas, sin embargo el cine no estuvo cuando ocurrió la destrucción de cuerpos. A pesar de referirse a un contexto diferente y respetando largas diferencias, se podría decir con Godard, que el llamado *nuevo cine chileno* llegó tarde: “*Ingenualmente se creyó que la Nouvelle Vague sería un comienzo, una revolución. Ahora bien, ya era demasiado tarde. Todo había terminado. Todo acabó desde el momento en que no se filmaron los campos de concentración. En ese momento, el cine faltó totalmente a su deber (...)* Al no filmar los campos de concentración, el cine ha dimitido. Es como la parábola del buen servidor que murió por no haber sido utilizado. El cine es un medio de expresión cuya

---

<sup>21</sup> Las políticas culturales de la transición buscaron, en un primer momento, exhibir la tragedia y documentarla para lograr un efecto catártico, pero la imagen del conflicto no neutralizaba el horror ocurrido, entonces, convirtieron al cine en un agente patrimonial destinado a sustituir el pasado, o bien, sugerir una lectura de éste pedagógica y moral: el recuerdo no deja vivir, no deja producir.

expresión ha desaparecido. Sólo ha permanecido el medio” (Godard, 1997: 230)<sup>22</sup>.



La construcción visual que hace la transición de su mérito y propiedad es perdonarse en las imágenes mediante un cine que trata de disolver lo político, cuando lo político se infantiliza, melancoliza y -finalmente- se vuelve innecesario. *Amnesia* se niega al eclecticismo del olvido y *Machuca* lo necesita. Aquí se encuentra la extrañeza por el cine chileno contemporáneo: ¿Cuál es la memoria? No pretendemos que esta pregunta enmarque, delimite ¿cuál? es la memoria oportuna o necesaria, sino reflexionar estos procesos incompletos y abismales. No hemos sido capaces todavía de pensar las filigranas ocultas, las subterráneas partículas que flotan en la materia fílmica sobre todo a la hora de

<sup>22</sup> Godard no es un moralista ramplón, más bien, testimonia la conciencia trágica de un cineasta que tampoco pudo hacer mucho para que Hollywood ocupara ese terreno y Spielberg, estetizara el horror.

buscar marcas de comunidad y comprender las lógicas inmunitarias usadas para su castigo o redención.

El cine político debería compartir con el espectador lo indispensable y evitar totalizaciones del futuro. Eludir las teologías de la imagen para consultar cuantas veces sea necesario: ¿dónde están los fragmentos que permiten volver a contar la historia? Ahí donde no se trata de interpretar un texto sino que se trata de producir un texto en la interpretación. Un trabajo que muchos realizadores buscan -visualmente- lograr con las imágenes de la catástrofe donde la catástrofe es lo que nunca se ve venir.

¿Por qué? Porque justamente la cotidianidad de la catástrofe esta determinada por el hecho de que nunca anuncia su sentido, nunca aparece y se va tan silenciosa como alguna vez llegó. Entonces lo que queda es un remanente, un saldo oscuro, una huella imprecisa que se borra con el envejecimiento de los datos y la indecisión del recuerdo. El cine político no es testimonio redimido de lo pretérito o documento vidente del porvenir es una *querrela*, una desgracia que parece no tener representación. Lo político es también irrepresentable en su proporción, pero no en su efecto y aunque resiste entregarse a la mayor claridad algo incendia su destino. En suma pensar -estéticamente- la muerte sin solidarizar con las marcas que deja, supone vencer en las imágenes cualquier gesto de reconciliación y atisbar en la traza formal de su presencia una memoria utópica, capaz de reunir lo dividido, sin por ello creer en el triunfo de un humanismo sentimental.

#### **Bibliografía**

1. DELEUZE, GILLES. (2002) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Barcelona: Editorial Arena Libros.
2. DIDI-HUBERMAN, GEORGES. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
3. ESPOSITO, ROBERTO. (2007) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
4. GODARD, JEAN-LUC. (1997) *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. España: Barral Editores.
5. RANCIÉRE, JACQUES. (2010) *El Espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

## CINE CHILENO Y SOCIEDAD NEOLIBERAL: LAS TRAMAS DE LA NARRATIVA AUDIOVISUAL EN EL CAMPO CULTURAL ACTUAL

### ROBERTO TREJO O.

Master en Comunicación y Creación Audiovisual, UNIA (España); Magíster en Ciencias Sociales, FLACSO (Costa Rica); Licenciado en Filosofía, P. Universidad Católica (Chile). Productor y guionista. Ha sido Coordinador del Programa Nacional de Fomento al Cine en CORFO; director ejecutivo de UESTV (CUECH) y Jefe de la carrera de Cine y Comunicación Audiovisual de la Universidad Viña del Mar. Docente de pregrado, postgrado e investigador en universidades de Chile y el extranjero. Docente del IAEA de la Universidad de O'Higgins.

