



**ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL CINE CHILENO A TRAVÉS
DE DOS PELÍCULAS ACTUALES**

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE CINEASTA CON MENCIÓN EN GUIÓN



PAMELA KATYSA CHOVAN ECHEVERRÍA

VALPARAÍSO - CHILE

MARZO, 2007

AGRADECIMIENTOS

*A todos los que creyeron en mí,
a los que me enseñaron,
a los que me apoyaron,
a los que fueron pacientes conmigo...
a los que ayudaron a hacer de cada uno de mis días algo nuevo*

Muchas Gracias.

Pame.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN.....	6
SEGUNDA PARTE: MARCO TEÓRICO.....	9
CAPÍTULO I:	10
1. PRINCIPIOS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN LA CINEMATOGRAFÍA.	10
1.1. La Concepción del TODO.	10
1.2. Aristóteles y los Tres Actos.	11
1.3. Principios de la Forma Cinematográfica.....	12
1.4. Significados que Envuelven la Forma Cinematográfica.	15
1.5. Lo Correcto al momento de Escribir Cine.....	16
1.6. Del “Jardinero Regado” al Cine Clásico Norteamericano: El origen del “Paradigma”.....	17
1.7. Razones del Predominio Narrativo del Cine Clásico.	18
1.8. Componentes Estructurales del Cine Clásico Norteamericano.....	19
1.9. El agotamiento del Modelo Narrativo Clásico.....	23
1.10. La Escritura para Cine: El formato del Guión.	24
1.11. Diferencias Entre Historia Y Relato.	25
1.12. De la Idea al Guión Literario.....	27
1.13. Componentes del Paradigma Narrativo Actual.....	28
1.14. Consejos de la Industria del cine para conseguir el éxito de un guión.	32
CAPÍTULO II:	35
2. HISTORIA DE LA (NO) INDUSTRIA DEL CINE CHILENO	35
2.1. Los Inicios.	35
2.2. El Boom del Cine Mudo.....	37
2.3. La Llegada del Sonido.	39
2.4. Nacimiento y Muerte de Chile Films.....	41
2.5. El esperado Choque con la Realidad traído por la Nueva Ola.	46
2.6. El Nuevo Cine Latinoamericano en Viña de Mar.....	48
2.7. El Cine Chileno en el Exilio durante el Gobierno Militar.	53

2.8. El Cine en Chile durante los años del Gobierno Militar.	55
TERCERA PARTE: ANÁLISIS.....	59
CAPÍTULO III:.....	60
3. ANÁLISIS DEL CINE CHILENO DE 1990 AL 2006.	60
3.1. Los Últimos Dieciséis Años.	60
3.2. La Convivencia de Cinco Generaciones.....	65
3.3. La Producción de una “Industria Nacional”.....	67
CAPÍTULO IV:.....	70
4. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL CINE CHILENO.	70
4.1. Resumen de los Períodos Narrativos del Cine Chileno a través de la Historia.	70
4.2. Raúl Ruiz y la Estructura Narrativa.	74
4.3. El Panorama Narrativo del Cine Actual.	80
CAPÍTULO V:.....	85
5. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA.....	85
EN DOS PELÍCULAS DEL CINE CHILENO ACTUAL	85
DE CINE CHILENO ACTUAL.	85
5.1. Fundamentos del Análisis de “Play” y “La Sagrada Familia”	85
5.2. Análisis de Estructura Narrativa en dos películas de Cine Chileno Actual.	87
5.2.1. Análisis de la Película “PLAY”.	87
5.2.1.1. Datos del Filme	87
5.2.1.2. Breve Reseña:.....	87
5.2.1.3. Estructura Dramática.....	89
5.2.1.4. Personajes:	90
5.2.1.5. Análisis de los Diálogos:	90
5.2.1.6. Estructura Narrativa	92
5.2.1.7. Conclusiones acerca de la Estructura Narrativa de “PLAY”	108
5.2.2. Análisis de la película “La Sagrada Familia”.....	111
5.2.2.1. Datos del Filme	111
5.2.2.2. Estructura Dramática.....	111
5.2.2.3. Personajes:	112

5.2.2.4. Análisis de los Diálogos:	113
5.2.2.5. Estructura Narrativa	113
5.2.2.6. Conclusiones acerca de la Estructura Narrativa de “La Sagrada Familia”.	124
CUARTA PARTE: CONCLUSIONES.....	128
CAPÍTULO VI:.....	129
CONCLUSIONES GENERALES.	129
CAPÍTULO VII:.....	134
BIBLIOGRAFÍA.	134

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nace a raíz de la inquietud de encontrar la estructura aristotélica detrás de dos películas chilenas de los últimos años, que en apariencia, rompían todos los esquemas adoptados por convención en cuando a lo que a cinematografía nacional se refiere, percibiéndose como innovador frente a lo que se había hecho desde el '98 hasta la fecha.

Lo anterior llamó mi atención y me llevó a indagar, primero, en el contexto histórico que ha rodeado nuestra cinematografía desde sus inicios hasta la actualidad -para conocer los procesos sociales que han rodeado la historia de un país que ha intentado un sinnúmero de veces crear una industria cinematográfica- para contraponerlos con la realidad norteamericana, desde donde proviene el origen de la estructura narrativa de la mayoría de las películas que presenciamos en las salas de cine.

Luego de haber estudiado la historia cinematográfica de nuestro país, contrastándola con la imposición de una teoría narrativa impuesta por la tradición cinematográfica llegué a una hipótesis que reorientó mi estudio:

Las películas del cine chileno actual se desarrollan en un ambiente carente de industria, aún así, son creadas según los cánones paradigmáticos hollywoodenses. Es muy posible que los filmes "innovadores" en su lenguaje, no se realicen según estos cánones y ello dificulte su lectura para el espectador común, reacio a la ruptura de las convenciones.

Este estudio, entonces, entrega en su primera parte las principales herramientas de construcción de una narración cinematográfica para quien concibe la labor creativa, para posteriormente, profundizar en la realidad histórica

nacional y dar paso al análisis de la película “Play” y “La Sagrada Familia”, dos hitos dentro de la labor cinematográfica de los últimos años, para concluir a través de su análisis cuál sería el camino narrativo que debiera tomar el Cine Chileno.

En el desarrollo del presente trabajo me encontré con la limitante de que existe muy poca bibliografía del cine chileno actual, falta que encuentra su justificación en que este es un momento en el cual todavía todos los interesados en el tema están inmersos en él, es decir, no se han sitiado como observadores de esta realidad, por el contrario la están viviendo.

SEGUNDA PARTE: MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I:

1. PRINCIPIOS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN LA CINEMATOGRAFÍA.

1.1. La Concepción del TODO.

Desde los orígenes de la estética, con los estudios de Aristóteles, se comprende que lo bello responde a un “todo”. La concepción general de una obra y su belleza estarían completamente ligadas a la idea de su ordenamiento interno y su estructura. Si se finaliza algo es porque aquello que comenzó en un punto ha encontrado su extensión perfecta, la cual a su vez es apta para ser retenida y comprendida por la memoria, y por ende:

“todo aquello que por su ausencia o presencia no suscite alguna diferencia sensible a la obra no constituirá parte de ese TODO”¹

...“Un objeto bello, se trate de un animal o de una cosa compuesta por partes, requiere no sólo de un ordenamiento en sus partes constitutivas, sino también de una extensión, por cuanto la belleza depende de la magnitud y el orden”².

Podríamos deducir entonces, que el papel del creador reside en estar consciente de los efectos que se conseguirán generando o moviendo en tal o cual sentido las piezas que componen este todo como sistema, puesto que, tal como lo menciona Aristóteles, sin la participación o respuesta a las claves, cualquier obra de arte se reduce a un simple artefacto³.

¹ ARISTÓTELES: Poética. Editorial Gradifco, 2005. Buenos Aires Argentina. Página 67.

² Ibid. Pág. 65

³ Ibid

Por otra parte, David Bordwell, importante teórico del arte cinematográfico afirma que las obras de arte

“proporcionan circunstancias organizadas donde ejercemos y desarrollamos nuestra habilidad para poner atención, anticipar eventos futuros, obtener conclusiones y construir un todo a través de las piezas”

4

He ahí donde radica la importancia de la estructura narrativa de un filme. No obstante, para poder llegar hasta la creación de una estructura narrativa con un metalenguaje como el CINE, partamos por dar un pequeño vistazo a la primera estructura narrativa que fue estudiada: *“La estructura de los hechos en la tragedia”*.

1.2. Aristóteles y los Tres Actos.

Ya en la antigua Grecia, desde el espectáculo del teatro, Aristóteles (filósofo año 344 A. C.) en su obra *“La Poética”*, realiza el primer estudio de estructura narrativa afirmando que todo lo que se cuenta, está constituido por tres actos a los cuales llamó: *“Introducción, Desarrollo y Desenlace”*.

El concepto de la unidad Aristotélica es aplicable a toda obra de arte, sin embargo en *“La Poética”* se estudia su utilización dentro de la narrativa escrita, que para ese entonces, se centraba en las tragedias teatrales.

En el capítulo titulado *“La estructura de los Hechos en la Tragedia”*, Aristóteles reconoce el planteamiento como algo detrás de lo cual no existe nada más, pero que, sin embargo, da oportunidad para que los eventos sigan ocurriendo. Una vez que la trama fue entablada, ésta se conoce como *desarrollo*

⁴ BORDWELL, David: Arte cinematográfico. McGraw-Hill Interamericana, 2003. México D.F. México. página 38

en cuyo transcurso se “...adviene de una cosa y de ella puede provenir otra”. Finalmente, el desenlace es todo aquello que “en sí mismo viene a ser el resultado de otra cosa, donde ya sea por necesidad o por el imperio de una ley y de lo cual no sigue nada más”.⁵

Ya en ese entonces, Aristóteles hablaba de un “argumento”, señalando que éste estará bien construido siempre que respete las normas estructurales de ordenamiento y extensión. No obstante, la experiencia ante un filme no se organiza tan sólo en torno a la armonía del argumento. El escrito o guión es tan sólo un primer paso dentro de la producción de un filme, sin embargo, como hay que considerar que este eslabón estará presente; será el primero dentro de la interrelación de los elementos cuando la obra esté terminada y tiene que ser pensado como un primer acercamiento estructural.

1.3. Principios de la Forma Cinematográfica.

Dentro de un filme, la forma abarcará un sinnúmero de elementos de diversa índole que se interrelacionarán entre sí, ante los cuales un determinado espectador reaccionará mediado por su propia experiencia, agrupando dos subsistemas, el narrativo y el estilístico, en un subsistema mayor que es su apreciación general del filme.

Considerando al cine como un metalenguaje - en el sentido que ocupa los recursos expresivos de todas las artes-, éste no puede separar forma de contenido, por lo tanto, del TODO de un filme, el espectador interrelaciona la temática con el lenguaje en que ella le está siendo transmitida, pero, además, es la misma experiencia del espectador ante un determinado tema junto a los antecedentes que maneje a nivel de contexto y vivencias personales, los que le

⁵ ARISTÓTELES: Poética. Editorial Gradifco, 2005. Buenos Aires Argentina. Página 65

generarán una cierta sensibilidad específica diferente para cada quien. Un mismo tema puede tener significados distintos en diferentes sujetos.

Lo anterior también es aplicable al artista, será su experiencia de vida o su historia personal la que condicione la temática y la forma de su obra. Reflexionando acerca de este tema es que David Bordwell señala que la forma estética no es una mera actividad aislada de otras experiencias precisamente porque las obras de arte son creaciones humanas y el artista se enmarca en un contexto social e histórico determinado, regido por cánones y pautas establecidas que lo condicionan quiéralo o no.

No obstante, entendiendo un filme como un sistema, este debe contar con ciertas claves determinadas para comprenderlo a cabalidad. Como bien señala Aristóteles, será nuestra propensión mental por la forma la que nos llevará a tratar de unir las piezas de tal manera de poder completar un esquema. Estas claves se organizarán haciendo que cada filme funcione con sus propias leyes internas, las cuales aceptaremos a los pocos minutos de haber sido presentada la obra.

Este implícito sistema de reglas que posee cada filme, crea una vinculación especial con el espectador. A pesar de ello, el mismo arte cinematográfico estableció con el espectador una serie de convenciones previas, independiente del filme que se vaya a presenciar. De una visita al cine hay ciertas expectativas formales básicas que deben ser cumplidas, como la proyección en una pantalla grande, la disposición de las butacas en la sala, el sistema de sonido especial, la completa oscuridad en la que permanece el recinto donde se proyecta la película, etc. Ante esto el espectador también reacciona de una determinada forma, sabe que hay ciertos hábitos de su vida cotidiana que no se pueden aplicar cuando está en una sala de cine y es por ello que se encuentra presto al sometimiento ante éstas normas.

“Nuestra habilidad para percibir señales, verlas como sistemas y crear expectativas se guía por nuestras experiencias en la vida real y en el conocimiento de las convenciones formales”⁶.

Si aceptamos esta afirmación, a estas alturas, ya podemos aseverar que la aceptación de un filme innovador, se encuentra sujeta a la flexibilidad del espectador a nuevas propuestas narrativas y sus vivencias previas ante propuestas similares. No debemos olvidar que “una obra artística inusual también posee sus propias reglas”⁷ y por ello no se trata de que nos encontremos en ausencia de un TODO, sino que nos encontramos ante una nueva forma de narrarlo.

Quizás la respuesta más cercana que manejemos acerca de por qué esperamos tal o cual comportamiento narrativo al interior de un filme, reside en el Cine Clásico norteamericano, que inauguró su tradición entre el período entre 1915 con el estreno de la película “El Nacimiento de una Nación” de Griffith y 1960 donde se comienza a visualizar una época donde la modernidad y la revolución ejercerían fuertes influencias en la forma de hacer cine⁸. Pero antes de pasar a conocer los cánones que rigen hasta hoy como la “fórmula de hacer cine”, debemos tener en cuenta los diversos significados que envuelven la forma cinematográfica.

⁶ BORDWELL, David: Arte cinematográfico. McGraw-Hill Interamericana, 2003. México D.F. México. Página 44

⁷ ibid

⁸ Mouesca MOUESCA, Jacqueline: Érase una vez el cine. Diccionario: realizadores, actrices, actores, películas, capítulos del cine mundial y latinoamericano. LOM Ediciones, 2001. Santiago de Chile. Pág. 81.

1.4. Significados que Envuelven la Forma Cinematográfica.

Se debe tener en cuenta que el espectador muchas veces acentúa ciertos elementos, presentes en un filme, con mayor o menor intencionalidad por parte de su creador y estos pueden afectar de diferentes formas la percepción general que se tenga de la obra, a saber, existen los siguientes tipos de significados:

Significado Referencial: hace referencia a ciertas características que poseen significancia por sí solas. Son significados tangibles como lugares, épocas, eventos, etc.

Significado Explícito: se entiende de esta forma a la comprensión de la historia como si se definiese la temática central. No se le puede deducir sin haber visto la película completa.

Estos dos primeros tipos de significados sólo funcionan definidos por el contexto y abordados dentro del todo de la obra.

Significado Implícito: Corresponde a un significado más abstracto que se desprende de la interpretación de la obra, es un significado connotado. Este es uno de los significados que dependen bastante del espectador, ya que como sujeto y espectador activo construirá sus propias interpretaciones a partir de su historia o experiencias de vida.

Significado Sintomático: Este tipo de significado se refiere al conjunto de valores que se revelan, considerados dentro de una ideología social.

1.5. Lo Correcto al momento de Escribir Cine.

Muchos manuales de guión intentan entregar fórmulas efectivas, cual recetas de cocinas, para que sean utilizadas al momento de escribir un guión. Es frecuente encontrar títulos como *“Cómo Escribir un Guión Vendible”*, *“Cómo Hacer de un Buen Guión, un Guión Excelente”*, *“Cómo Crear Personajes Inolvidables”*... etc. Lo cierto es que no existe una fórmula que asegure el éxito de un filme, no obstante, estos manuales entregan ciertas pautas que se ciñen a un modelo narrativo preponderante a nivel de narrativa y este encuentra su origen en el Cine Clásico Norteamericano.

Las razones de por qué se puede escribir un filme que de antemano asegure cierto éxito son muy simples y residen netamente en las expectativas del espectador. Como anteriormente dijimos, las vivencias previas van condicionando la percepción de quien recibe la obra. Por esta razón, no se puede hablar de la existencia de una manera correcta de narrar filmes, sino de una costumbre narrativa, que ha imperado desde el momento en que el arte cinematográfico tuvo cierta aceptación y se le vislumbró como una forma de generar ganancias.

Según su experiencia narrativa, el espectador se va formulando un abanico de posibilidades en los que puede transcurrir una historia. Las convenciones que ha establecido el espectador con el arte cinematográfico, le indican rápidamente las claves de una historia y estas son interpretadas de manera que se crea una serie de normas alrededor de un filme, ante las cuales el narrador no puede atentar. Es por ello que, de vez en cuando, cada vez que aparece un filme, de cierta, forma rupturista o innovador, serán bajos sus niveles de aceptación, ya que experimenta la sensación de que le están cambiando los esquemas pues están atentando contra los paradigmas formales que se han instalado en su mente. Sin embargo, hay quienes afirman que “tales películas

son valiosas porque nos persuaden a reflexionar sobre las suposiciones que damos por hecho respecto de cómo debe comportarse un filme.”⁹

Tal como ha sucedido en las otras artes, cada vez que aparece algo innovador, ha sido cuestionado masivamente. Pasó así con la pintura cubista, con el surrealismo como forma de expresión en todas las artes, y no es de extrañar que pase en los filmes cuando no se ajustan al modelo narrativo imperante, los seres humanos somos animales de costumbres y cuando nos cambian éstas nos descolocamos y tendemos al rechazo.