### OBSERVACIONES PRELIMINARES

El año 2024 vuelve a ser un año prolífico en estrenos de cine chileno tras la pandemia. Con más de trescientos premios internacionales el año 2023, así como con una abundante exposición mediática de directores, productores, actrices y actores de esos filmes, se espera que en el bienio 2024-2025 se produzcan más de cuarenta y cinco realizaciones nacionales de largometraje (Cinema Chile, 2024).

Este fenómeno, no obstante, ya no cuenta con el impacto político cultural de antaño. Los estrenos de películas chilenas ya no son sucesos de alta significancia social o cultural, habiendo perdido ese carácter de evento extraordinario que gozó en los primeros años de la transición a la democracia. Hoy por hoy encontrar películas chilenas en cartelera es algo común y corriente para los habitantes de este país, a pesar de sus escuálidas cifras de taquilla.

Una primera aproximación para explicar esa pérdida de novedad del cine chileno en su propio territorio es el indiscutible aumento de la producción cinematográfica desde el retorno a la democracia. En efecto, mientras entre el período 1910-1973 se estrenaron un total de 147 películas en los circuitos de salas de cine; en el período 1990-2020 se estrenaron en el mismo circuito un total de 312 filmes de directores y directoras nacionales (Mouesca, 1997; Trejo, 2018). Incluso, se identificaron un total de 18 filmes el año 2022 y otras 22 películas producidas el año 2023 (Cinema Chile, 2023). La dinámica económica en el período post dictatorial nos entrega varias luces sobre las razones materiales, tecnológicas e históricas de que permiten explicar ese explosivo crecimiento de la producción de cine en una economía periférica y dependiente (ver Wasko, 1988; Trejo, 2018 y 2014).

Sin embargo, las estadísticas económicas de la producción audiovisual en Chile son insuficientes. En esa dirección, Jacques Rancière (2018) nos indica un camino original, al

reflexionar sobre el cine como un arte capaz de construir mundos, pero sin perder una necesaria “distancia filosófica”. Tal distanciamiento nos permite identificar los mundos creados desde las estructuras simbólicas que provienen del “desierto de lo real” o de lo socialmente construido (Žižek, 2015). Por eso, estimamos que no es posible efectuar una reflexión crítica sobre el desarrollo histórico de la economía política del cine y la producción audiovisual en el Chile contemporáneo, sin referirnos también a los impactos ideológicos, del modelo económico-social y cultural que llamamos neoliberalismo, en las propias miradas y narrativas que desarrollan los y las cineastas.

## CINE CHILENO Y CULTURA EN UN CHILE NEOLIBERAL

A partir de varios trabajos de investigación llevados adelante en la década pasada y actual, hemos detectado que las prácticas cinematográficas en el Chile actual recogen, indagan, procesan y expresan los cambios culturales experimentados por la sociedad chilena en los últimos cuarenta años. Más aún, sostenemos que dicha articulación simbólica se realiza desde el propio cambio que se está verificando en las subjetividades sociales e imaginarios colectivos, procesados desde las experiencias subjetivas de los sujetos creadores del cine.

La investigación social actual nos está mostrando que ese conjunto de transformaciones en la “esfera de la producción” también ha modificado estructuralmente la “esfera de la reproducción ampliada” del capital u “Orden Simbólico” del cual se nutre la producción cultural en la sociedad (Žižek, 2003). En efecto, tales indagaciones no muestran que los rasgos centrales de la cultura neoliberal dominante en Chile son: **el individualismo narcisista; el aislamiento social; la ausencia de vínculos sociales durables; el exitismo, el consumismo y la carencia de proyectos colectivos;** identificándose como los príncipes efectos culturales y subjetivos del éxito económico neoliberal (Moulian, 1995; Lechner, 2002) Y, en el caso de aquellas películas de ficción que han logrado contar historias con intencionalidad narrativa, es posible detectar rasgos comunes que apelan a ese sustrato simbólico del cual hacemos referencia.