Durante la primera proyección de cine, ocurrió lo mismo. La falta de costumbre ante un nuevo lenguaje fue la principal causal de la impresión en los espectadores que concurrieron a la exhibición de la primera película en diciembre de 1895 *“La Llegada del Tren a la Ciudad”*.

Es frecuente escuchar la expresión “no entiendo el cine arte”, ya que suele denominarse de esa forma al cine que se rige según una tendencia autoral y no encuentra lugar dentro del “Paradigma Narrativo” convencional..

1.6. Del “Jardinero Regado” al Cine Clásico Norteamericano: El origen del “Paradigma”

Quizás sea “El jardinero Regado”, la primera ficción, la semilla que dio inicio a la narración argumental. Ya no se trataba de simple “toma vistas” sino que se estaba experimentando con el lenguaje de la fotografía en movimiento con el fin de poder dar vida a la reproducción de historias.

Tras la Primera Guerra Mundial, con la migración masiva de cineastas a Estados Unidos, comienza el Período Clásico del Cine. Se denomina de esta

⁹ Borwell página 43.

forma al tipo de cine que responde a una modalidad narrativa imperante entre el período de 1915, con el estreno de la película “El Nacimiento de una Nación” de Griffith, y 1960 donde se comienza a visualizar una época donde la modernidad y la revolución ejercerían fuertes influencias en la forma de hacer cine¹⁰. Se eligió la llanura de Hollywood para crear en ella un sinnúmero de estudios, que posteriormente darían vida a la más grande industria del cine a nivel mundial.

Durante el período del Cine Clásico, se encuentra un “modo estilístico basado en la idea de la estabilidad de las formas y de predominio en la lógica de armado de la película; de funcionalidad en el estilo visual y sonoro; de ideal en la transparencia de la narración como si el espectador asistiera al relato como testigo presencial y privilegiado de los acontecimientos...” “El cine Clásico no ve al género como una restricción, sino como un margen de seguridad, un pacto preexistente”¹¹.

A pesar de que difusamente el comienzo de los '60 marque el fin del Cine clásico, la historia del cine de ficción se encuentra altamente influenciada por esta forma narrativa porque es la “Narrativa Hollywoodense” que se gestó en los estudios, la que se expandió como un comercio a nivel mundial durante muchos años.

1.7. Razones del Predominio Narrativo del Cine Clásico.

En 1818, cuando se eligió Hollywood para instalar los estudios que darían origen a la “Meca del Cine”, las condiciones económicas en Europa y la masiva migración de cineastas era tal que, finalizada la Segunda Guerra Mundial,

¹⁰ MOUESCA, Jacqueline: Érase una vez el cine. Diccionario: realizadores, actrices, actores, películas, capítulos del cine mundial y latinoamericano. LOM Ediciones, 2001. Santiago de Chile. Página. 58.

¹¹ MOUESCA, Jacqueline: Érase una vez el cine. Diccionario: realizadores, actrices, actores, películas, capítulos del cine mundial y latinoamericano. LOM Ediciones, 2001. Santiago de Chile. Página 25.

la Industria Norteamericana superaba a la Europea, a pesar de que en el Este eran tres los países productores: Alemania, Italia y Rusia.

Estados Unidos desarrolló una Industria de cine que supo explotar y expandir en períodos en que el resto de los países productores del Séptimo arte se encontraban estancados. Esto le permitió al Cine norteamericano instalar sus cánones narrativos, creando así una tradición cinematográfica que resulta difícil de desafiar.

Actualmente quienes quieren expresar sus tendencias autorales, deben hacerlo de manera semi - independiente, porque como lo expresa el autor David Bordwell, convencer a las grandes compañías cinematográficas para invertir en estos proyectos resulta bastante difícil, por lo tanto, tratan de realizar la preventiva de sus derechos de distribución en otros territorios, empleando fondos para financiar la producción y terminan mostrando sus trabajos en festivales de cine para hacerse conocidos, buscando una oportunidad entre los distribuidores, grandes y pequeños que asisten para buscar novedades.¹²

La estrategia de vender la forma narrativa a través del monopolio distribuidor, ha resultado tan beneficioso para el cine Norteamericano que ha llegado al punto de que el resto del mundo realice la “compra a ciegas”, lo que quiere decir que las empresas productoras fuerzan a los exhibidores a comprar películas sin haberlas visto o a comprarlas como “pack”, abarcando sobre el 90% de las pantallas en Latinoamérica.

1.8. Componentes Estructurales del Cine Clásico Norteamericano.

No podemos referirnos a los componentes estructurales del **Cine Clásico Norteamericano** sin citar a Aristóteles, pues sustenta su estructura en los tres actos que éste reconoce: planteamiento, desarrollo y desenlace.

¹² BORDWELL, David: Arte cinematográfico. McGraw-Hill Interamericana, 2003. México D.F. México. Página 12.

“una cosa no puede ser completa en sí misma, pero al mismo tiempo carecer de extensión. Se dice que algo está completo cuando posee un comienzo un medio y un fin...”¹³

Algunos autores imparten consejos acerca de cómo funciona la escritura cinematográfica, basándose en la premisa de que una parte importante del proceso de escribir o reescribir un buen guión reside en contar con una estructura sólida que soporte la historia, ésta debe armarse a de tal modo que adquiera forma, esté bien centrada, tenga impulso y sea clara, facilitar que el espectador se sienta atraído por la historia y se vea envuelto por ella hasta el final¹⁴. De esta forma nos aseguramos de que quien mire el filme no sea víctima del aburrimiento.

En los fundamentos de la narrativa clásica, la acción surge por parte de los personajes que funcionan como centro de la narración. La historia gira en torno a un **protagonista** quien persigue un **deseo u objetivo**. Pero, en esta persecución existe alguien que se opone. Aquí nace el concepto de **antagonista**, que hace referencia al personaje o fuerza encargada de frustrar todo intento del protagonista por conseguir lo que desea.

Serán los ideales respecto del deseo del protagonista, los que le llevarán a tomar determinadas decisiones. De esta forma es cómo la historia va tomando cuerpo y podemos decir que se va formando el hilo conductor del filme, surge, entonces, el concepto que ha sido bautizado como **conflicto central**.

El **conflicto o cuestión central** es uno de los elementos que caracteriza la narrativa clásica. Alrededor de él se ordenan todos los acontecimientos en el filme, como si la realidad convergiese en una línea y girase alrededor del protagonista y su constante deseo de conseguir lo que le fue

¹³ ARISTÓTELES: Poética. Editorial Gradifco, 2005. Buenos Aires Argentina.

¹⁴ SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 30

impedido. Con el paso del tiempo, tras el agotamiento de este recurso como único hilo conductor, se fue reforzando la creación de “**subtramas**” o “**subplots**” que corresponden a líneas de acción paralelas a la línea central, pero que, sin embargo, tienen directa relación con la temática del filme, como el clásico ejemplo de la historia de amor entre el protagonista y su acompañante en una película de aventuras. En el momento en que consigan lo que desean, la relación amorosa que se venía postergando encontrará su realización.

Es el deseo del personaje el **catalizador** de la acción que deberá estar presente y claro desde el inicio del relato, para poder permitir la movilidad del personaje hasta el final en pos de conseguir lo que quiere.

En la senda del protagonista encontraremos interminables **obstáculos**, ya que es la forma en que son superados, la manera en que la historia lleva su curso y, a su vez, las decisiones que toma el protagonista respecto de los obstáculos, las que permiten que vaya expresando su carácter. Es por eso que existe el **antagonista** encarnado en una fuerza u otro personaje opositor que impiden que el protagonista consiga su cometido, ya sea por objetivos opuestos o por su naturaleza como personaje (características de personalidad y carácter).

El **carácter** del personaje es definido como la condición característica que perdura a pesar de las circunstancias. Nótese que no es lo mismo que la personalidad. Un personaje puede variar su personalidad en pos de conseguir lo que desea, o incluso la historia puede tratarse del viaje de una persona hacia el interior de un cambio en sí mismo. Sin embargo el carácter es definido muchas veces como “el motor vital”, lo que permanece y atraviesa todas las decisiones de un personaje. Es el fundamento de todos sus movimientos.

Entonces, entre el protagonista y quien encarna la fuerza antagónica, se generará un constante clima de disputa, donde el protagonista tratará siempre de cambiar el curso de los acontecimientos que le impiden que cumpla su cometido,

hasta el momento donde se llegue a una **resolución** que será favorable para él o de caso contrario, para el antagonista.

Otro factor importante a considerar es **la relación Causa-Efecto**. Como los deseos de los personajes, su carácter y su personalidad frente a las circunstancias, son fuente de cada una de las acciones que suceden en el filme, constantemente estarán sucediendo cambios. Cada uno de los movimientos del protagonista generará una reacción por parte del antagonista, originándose una nueva circunstancia a la que se deberán enfrentar. A su vez, cada uno de los actos de los personajes operan según una lógica interna que responde a un **perfil de personaje**, ofreciendo un abanico de posibilidades, donde las acciones son parte de una respuesta psicológica propia del personaje frente a la situación.

En un filme el **tiempo** se encuentra sujeto a la lógica “Causa-efecto”, puesto que el transcurrir temporal está sujeto netamente a los eventos que permitan que transcurra la historia. Por ello es posible que muchas veces se pierda la noción de su transcurso, porque puede ser que el argumento suprima todas aquellas partes que no sean importantes para el interés de la historia.

Dependiendo de la temática, será el mismo argumento el que subyugará el tiempo y si es necesario se puede recurrir al desorden de los eventos, si fuese el caso de que el interés del filme radique en relaciones causa-efecto. Es el típico ejemplo de los filmes en que se desordena la historia y la narración comienza presentando las consecuencias para culminar en el origen, el génesis de la historia¹⁵.

Para que la relación causa- efecto consiga el impacto esperado, la motivación de los personajes debe quedar clara y fuertemente establecida desde la partida. *La razón por la cual, tal persona, hizo qué, para conseguir lo que deseaba. Cuánto se deseaba lo que se deseaba y por qué.* Estableciendo

¹⁵ Ver diferencias entre historia y relato. Página 30.

claramente esto, es la única forma de que cobren real peso las situaciones a las que se enfrentó el personaje en pos de su deseo para que, finalmente, la historia culmine con su triunfo o su fracaso. Sólo dejando clara la motivación, es que posteriormente la emoción que porta el personaje logrará, satisfacer las expectativas que se había generado el público una vez culminado el filme.

La narrativa Clásica tiende, por lo general, a ser **objetiva**. Posee una historia palpable que deja muy poco a la libre interpretación, dentro de lo subjetivo que puede ser el entendimiento del espectador, además de presentar todas las claves para que la historia se entienda como se pensaba. Hay muy poco que queda fuera del conocimiento del protagonista o del espectador, salvo en el género del suspenso, donde se esconden algunas pistas para conseguir el constante interés en la intriga.

1.9. El agotamiento del Modelo Narrativo Clásico.

Lo que comenzó con tres actos, no podía mantenerse eternamente de esa manera porque al cabo de unos años terminaría por agotar al espectador y la industria que habría sentado sus bases en el entretenimiento sería desplazada por algo más novedoso.

“Nuestra inquietud disminuye cuando nos acostumbramos al sistema formal de los filmes”¹⁶.

Esto no quiere decir que la forma clásica de narrar haya sido dejada de lado y se haya creado una nueva fórmula desde cero, por el contrario, a medida que era estudiada, ella se fue sofisticando y a los ingredientes anteriormente señalados, se le adhirieron, además, un par de accidentes narrativos que han ido

¹⁶BORDWELL, David: Arte cinematográfico. McGraw-Hill Interamericana, 2003. México D.F. México. Página 41 David Bordwell

desde los denominados “*puntos de giro*”, hasta la reciente inserción de “*pinzas*”, hasta llegar al modelo narrativo más actual que surge con el estudio del guión de Callie Khouri.

1.10. La Escritura para Cine: El formato del Guión.

No todo lo que se piensa para ser escrito encuentra su fin en la pantalla. Así como dentro del arte literario, cada rama tiene sus propias facultades, lo que se escribe para cine, es decir, un guión, posee sus propias características como primera pieza en una producción cinematográfica. Una narración corta o un cuento, jamás será igual que un poema; una obra de teatro posee características particulares de escritura, que a nivel de forma, impedirán que su contenido sea transmitido de la misma manera en que llega a un lector cualquier otro mensaje presente en una narración literaria o en un poema.

Al momento de escribir comenzar a escribir un guión, debemos tener presente que esta historia posee cualidades diferentes ya que será proyectada con posterioridad en una pantalla. Debemos tener presente lo que queremos conseguir y con ello preguntarnos, antes de comenzar, si es el cine el mejor lenguaje para contar nuestra historia.

El cine nació como el arte de la imagen en movimiento, posteriormente se le sumó a la imagen, el sonido. Es por ello que el **lenguaje audiovisual** debe preponderar en la escritura. Aunque suene complicado de entender, la escritura de un guión abarca la inclusión de imágenes y sonidos a tal extremo que muchas veces, se tiene el poder hasta de llegar a enunciar el aspecto que tendrá el cuadro que veremos proyectado en la pantalla.

Afirmado lo anterior, es que podemos dar por seguro que todos los procesos psicológicos de los personajes, quedarán excluidos de la escritura para cine, a no ser que se expresen mediante diálogos que los aludan directamente,

mediante voz en off u otros recursos discursivos, sin embargo, la mejor técnica para conseguir la expresión de rasgos psicológicos de los personajes, son las acciones.

Antes de comenzar con la teoría del guión, debemos tener claro que una historia puede ser contada de diversas formas.

1.11. Diferencias Entre Historia Y Relato.

Se entiende por **historia** a la sucesión de eventos acotados a un determinado lugar, tiempo, espacio, clave:

*Ej: Un “**algo**” era de una determinada forma hasta que ocurre un “**qué**” de tal forma (“**cómo**”), gatillando una consecuencia en un “**quién**”, que vive en un “**cuándo**” y un “**dónde**” específico.*

La clave corresponde al código, a la coherencia que se le otorga al relato, por ejemplo, si suscribimos un relato a una clave dramática, no pueden ocurrir cosas fantásticas que violaran la lógica interna de los acontecimientos.

Los formalistas rusos definieron la historia como “*la construcción imaginaria que creamos, progresiva y retroactivamente a partir de acontecimientos narrativos a los cuales buscamos lazos causales, espaciales y temporales*”¹⁷, mientras que se habla de un relato como “*el referir de dos o mas hechos, que se hayan lógicamente conectados, suceden a lo largo de un tiempo y están unidos por un tema consistente al interior de una totalidad*”¹⁸

¹⁷ BORDWELL, David: La Narración en el Cine de Ficción. Paidós, 1996. Barcelona, España. Página 49

¹⁸ STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy: Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine. PAIDÓS, 1999. Barcelona, España. Página 91.

El concepto más simple y universal que he escuchado para definir una historia, fue el enunciado por el profesor Michel Marx en un Curso Regional de Guión Cinematográfico, quien expresaba que la historia es lo que transcurre en el primer plano de la película, por lo tanto, el último plano de la película es igual que el primero, pero con algo más. Entonces el relato cinematográfico es el intertanto, donde se le explica al espectador la lectura del primer plano, desarrollando una historia que culminará llegando finalmente al mismo primer plano, pero con “algo más”, que corresponde a lo que se ha ganado en el transcurso de la historia. Es decir, el relato es *la forma de contar la historia*, el ordenamiento que se le da.

La narración se vale del relato para conseguir determinados efectos en el espectador, según sea el propósito de la historia. El argumento a través del que se expresa la historia “puede disponer de ciertas claves que oculten información con el propósito de generar curiosidad o sorpresa; o tal vez proporcionen información para forjar expectativas o aumentar el suspenso. Todos estos procesos constituyen la **narración**, es decir, la manera de distribuir en el argumento la información de la historia para lograr efectos específicos. La narración es el proceso que momento a momento nos guía a construir la historia a partir del argumento”¹⁹

El relato cinematográfico puede tener diversas formas de ordenar la historia, una historia puede ser contada de diversas formas. La más simple de ellas es la narración lineal conocida como “**Ad- Ovo**”, sin embargo podemos irnos al otro extremo y comenzar el relato por el final de la historia. A este tipo de relato se le llama “**In- Extrema Res**”. Por último tenemos la opción de empezar la historia en cualquier punto. Se dice que un relato es “**In Media-Res**” comienza por un determinado punto de la historia y para ser desarrollada, recurre a retrocesos o “flash-back” o a la anticipación de eventos conocidos como “flash-forwards”

¹⁹ BORDWELL, David: Arte cinematográfico. McGraw-Hill Interamericana, 2003. David Bordwell
Página 71

1.12. De la Idea al Guión Literario.

Una idea cinematográfica puede ser expresada en una **sinopsis**, ella debe portar la idea central, la premisa sobre la cual se escribe el guión, la cual contiene, para su entendimiento, cinco elementos claves que en orden, son los siguientes: la situación inicial, el detonante, la línea central de acción, el clímax y el desenlace.

Una vez reunidos los cinco elementos básicos para la creación de una historia, damos paso a la elaboración de un **argumento**, que es un texto más desarrollado, ya que incluye todos los componentes internos y psicológicos que pueda portar la historia para, posteriormente, ser traducidos a acciones. En él se desarrollan los personajes en extenso, por eso se dice que es la parte más literaria del guión. Posterior a este proceso, algunos optan por lo que se conoce como **escaleta**, que corresponde al esqueleto de la historia, enumerado como un orden de eventos traducido a acciones relevantes.

Una vez que tenemos listo el esqueleto de nuestro filme, podemos dar paso al **pre – guión**, que corresponde a un desglose por escenas, describiendo las acciones y literalmente las conversaciones que contendrán los diálogos. Este se escribe en Presente Perfecto.

El guión literario corresponde a la forma escrita de plasmar el relato cinematográfico para su posterior puesta en escena. Es como un pre-guión pero con los diálogos desarrollados. Cada hoja de un guión literario es equivalente a un minuto según el formato industrial estándar de escritura.

1.13. Componentes del Paradigma Narrativo Actual.

Como ya sabemos, el paradigma Narrativo encuentra sus fundamentos básicos en la estructura estudiada por Aristóteles en el Siglo 344 A.C. La composición dramática, casi desde sus comienzos, ha tenido siempre la estructura en tres actos. Tanto en la tragedia griega, en una serie de televisión, o en un telefilme semanal, podemos observar siempre la misma estructura básica: principio, medio y final, o *planteamiento (set-up)*, *desarrollo (development)* y *resolución (resolution)*.

Analizaremos los componentes del “Paradigma Narrativo” divididos dentro de los tres actos aristotélicos, para un guión ideal de largometraje de 120 páginas, es decir, dos horas. Llamaremos “hitos” a cada uno de los accidentes que componen el relato.

Planteamiento:

Idealmente el planteamiento dura los primeros 20 o 25 minutos de película. Los manuales de guión recomiendan que sea bastante claro, ya que si el planteamiento no es bien comprendido por el espectador, este perderá todo el interés en el resto de la película.

Dentro del planteamiento debe encontrarse la información básica de la película insertando todas las claves: Estilo, personajes, trama, escenario y género. Comúnmente el guionista podrá encontrar más fácilmente estas claves si responde las preguntas: ¿Cómo? ¿A Quién? ¿Qué? ¿Por qué? ¿Dónde? y ¿cuándo?

El planteamiento direcciona nuestra historia, otorgando las reglas para que se desarrolle el relato. A partir de ello, el espectador podrá deducir y crearse una idea de qué le espera las próximas horas, quedando establecido el tema del filme.

El primer “hito” presente en el planteamiento aparece durante los primeros cinco minutos y es llamado **Primer Punto de Ataque**. Se denomina de esta forma al primer indicio del argumento del filme, es decir, el punto de ataque se transforma en la mejor oportunidad para insertar la primera clave o código que dé un indicio de la dirección que tomará el filme.

Posteriormente, el segundo hito del planteamiento, y el más importante es el denominado “**detonante**”, ya que funciona como motor o catalizador de la historia. Con el detonante surge el obstáculo ante el cual se enfrenta el protagonista al ver frustrada su intención: *“La vida del protagonista era de una determinada forma, hasta que...”*. A partir de este punto comienza a desarrollarse la trama y saldremos del estado inicial, para someternos a la incertidumbre.

Existen dos tipos de detonantes: los denominados de **Acción Específica** y los de **Situación**. Los detonantes de acción específica son los más fuertes y consisten en un suceso particular que altera radicalmente la situación inicial que vivía el protagonista. Los detonantes de situación, funcionan mediante la acumulación de acciones que llevan al protagonista a verse inmerso en un estado que se desarrolla durante un largo período de tiempo. Durante este período de tiempo es la encadenación de acciones lo que nos genera un interés creciente, que no permitirá que el espectador se descuide del protagonista a pesar de que aún no tenemos claro cuál será su conflicto. Nuestro interés va creciendo a medida que se construye la situación para que, al final del primer acto, tengamos la situación completa para su comprensión con claridad.

Finalizando el primer acto aparece el **“Turning Point” (primer punto de giro)**, también conocido como **“punto de no retorno”**, alrededor del minuto 25. La característica más importante en este momento del relato, es que se trata de una situación irreversible, ante la cual el protagonista no puede dar pie atrás y se verá obligado a tomar una decisión trascendental.

Desarrollo:

Llegado el desarrollo, el relato avanza acorde a las situaciones y circunstancias ante las cuales se debe enfrentar el protagonista a causa de la fuerza antagónica. El final del segundo acto o desarrollo contiene otro hito importante, llamado **“punto de ataque al clímax” (segundo punto de giro)** y se produce en el momento en que el protagonista decide tomar el control de la situación, cuando ya todo se ha escapado de sus manos. El protagonista retoma fuerzas y elabora un plan para recuperar las riendas, centrándose netamente en su objetivo, ya que tiene el tiempo en contra.

Hasta hace algunos años el desarrollo no presentaba más hitos, sin embargo el agotamiento del modelo, llevó a la creación de un accidente que se duplica y aparece a los 45 minutos y posteriormente a los 55. Me refiero a las llamadas **“pinzas”** que hacen su aparición por primera vez en la teoría con el estudio del guión de “Thelma y Louis” de Callie Khouri.

Siempre siguiendo con la idea del conflicto central, no se trata de la creación de una nueva trama, sino que se introduce la posibilidad engañosa de un desenlace diferente. Las pinzas son promesas, creación de nuevas expectativas para una posible resolución.

Desenlace:

Recientemente al interior del desenlace, se ha creado un nuevo hito que es una especie de pinza que tiende a asegurar que lo que se prometió como expectativa, luego del punto de ataque al clímax, no se cumpla. Este hito es conocido como “**Anti Clímax**” y tiene lugar a 15 minutos del final.

Sin embargo, las cosas volverán a su curso de una u otra forma cuando se libre la batalla final. En este punto hemos llegado al llamado “**Clímax**”. Aquí se resuelven todos los enigmas o se plantean nuevas dudas si es el caso, se atan los cabos y deben haberse cumplido las promesas implantadas por las claves a lo largo del filme y, finalmente llega el “**Desenlace**”. No hay que dejar fuera los casos de los filmes que tienen un **prólogo** el cual utilizan como enseñanza o promesa de una posible secuela.

Existe una enorme cantidad de manuales de guión, cuya única finalidad es asegurar la inserción comercial del escrito, según los modelos narrativos que dicta el paradigma. Es habitual hallar en ellos una serie de consejos que encuentran su fundamento en la inserción de pequeños elementos que han obtenido resultado tras su práctica constante dentro de un modelo estructural.

Antes de dar paso al análisis conoceremos algunos de los consejos que recomiendan los manuales de guión, según el modelo Hollywoodense, a modo de asegurar el filme como un producto exitoso.

1.14. Consejos de la Industria del cine para conseguir el éxito de un guión.

- Comience enunciando una imagen, nunca con un diálogo.²⁰
- Trate de que la primera imagen sea un elemento contextualizador, que nos proporcione la idea del lugar, ambiente, época, en que se desarrolla la historia y en ocasiones hasta el tema. (Se enuncian planos abiertos)²¹
- El detonante de acción específica es mucho más fuerte²².
- Inserte beats o sucesos dramáticos, durante el primer acto. Ellos encausarán la acción principal, aún cuando, no constituyen el núcleo central, pero nos preparan para lo que vendrá a continuación.
- Evite la falta de impulso y la dispersión de la línea argumental. La mayoría de los problemas durante el segundo acto se producen por esta falla que trae como consecuencia no saber qué pasa ni por qué.²³
- Evite la aparición de escenas sin ninguna relación ya éstas empantanar el desarrollo en una línea central.²⁴
- Trate de que predominen las acciones por sobre los diálogos, puesto que también contribuyen al empantanamiento.²⁵
- La historia no debe avanzar ni muy de prisa ni muy despacio porque se pierden los beats y el espectador no puede seguir una línea central.²⁶
- Inserte un primer punto de giro fuerte, de este modo se facilita la fluidez del segundo acto.²⁷

²⁰ SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 33

²¹ SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 33.

²² SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 41

²³ SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Pag 58

²⁴ SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 85

²⁵ SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 85

²⁶ ibid

²⁷ ibid

- El guión debe tener un impulso, es decir, una escena debe conducir a la siguiente²⁸
- Los impulsos son entendidos como escenas de acción-reacción... Cualquier buena película debe mostrar esta relación de causa-efecto.²⁹
- Los puntos de acción son los sucesos que provocan una reacción... La acción es visual, dramática y con fuerza suficiente para provocar una respuesta.³⁰
- A menudo los puntos de acción son entendidos como barreras (necesitan encadenamiento de acciones para encontrar una solución), complicaciones (no suscitan una respuesta inmediata), o reveses (cambio de dirección en 180°).³¹
- Los guiones ganan cohesión a través del uso de la **anticipación y el cumplimiento**. Es necesario integrar pequeñas pistas para que el espectador anticipe lo que va a suceder y de cierta forma se vea gratificado cuando ello ocurra.³²
- Muchas veces es necesario el uso de un motivo, ya sea una imagen o un ritmo, que anticipen lo que va a ocurrir.³³
- La mayoría de las películas con éxito transmiten alguna idea subyacente que tiene un atractivo general para el público... bajo la historia... hace que el espectador se identifique.³⁴
- El conflicto es el elemento clave de cualquier forma dramática... El conflicto se produce cuando dos personajes comparten al mismo tiempo, fines que los excluyen mutuamente.³⁵

²⁸ Ibid. Página 86

²⁹ SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 86

³⁰ SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 87

³¹ SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 88

³² SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 104

³³ SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 113

³⁴ SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 126

³⁵ SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España. Página 181

- La historia debe tener lugar en un momento más crucial de la vida de tu protagonista, lo que significa que nunca puedes hacerle la vida demasiado fácil.³⁶
- Tu protagonista desea alcanzar su objetivo más que nada en el mundo y debe estar dispuesto a hacer cualquier cosa con tal de conseguirlo.³⁷
- El centro de interés de tu historia debería ser cómo tu personaje enfrenta los obstáculos y si logra superarlos o no.³⁸
- Dale a tu personaje una pasión imperiosa.³⁹
- Un personaje con un defecto trágico debe enfrentarlo al final.⁴⁰
- El villano impulsa la historia hacia la catástrofe. Si el villano no pone a prueba duramente al héroe, el lector se duerme.⁴¹
- El conflicto más crítico en casi todas las películas tendría que ser el del hombre contra sí mismo, el villano interior.
- La mayoría de los problemas durante el segundo acto es La esencia del personaje es la acción. Tu personaje es lo que tu personaje hace. No lo que piensa, no lo que supone que hará, no lo que hizo. Las películas son escenas con personajes en acción.⁴²
- Por lo común, demasiados protagonistas arruinan las llamadas películas corales... Si quieres escribir una buena película, toma tus cinco insípidos personajes y conviértelos en dos personajes dinámicos.⁴¹
- Construye empatía por tu protagonista.⁴²

³⁶ KEANE Christopher: Cómo escribir un guión vendible: Una guía paso a paso. Ediciones La flor, 2002. Buenos Aires, Argentina. Página 35

³⁷ KEANE Christopher: Cómo escribir un guión vendible: Una guía paso a paso. Ediciones La flor, 2002. Buenos Aires, Argentina. Página 36

³⁸ ibid

³⁹ KEANE Christopher: Cómo escribir un guión vendible: Una guía paso a paso. Ediciones La flor, 2002. Buenos Aires, Argentina. Página 48

⁴⁰ KEANE Christopher: Cómo escribir un guión vendible: Una guía paso a paso. Ediciones La flor, 2002. Buenos Aires, Argentina. Página 49

⁴¹ KEANE Christopher: Cómo escribir un guión vendible: Una guía paso a paso. Ediciones La flor, 2002. Buenos Aires, Argentina. Página 52

⁴² KEANE Christopher: Cómo escribir un guión vendible: Una guía paso a paso. Ediciones La flor, 2002. Buenos Aires, Argentina. Página 73

- Si las diez primeras páginas no son impactantes, no importará lo bueno que sea el guión. Tienes que deslumbrar en las secuencias de apertura.⁴³

Estos ejemplos, constituyen algunas de las claves que los escritores de Hollywood consideran esenciales para la aceptación de sus guiones. Ahora ya contamos con las herramientas básicas para proceder al análisis de la estructura narrativa de un filme, según las leyes que dicta la industria del cine a nivel mundial.

CAPÍTULO II:

2. HISTORIA DE LA (NO) INDUSTRIA DEL CINE CHILENO

2.1. Los Inicios.

Para algunos, como el historiador Carlos Ossa, la Historia del Cine Chileno "parte el 26 de mayo de 1902 en la sala Odeón de Valparaíso, donde además de exhibirse un noticiero en el que aparecía el Papa León XIII, se proyectó el ejercicio general de bomberos filmado un mes antes en la plaza Aníbal Pinto"⁴⁴. Sin embargo, estos datos difieren de los otorgados por Eliana Jara en "¿Cien Años de Cine Chileno?", quien afirma que la primera exhibición se realizó antes, en el 1900 en el Salón Olimpo de Santiago donde se presentaron las Carreras de Caballos de Viña del Mar.

Cualquiera haya sido el suceso que dio la partida al cine Chileno, pasarían años antes de que se comenzaran a registrar escenas de trascendencia histórica. La huelga portuaria sucedida entre el 10 y 15 de mayo de 1902 pasó desapercibida para los aficionados a las imágenes en movimientos, quienes se

⁴³ KEANE Christopher: Cómo escribir un guión vendible: Una guía paso a paso. Ediciones La flor, 2002. Buenos Aires, Argentina. Página 109

⁴⁴ OSSA Coe, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile. Página 10

inclinaron por las postales y los localismos que poco tenían de “conocimiento de la vida real chilena”

Mientras estallaba la Primera Guerra Mundial, durante las dos primeras décadas del siglo XX, en Chile comienzan a manifestarse los primeros descontentos en la población que migraba desde los campos a la ciudad. Los dirigentes hacían caso omiso del malestar generalizado en el que debían vivir cientos de obreros quienes se encontraban hacinados y en muy malas condiciones sanitarias. Con el surgimiento de la llamada “cuestión social”, los trabajadores comienzan a exigir condiciones básicas para un mejor desempeño laboral. Los obreros comienzan a agruparse en sindicatos, mutuales y en 1912 se funda el partido obrero socialista, lo que facilita la fluidez del movimiento a lo largo del país. Con ello las protestas se tornaron fuertes y violentas, cobrando muchos muertos a causa de la represión militar.

Mientras tanto, la cinematografía nacional parecía estar ciega ante el acontecer local, los realizadores se esforzaban por crear una industria según el modelo que exportaba desde Estados Unidos, creyendo firmemente que el destino del cine se encontraría bien encaminado en nuestro país si se hacía lo mismo que en Hollywood. En este contexto, sería el Italiano Salvador Gambistiani quien en la calle Bandera N° 179, instalaría su estudio fílmico, dotado de un equipo con amplio dominio de la técnica, realizó documentales y noticieros que reflejaban algunos aspectos más “sociales” de Chile, como “Los Recuerdos del Mineral el Teniente” (1919).

Los pioneros, afirma Carlos Ossa, “fueron más intuitivos que los profesionales”⁴⁵, ya que exploraron por su cuenta este nuevo lenguaje audiovisual que paralelamente en Estados Unidos gestaba una Industria con fuertes ganancias fundamentada principalmente en un “star system”.

⁴⁵ OSSA Co, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile. Pagina 16

Si hablamos de Industria Cinematográfica desde el punto de vista cuantitativo, serían los años veinte el “boom” del cine chileno, sin embargo, desde la perspectiva cualitativa, los aciertos fueron los menos.

Por su parte en cuanto al formato ficción, Manuel Rodríguez “El guerrillero de la libertad” era el protagonista de dos destacados trabajos. El primero, un cortometraje de 1910 realizado por Adolfo Urzúa Rosas, llamado “Manuel Rodríguez” y posteriormente en los años veinte, con “El Húsar de la Muerte” Pedro Sienna realiza la única cinta del período que aún se conserva íntegra. En este largometraje se narran las aventuras de Manuel Rodríguez entre 1814 hasta su muerte. El film tiene una duración aproximada de 65 minutos y el papel de Manuel Rodríguez fue interpretado por el mismo director. En 1998 el largometraje fue declarado Monumento Histórico.

2.2. El Boom del Cine Mudo.

En Junio de 1920, con la subida al poder del Presidente Arturo Alessandri, las fuerzas populares y la clase media se ven fuertemente representadas, no obstante, al llegar el mes de septiembre Alessandri interpreta las manifestaciones de los militares como una amenaza de golpe de estado y se ve obligado a renunciar a la presidencia ante el descontento por los bajos sueldos de los uniformados, la dieta parlamentaria y el acuso de fraude electoral. Alessandri parte al exilio, no sin antes dictar importantes leyes sociales relacionadas con disposiciones laborales⁴⁶. El poder ahora se encontraba en manos de los militares, sin embargo, la situación se escapa de control y a los pocos meses solicitan el retorno del desarraigado ex mandatario. El 18 de Septiembre de 1925, se aprueba en un plebiscito, una nueva constitución, donde

⁴⁶ MOUESCA, Jacqueline, y ORELLANA Carlos: Cine y Memoria del Siglo XX. LOM Ediciones, 1998. Santiago de Chile. página 107

el poder queda nuevamente en manos del Presidente de la República, estableciendo el Régimen Presidencial.

Los años veinte serían declarados como los años de “El boom del Cine Chileno”, ya que en 1925 se registró la concreción de la mayor cantidad de filmes sumando 16, pero éstos eran realizados con una mirada muy distante a la realidad, aún cuando, los síntomas de una crisis económica eran evidentes, tras haber estallado la crisis en la producción salitrera en 1919. De no ser por los patrióticos filmes de Pedro Sienna y “El Húsar de la Muerte”, se declararía desierto el aporte cultural del Cine Chileno.

Se apelaba a la farsa y al folletín lacrimógeno, en un contexto histórico en que Luis Emilio Recabarren, posteriormente, fundador del partido Comunista, afirmaba “El salario es el permiso que se nos da para vivir”

Las cifras indican que para 1926 ya se habrían filmado alrededor de sesenta y un películas de ficción en todo Chile, de las cuales dieciséis tendrían como escenario Valparaíso y de ellas sólo “Grito en el Mar”, una vez más el destacado Pedro Sienna, figura como el realizador del único material rescatable, en cuanto a aporte cultural.

La filmación de los noticieros eran financiados por las grandes cadenas de periódicos, el Heraldo Films era pagado por El Mercurio, mientras que Andes Films se mantenía gracias al aporte de los socios La Nación y el diario El Ilustrado.