En primer lugar, es interesante observar la persistencia de **personajes que viven la construcción del “sí mismo” y la búsqueda de un Yo auténtico como una presión angustiante.** En segundo lugar, el panorama cinematográfico del cine chileno actual también nos muestra que tales tipos de personajes encarnan historias donde los procesos de individualización, de búsqueda de autodeterminación, se verifican en un marco de pluralidad de opciones morales y donde las opciones finales se sustentan en una moral individual que se construye desde la “libertad de elegir” (pareja, religión, sexo, etc.), dando cuenta de la forma en que se expresa la sociedad de mercado y la cultura del consumo en la vida cotidiana de las personas .

Otro rasgo que observamos en la cinematografía chilena actual es que las narraciones producen espacios dramáticos donde **la vida social es desmaterializada y**

**mediatizada**; procesos sociales, donde marcas y productos constituyen la posición social y la identidad de personajes psicológicamente precarios, inseguros, impotentes y socialmente alienados. Más aún, observamos que la tendencia ideológica dominante en el cine chileno contemporáneo son aquellas historias mercado donde el proyecto individual prevalece sobre las opciones colectivas. Son historias donde los imaginarios sociales se nutren de una subjetividad que emerge del mundo del placer y del deseo que entrega el consumo.

Tales películas transmiten una visión sobre la validez de la retracción asocial, dando lugar a lo que la antropología contemporánea define como **“familismo amoral”**. La familia como eje del orden social, refugio emocional de personajes que “sienten” que no pueden cambiar el orden establecido o la vida social que les ha tocado vivir. Este rasgo comienza a hacerse patente en los filmes de jóvenes realizadores que se comienzan a estrenarse a mediados de la primera década del siglo XXI, pero que en la actualidad se han transformado en tendencia dominante. Películas como, *Sagrada Familia*, *Navidad*, *Weekend*, *Play*, *Turistas*, *La Buena Vida*, *La Nana*, entre otras, legitiman la familia tradicional como espacio afectivo y como espacio social que queda suspendido del juicio crítico o moral.



Lo anterior, unido a una narrativa donde la subjetividad de los personajes se nos presenta como algo construida desde la propia experiencia individual, da lugar a una cinematografía donde el contexto histórico o cultural, la vida social o el entorno colectivo de

los personajes se nos presentan como algo “dado”; algo que es y no merece mayor atención; algo que nada nos dice sobre la construcción social de la subjetividad de los personajes. La vida social “cosificada” o “naturalizada” se presenta como simple decorado o como un “coro” que cumple la función de contextualizar la historia y la contemporaneidad de los personajes. Tanto es así que personajes históricos que sólo pueden entenderse en sus motivaciones desde el contexto en que se desenvuelven han terminado siendo caricaturas o meras anécdotas. Es el caso de películas como “Violeta” (2011) del director Andrés Wood y “Neruda” (2016) del director Pablo Larraín.

De ahí, entonces, que los directores hayan hecho suyo un planteamiento ideológico sobre el cine que están haciendo y lo expresan públicamente: “no pretendo hacer un juicio moral”; “no pretendo hacer una crítica política”; “esto es arte no ideología”; “me interesan los personajes, no la sociedad”; “el cine de hoy no puede ser político como en los sesenta o los setenta”; son sólo algunas de las afirmaciones que escuchamos constantemente.

Tras esas afirmaciones que pretenden legitimar una visión cinematográfica no comprometida con el propio régimen de producción simbólica de la cual es tributaria, se esconden similares procesos de “fetichización” y “enajenación” de los sujetos creadores-productores que en el resto de la economía capitalista. Eso refiere tanto al proceso de cosificación o naturalización de los medios tecnológicos de producción (dándole propiedades casi mágicas), como a la alienación de los hombres y el producto de su trabajo. Retomaremos el punto más adelante.

## **EL NEOLIBERALISMO CULTURAL COMO REFERENTE DEL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO.**

Hemos dicho que nuestro planteamiento base es que el modelo cultural del neoliberalismo se ha transformado en el nuevo referente sociocultural del cine chileno. Eso se expresaría tanto en los planteamientos dramáticos, visuales y estéticos; como en la psicología, motivaciones y vinculaciones sociales de los personajes; donde la realización narcisista del Yo es más importante que la trama de “vivir juntos” de los personajes en el mundo creado en la pantalla.

Lo curioso es que -a diferencia de otras épocas- ello no es materia de crítica o reproche moral en la cinematografía chilena actual. Más aún, el gran “reproche” de muchos de esos filmes es hacia una sociedad que impide la proyección ampliada del individualismo y la construcción de identidades desde el mercado.

El personaje individualista, auto centrado y narcisista es hoy el “héroe” o la “heroína” del cine chileno. Personajes amoraes que se construyen desde la sociedad de consumo y la simple búsqueda hedonista de la satisfacción del placer y el deseo. Individuos desmaterializados, abstractos, que viven en ninguna parte reconocible, deslocalizados y

psicológicamente infantiles. Personajes e historias que no tienen Historia. Personajes e historias que se encuentran desvinculados de la memoria social y política de Chile.

Por eso, observamos actualmente la producción casi seriada o mayoritaria de películas sin mayor interés para las audiencias o para la crítica especializada. Películas epistemológicamente nihilistas, individualistas, hedonistas y narcisistas. Filmes orientados a círculos estrechos y sin vocación de masividad. Filmes políticamente correctos y complacientes con el orden establecido, aunque transitan en el simulacro de la crítica políticamente correcta.

Desde el punto de vista estrictamente ideológico, estas narrativas dominantes se sustentan en una visión del cine como una producción autónoma de la sociedad; donde las innovaciones tecnológicas adquieren un valor sublime; donde el principio estético del “arte por el arte” autonomiza el artefacto del sistema de signos en el cual está inserto; donde la libertad individual que proclaman las imágenes en movimiento como reflejo de la actual sociedad de mercado, lleva inevitablemente a afirmar la «libertad» del artista frente a la sociedad y soslaya una reflexión crítica sobre las condiciones sociales que hacen posible su propia creación. En suma, hoy tenemos una cinematografía cuya tendencia dominante (“*mainstream*”) es la reproducción acrítica de los imaginarios colectivos y de las subjetividades sociales producidas por la interiorización cotidiana de una globalización económica y cultural. Por eso, el modelo cultural del neoliberalismo se ha interiorizado como el referente del cine chileno actual y de nuevas generaciones de realizadores audiovisuales.

Pero eso no implica una determinación mecánica del contexto. De acuerdo con esta perspectiva, el cine se nos presenta como una práctica social significativa que procesa, combina y rearticula aquellos elementos que circulan al nivel social de una manera específica, constituyendo un “campo” (en el sentido de Bourdieu) contradictorio, paradójico, complejo, diverso, signado por la propia “economía política de los signos” (Baudrillard, 1982). Por eso es por lo que, a pesar de las tendencias que marcan las narrativas dominantes en nuestra cinematografía, existen márgenes de reflexión, crítica y resistencia cultural, que dan cuenta de nuevas visualidades, imaginarios y subjetividades.

En efecto, en el propio campo cinematográfico actual hemos detectado un conjunto de propuestas cinematográficas que asumen una distancia crítica y reflexiva con las subjetividades e imaginarios presentes en las cintas comentadas. Son miradas que están emergiendo en los márgenes; subjetividades que están creando un cine que cuestiona, critica, resiste y no suspende su juicio moral sobre los imaginarios dominantes. Un cine donde los contextos culturales, la memoria histórica, las percepciones sobre lo social, juegan un papel central en la definición del perfil psicológico de los sujetos dramáticos. Un cine que construye la progresión dramática desde la acción de resistencia a las subjetividades sociales e imaginarios colectivos dominantes. Un cine donde lo contemporáneo es un pretexto visual para cuestionar e interrogar el régimen de producción

cultural que lo hace posible. Destacan, en ese tipo de cine, películas como “*Taxi para tres*” (2002, O. Lübbert); “*Negocio Redondo*” (2002, R. Carrasco); “*Sexo con amor*” (2003, B. Quercia); “*Cachimba*” (2004, S. Caiozzi); “*Horcón*” (2005); “*El Brindis*” (2008, S. Agosin); “*La Buena Vida*” (2008, A. Wood); “*El Regalo*” (2008, C. Galaz y A. Ugalde); “*El Pejesapo*” (2008, Jose L. Sepúlveda); “*Huacho*” (2009, A. Fernandez); “*Violeta*” (2011, A. Wood); “*El verano de los peces voladores*” (2013, M. Said); “*Allende en su laberinto*” (2015, M. Littin); “*El bosque de Karadima*” (2015, M. Lira); “*Vacaciones en Familia*” (2016, R. Carrasco); “*Mala Junta*” (2017, C. Huaiquimilla); “*Cabros de mierda*” (2017, G. Justiniano), entre otros filmes.