El 19 de Diciembre de 1924 un par de camarógrafos captarían por azar el lamentable suicidio de Luis Emilio Recabarren y posteriormente todo su funeral. Esta cinta que permaneció desaparecida muchos años en manos del partido comunista, actualmente se encuentra en los archivos de la Cineteca Nacional.

De este período “dorado” del Cine Chileno, junto al nombre del recordado Pedro Sienna, figuran también Juan Pérez Berrocal, Jorge Délano, José Bohr y otros menos nombrados como Gregorio Pardo y Nicanor de la Sota, quienes vivieron una época revuelta de la historia de Chile, además de presenciar el nacimiento de grandes figuras de la literatura nacional como Pablo Neruda y Gabriela Mistral.

2.3. La llegada del Sonido.

En 1928 “El cantante de Jazz” en Estados Unidos, anunciaría que el cine dejaría de ser mudo para que en 1929 el sonoro se impusiera a nivel mundial. Mientras que en Chile, el público comenzaba a dudar de la calidad del cine local debido a sus constantes descuidos técnicos, “Hollywood era un verdadero paradigma para la formación del público de cine”, así lo señala Carlos Ossa ⁴⁷

Trascurría el gobierno de Ibáñez en Chile y durante ese período se crean nuevas entidades como Línea Aérea Nacional, la Contraloría General de la República, Carabineros de Chile y la Fuerza Aérea de Chile. Además, se promulga el Código del Trabajo y se firma el Tratado de Lima, el 3 de junio de 1929, que zanja los problemas limítrofes con el Perú⁴⁸.

En un comienzo, Ibáñez contaba con todo el apoyo del pueblo, pero poco tardaría en comenzar a reflejar actitudes muy autoritarias. Posteriormente, con la caída del *crac* en Estados Unidos, la crisis económica del año veintinueve marca sus repercusiones en Chile durante su gobierno y la minería del salitre se vio profundamente afectada en una crisis sin precedentes que convierte a Chile en el país con más repercusiones a nivel del comercio mundial.

⁴⁷ OSSA Co, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile. Página 32

⁴⁸ http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Chile

Durante el gobierno de Ibáñez, Jorge Délano emigra a Estados Unidos buscando que las empresas extranjeras invirtieran en el cine criollo, pero volvería al año de su partida, para realizar con capital nacional la primera película sonora chilena.

Carlos Borcosque, uno de los más profesionalizados cineastas chilenos de la época, ante el decaimiento del cine nacional, a su regreso de Estados Unidos funda la revista Ecran, centrando la línea editorial de dicha revista, principalmente en la crítica de películas norteamericanas. A los pocos meses de su llegada emigra nuevamente a Estados Unidos y comienza a enviar desde allá un gran número de entrevistas y correspondencias desde Hollywood.

Ante el panorama que anunciaba el cine nacional, los cineastas se encontraban totalmente desorientados. Estados Unidos se imponía en cuanto a tecnología gracias al cine sonoro y en cuanto a forma de funcionamiento debido a que las bases de su industria ya se encontraban fuertemente consolidadas.

Como consecuencia de la fuerte crisis económica Ibáñez renuncia en 1931. En Diciembre de 1932, Alessandri es electo Presidente de la República, tras los derrocamientos sucesivos de los sucesores de Ibáñez, Juan Esteban Montero quien dura 12 días al mando del gobierno y posteriormente Carlos Dávila quien consigue aguantar 100 días.

Durante su segundo Gobierno Alessandri consigue la recuperación del país tanto económica como políticamente. La minería salitrera estaba siendo reemplazada por la minería del cobre y la deuda externa se vio reducida en un 31%.

En 1933 Jorge Délano filma "Norte Sur" en Chile, con capital de la caja de crédito minera y es por ello que la temática del filme debía estar fuertemente ligada a ese tema. Aún así, por un tema de "tradición" y un poco de imitación, el

filme fue rodado en estudios de cartón piedra en lugar de recurrir a los escenarios reales de la mina La Olvidada. No sería hasta la llegada del Neorrealismo en 1944 que el cine abriría las puertas de los “estudios” para salir a los verdaderos escenarios de la vida.

Lamentablemente, para este período se reafirmaría la realidad de que el cine chileno carecía de un “modus operandi”. Hasta el momento el cine chileno sólo se esforzaba por imitar hasta en la forma de rodar, en una escala considerablemente menor, lo que una industria ya fuertemente consolidada conseguía en Hollywood.

Si algo hay que destacar en este período es el trabajo que realizó Pérez Berrocal con “Hombres del Sur” en 1939, antes de retirarse del cine. Mientras que Délano con su filme “Escándalo” en 1940, sumado a “Norte Sur” del año treinta y tres, se transformaría en el hombre más destacado del momento a pesar de que sus obras fueron bastante deficientes. Por otra parte, obras como “Entre Gallos y Media Noche” y “El Hechizo del Trigal” de Eugenio Liguero y “Dos Corazones y una Tonada” de Ester Soré, se suscribían dentro del criollismo, el costumbrismo y el folklore. Entre los mencionados sería Liguero una de las principales figuras encargadas de profesionalizar el cine y llevarlo por un lado más comercial en los años venideros.

2.4. Nacimiento y Muerte de Chile Films.

Pedro Aguirre Cerda es electo como representante de los comunistas y socialistas, por parte del frente popular, llevando a cabo su gobierno con una política de Izquierda moderada. Una las mayores obras durante su mandato la constituyó la creación de la CORFO, como una manera de fomentar la

implementación de infraestructura en un país dominado por la producción agraria⁴⁹.

En el ámbito del cine, la CORFO concebía de manera bastante equívoca lo que podía significar el incentivo de la producción cinematográfica como se estaba llevando a cabo en Chile, ya que si bien sus expectativas eran altas, había que ser muy iluso para pretender que un cine sin mirada social y totalmente ajeno a su entorno, tuviera alguna calidad y trascendencia artística en la industria que se pretendía implantar.

Entre las figuras que se destacaron durante este período, encontramos a José Bohr y al incansable Eugenio Liguero, quien contaba con una experiencia europea que lo dotaba de sensibilidad para tocar al público fácilmente y con esta herramienta, optó por hacer cine comercial por su propia cuenta, alcanzando éxito con su primer filme “Verdejo Gasta un Millón” (1941), utilizando la misma fórmula que en sus filmes posteriores llevaría al agotamiento, cansando al público.

Estudiando la problemática de la industria cinematográfica y su explotación en Chile, la CORFO arrojaba conclusiones que indicaban que se necesitaba de fuertes inversiones y del aporte de una mano técnica altamente especializada.⁵⁰ No obstante, pesar de lo que pensara la CORFO, en 1942 se realizaron cinco películas: “Bar Antofagasta” de Carlos García Huidobro, “Un hombre de la Calle” de Eugenio de Liguero y, finalmente, causando un verdadero impacto en el cine nacional, “Nada más que amor”, el primer filme de Patricio Kaulen.

Durante estos años, el cine mudo se enfrentaba a grandes eventos bélicos, puesto que meses más tarde del fin de la guerra civil española, estalla la

⁴⁹ OSSA Co, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile. Página 42

⁵⁰ OSSA Co, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile. Página 44

Segunda Guerra Mundial, ante la cual Chile se declara nuevamente neutral, a pesar de que la gran mayoría de la población apoyaba a los aliados. Debido a una mortal tuberculosis, el gobierno de Pedro Aguirre Cerda llega a su fin en 1941, sin finalizar su período.

Pocos días después del fallecimiento de Pedro Aguirre Cerda, los consejeros de la CORFO adoptaban el trascendental acuerdo de: “concurrir a la formación de una sociedad anónima... cuyos objetivos tenderán a la construcción y explotación de estudios cinematográficos”⁵¹, fundando con ello Chile Films el año 1941.

En 1942 José Bohr, director Chileno - Argentino hace su irrupción en la pantalla cinematográfica nacional con el primer filme de una larga, pero infructuosa trayectoria: “P’al otro lao”.

Mientras la mano nacional seguía inclinándose por la farsa y la imitaciones en menos escala que las grandes obras Hollywoodenses, en 1944, tras años de noticiarios, ChileFilms estrena su primer largometraje contratando al director argentino Luis Moglia Barth, quien para Agustín Mahieu, autor de “*Breve Historia del Cine Argentino*”, se encontraba en periodo involutivo.⁵² Así fue como “Romance de Medio Siglo” representó un total fracaso para el primer estreno del organismo creado por la CORFO, provocando que nuestros intentos de Industria parecieran fracasados desde su génesis, y a pesar de los esfuerzos infructuosos por intentar un despegue del cine en Chile, hasta ese entonces, nadie parecía alarmarse y, más aún, Chile Films consideraba esta especie de “ensayo - error”, necesario para capacitar personal técnico altamente especializado y creía conveniente la creación de una Escuela de Actores para poder conseguir

⁵¹ OSSA Co, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile. Página 46

⁵² OSSA Co, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile. Página 50

intérpretes acordes a las necesidades del tipo de cine nacional que se aproximaba.

No obstante, las carencias cualitativas a nivel de cultura, la irrupción del frente popular significó varios avances en el ámbito cultural, como la creación del Teatro Experimental y el impulso a la narrativa Chilena con la generación del '38 que se reafirmaba, aportando el realismo literario, un tipo de narrativa que la pantalla grande chilena se negaba a mostrar.

A nivel de cifras entre el los años 45 y 46, nuestro cine vería la luz nuevamente, estrenando catorce largometrajes, entre los cuales se estrenaría "Amarga verdad", de Carlos Borcosque para Chile Films, no dejaría de ser otro fatal desacierto.

Paradojalmente, mientras el cine Italiano demostraba, con muy pocos recursos, que la sociedad también existía para quienes se dedicaban al arte cinematográfico, en Chile la realidad era despreciada como forma narrativa, haciendo caso omiso de la evolución del lenguaje narrativo a nivel internacional, encerrándose en los localismo e importando realizadores Argentinos de trayectoria decadente en su propio país. El mismo argentino Mario Lugones, a pesar de su fracaso con "El último guapo", afirmaba que "el público no necesitaba cosas que lo hicieran pensar"⁵³

A mediados del '46 el Sr. González Videla, radical izquierdista, da una vuelta histórica en contra del partido comunista y comienza la peor caza de brujas vista hasta en ese entonces en Chile, pero el cine local, carente del más mínimo matiz social, no tenía de qué preocuparse.

⁵³ OSSA Coó, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile. Página 60

En el '48 Chile Films no podía seguir en pié con semejantes carencias artísticas y falencias monetarias a menos que se interesara en él algún inversionista bien intencionado. “Eran muchos los que evitaban el cine chileno, como si se tratara de una lacra irremediable”⁵⁴. El final de Chile Films vino paralelo al estreno de “Esperanza” de los argentinos Francisco Mujica y Eduardo Boneo, tras “cinco años de extensas calamidades”⁵⁵ Chile Films es desmantelado.

Entre el año 1951 y el 1961 se realizaron 13 largometrajes, nadie quiso tomar riesgos innecesarios e invertir en proyectos que no generaban frutos. Continuando con la inmigración de productores argentinos y llega Hugo del Carril.

Algunos años, como el '53 y el '58, las producciones nacionales estaban ausentes. La problemática situación obligó a los productores nacionales a agruparse y crear DIPROCINE que promovía “todas las iniciativas y acciones posibles para el establecimiento, desarrollo y protección de una industria cinematográfica adecuada a las exigencias culturales y a la conveniencia económica del país”⁵⁶. La buena noticia es que pese al panorama, el '57 cuando Naum Kramarenko realiza “Tres Miradas a la Calle” esta fue catalogada, al fin, como la primera película chilena en mucho tiempo.

En el año '58, tras las votaciones sale electo como presidente el hijo del ex mandatario Arturo Alessandri, Jorge, quien decide poner en práctica un plan contra la inflación, sin embargo, muchas de sus medidas no tienen acogida popular. Al año siguiente, año de elecciones, la producción cinematográfica es nula y en los próximos dos años venderos se realizarían en total cuatro largometrajes: “La Caleta Olvidada” de Bruno Gebel en 1959, “Un viaje a Santiago” de Hernán Correa”, “Deja que los Perros Ladren” de Kramarenko, y el documental “Un país llamado Chile” de Boris Hardí en 1960.

⁵⁴ OSSA Coó, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile. Página 62

⁵⁵ Ibid. Página 63

⁵⁶ Ibid. Página 69

Dentro de las medidas adoptadas por Alessandri, surge la idea de la “reforma agraria” que estaba principalmente fundamentada en la redistribución de las tierras estatales, sin intervenir por ningún motivo en las tierras de los grandes latifundistas⁵⁷.

2.5. El esperado Choque con la Realidad traído por la Nueva Ola.

En 1962 el director del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, Rafael Sánchez, filma “Cuerpo y Sangre”, notable logro para el cine nacional.

Transcurría el gobierno de Jorge Alessandri y se demostraba un total desinterés por parte de éste ante las artes visuales, no obstante, el oscuro panorama político que se vivía, el departamento de Cine Experimental fue asimilado como un ente Universitario en 1961. Fruto de este organismo, se concretarían notables aportes para el cine chileno. Se destacan grandes obras y realizadores surgidos del departamento de Cine Experimental como Sergio Bravo, quien tras haber realizado varios cortometrajes de envergadura, el año 1964 termina “Banderas del pueblo”, un documental que fue censurado por su notable compromiso político. Anterior a ello, Joris Ivens, dotado de un equipo técnico perteneciente también al centro Experimental, filma en 1962 “Valparaíso”, un bello documental que contiene dentro de sí toda la capacidad narrativa de la cual estaba dotado Ivens y que, por supuesto, transmitió a sus alumnos dejando un enorme legado a sus colaboradores.

Para las elecciones de 1964, ante el temor de la elección de Allende como Presidente, el gobierno de Estados Unidos apoya en su candidatura a Eduardo Frei Montalva, quien obteniendo un 56% de los votos se transforma en el nuevo Presidente. Una de las grandes polémicas ocurridas durante este período

⁵⁷ http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Chile

fue que dentro de los planes de Frei figuraba la expropiación de las tierras de los latifundistas, cosa que no estaba contemplada dentro de la idea inicial de Alessandri. Con esta medida, Frei consigue enemistarse con los políticos de derecha.

Mientras que las generaciones más jóvenes aprendían de la mano de grandes cineastas de la talla de Edgar Morin, para el '67 Alfredo Guevara afirmaba que técnicos y realizadores no habían sabido contrapesar la ideología industrial imperante en ese entonces, con lo que significaba llevar adelante la tarea de realizar arte cinematográfico.

El '67, se dio término a la ley que liberaba de impuestos a las películas Chilenas y se privilegiaron a los laboratorios nacionales, sin embargo, el clima político no contribuyó con el cambio de mentalidad que se esperaba por parte de quienes estaban empeñados en crear una industria en base a cantidad y no a calidad. Claro ejemplo de ello sería el filme “Érase una vez un Niño, un Guerrillero y un Caballo” del realizador Elvio Soto quien recibió un rotundo rechazo por parte de los exhibidores, que se negaron a apostar por esta película que contenía una marcada posición política. Más éxito encontró “Morir un poco” de Álvaro J. Corvacevich, quien sin querer hacer una denuncia, mostraba en su filme de forma sincera, los problemas de la gente modesta. Ese mismo año se estrena “Largo Viaje” de Patricio Kaulen y el tercer y más logrado filme de Kramarenco “Regreso al Silencio”

Después de los estrenos de “New Love” y “Ayúdeme Ud. Compadre”, reaparece Elvio Soto, quien tras su filme “Érase una vez un Niño, un Guerrillero y un Caballo”, parece haber encontrado los mejores recursos del lenguaje, y posteriormente en “Lunes Primero, Domingo Siete”, deja demostrado el rol fundamental de la fotografía dentro de la función narrativa.

Ya para el año 1968 comenzaban a visualizarse dos fuertes tendencias muy marcadas: “Por un lado se recayó en los viejos vicios... y por otro lado emergió un cine-cine, de superación de las burdas tradiciones que habían operado pesadamente sobre toda la industria y la concepción que se tenía sobre el arte y la imagen”⁵⁸, esta nueva generación de realizadores reafirmaría sus creencias encontrando un lugar donde confluyeron el '67 todas sus miradas: El primer Festival de Cine de Viña del Mar.

2.6. El Nuevo Cine Latinoamericano en Viña de Mar.

A pesar del oscuro panorama ante la crisis política que se vivía en Chile, la situación no estaba muy alejada de lo que se había vivido en Latinoamérica y el mundo, durante los últimos años: El año '57 un sector del ejército derriba al presidente de Colombia, Gustavo Rojas Pinilla. Un levantamiento popular derriba a Marcos Pérez Jiménez en Venezuela el año 1958. Fidel Castro asume la jefatura de Cuba tras derrocar a Fulgencio Batista el año 1959. Estados Unidos anuncia su programa denominado “alianza por el progreso”, como respuesta a la revolución cubana, el año 1961⁵⁹. Un golpe militar derroca a Juan Bosch en República dominicana en 1962⁶⁰. En Uruguay la OEA expulsa a Cuba de su seno en 1962⁶¹. 1963, en España es ejecutado el dirigente del Partido Comunista español, Juan Grimau⁶². Los marines norteamericanos invaden República Dominicana en 1965 para impedir que éste se convierta en una república socialista⁶³. En 1967 es asesinado en Bolivia Ernesto “Che” Guevara, quien se había dirigido hasta allí

⁵⁸ OSSA Coó, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile. Página 77

⁵⁹ MOUESCA, Jacqueline, y ORELLANA Carlos: Cine y Memoria del Siglo XX. LOM Ediciones, 1998. Santiago de Chile. Cine y memoria del siglo 20. Página 263

⁶⁰ Ibid. Página 267

⁶¹ Ibid. Página 267

⁶² Ibid. Página 271

⁶³ Ibid. Página 283

para organizar la guerrilla⁶⁴. Panamá, en 1969, es derrocado Arnulfo Arias tras diez días de haber asumido su mandato⁶⁵.