En la misma dirección, nos parece muy destacable que ha sido este tipo de cine el que ha revalorado los géneros cinematográficos o las convenciones narrativas, como plataforma de expresión o comunicación de historias, miradas, puntos de vista o reflexiones audiovisuales sobre el tiempo presente. Más allá de si el resultado es satisfactorio a nivel de audiencias o a nivel comercial, películas como las mencionadas o como “*Sangre Eterna*” (2002, J. Olguín), “*Gente Decente*”(2004, E. Viereck), “*Mirageman*” (2007, E. Díaz); “*Mandrill*” (2010, E. Díaz), “*Alma*” (2015, D. Routier) o las películas de los hermanos Badilla, también tienen el agregado que nos proponen un mirada distanciada incluso con el propio cine; un punto de vista que reflexiona crítica y creativamente sobre el

artefacto-cine no tomándoselo en serio.

Es un cine construido desde la “cinefilia”. Desde un universo cultural donde las referencias son el cine, la televisión y la música rock-pop. Iconos culturales que nos hablan de una contemporaneidad más densa y compleja que los devaneos de un cine adolescente que busca una madurez en territorios ya transitados por otras cinematografías. De ahí que el campo cinematográfico chileno sea conflictivo, contradictorio, diverso y plural. Pensar que es un problema generacional, es no entender el arte cinematográfico.

## OBSERVACIONES FINALES

Me gustaría concluir este breve ensayo, observando que -junto al crecimiento del volumen cuantitativo de la producción cinematográfica chilena- cada semana se siguen estrenando películas sin mayor interés para las audiencias o para la crítica especializada; políticamente correctas e ideológicamente funcionales al modelo de acumulación económica; epistemológicamente nihilistas, individualistas, hedonistas y complacientes; orientadas a círculos estrechos y sin vocación de masividad. Y sus socios principales han sido los medios de comunicación y el Estado que han hecho propios el discurso fetichista de las nuevas tecnologías de registro.

En la dialéctica de este proceso de enmascaramiento de la mercancía audiovisual como valor de uso y valor de cambio, como producto comercial y como audiencia, también se verifica una progresiva pérdida de ese «aura» o prestigio (romántico, idealista) del «cine chileno». Ya indicamos que los medios y las audiencias no consideran el estreno de un filme nacional como un hecho extraordinario y los «cineastas» chilenos no gozan del prestigio social o político de antaño.

La reacción adolescente y pequeño burguesa ha sido el refugio en los discursos del «artista incomprendido» por las masas incultas e ignorantes; en esconderse en la figura del «cine por el cine» o en la experimentación de nuevos formatos técnicos. Siguen creyendo que los directores o guionistas o documentalistas o profesionales del sector audiovisual son poseedores de una genialidad y de valores superiores naturales superiores al resto de la sociedad, la cual debería inclinarse ante ellos. Es el mismo movimiento que no les permite asumir en toda su radicalidad que el cine contemporáneo es una forma-mercancía que genera su valor de cambio en procesos de circulación mercantil hegemónicos por cadenas transnacionales de distribución audiovisual.

Dicho proceso ideológico de alienación o extrañamiento de sí mismos, refuerza el enmascaramiento del cine como fetiche (en el sentido de Marx y Benjamin) y les impide observar la tendencia a la baja en las cantidades de espectadores de películas chilenas y un desvío de la atención de esas audiencias hacia películas de otras latitudes que llenan

sus expectativas. Así, mientras se observa un estancamiento del mercado, los directores, guionistas, técnicos y profesionales de la producción audiovisual siguen impulsando políticas voluntaristas basadas en ese individualismo egoísta que promueve el modelo neoliberal y en el nihilismo epistemológico que estimula una visión romántica de los nuevos formatos tecnológicos y plataformas de exhibición, sin comprender que sólo son un sector subordinado y periférico de una cadena de medios globales que hoy son “los nuevos misioneros del capitalismo corporativo” (Hermann & McChesney, 1999).

Todo lo anterior plantea al cine local contemporáneo una tarea política e intelectual: insistir en el análisis de los mecanismos de construcción ideológica que vertebran la relación de los sujetos políticos con su realidad histórica. Esto exige continuar reflexionando -desde las nuevas condiciones materiales del proceso histórico chileno- sobre la dialéctica materialista entre arte, ideología y capitalismo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, JEAN (1982): *Crítica de la economía política del signo*. Madrid; Siglo XXI Editores.
- BENJAMIN, WALTER (2004): *La obra de arte en la era de la re-productibilidad técnica* (1934). Santiago: Editorial ARCIS.
- CINEMA CHILE (2024): *Récord de Éxitos: 309 Premios internacionales para el Audiovisual Chileno en 2023*, recuperado en: <https://www.cinemachile.cl/premios-internacionales-2023/>
- CINEMA CHILE (2023): *Catálogo del Cine Chileno 2023*. Santiago; recuperado en: <https://www.cinemachile.cl/cinema-cine-y-series/cine-2023/>
- HERMANN, EDWARD S. & ROBERT W. McCHESNEY (2005): *Medios de Comunicación: Los misioneros del capitalismo corporativo*. Madrid; Ed. Cátedra.
- LECHNER, NORBERT (2002): “Los Desafíos Políticos del Cambio Cultural: Subjetividad y Globalización en el Chile Actual”, en *Cuadernos de Trabajo PNUD 2002*, Santiago de Chile; PNUD.
- MOUESCA, JACQUELINE (1997): *El Cine en Chile: Crónica en tres tiempos*. Santiago: Editorial Planeta.
- MOULIAN, TOMAS (1995): *Chile Actual: Anatomía de un Mito*. Santiago; Editorial LOM
- RANCIÈRE, JACQUES (2018): *La fábula cinematográfica*. Buenos Aires; Cuenco de Plata.
- SMYTHE, D. W (1983); “Las comunicaciones: ‘agujero negro’ del marxismo occidental”, en Richeri, G.: *La televisión: entre servicio público y negocio*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 71- 103.
- TREJO, ROBERTO (2018): “Cine chileno y capitalismo neoliberal: Apuntes para una Crítica de la Economía Política del Cine Chileno”, en *CHASQUI. Revista Latinoamericana de Comunicación*, N° 32, Quito. ISSN 1390-1079 “; pp.. 34-58
- TREJO, ROBERTO (2014): “Cambios Culturales, Imaginarios Colectivos y Cine Chileno Actual”, en Barril, C, Corro, P & Santa Cruz, J,M. Ed.: *Audiovisual y Política en Chile*. Santiago: Editorial Instituto de Estética PUC; pp. 10-26
- WASKO, JANET (2006): “La Economía Política del Cine”, en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid: Universidad Complutense Madrid, vol. 11, pp. 95-110
- ZIZEK; SLAVOJ (2015): *Lo ridículo sublime: el cine de David Lynch*. Barcelona; Ed. Paradiso.
- ZIZEK, SLAVOJ (2003): *El Oscuro Objeto de la Ideología*. México DF; Siglo XXI Ediciones.



Crédito imagen: Cineteca Universidad de Chile

## Huella Cinematográfica En Memoria de Pedro Chaskel B.

En el ámbito del cine chileno, la partida de Pedro Chaskel ha dejado un vacío profundo. Recordamos con cariño y admiración su legado, su pasión desbordante por el séptimo arte y su incansable compromiso con la formación de nuevas generaciones de cineastas. Pedro no solo fue un director, sino también un mentor. Su dedicación y disposición para transmitir su vasto conocimiento técnico fueron fundamentales en mi desarrollo profesional.

Es en este contexto que compartimos un texto enviado por Pedro hace algunos años, cuando planeaba dictar un curso sobre puesta en escena en el documental.

Este documento, dirigido especialmente a camarógrafos documentales, cobra una relevancia aún mayor tras su partida. En él, Pedro comparte una serie de recomendaciones que reflejan su profundo entendimiento y pasión por este oficio. Es un legado tangible de su compromiso con la excelencia cinematográfica y su deseo constante de compartir su sabiduría con aquellos que aman tanto como él este arte.

Con humildad y gratitud, compartimos este material en memoria de Pedro Chaskel. Que su espíritu perdure en cada uno de nosotros, inspirándonos a seguir buscando la belleza y la verdad a través del lente de la cámara.

## RECOMENDACIONES DE UN MONTAJISTA PARA CAMARÓGRAFOS (MÁS O MENOS) DEBUTANTES

### **Pedro Chaskel B.**

(Berlín, 2 de agosto de 1932-Santiago de Chile, 20 de febrero de 2024), fue un director de cine, documentalista y montajista chileno, conocido por ser uno de los principales precursores del llamado «nuevo cine chileno». Durante su carrera participó en la realización de numerosos cortometrajes, documentales y largometrajes.

Fue reconocido con la Orden al Mérito Artístico y Cultural Pablo Neruda en 2005; la medalla Rectoral de la Universidad de Chile en 2006; y el Premio Altazor de las Artes Nacionales, por su contribución al arte cinematográfico chileno en 2009.