El agitado contexto histórico reinante en Latinoamérica, conseguía al fin sus repercusiones en la cinematografía nacional. Junto con la reafirmación del departamento de cine Experimental, en 1967 Aldo Francia, creador del Cine Club de Viña del Mar, realiza el Primer Festival de Cine de Viña del Mar, consiguiendo la participación de importantes cineastas latinoamericanos. Se hicieron presentes Perú, Argentina, México, Venezuela, Bolivia, Brasil y Uruguay, consiguiendo además la presencia de dos representantes cubanos: Alfredo Guevara y Saúl Yelín. “La historia exigía ser narrada con urgencia”⁶⁶

El 20 de Agosto de 1962, Aldo Francia había fundado el Cine club de Viña del Mar junto a otros realizadores quienes, de manera amateur, habían hecho algunos registros en máquinas de pequeño formato. Al poco tiempo el cineclub reuniría a 400 socios, sin embargo, finalmente fueron diez quienes realmente trabajaron por sacar adelante una verdadera labor cinematográfica conscientes de la actualidad social. Dentro de todas sus actividades, sin duda, lo más relevante que realizaron fue la organización de los Festivales de Cine de Viña del Mar.

El Festival de Cine de Viña del Mar ocurrido en el año 1967, era un evento que se realizaría por primera vez en el Continente y viene a surgir como respuesta a la inquietud de los realizadores nacionales, por confrontar miradas similares, donde cada una de sus realidades fuesen llevadas a la pantalla como un acuerdo y se comprometiese a que el celuloide plasmara algo más allá que la tradición narrativa que se había visto hasta ahora.

⁶⁴ Ibid. Página 289

⁶⁵ Ibid. Página 295

⁶⁶ FRANCIA Boido Aldo: Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar. Editorial Universidad de Valparaíso, 2002. Valparaíso, Chile. Página 29

Hasta ese entonces, a excepción de México todos los gobiernos habían roto relaciones con La Habana por orden de la OEA⁶⁷. Sería la primera vez que representantes cubanos podrían asistir a un evento de este tipo, junto a cineastas provenientes desde Perú, Argentina, México, Venezuela, Bolivia, Brasil y Uruguay.

El Festival de Cine de Viña del Mar, marcaría un importante hito para la cinematografía Latinoamericana, ya que por medio de este evento se consiguió la unificación de criterios, se compartieron ideales en comunes y se llegó a conclusiones determinantes con respecto al camino que debía seguir el arte cinematográfico, es decir, direccionarse en torno a la problemática social en que se inmerso. Todas aquellas experiencias, miradas e inquietudes encontraron un lugar donde explayarse y ser compartidas la semana 01 al 08 de Marzo del '67. Se exhibieron cortos y medimetroaje, más tarde en la versión del año 1969, se amplió al formato largometraje.

Este festival de cine da sus frutos, pues los participantes se abocan a tomar decisiones de gran importancia y éstas se estipulan por escrito en cuyos ítems se plasman, la libertad de expresión cinematográfica, la expansión del cine latinoamericano en mercados exteriores, mantener al día el conocimiento y la difusión de la situación del cine en cada país latinoamericano, el estudio de la causa del fracaso de los intentos de industria en Latinoamérica, entre otros temas.

Después de los dos festivales de cine la nueva generación de cineastas, impregnados de una nueva mirada, se proponen dejar de lado las temáticas de diversión evasora y dan inicio a un cine más comprometido con los problemas sociales de la realidad latinoamericana.

⁶⁷ FRANCIA Boido Aldo: Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar. Editorial Universidad de Valparaíso, 2002. Valparaíso, Chile. Página 28

El intercambio de experiencias dejó entrever que Latinoamérica tenía una historia común, que se manifestaba en la manera de narrar, en una estética que se adaptaba al contexto del momento y a las expectativas del público para el cual iba dirigida. Demás está decir, que los interesados en el género estaban totalmente influenciados por las películas que provenían de Europa y Estados Unidos, por lo tanto, era difícil que hasta este momento a alguien se le pasara por la mente realizar algo diferente, es decir, más acorde a nuestras raíces e idiosincrasia.

Bajo el lema “Un cámara en la mano y una idea en la cabeza”, esta generación de nuevos realizadores estaba fuertemente comprometida con la inmediatez histórica y con la necesidad de plasmar las falencias a las que se sometía la sociedad subdesarrollada. Se buscaba “re-escribir una historia paralizada y tergiversada en el folklore y el populismo, por una burguesía que había encontrado en el cine de imitación un instrumento de dominación y perpetuación del poder” ⁶⁸

“El cine no era opio, sino que podía ser la anfetamina del pueblo, un estimulante de la conciencia.”⁶⁹ Sería también durante el '67 que se crea el “Consejo de Fomento a la Industria Cinematográfica” y se reabren las puertas de Chile Films para el desarrollo del cine nacional financiados por el Estado. ⁷⁰

Con la llegada del año '68, al otro extremo del mundo Michellangelo Antonioni hacía fuertes declaraciones acerca de su concepción de la función del cine: “No dejaré al espectador la libertad de sacar sus propias conclusiones, sino que trataré de expresarle las mías”.⁷¹ Mientras ese mismo año se estrena en Chile

⁶⁸ FRANCIA Boido Aldo: Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar. Editorial Universidad de Valparaíso, 2002. Valparaíso, Chile. Página 35 Aldo Francia

⁶⁹ FRANCIA Boido Aldo: Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar. Editorial Universidad de Valparaíso, 2002. Valparaíso, Chile. Página 26 Aldo Francia

⁷⁰ ESTÉVEZ, Antonella. Luz, Cámara Transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003. Crónicas Ediciones, 2005. Santiago de Chile página 22

⁷¹ OSSA Coe, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile. Página 86

“Tres tristes tigres” de Raúl Ruiz. Este filme contenía grandes aciertos, experimentando por primera vez como no se había hecho en muchos años, por temor al fracaso o por creer erróneamente que una industria local, debía regirse por los cánones que dictaba la meca del cine: “Hollywood”.

En “Tres Tristes tigres”, Ruiz, dejando de lado cualquier tipo de costumbrismo o farsa acerca de la idiosincrasia Chilena, utiliza un lenguaje cotidiano que se acompaña de una adecuada cadencia fonética. Carlos Ossa en su libro señala que Raúl Ruiz mediante su filme provoca a una “sociedad estratificada, convencional y que pacientemente había huido de todo enfrentamiento con su propia e ineludible imagen” y que a pesar que el público no alcanzó a capotar sus intencionalidades, tuvo muy buena acogida por parte de la crítica extranjera cuando fu exhibida hacia fines del '69 en el Festival de Viña del Mar.

Durante el Segundo Festival de Cine de Viña del Mar, además del largometraje de Raúl Ruiz, se exhiben importantes filmes nacionales que dan el punto de partida al movimiento que se conoce como “Nuevo Cine Chileno” como: “El Chacal de Nahueltoro” de Miguel Littin, “Valparaíso mi Amor” de Aldo Francia y “Caliche Sangriento” de Helvio Soto, esta última había sido prohibida por la censura nacional por considerarse que hería la “sensibilidad nacional”⁷²

Para 1969 la crisis del gobierno de Frei era evidente, tanto así que se rumoreaba un golpe de estado, conocido como el “tacnazo”, el que tras ser apaciguado, dejaría en el aire una cierta inquietud que se reflejaría para las próximas elecciones en que sería electo Salvador Allende, quien derrota a Alessandri, representante de la derecha, apoyado en su candidatura por el gobierno de Richard Nixon de Estados Unidos.

⁷² MOUESCA, Jacqueline: Plano Secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Ediciones del Litoral, 1998. Madrid, España. Página 296

Con la presidencia de Allende muchos documentalistas expresan su color político mediante el registro del momento histórico. Miguel Littin era el entonces director de Chile Films y crea un pacto donde se entregarán cámaras a todas las organizaciones de trabajadores del país. Paralelo a ello, se cortará el tráfico de películas provenientes desde Hollywood y Chile Films comienza la importación de películas de países socialistas y de importantes festivales internacionales.⁷³

El camino por el que se dirigía la cinematografía nacional se ve abruptamente interrumpido por el golpe de estado. El presidente Salvador Allende es derrocado por el poder militar al mando del Gral. Augusto Pinochet un 11 de Septiembre de 1973. En el ámbito legal se derogaron todas las leyes de presupuesto y se crearon nuevas leyes de censura cinematográfica integrando al comité de censura, representantes de las fuerzas armadas, quienes rechazarían todo tipo de contenido marxista de las pantallas. Se cierran las escuelas de cine y se desmantela nuevamente Chile Films, esta vez por motivos netamente políticos, el pasado filmográfico de nuestro país queda reducido a cenizas y el traspaso de experiencias llega a su fin con la ruptura de relaciones con Europa del Este y el resto de los países latinoamericanos.

2.7. El Cine Chileno en el Exilio durante el Gobierno Militar.

El gobierno militar en lo que respecta al tema que nos compete, realizó una quema masiva de libros, allanamiento a Chile Films con la consecuencia de hacer desaparecer bajo las llamas, innumerables filmes y películas vírgenes. El mundo del cine sufrió la pérdida de Carmen Bueno, Jorge Müller y Juan Maino.

Chile se vio inmerso en lo que se denominó apagón cultural, puesto que actores, poetas, músicos, cineastas, partieron al exilio. Sin embargo, el

⁷³ ESTÉVEZ, Antonella. Luz, Cámara Transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003. Crónicas Ediciones, 2005. Santiago de Chile. Página 23

sentimiento de desarraigo, paradójicamente dio buenos frutos, que acrecentaron y enriquecieron la creatividad, haciendo patente un estado emocional colectivo que llevó a los artistas a plasmar esta sensación en las diferentes ramas del arte y permeando la sensibilidad en los países que acogieron a quienes debieron partir.

De las 400 pantallas que tenía el país, no más de logran sobrevivir hacia 1989⁷⁴, ninguna de ellas renovarían sus tecnologías. Mientras que la producción nacional durante el gobierno militar el cine Chileno se divide en dos corrientes: Cine Chileno del Exilio y las producciones en territorio nacional.

Fruto del exilio de un gran número de artistas y cineastas fue que durante la estadía en el extranjero de muchos chilenos, se realizaron en un período de diez años, comprendidos entre el 73 y el 83 un número de 178 filmes. La temática central de los documentales del exilio era la denuncia contra la represión del sistema político militar impuesto por la dictadura.

Jacqueline Mouesca declara en su libro “Plano Secuencia...” que la obsesión con los temas del exilio proviene de la urgencia de revivir ciertas situaciones, no sólo por la recuperación de la misma historia, sino por la necesidad compulsiva de comprender qué somos y por qué hemos llegado a tal o cual estado ⁷⁵

Del 79 al 83 las cifras no bajaron de los 20 filmes al año. La mayoría de ellos eran documentales y sus temáticas estaban dedicadas a la denuncia, otros a la recuperación de la memoria histórica y otros a la temática del exilio, en un comienzo. Destacan nombres de figuras como el de Sergio Castilla, Orlando Lübert, Leonardo Barra, Valeria Sarmiento, Pedro Chaskel y Antonio Skármeta, entre otros. Sin embargo pasado ya Cinco años de la vida en el exilio, los

⁷⁴ALIAGA, Ignacio. “Chile: imagen obstinada”. Ponencia en el marco de la IV Reunión de Plenipotenciarios de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Latinoamérica (CACI). Página 5.

⁷⁵ MOUESCA, Jacqueline: Plano Secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Ediciones del Litoral, 1998. Madrid, España. Página 36.

cineastas comienzan a tornar las temáticas en algo más universal y su mirada se vuelve hacia la realidad latinoamericana. José Donoso afirmaría que “la gran tragedia, la gran rabia, el gran sacudón servían como punto de partida y partir de allí hacia otras cosas”, mientras que Miguel Littín afirmará que “la memoria estaba viva y las heridas estaban vivas”, sin embargo *“El cine chileno se vigoriza en la medida que se haga universal y se haga válido para otros pueblos”*⁷⁶

Para la importante historiadora del cine chileno, Jacqueline Mouesca, ya hacia 1983 se comienza a cerrar el ciclo del cine nacional de exilio, tras haber recurrido al tema hasta el agotamiento y, por otro lado porque ese año esta marcado históricamente como el año en que el gobierno comienza a ceder, para que el primer semestre del 84 se permita un poco más de expresión en la opinión pública y comienza el retorno de algunos exiliados. Con ello el filme “Chile no invoco tu nombre en vano”, sería el título que marcaría el fin de una época que habría comenzado con “diálogos de exiliados” de Raúl Ruiz y a nivel creativo tiene el rótulo de “brillante”⁷⁷.

2.8. El Cine en Chile durante los años del Gobierno Militar.

El período comprendido desde el golpe de estado en el '73 hasta el '77 es conocido como “desarticulación”, ya que se ha cerrado todo organismo o entidad relacionado con la “vida cinematográfica del país”, por la parte legal se deroga toda ley que esté vinculada con el beneficio al arte cinematográfico nacional o el impulso de una industria, sin embargo, la falta de realizadores en territorio nacional, es el factor esencial que determina la ausencia de actividad cinematográfica, ya que la gran mayoría estaban cesantes, habían caído en prisión o partido al exilio.⁷⁸

⁷⁶ MOUESCA, Jacqueline: Plano Secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Ediciones del Litoral, 1998. Madrid, España. Página 147

⁷⁷ Ibid. Página 158

⁷⁸ MOUESCA, Jacqueline: Plano Secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Ediciones del Litoral, 1998. Madrid, España. Página 162

El denominado “apagón cultural”, para algunos, va a finalizar para el '78 con el resurgimiento vigoroso de algunas ramas del arte como el teatro, la poesía y la música, mientras que al cine le costó reunir fuerzas para reencausar su camino y era evidente que en ese momento no volvería a ser lo que fue en el gobierno de la Unidad Popular.

“La recomposición” del cine chileno, para María Luz Hurtado, consta de tres características: la producción cinematográfica documental y ficción es reemplazada por el spot publicitario, el video comienza a ser el soporte preponderante y se introduce la inversión privada en el trabajo audiovisual.

Tras su desmantelamiento Chile Films pasa a manos de Televisión Nacional. Este es el primer paso para que toda la actividad nacional resida principalmente en la Televisión, con ello la publicidad comercial se transforma en el mejor aliado de los realizadores, desarrollándose hasta niveles mundialmente envidiables. Esta actividad pasaría a ser el trabajo de cineastas que habían quedado cesantes tras el golpe y la escuela para quienes querían aprender en territorio nacional. Llegado el año 1984 existen en Santiago 57 productoras de cine y video⁷⁹.

Quizás los tres cineastas más destacados de este período fueran Silvio Caiozzi y L. Cristián Sánchez quienes el año 1979 se aventuran a realizar largometrajes argumentales tras el gobierno militar, además, del realizador Carlos Flores para quien su carrera había comenzado ya en 1969.

Sería la segunda película de Caiozzi, “Julio comienza en Julio” (1979), la que impulsa su carrera con diversos premios locales, seguidos de los reconocimientos internacionales, sin embargo, este realizador debe seguir paralelamente dentro del rubro de la publicidad para mantener su labor

⁷⁹ Ibid. 163

cinematográfica. Mientras que el caso del cine de Cristián Sánchez, es el de una tendencia autoral, con un cine bastante visto y estudiado internacionalmente en festivales y circuitos independientes, a pesar de ello nunca ha explotado comercialmente ninguno de sus filmes. Ya para esta época, dentro de su filmografía figuran títulos como “El que se ríe se va al cuartel” (1972), “Vías paralelas” (1974), “El zapato chino” (1979), “Los deseos concebidos” (1982) y “El otro round” (1983) en formato video.

Por otro lado, Carlos Flores, actual director de la Escuela de Cine de Chile, para el año 1969 ya había trabajado como realizador y junto con Guillermo Cahn había realizado “Casa o Mierda”. Autor de una filmografía entre las que figuran filmes como “Pepe Donoso” (1977) y “El Charles Bronson” (1984), al igual que Caiozzi, Carlos Flores debió dedicarse a la publicidad.

Otros cineastas que permanecieron en Chile fueron: Patricio y Juan Carlos Bustamante (“Domingo de Gloria” de 1980 y “El Maule” de 1982, documental), Sergio Riesenbergr (“Gracia y el Forastero” de 1974), Guillermo Cahn (“Cachureos” de 1977), Jaime Alaluf, Benjamín Galemiri y Carmen Neira (“Invernadero” de 1980) Ignacio Agüero (“No olvidar” de 1982) y David Benavente (“El Willy y la Myriam” de 1983), entre otros. Es importante destacar que en este período surgen también los colectivos entre cuyos nombres figuran: El cine-ojo, el grupo GEPY, el colectivo Valdivia, Cine Qua Nom, grupo CADA, Cine mujer, por nombrar algunos.

En el año 1985 ya es evidente el resurgimiento de la cinematografía con los trabajos expuestos por realizadores como Justiniano, Juan Carlos Bustamante, Luis Vera y Pablo Perelman, entre otros que a finales de la década termina por sumarse con el masivo retorno de quienes se encontraban en el exilio, habiendo terminado el gobierno militar.

El período Histórico del Cine Chileno que sigue a continuación será parte de un capítulo independiente, debido a que requiere de un estudio más

profundo porque a partir de los '90, junto con El Cine de la Transición, comienzan a surgir las primeras semillas del período narrativo, objeto de nuestro estudio.