Estas son algunas recomendaciones a tener en cuenta por los camarógrafos de documentales, quienes a menudo se encuentran en la posición de decidir sin instrucciones directas del director, con el objetivo de garantizar que el material que registren pueda ser aprovechado al máximo durante el proceso de montaje. Estas no son recetas infalibles para asegurar la calidad del trabajo de cámara, más bien son reflexiones destinadas a asegurar que la imaginación, sensibilidad y creatividad no se vean limitadas por falta de consideración hacia el proceso de montaje, ya sea para cine o video.

### **1. Generalidades**

- 1.1. A pesar del atractivo de las panorámicas y otros movimientos de cámara, es fundamental registrar, siempre que sea posible, una serie de tomas estáticas de la misma situación, escena u objeto.
- 1.2. Durante la filmación de cualquier acción, es importante mantener la toma hasta que la acción o un ciclo de la misma, o al menos un gesto significativo, se haya completado.
- 1.3. En los documentales, es común que el camarógrafo tenga que decidir cuándo cortar una toma. Se recomienda mantener un mínimo de 6 segundos, además de seguir el interés visual y cambiar de plano cuando sea necesario.
- 1.4. Si durante una toma algún sujeto muestra interés en algo fuera de cuadro, es crucial mostrar ese elemento, ya sea con una panorámica o con una toma fija independiente.
- 1.5. Es importante establecer relaciones espaciales entre los protagonistas de la toma y su entorno, ya sea incluyendo elementos del contexto en el encuadre o utilizando movimientos de cámara para relacionarlos.

## **2. Las panorámicas**

2.1. Existen dos tipos de panorámicas a considerar:

2.1.1. En las panorámicas de seguimiento, se debe comenzar con el inicio de la acción y acompañarla hasta su finalización, o definir un encuadre inicial fijo si es necesario. En casos especiales, como seguir un objeto contra un fondo neutro, es crucial mantener las distancias constantes para evitar movimientos no deseados.

2.2. En las panorámicas descriptivas, se recomienda iniciar con tomas estáticas antes de iniciar el movimiento y finalizar con otras tomas estáticas al concluir, permitiendo así un mejor aprovechamiento en el montaje.

2.3. Es esencial mantener una velocidad adecuada de movimiento durante las panorámicas, adaptándola al objeto o escenario que se está filmando y manteniendo siempre el interés visual del espectador.

## **3. Uso del zoom**

3.1. Al igual que con las panorámicas descriptivas, se sugiere iniciar y finalizar el zoom con tomas estáticas para facilitar su uso en el montaje.

3.2. El zoom hacia atrás revela gradualmente el contexto en el que se encuentra el sujeto inicial de la toma, pero debe utilizarse con moderación para evitar repeticiones innecesarias en el montaje.

3.3. El zoom hacia adelante añade dramatismo y puede revelar detalles que pasan desapercibidos en el plano general.

3.4. La velocidad del movimiento del zoom debe ajustarse según el contexto y el contenido de la toma, siendo preferibles movimientos lentos y casi imperceptibles en entrevistas u otros momentos de alta sensibilidad emocional.

3.5. Es importante no forzar el recorrido completo del zoom si no agrega información relevante, evitando así tomas vacías o redundantes.

## **4. La luz**

4.1. Es crucial mantener la continuidad de la luz durante la filmación, registrando cambios de luz y sombra que puedan ser relevantes para la narrativa y asegurando una transición fluida en el montaje.

4.2. Ante diferencias abruptas de luz, como al acercarse al horizonte, se recomienda capturar tomas intermedias para garantizar la coherencia visual en la secuencia.

## **5. El sonido**

5.1. Durante la grabación de sonido directo, es esencial estar atento a los momentos adecuados para cortar, especialmente en música, cánticos o ceremonias, permitiendo que las tomas se extiendan hasta un momento natural de silencio.

5.2. En caso de interrupciones violentas del sonido ambiente, se sugiere registrar tomas que muestren la causa de dicha interrupción.

5.3. En ausencia de un equipo de sonido adecuado, se puede utilizar el micrófono de la cámara para grabar sonido ambiente, lo cual puede ser útil para crear atmósfera y apoyar la narrativa en el montaje.

## **6. Entrevistas**

6.1. Es fundamental definir con el director el encuadre predominante en las entrevistas, asegurando coherencia visual en la edición final.

6.2. Durante las entrevistas, es importante escuchar no solo para determinar los cortes, sino también para guiar los movimientos de cámara de manera funcional, destacando los momentos más significativos del diálogo.

6.3. Se recomienda que el entrevistador se sitúe cerca del eje de la cámara para que el entrevistado responda mirando directamente hacia ella, creando así una conexión más natural con el espectador.