TERCERA PARTE: ANÁLISIS

CAPÍTULO III:

3. ANÁLISIS DEL CINE CHILENO DE 1990 AL 2006.

3.1. Los Últimos Dieciséis Años.

El 11 de Marzo de 1990 se pone fin al gobierno militar cuando Patricio Aylwin asume la presidencia de Chile, dando comienzo a una época histórica conocida como “transición”. Para el cine nacional esto significó un cierto aire de esperanza, ya que se pensaba que la actividad audiovisual que se vio interrumpida con el golpe, sería retomada con más fuerza, sin embargo las circunstancias habían cambiado y las condiciones serían diferentes.

En el área de la producción, era ingenuo esperar que los mismos gobiernos que habían refugiado a los exiliados, siguieran siendo la principal fuente de financiamiento, por un lado, porque las condiciones políticas de nuestro país habían cambiado y, por otra parte, porque no podíamos seguir recibiendo subsidios provenientes desde países que se encontraban en peor situación económica que la nuestra. “Se esperaba un relanzamiento de la intensa productividad de fines del gobierno de la Unidad Popular, bajo el auspicio del Estado”⁸⁰, sin embargo, tomaría tiempo recuperar las energías.

En el terreno del arte, era evidente el cambio. Con la instauración del nuevo gobierno, 1990 sería el año del re-encuentro. Se estrenaron seis largometrajes y se pudieron exhibir muchas de las obras realizadas en el extranjero: “La luna en el espejo” de Caiozzi, “La niña de la palomera” de Alfredo Rates, “Viva el novio” de Gerardo Cáceres, “Caluga o Menta” de Gonzalo Justiniano, “País de Octubre” de Daniel de la Vega, mientras se permitía la exhibición de “Imagen Latente” de Pablo Perelman. Ese mismo año se lleva a

⁸⁰ DOUZET, Pablo, RODRÍGUEZ Cecilia y CAVALLO, Ascanio. Huérfanos y Perdidos. El Cine Chileno de la Transición. Editorial Grijalbo, 1999. Santiago de Chile. Página 15

cabo uno de los eventos más importantes para los realizadores: “El Tercer Festival de Cine de Viña del Mar”.

“El Festival del Reencuentro”, reúne en su marco a quienes habían trabajado en el exilio, con los que se encontraban en territorio nacional. Forman parte de este certamen Sebastián Alarcón, Sergio Castilla, Jorge Durán, Miguel Littin, Elvio Soto, Orlando Lubbert, Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento, Antonio Skármeta, Luis Vera, Silvio Caiozzi, Cristián Sánchez, Ignacio Agüero, Héctor Ríos, Tatiana Gaviola, Pedro Chaskel, entre otros. Era el primer paso para retomar el curso de lo que había quedado truncado con la irrupción militar. Conjunto a ello, se debía hacer algo por la industria y fomentar el movimiento del estado a favor de la producción nacional.

Llegado el cuarto Festival de Cine de Viña del Mar, los Cineastas se reúnen y deciden formar una entidad que posteriormente se llamó Cine Chile. Esta organización sería la responsable, de atender una nueva modalidad de financiamiento donde la CORFO, aliado al Banco del Estado, otorgaría un sistema de “créditos blandos” que beneficiaría a quienes quisieran invertir en el cine nacional. Cine Chile, tristemente, sólo conseguiría deudas y fracasaría, estrenando tres largometrajes el '91 y dos el '92.

En 1992, el ministerio de Educación a través de su división de cultura crea el FONDART o fondo de desarrollo a las artes. Ese mismo año se crea la oficina de Cine en la división de cultura de MINEDUC que posteriormente se transformará en el Área de Cine y Artes Audiovisuales.

El mismo año en que Jorge Arrate instaura el día Nacional del Cine, 1993 sólo se estrena un largometraje. “Johnny cien Pesos” de Gustavo Graef-Marino. Este film se transformó en un enorme éxito de taquilla y obtuvo la cálida acogida de la crítica, sin embargo, la cifra de producción que significaba un solo

estreno evidenciaba el rotundo fracaso de las tácticas de financiamiento y producción.

En 1994 la cifra asciende a siete estrenos, de ellas cuatro fueron apoyadas por FONDART y algunas no eran más que la dolorosa finalización de algunos proyectos gestados bajo el alero de Cine Chile. El Gobierno debería comenzar a tomar medidas al respecto. Justamente ese año, a mediados del período de transición, confluyen “temáticas y estilos muy diversos, que no podrían considerarse parte de un mismo enfoque del cine, inaugurándose así lo que constituirá el carácter del cine hecho en Chile hasta hoy”⁸¹.

Un extraño fenómeno, ocurriría en las pantallas, mientras el cine chileno en televisión presenta altos ratings, se produce el fenómeno de la baja concurrencia a las salas. Por una parte la paralización en la producción nacional ha afectado al público, creando la costumbre de que sea la pantalla chica el principal proveedor de audiovisual nacional y por otro lado, hay una cierta desconfianza hacia las salas, ya que a fines de los '80 los sistemas tecnológicos no habían sido renovados y era muy mala la calidad de las proyecciones, afectando principalmente a las películas de habla hispana.

En 1994 se estrenan dos películas: “En tu casa a las ocho” de Cristine Lucas y “La Rubia de Kennedy” de Arnaldo Valsecchi. Entre el '96 y el '97 surge la llamada **“segunda fase de transición”**, período en el que sólo realizaron siete películas, entre ellas, la última de Cine Chile S.A.: “Mi último hombre”, de Tatiana Gaviola el '96.

El '97 es el año del interesante debut de Andrés Wood con “Historias de Fútbol”, y el '98 con cinco estrenos, marcando el final de la segunda etapa de

⁸¹ ALIAGA, Ignacio. “Chile: imagen obstinada”. Ponencia en el marco de la IV Reunión de Plenipotenciarios de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Latinoamérica (CACI). Página 8.

transición, se da inicio al fenómeno que aún persiste: La convivencia de cinco generaciones de realizadores en nuestra cinematografía.

El '98 se transformó en el año de estreno de “El Gringuito” de Sergio Castilla, el mayor éxito de taquilla del cine chileno de este período, pero sería superado al año siguiente con “El chacotero Sentimental” de Cristián Galaz que reunió casi a un millón de espectadores en 1999. Paralelo a “El Gringuito”, se estrenaron, “El hombre que imaginaba” de Claudio Sapiaín, “Cielo ciego” de Nicolás Acuña, “Last Call” de Christine Lucas, “El Entusiasmo” de Ricardo Larraín.

El '99 junto con “El Chacotero Sentimental” también se estrenaría la segunda película de Andrés Wood “El Desquite”, “Tuve un Sueño Contigo” Gonzalo Justiniano, “No tan Lejos de Andrómeda” de Juan Vicente Araya y “Southern Cross” de James Becket. Ese mismo año Televisión Nacional lanza al aire “cuentos chilenos”, realizados por cineastas.

El 2000 el número de obras que se encuentran en producción asciende a trece, entre las cuales destacan “Coronación” de Silvio Caiozzi, “Monos con Navaja” de Stanley, “Angel Negro” del director del género del terror Jorge Olguín y el primer filme del actor Boris Quercia, realizado en formato digital “LSD”.

Al año siguiente se estrenan siete filmes, entre los cuales figuran, el éxito “Taxi para Tres” de Orlando Lubbert, “La Fiebre del Loco”, tercer filme de Andrés Word y las, poco menos recordadas, “Te amo, made in Chile” de Sergio Castilla y “El ladrón y su mujer” de Rodrigo Sepúlveda.

Entre los ocho estrenos nacionales del 2002 figuran “El Leyton” de Gonzalo Justiniano, “Negocio Redondo” de Ricardo Carrasco, “El Fotógrafo” de Sebastián Alarcón, “Paraíso B” de Nicolás Acuña, la primera incursión en los efectos especiales en el filme de terror “Sangre Eterna” de Jorge Olguín, el colectivo de la Escuela de Cine de Chile “Fragmentos Urbanos” en formato digital y el largometraje de animación “Mampato y Ogú” de Alejandro Rojas.

El 2003 sería un año exitoso en cuanto a la taquilla obtenida los siete filmes que se realizan, siendo de ellos “Sexo con Amor”, segundo filme de Boris Quercia, el filme que hasta el día de hoy, se lleva el mayor número de recaudación de espectadores en salas. Sería también el año de la súper producción “Sub Terra” de Marcelo Ferrari, de “Los debutantes” de Andrés Waissbluth. Figura entre ellos el largometraje de animación para adultos “Cesante” de Ricardo Amunátegui y el debut de Matías Bize con su largometraje digital “Sábado”.

Gonzalo Justiniano reaparecería el 2004 con “B- Happy”, junto con Silvio Caiozzi y su filme “Cachimba”. Ese mismo año también es el estreno de “Mala Leche” de León Errázuriz, “Azul y Blanco” de Sebastián Araya. Andrés Wood consolida su carrera con el éxito de la co- producción con España “Machuca”. Hace su aparición Nicolás López con “Promedio Rojo”, al mismo tiempo que “Mujeres Infieles” de Rodrigo Ortúzar, mientras que Artemio Espinoza brinda el primer largometraje dogma a la cinematografía chilena “Residencia”. Doce serían los largometrajes estrenados ese año.

El 2005 Miguel Littin estrena su filme “La Última Luna”, entre otros quince largometrajes entre los que figuran “Secuestro” de Gonzalo Lira, “Mi Mejor Enemigo” de Alex Bowen, “Paréntesis” de Francisca Schwitzer y Pablo Solís, “Se Arrienda” del escritor nacional Alberto Fuguet, “Días de Campo” de Raúl Ruiz, “El Huésped” de Jorge Hidalgo, “El Baño” de Gregory Cohen y las galardonadas “En la Cama” de Matías Bize y “Play” de Alicia Scherson. Por su lado los documentales estrenarían en salas dos largometrajes: “Salvador Allende” de Patricio Guzmán y “Actores Secundarios” de Pachi Bustos y Jorge Leiva.

Los dos últimos años han permitido una enorme experimentación a nivel de lenguaje narrativo y a nivel de temáticas. La incursión de los nuevos realizadores como suma a la cinematografía de cineastas de trayectoria ofrece un surtido panorama actual, para que el 2006 se lleven a cabo catorce filmes entre

los cuales se encuentra la primera película de artes marciales “Kiltro” de Ernesto Díaz, un filme hermoso que se rodó en tres días, “La Sagrada Familia” de Sebastián Campos, siguiendo una estructura un poco más clásica llega “Fuga” de Pablo Larraín, todavía en la comedia Boris Quercia trae “El Rey de los Huevones”. Está también “Padre Nuestro” de Rodrigo Sepúlveda, el docu-ficción “El Rey de San Gregorio” de Alfonso Gazitúa y en una línea más comercial, el musical “Rojo, la Película”

3.2. La Convivencia de Cinco Generaciones.

El año 1998 se reafirma un fenómeno que se había presentado el año '94 y se hace presente en nuestra pantalla confluencia de diversas generaciones, que portan cada uno sus temáticas y su forma de tratar las historias. Es así como a partir del final del “segundo período de transición”, se hacen presentes las cinco generaciones que reúne el cine chileno hasta el día de hoy.

La generación del '60 aún permanece de la mano de Miguel Littín que este último tiempo ha estrenado “Tierra del Fuego” y “La última Luna”. Mientras que Raúl Ruiz sigue predicando su poética narrativa a través de sus dos filmes realizados en Chile, el documental “Cofralandes” y la comedia “Días de Campo”.

De la generación de los realizadores formados el '70 sólo se hace presente Silvio Caiozzi, a través de los relatos de José Donoso con “Coronación” y “Cachimba”, con las cuales intenta “construir un relato de la cara oculta de la sociedad chilena”⁸². Sin embargo, es mayor el número de cineastas que nacieron en dictadura. De ellos, encontramos a Justiniano con “B- Happy” y a Juan Carlos Bustamente con “El Vecino”, quienes representan al sector de

⁸² ALIAGA, Ignacio. “Chile: imagen obstinada”. Ponencia en el marco de la IV Reunión de Plenipotenciarios de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Latinoamérica (CACI). Página 14.

quienes trabajaron en Chile durante el gobierno militar. Por parte de quienes hicieron cine en el exilio, en la actualidad se hacen presentes en nuestra cinematografía, Sergio Castilla, Luis Vera, Mariano Andrade, Sebastián Alarcón y Orlando Lübbert, quien, de regreso de Alemania estrena “Taxi para Tres”, con una de las mejores taquillas del cine de ese año. Esta generación de cineastas presenta como factor común, para gusto del cineasta Nacional Ignacio Aliaga, la característica de narrar historias minimalistas, con personajes más oscuros que los de las generaciones anteriores, quizás debido a su condición de ser hijos del período político que les tocó vivir.

Provenientes del video, la publicidad y el formato cortometraje, la generación de los '90 se muestra más experimentada antes de incursionar en la narración en grandes formatos. Aquí encontramos a Edgardo Viereck, Martín Rodríguez, el Argentino Stanley. A Alex Bowen con “Campo Minado” y “Mi Mejor Enemigo”, a Cristián Galaz y su éxito “El Chacotero Sentimental”, Rodrigo Sepúlveda quien nos trae el 2004 “Un ladrón y su mujer” y “Padre nuestro” el 2006. Por la línea un poco más comercial, el 2003 Marcelo Ferrari filma en coproducción con España “Sub- Terra”, mientras que Boris Quercia incursiona en la comedia con “Sexo con Amor” y “El Rey de los Huevones”, siendo de ellas, la primera, el mayor éxito de taquilla de la historia del cine chileno hasta el día de hoy. Y, finalmente a una de las más destacadas figuras de este período, Andrés Wood, quien con sus filmes “La fiebre del Loco” y posteriormente “Machuca”, un relato que habla de la amistad entre dos jóvenes de distintas clases sociales, cuando estalla el golpe de estado, consigue un notable reconocimiento por parte del público.

Finalmente, producto del resurgimiento de las escuelas que imparten la docencia especializada en las diversas áreas del cine, es que encontramos a una nueva generación de cineastas, que aprovechando las nuevas tecnologías, incursionan en la experimentación de las temáticas y las formas narrativas. Entre ellos, encontramos al director de filmes de terror Jorge Olguín con “Ángel Negro” y

“Sangre Eterna”, experimentando con la narración, el innovador Matías Bize presenta el 2003 “Sábado” y el 2005 “En la Cama”, mientras que el 2002 aparecen Nicolás Acuña con “Paraíso B” y Andrés Waissbluth con “Los Debutantes”, las que sumadas a los estrenos del 2006, incluyen las apariciones de Pablo Larraín, Ernesto Díaz, Alejandro Rojas, Sebastián Campos y Alicia Scherson, entre otros.

3.3. La Producción de una “Industria Nacional”

El '95, preocupado por la decepcionante situación reinante en el audiovisual nacional y respondiendo a las demandas del sector, ese mismo año el Presidente Eduardo Frei crea una **Comisión Interministerial de Audiovisual** que estaría conformada por El ministerio de Educación, La Secretaría General de Gobierno, Secretaría General de la Presidencia, los Ministerios de Hacienda, Economía, CORFO y relaciones Exteriores, quienes se dedicarían, durante dos años, a estudiar la situación y arrojar un diagnóstico para tomar medidas que generaran un resurgimiento de la cinematografía.

A principios del '97 la comisión interministerial arroja los siguientes resultados en cuanto a las necesidades del sector audiovisual:

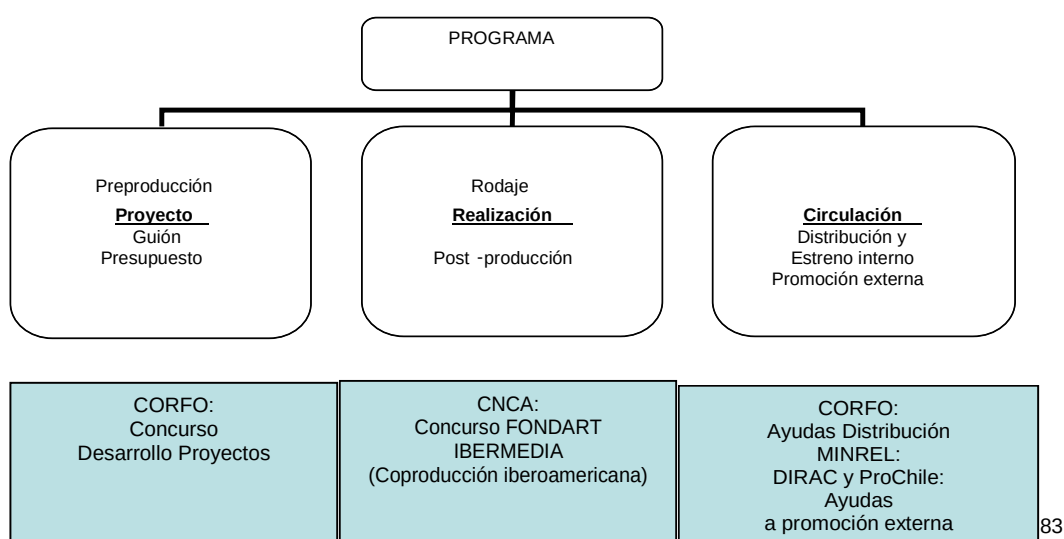
- Se requiere de la creación de líneas para el desarrollo de la producción
- Existe una necesidad de formación de público.
- Se requiere de una buena distribución en territorio nacional e internacional.
- Se requiere el estímulo de la inversión privada.
- Hay una necesidad de herramientas legales que sustenten el quehacer audiovisual nacional.

Respecto de lo anterior, el MINEDUC toma medidas inmediatas y a través de su área de cine, comienza una labor de fomento al audiovisual en regiones, que funcionaría durante los siete años siguientes reuniendo a todos los audiovisualistas y agrupaciones de todo el territorio nacional, creando talleres y cine clubes.

La DIRAC por su parte, comienza el incentivo a la realización de Festivales en territorio nacional y colabora con el envío de obras a festivales en el extranjero. Posteriormente, a esta iniciativa se suma el área de Cine de la CORFO y en conjunto con el FONDART del MINEDUC, adaptan sus instrumentos a las necesidades del área audiovisual. Posteriormente le seguirían PRO CHILE y CNTV.

Uno de los principales aspectos que se debía reforzar era el poco tiempo que se le destinaba a la preparación de un proyecto, período donde se encuentra contemplada la etapa de escritura de guión, cuando es bien sabido que en otros países son realizadas numerosas versiones de los guiones antes de sus rodajes y con ello, numerosas revisiones conjunto con lagunas consultorías asesoradas por otros guionistas.

Tras los diagnósticos entregados, es que se concibe la creación de un programa de fomento al cine, conjunto entre el MINEDUC y CORFO en el año 1998, donde se le daría prioridad a la producción y circulación de obras para incrementar la producción nacional en volumen y calidad.



⁸³ ALIAGA, Ignacio. "Chile: imagen obstinada". Ponencia en el marco de la IV Reunión de Plenipotenciarios de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Latinoamérica (CACI)

El presente esquema refleja los instrumentos que colaboraban en la cadena productiva del audiovisual a partir de las medidas tomadas el año '98 respecto a las necesidades del sector audiovisual.

Por otra parte, la división de cultura del MINEDUC, en el año 1997 crearía la "Mesa Audiovisual", que posteriormente derivaría en la creación de la **"Plataforma Audiovisual"**, quienes trabajan por la elaboración de un proyecto de ley para el cine y el audiovisual.

El '98 comienza a rodar el "carrete del día del cine", con el fin de entregar la propuesta de ley, la que sería enviada al congreso en Septiembre del 2001 y aprobada en el 2005.

Esta ley crea el consejo del Arte y la Industria Audiovisual el mismo año en que se inicia la convocatoria al Fondo de Fomento Audiovisual que, en el transcurso del presente, encuentra su tercera versión 2007.

Este es el panorama en el que nos encontramos inmersos, actualmente, esta mixtura generacional debiera jugar a favor del cine chileno, incentivando al espectador a asistir a nuestras salas ante la diversidad temática, pudiendo elegir entre sus preferencia y a pesar de que, al 2003 los gráficos indican un notable ascenso (de un 4,16% del 2002 a un 12,57% de espectadores nacionales, al año siguiente), las cifras no llegan a ser comparables con las de una industria.

Si queremos sostener una Industria Nacional, hay que pensar en la constancia de la producción de cine en nuestro territorio y conjugarlo con el apoyo

de un espectador. Actualmente el 90 % de las cintas que se exhiben en nuestro país son Estadounidenses, el 10 % restante debe en la cinematografía proveniente del resto de los países, incluyendo el nuestro.

Por parte de la creación, son muy pocas las herramientas con las que cuentan los realizadores para solventar el financiamiento de sus filmes. Los medios que ofrece el gobierno, a pesar de ir en crecida, se tornan limitadas ante la enorme competencia en el medio audiovisual nacional y todavía no nos encontramos con las suficientes armas para solventar el costo íntegro de un filme, de manera independiente.

Y a pesar de que el 2006 se contarán, aproximadamente, dieciséis estrenos, cifra que anuncia un repunte del cine nacional desde los '90, no podemos cantar victoria todavía, ya que ello no es capaz de asegurarnos que esta cifra se mantenga, ni si tendremos espectadores que apoyen este crecimiento.

CAPÍTULO IV:

4. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL CINE CHILENO.

4.1. Resumen de los Períodos Narrativos del Cine Chileno a través de la Historia.

Esta parte del estudio subdivide las etapas de la historia del cine Chileno y las clasifica según "período narrativo", acorde a una tendencia narrativa y/o temática imperante, que responde a ciertos cánones de contexto histórico y de políticas gubernamentales en torno a lo que sería la producción cinematográfica, ya que si bien, las obras responden a la labor de un creador, este se encuentra inmerso en determinado proceso histórico, político y económico que inevitablemente se verá reflejado en su cinematografía.

El primer período Narrativo en la historia del Cine Chileno, comienza lleno de experimentos de aficionados a los que poco les interesaba reflejar la realidad social del país, “se centró fundamentalmente en sucesos de escasa trascendencia histórica o política”⁸⁴, a pesar del agitado contexto histórico que se estaba viviendo.

Del boom del cine mudo, en la década del XX, se destaca únicamente “El Húsar de la Muerte” de Pedro Sienna, sin embargo, este período es considerado el más prolífico a nivel de producción, ya que se realizaron alrededor de 78 filmes, entre 1910 y 1931.

El **Segundo período narrativo**, abarca la década del '40 y abre con la creación de la CORFO durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, dando origen al fomento de la creación de películas que siguieran los cánones Hollywoodenses, por medio de Chile Films. Los realizadores de esos años pondrían su mayor interés en tener un corte más comercial en sus filmes, inclinándose por las comedias y musicales. Tras la mala administración de Chile Films, esta debe pasar a manos de particulares en 1949.

Hasta este entonces, muy poco o nada había que decir en cuanto a un lenguaje propio. El cine nacional dejaba mucho que desear en cuanto a sus incursiones en la pantalla grande. Cada vez el público confiaba menos en su cinematografía y prefería todo lo proveniente de Estados Unidos, ya que constituía una apuesta a la entretención segura. Es por ello que de manera errónea, los grandes empresarios nacionales, creyeron que la clave estaba en utilizar los mismos formatos narrativos provenientes de la industria y sacar de ellos, a modo de molde, hasta las temáticas de las que trataba el cine norteamericano, consiguiendo puras farsas y comedias de situaciones que muchas veces no conseguían ni la sonrisa del espectador.

⁸⁴ OSSA Coó, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile. Página 10

Se podría hablar de un **Tercer período narrativo** que comienza ya en la década del '60 cuando la enseñanza del cine comienza a ser impartida tras la creación del Centro Experimental de la Universidad Católica y el Instituto Fílmico de la Universidad de Chile. Una nueva generación de Cineastas se forma de la mano de Grandes realizadores extranjeros, quienes los incentivan a la experimentación a través del lenguaje Cinematográfico, consolidando el género documental como el formato de trabajo para reinante en la década siguiente.

Ya en los '60 hay “una nueva mirada respecto a la realidad nacional y sus posibilidades cinematográficas, todo esto en el contexto de un potente proceso de cambios sociales y políticos, tanto a nivel internacional como nacional, fenómeno que influye en casi todas las áreas del arte”⁸⁵.

En el '67 tras asumir el gobierno de Frey Montalva, se aprueban una serie de reformas que fomentan el Cine Nacional y Chile Films recibe nuevamente apoyo del Estado para impulsar nuestra cinematografía, sin embargo, no sería hasta 1969, cuando se lleva a cabo el Primer Festival de Cine de Viña del Mar, que todo el movimiento cinematográfico del país y de Latinoamérica confluye en un solo lugar permitiendo el intercambio de opiniones y reafirmando una ideología fílmica, ligada al compromiso social.

Con la llegada a la presidencia de Salvador Allende, se firma el manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. A nivel creativo había un alto compromiso con la actualidad de ese entonces, sin embargo en 1973 todo el movimiento de fomento al Cine Latinoamericano y Nacional, se ve interrumpido por la irrupción del gobierno Militar.

⁸⁵ ESTÉVEZ, Antonella. Luz, Cámara Transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003. Crónicas Ediciones, 2005. Santiago de Chile. Página 21.

Estaríamos hablando más menos de treinta años (si consideramos el nacimiento de las escuelas como el primer germen de una nueva narrativa), en los que el cine nacional, se fue alimentando progresivamente de un lenguaje que tiene su origen en la realidad social inmediata. Donde muchas veces no se trataba de un tema de militancia, sino que del transcurrir de historias, en un entorno dotado de personajes tridimensionales e inmersos en un contexto que no era el ajeno al del país y que trascendía sus fronteras abarcando a todo un continente.

El Cuarto Período estaría marcado por la llegada del Gobierno Militar. Son muy pocas las producciones que se realizan en territorio nacional, ya que deben llevarse a cabo de manera independiente por cuenta del realizador y si llegaban a puerto, tenían que aprobarse por el comité de censura. Mientras que en el extranjero, el cine se desarrolló de forma prolífica, como una manifestación por parte de quienes habían sido exiliados, concretando 178 filmes hasta el 83.

Este Cuarto segmento acarrearía dos consecuencias en la cinematografía nacional: un fuerte impulso a lo que sería el desarrollo de la publicidad y la experimentación en la tecnología del vídeo, para quienes se encontraban en Chile y el fuerte deseo de expresión que se vio materializado en las realizaciones de quienes estaban viviendo el desarraigo.

Hemos llegado al **Quinto período narrativo**, cuyo inicio podría ser considerado el fin del cine Chileno de Transición el año '98, sin embargo ya el '94 comienza a manifestarse la diversidad temática que reina hasta el día de hoy, en nuestra cinematografía.

En el año 1998, ocurre la confluencia generacional de cinco grupos de cineastas, quienes se expresan a través de su propio lenguaje y temáticas de forma paralela. Dentro de este grupo encontramos a las generaciones de los que se formaron en las escuelas experimentales el '60, el '70, a quienes trabajaron en

Chile y en el extranjero durante el período de la dictadura, a los hijos de la tecnología y la publicidad en los '90 y finalmente, a quienes han sido producto de las primeras promociones de las escuelas de cine estos últimos años.

4.2. Raúl Ruiz y la Estructura Narrativa.

Considero importante dedicar un segmento especial a Raúl Ruiz dentro de esta sección y si bien no se trata de un desarrollo en extenso, corresponde más bien a la contribución de Raúl Ruiz al Cine Chileno en cuanto a lo que respecta a estructura narrativa y a la forma de tratar las temáticas locales.

Raúl Ruiz nace en Puerto Montt, Décima Región, en 1941. xxx. No es sino hasta el año 1968 que su película “Tres tristes tigres”, lo hace acreedor de grandes reconocimientos como cineasta, al comienzo del período del Nuevo Cine Chileno.

Con la irrupción del gobierno militar, parte al exilio radicándose en Francia. Desde entonces ha realizado diversas obras que contienen un alto leguaje personal. La más destacada de ellas es “El tiempo recobrado” de 1999, versión libre de la obra de Marcel Proust. Dentro de su trayectoria, ha incursionado paralelamente en el teatro y la narrativa, sin embargo, lo más paradójico, es que se ha desempeñado como docente de cine en diversas Universidades Norteamericanas.

Digo “paradójico” a raíz de que Raúl Ruiz, siempre se ha mostrado opositor de tener un modelo de construcción de relatos, como una creencia dogmática, afirmando “Estados Unidos es el único país del mundo en que el cine

haya desarrollado desde temprano una teoría narrativa y dramática global conocida bajo el nombre de “Teoría del conflicto central”...”⁸⁶

Ruiz afirma que durante años las películas norteamericanas moldearon nuestro comportamiento e influyeron en cada una de nuestras expresiones, “decíamos todavía: “más enojado que Ming”, “más malo que Fu Manchú”, “sonriente como el traidor”, las películas norteamericanas que más nos gustaban eran tan inverosímiles y extravagantes como la vida misma”⁸⁷.

Tal como hablábamos con anterioridad, en esta afirmación podríamos encontrar la respuesta del por qué muchas veces no toleramos otros esquemas estructurales, ya que durante años estuvimos recibiendo la influencia narrativa proveniente sólo de los grandes estudios de Hollywood.

Este cineasta reconoce el “conflicto central” como el choque de dos fuerzas antagónicas y la ordenación de todo el resto de los elementos de la historia, a su alrededor, eliminando aquellas otras alternativas que no incumban a la confrontación.

“Podríamos distinguir entre las películas regidas por reglas estrictas, películas que progresan de manera desordenada y que, de vez en cuando, vuelven atrás para asegurarse de que las reglas originales no han sido olvidadas (neorrealismo); y otras películas que progresan desde el comienzo. El hecho de ser juegos preestablecidos, cuyas variaciones, admitidas por las reglas iniciales, se vuelven aceptables en función de una estrategia cualquiera, por ejemplo, la estrategia del vencedor (Hollywood).”⁸⁸

⁸⁶ RUIZ, Raúl: Poética del Cine. Editorial Sudamericana. Biblioteca Transversal, 2000. Providencia, Santiago de Chile. Página 17.

⁸⁷ RUIZ, Raúl: Poética del Cine. Editorial Sudamericana. Biblioteca Transversal, 2000. Providencia, Santiago de Chile. Página 18

⁸⁸ RUIZ, Raúl: Poética del Cine. Editorial Sudamericana. Biblioteca Transversal, 2000. Providencia, Santiago de Chile. Página 99

La razón principal de la utilización del paradigma que “hoy se ha vuelto palabra de ley”⁸⁹, radica principalmente en que la tradición cinematográfica que se implantó en nuestro país, así como en el resto del mundo, ha explotado el comercio del cine como una forma de evasión y entretenimiento, considerando como uno de sus principales fundamentos que el paradigma nos “permite captar la atención de los espectadores que acuerdan darnos dos horas de su vida”⁹⁰

Raúl Ruiz afirma que el comercio de la entretención no es más que un dardo tranquilizante, creado como manera de calmar al aburrimiento y ha sido inventado como un dispositivo que, a la larga, se torna más nocivo que beneficioso, cito: “Distraer la distracción con ayuda de distracciones. Servirse el veneno para curar.”⁹¹

Este connotado cineasta defiende la legalidad del aburrimiento argumentando que cada vez nos hacemos más adictos a la venta de entretención, sin embargo, quienes no se suscriben a la linealidad del conflicto central corren el riesgo de aburrir a su público y ser incomprendidos por las masas porque el modelo ya se encuentra muy propagado: “...toda ficción que contravenga aquellas reglas será juzgada como condenable. Sin embargo, no hay equivalencia entre el conflicto y la vida de todos los días. Es cierto que las gentes se batan entre sí y entran en competencia, lo que no quita que la competencia no posea la capacidad de concentrar en torno a ella toda la totalidad de los sucesos que le conciernen”⁹².

Otro de los temas ampliamente tocados entorno al conflicto central, es la importancia de la decisión. Para Ruiz todas las decisiones que bordean un filme paradigmático son limitadas y preestablecidas. Es por ello que el cineasta apela a la infinidad de decisiones existentes en la vida real, que no se suscriben en torno

⁸⁹ Ibid. Página 17

⁹⁰ RUIZ, Raúl: Poética del Cine. Editorial Sudamericana. Biblioteca Transversal, 2000. Providencia, Santiago de Chile. Página 20.

⁹¹ Ibid. Página 21.

⁹² Ibid. Página 24

a un evento determinado. Ruiz desintegra el tiempo en ilimitadas fracciones, desde el momento en que se decide realizar una acción, hasta que ésta se lleva a cabo, apelando a que en la vida real es altamente posible que muchas veces la decisión, que ya conlleva una acción misma (la de decidir), no se lleve a cabo, encontrando en el transcurso ilimitadas posibilidades de acciones que si se realizaron sin una decisión central previa. Tomar la decisión de cambiar el rumbo y cometer una acción no prevista es como aventurarse a la sinrazón, señala Ruiz.

Ante la posibilidad de desertar a la concreción de una decisión, también se ofrece, entonces, la capacidad de no decidir, o de abstenerse de llevar a cabo una acción que ya se había premeditado y, a pesar de que los defensores del conflicto central afirmen que la negación también es una decisión, este hecho hace referencia a la relativa aparición de eventos más importantes transcurrentes en un constante tiempo presente, que no implican la centralidad y trascendentalidad de un objetivo que se conseguirá a futuro. Y por último se afirma que una toma de decisión no es un acto simple, sino que implica en su trayecto una enormidad de otras pequeñas decisiones que estarán en constante choque y entrarán en conflicto hasta el momento en que se concrete (o no) una determinada acción.

Entonces, tal como el modelo paradigmático, la obligación constante a una toma de decisión, encuentra su origen en la cultura norteamericana. La incapacidad de optar por una verdadera elección y recurrir a una decisión que desencadenará un acto y un posterior resultado, se considera indispensable dentro de esta idiosincrasia, afirmando categóricamente, que las otras culturas, en donde las sociedades ocultan sus sistemas valóricos, han sucumbido a su universalidad mostrándose cinematográficamente según el modelo paradigmático.

Una de las consecuencias políticas más fatales para Ruiz, sería la transmisión del “American Way of Life”, como un dispositivo de comportamiento a nivel cultural. No podemos olvidar que Estados Unidos posee desde la primera

Guerra Mundial el monopolio distributivo a nivel internacional y sin ir más lejos, fue durante esa misma época que se gestaron los “happy ends”, los musicales como insignia de la evasión, las películas que enaltecían a los soldados que acudían a la guerra y resurgieron los western que reafirmaron la política expansionista norteamericana. Todas aquellas películas creadas en Estados Unidos, fueron transmitidas no sólo en su territorio, sino que también se transmitieron y aceptaron por el resto del mundo sin mayores cuestionamientos, mientras ellas respondieran a la ley del TODO y sus relatos, que no eran necesariamente reales, fueran realistas:

“Que no se vaya a creer que yo estoy por el abandono de la historia. Si digo que debemos desconfiar de la industria y de la manera, en cierto modo, demasiado perfecta en que la mercancía industrial apunta a producir inocencia en el público, es porque mi crítica va contra el riesgo que esta inocencia nos expone a sufrir”⁹³

El cine como industria, señala Ruiz, es una máquina de copiar y de multiplicar el mundo visible, y libro para el que no sabe leer ⁹⁴, sin embargo, aceptando los cánones de la fotocopia que entrega el paradigma, sólo se le está comprendiendo de una manera superflua, ya que para Ruiz el naturalismo se bate constantemente con el artificio, que es la forma en que se prefiere tener una concepción del mundo “una de las primeras características radicales del cine (y del teatro) consistió en afirmar que el exceso de ilusión era un defecto moral, porque conducía a la negación del mundo real y de sus problemas “urgentes””⁹⁵

Ruiz define la historia del cine como una serie de revoluciones minúsculas que sucumbieron ante el poder de la industria y señala que aunque parezca increíble, los Europeos que iban a la vanguardia, favorecieron la

⁹³ RUIZ, Raúl: Poética del Cine. Editorial Sudamericana. Biblioteca Transversal, 2000. Providencia, Santiago de Chile. Página 95

⁹⁴ Ibid, página 85

⁹⁵ Ibid, página 102

industrialización de las artes en lugar de seguir dando pie a la experimentación “no deja de ser curioso que las acometidas en su contra haya debido venir del bando de los artistas e intelectuales Europeos, más dispuestos a ver la innovación por el lado de las películas de Búster Keaton, que del lado de los Ballets mecánicos” 96

La irrupción de nuevas tecnologías y la llegada de la captación del sonido directo, favorecieron la vanguardia que se estaba gestando y permitió que esta se mantuviera a la cabeza de la producción durante 15 años, sin embargo la caída de los estudios y la irrupción de la televisión obligaron a Estados Unidos a volcarse de igual forma hacia la experimentación, volviendo el movimiento algo trivial.