6.4. Además de la entrevista principal, se deben capturar tomas adicionales que contextualicen al entrevistado, enriqueciendo así la información visual disponible para el montaje.

## **7. Relatar con la cámara**

7.1. En eventos que requieran capturar sucesos en tiempo real, es importante presentar la geografía del lugar y registrar elementos contextuales que enriquezcan la narrativa.

7.2. Identificar a los protagonistas principales y mantener su posición espacial coherente para evitar confusiones en la edición.

7.3. Registrar tomas que muestren las fases del suceso, así como acciones paralelas que puedan enriquecer la narrativa.

7.4. La edición puede seguir una progresión de lo general a lo particular o viceversa, por lo que es recomendable disponer de material que permita ambas opciones.

Estas recomendaciones, aunque extensas, son solo algunas de las consideraciones importantes para un camarógrafo en su labor. Es importante tener en cuenta que cada situación puede requerir ajustes y adaptaciones específicas.

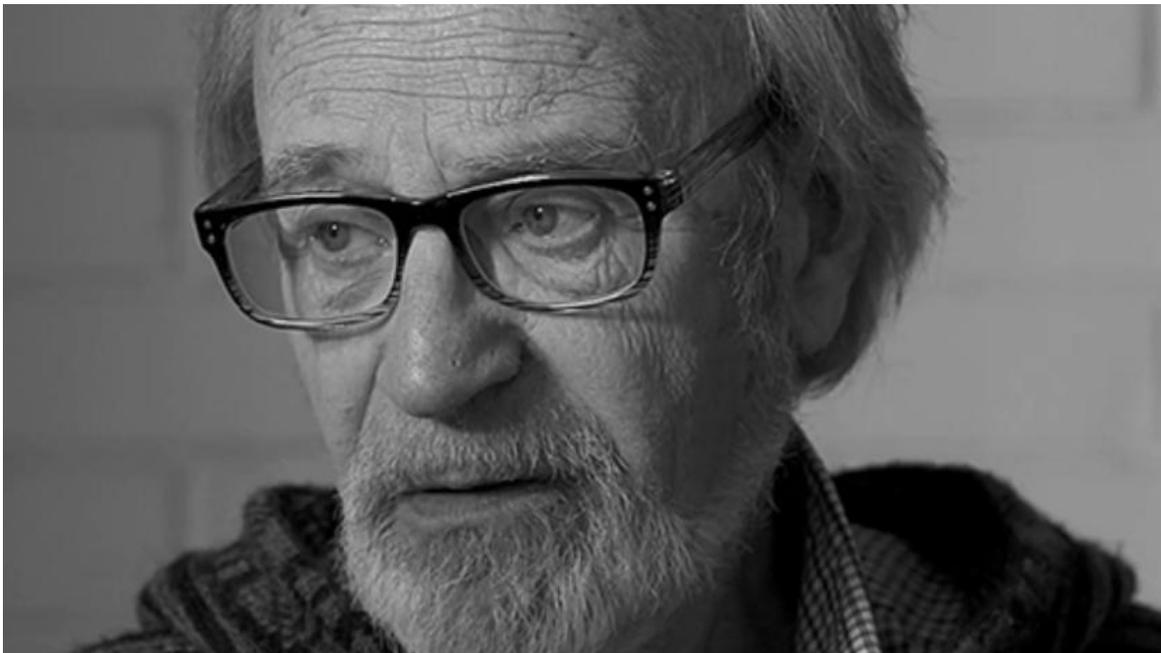
7.5. Registra primeros planos de cada fase del suceso, ya que pueden servir como puntos de entrada efectivos para el montaje. También considera tomas de elementos significativos con zoom hacia atrás para revelar el contexto.

7.6. Si es pertinente, registra el ingreso y salida de los protagonistas de la toma para agregar dinamismo y continuidad visual.

7.7. Recuerda que las acciones paralelas pueden enriquecer la narrativa al ofrecer múltiples perspectivas de un mismo evento.

7.8. En el montaje, se puede optar por una progresión narrativa de lo general a lo particular o viceversa, por lo que es valioso contar con material que permita ambas opciones.

Estas recomendaciones, aunque extensas, son solo algunas de las consideraciones importantes para un camarógrafo en su labor. Es importante tener en cuenta que cada situación puede requerir ajustes y adaptaciones específicas.



Crédito Imagen: Captura de Twitter Universidad de Chile



**IEA**  
Instituto de  
Altos Estudios  
Audiovisuales

[SUSCRÍBETE  
AQUÍ](#)