Las crisis sociales reinantes hicieron que el cine de vanguardia se volcara a la política, en un momento en que la industria aprovechó para retomar la cabeza, invirtiendo mayores costos en sus producciones cosa que los estudios no cayeran nuevamente. Mientras que en Europa las subvenciones gubernamentales sólo subsidiaban filmes que se ciñeran a las normas industriales, desplazando totalmente toda prioridad artística, para favorecer la universalidad de sus relatos y poder obtener la aceptación de sus argumentos.

Raúl Ruiz defiende una poética presente en el filme, que atravesase todo espacio y temporalidad reglamentado por un conflicto central y se suscribe a las normas del aburrimiento, que hoy por hoy radican en la disgregación, en la pérdida de los temas en pos de una realidad argumental, apelando entonces, que cada país debiera tener una realidad idiosincrásica con la que debieran estar identificados sus filmes y es por ello que probablemente los filmes Chilenos debieran ser dispersos, porque dentro de nuestra idiosincrasia se tiende a la dispersión, al abandono de los hilos conductores (lo que se ve constantemente en nuestra manera de hablar) y a la carencia de una temática central que rijan nuestras vidas,

⁹⁶ RUIZ, Raúl: Poética del Cine. Editorial Sudamericana. Biblioteca Transversal, 2000. Providencia, Santiago de Chile. Página 88

que se encuentran, por lo general, en constante caos : “En el fondo, sólo me refiero a un cine capaz de inventar una nueva gramática cada vez que se pasa de un mundo a otro, capaz de producir una emoción particular ante cada cosa, animal o planta, modificando sencillamente el espacio y el tiempo de duración. Pero esto implica el ejercicio constante de la atención, al mismo tiempo de la toma de distancia, esto es, el dominio de la capacidad de volver a la pasividad contemplativa momentos después de haber pasado al acto de filmar. En suma, un cine capaz de dar cuenta prioritariamente de las variedades del mundo sensible. Por cierto, más fácil de decir que de ejecutar.” 97

4.3. El Panorama Narrativo del Cine Actual.

Podríamos concluir, dando un pequeño vistazo a la cinematografía nacional, que durante años nos “mordimos la cola”, copiando modelos narrativos provenientes de industrias ya establecidas, a kilómetros de nuestra cinematografía y realidad, incluso importando cineastas aptos para llevar a cabo esta imitación, en la que creíamos, podríamos sostener las bases de nuestra propia industria.

Ajenos a nuestra propia idiosincrasia en las pantallas y con el total recelo por parte de los espectadores, recién llegado los '50, comienza a evidenciarse el surgimiento de una narrativa propia, que confluye en lo que se llamó “nuevo cine chileno”, que posteriormente sería derribado por la irrupción del gobierno militar.

Actualmente nos encontramos en un período en donde, tras infructuosos intentos, comienza a manifestarse el repunte de la cinematografía nacional, debido a un incremento de las políticas gubernamentales de subsidio a la cinematografía y a un aumento en producción por parte de la mano de obra, lo cual no significa ni

⁹⁷ RUIZ, Raúl: Poética del Cine. Editorial Sudamericana. Biblioteca Transversal, 2000. Providencia, Santiago de Chile. Página 105

asegura un aumento de público, que a su vez, satisfaga sus expectativas concurriendo a una sala.

Consideraremos como inicio del período del cine Chileno Actual el año 1998, ya que es durante este año en que se presencia de manera marcada, la unión de cinco generaciones de cineastas.

Durante estos ocho años hemos visto desfilar por nuestras pantallas diversas temáticas y diversas formas, que responden a la representación de las realidades en las que se encuentran inmersos los realizadores, ya que si bien compartimos una actualidad, nuestro pasado también se manifiesta en nuestra forma de ver lo que acontece en el presente.

Habiendo dejado atrás las responsabilidades que acarreaba ser el creador casi del único estreno al año presente en los '90, a partir del momento en que la accesibilidad al medio audiovisual se hizo más fácil y, por ende, masivo, nos encontramos ante un panorama en que realizar un filme ya no significa cargar con el compromiso de expurgar las culpas de un período.

El Cineasta Nacional Ignacio Aliaga, señala que ante la confluencia generacional “las diferencias son más bien temáticas, respecto a sus visiones una formación de imágenes distintas”, ya que son pocos los que han incurrido en audacias narrativas por parte de los jóvenes. Las diferencias en el lenguaje en el que se expresan los cineastas actualmente, no encuentran sus fundamentos en la edad que tengan, en este factor radica la temática que portan sus obras.

El aumento, a nivel de producción, que se ha evidenciado en los últimos años, ha permitido al público tener acceso a una mayor diversidad de contenido, no obstante muchas veces el factor “temática”, a nivel creativo, debe lidiar con la industria que se pretende crear en el país.

El panorama que se vive en la actualidad es muy diferente al que se vivía en los '60, en pleno período de auge de nuestra cinematografía. Lo que en ese entonces se llevaba a cabo por un compromiso social, en la actualidad debe enfrentarse los cánones de la necesidad de crear un mercado en el territorio nacional.

El cineasta nacional Cristián Galaz afirma en una entrevista⁹⁸ que hay un afán equívoco por hacer películas comerciales, creyendo que hay una cierta fórmula para lograr el éxito, sin embargo el fenómeno del éxito de algunos filmes abarca mucho más que una fórmula creativa.

En nuestro país hay dos tendencias, que se ven separadas por una línea bastante difusa. En vista de que no existe una industria de cine chileno, no existe muy clara la división que separe a los filmes autorales, de los que se creen suscritos dentro de una producción masiva cuyo éxito esté asegurado. Estamos más cerca de ser empresas independientes e incipientes, que se expresan a nivel creativo, mediante filmes claramente paradigmáticos y las obras autorales, que poseen más bien, el sello personal de quien las creó.

La cineasta Jacqueline Mouesca afirma "La pared que divide al cine comercial del cine de autor ya no es tan grande. También hay una necesidad muy grande de tener público, porque de esa forma puedes ganar plata y hacer otra película. Es en ese punto donde sucede esa cosa tan terrible para el cineasta que tiene que dejar sus puntos de vista personales y aunque se sigue intentando hacer cine de autor, viene el problema de cómo financiar una película que tenga un prestigio grande y, al mismo tiempo, hacerla como cine de autor."⁹⁹

Se dice que predomina el fenómeno de preconcebir el filme como un "producto", y si bien suena horroroso pensar que hay que estar sujeto a ciertos

⁹⁸ ESTÉVEZ, Antonella. Luz, Cámara Transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003. Crónicas Ediciones, 2005. Santiago de Chile. Página 55

⁹⁹ Ibid. Página 56

cánones que sobrepasan la labor creativa, es en base a la industria que se quiere crear, que están contruidos todos los fondos concursables, ya que actualmente el éxito de un filme como obra es medido con los boletos en la taquilla.

“Las películas de corte comercial tienen mayores posibilidades de obtener recursos privados, ya que sus posibilidades de ganancias económicas son mayores, mientras que el cine experimental o de vanguardia debe ser financiado de alguna manera”¹⁰⁰ y si bien, esta forma debieran ser los fondos estatales, el esquema al que responde su planteamiento, está basado en los esquemas industriales, con una mezcla de la cadena creativa a la que responde el mercado de la publicidad.

No podemos hablar de una “Industria de Cine Chileno” mientras no estén sentadas las bases productivas y para ello debemos comenzar por el primer eslabón, el guión, al que con el tiempo se le ha ido otorgando mayor espacio para cuestionamientos, con el fin de tener preconcebida la base desde todas sus aristas, cosa de que lo que sigue a la escritura, tenga un buen sustento.

El director de “Taxi para Tres” afirma respecto de la creación de un guión: “Es entonces donde sentimos las carencias del oficio narrativo, el arte del guión cinematográfico, de la construcción dramática y de los personajes...Recién ahora, después de una buena cantidad de películas chilenas en el haber, nos damos cuenta que muchas de estas películas fracasaron por fallas estructurales, como una vulgar vivienda social. Por fallas de guión básicamente”¹⁰¹. Para Lübbert, los buenos proyectos siempre tienen en la base un buen guión, sino el resto del filme no vale nada. Sin embargo últimamente nuestra cinematografía se ha visto marcada por el comercio y para continuar en el rubro es que “la historia

¹⁰⁰ ESTÉVEZ, Antonella. Luz, Cámara Transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003. Crónicas Ediciones, 2005. Santiago de Chile. Página 84

¹⁰¹ LÜBBERT, Orlando: “Hacer cine en Chile”. Intervención en el Seminario “Derecho de Autor e Industrias Culturales”. Fundación Telefónica. Santiago, 16 de Noviembre 2005. Lubbert. Página 3

tiene que venderse”, ya que no estamos en condiciones de darnos el lujo de fracasar en la pantalla grande.

¿Cuál es el camino correcto a seguir para las historias? Para Ignacio Aliaga la ruta es sencilla: *“El cine y el audiovisual producido en nuestro país, busca reconocerse como chileno. Aspiremos a que el habitante de Chile logre crecientemente la identificación en las historias que le proponen las imágenes y sonidos producidas por los creadores y técnicos chilenos”*.¹⁰²

En 1987 Jacqueline Mouesca diría: *“El cine Chileno del futuro abarcará preocupaciones más amplias, menos rígidas que las que mostraba hacia fines de los años '60 o a principios de la década siguiente... Estas etapas que vendrán queremos pensar que no habrá repetición de fórmulas, insistencia en los mismos tópicos...”*

*El cine chileno será, en fin, como las condiciones lo permitan, pero sus antecedentes propios y el contexto histórico cultural del país permiten sostener que, en lo esencial, seguirá siendo referencia afirmativa de nuestra identidad y soporte clave de nuestra memoria.”*¹⁰³

¿Qué tan lejos estará nuestra “industria” de cumplir con ello?

Es muy probable que una vez más, estemos incurriendo en el error de establecer una industria cinematográfica, copiando para ello, los modelos narrativos que provienen de una industria ajena a la que jamás tendremos.

¹⁰² ALIAGA, Ignacio. “Chile: imagen obstinada”. Ponencia en el marco de la IV Reunión de Plenipotenciarios de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Latinoamérica (CACI). Página 20

¹⁰³ MOUESCA, Jacqueline: Plano Secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Ediciones del Litoral, 1998. Madrid, España. Página 178

CAPÍTULO V:

5. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN DOS PELÍCULAS DEL CINE CHILENO ACTUAL DE CINE CHILENO ACTUAL.

5.1. Fundamentos del Análisis de “Play” y “La Sagrada Familia”

Este es un estudio que se centra en el génesis de la obra cinematográfica. Como dijimos anteriormente, el cine como metalenguaje, reúne varios lenguajes dentro de la narración cinematográfica y si bien, el producto final es un material audiovisual, la primera etapa en la creación de un filme es la escritura y no una escritura corriente, sino donde las palabras proyecten imagen y sonido enunciando con cada una de sus letras, cómo se verá finalmente la obra.

A través de este estudio, se quiere llegar al fondo del proceso creativo, estudiándola desde el escrito, para así descifrar si evidentemente esta obra responde a la concepción de un todo, ya desde el guión.

Como hemos dicho anteriormente, muchas veces las innovaciones dentro del lenguaje narrativo, resta puntos a los filmes que dentro de su estructura, atentan a las convenciones formales. Ello se traduce, debido al monopolio distributivo que posee Estados Unidos respecto de las pantallas a nivel mundial, a que, todo filme que no presente la historia según las normas que dicta el paradigma, es enjuiciado por un espectador corriente, con una mala calificación.

Bien decía Raúl Ruiz, el conflicto central se ha vuelto palabra de ley. Es por ello que, sea cual sea el motivo por el cual estos filmes no han conseguido el completo respaldo del público, a este estudio le compete concluir si poseen o no una estructura paradigmática y si es así, qué factores de carácter formales, es decir, estructura narrativa, inciden de otra manera, en la construcción de estas obras.

Este análisis toma para su estudio, dos filmes, ambos galardonados con el máximo reconocimiento que se le pueda otorgar a una película en territorio nacional, el “Pedro Sienna”. “Play” y “La Sagrada Familia”, además cuentan con una extensa lista de reconocimientos en el extranjero, los cuales, si bien han posicionado a ambas obras dentro de un estatus a nivel de producción nacional, ello no se refleja en la taquilla que han obtenido por parte del público chileno. No se les recuerda como a las comedias “Sexo con amor” o “Taxi para tres”.

“Play” y “La Sagrada Familia”, poseen características particulares dentro de su narración, que considero personalmente, no permiten identificarlas a simple vista como filmes con corte comercial. Es decir, difícilmente serían productos de la industria cinematográfica Hollywoodense. Hay elementos presentes al interior de cada uno de sus “actos” que “difuminan sus límites”, lo cual podría ser uno de los factores que incide en su lectura, sin embargo son estas particularidades hicieron que ambas películas resaltaran dentro de su año de producción como innovadoras y posiblemente, fue el factor que las hizo acreedoras de la máxima distinción que pueda otorgar el cine chileno.

Y por último queda decir, que ninguna de estas películas fue financiada en su proceso de producción por el Fondo de Fomento Audiovisual y que ambas pertenecen a un realizador que cumplió a la vez el papel de director y guionista. Es por ello que cabe destacar que, al ser escritas por la misma persona que posteriormente las puso en escena, se acentúa el hecho de que quien la escribiera concebía ya desde ese momento la obra como un todo, suerte que muy pocas películas corren el día de hoy.

5.2. Análisis de Estructura Narrativa en dos películas de Cine Chileno Actual.

5.2.1. Análisis de la Película “PLAY”.

5.2.1.1. Datos del Filme

Título: “Play”

Autor: Alicia Scherson

Director: Alicia Scherson

Año : 2005

5.2.1.2. Breve Reseña:

FONDOS RECIBIDOS

HUBERT BALS FUND PARA DESARROLLO DE GUION 2003

BECA FUNDACION CAROLINA, 2003

CORFO DESARROLLO DE GUION 2003

BUENOS AIRES LAB 2004

HUBERT BALS FUND PARA DISTRIBUCION, 2005

PROFO DISTRIBUCION 2005

PREMIOS

Tribeca Film Festival (Nueva York, USA, 2005) ****Mejor Dirección Emergente****

Festival de 3 continentes (Nantes, Francia, 2005) ****Premio del Publico****

Festival des Films du Monde (Montreal Canadá, 2005) ****Premio del Publico, Glauber Rocha ****

Santiago Festival Internacional de Cine SNAFIC (Chile, 2005) ****Premio del Público****

Festival de Cine de Valdivia (Chile, 2005) ****Mejor Actriz****Mejor Música****

Cero Latitud Festival (Quito, Ecuador, 2005) **** Premio Especial del Jurado****

Festival de La Habana (Cuba, 2005) ****Mejor Opera Prima****

Premios Pedro Sienna (Consejo de la Cultura, Chile 2006) ****Mejor Película 2005** ** Mejor Dirección** **Mejor Dirección de Arte** **Mejor Vestuario****

Seleccionada como la entrada de Chile para los Premios Oscar 2006

Nominada por la Academia Mexicana como Mejor Película Iberoamericana 2006 para los Premios Ariel

SELECCIONES EN FESTIVALES

Vancouver International Film Festival (Canada, 2005), Pusan International Film Festival (South Korea, 2005), Chicago International Film Festival (USA, 2005), Haifa International Film Festival (Israel, 2005) , International Thessaloniki Film Festival (Grecia, 2005), International Film Festival Mannheim-Heidelberg (Alemania, 2005), International Film Festival Rotterdam (Holanda, 2006), Goteborg film festival (Suecia, 2006), Palm Springs Film Festival (USA, 2006), San Francisco Film festival (USA 2006), Indie Lisboa (Portugal, 2006), Cinema Novo (Beligica, 2006), Festival de Mar del Plata (Argentina, 2006), Festival de Montevideo (uruguay)

5.2.1.3. Estructura Dramática

-Breve sinopsis:

Cristina es una joven mapuche que trabaja en Santiago cuidando a un anciano húngaro. Tras encontrar un maletín en un container de basura, Cristina se obsesiona por encontrar a su dueño, Tristán, siguiéndolo hasta su misma casa. Así es como conoce a Irene, la mujer de la que acaba de divorciarse de Tristán. Descontenta con su vida, Cristina comienza a seguir muy de cerca a Irene añorando ser como ella hasta el punto de imitarla, lo que desencadenará que, tras la muerte del anciano húngaro, Cristina decida devolverle su maletín a Tristán y culmine este ciclo asumiéndose como es.

-Género Cinematográfico: Se trata más bien de un filme autoral con tendencia a la comedia.

-Conflicto central:

Cristina es una joven mapuche que trabaja en Santiago y tras encontrar un maletín en un container de la basura se obsesiona con la vida que lleva la ex esposa del dueño del maletín e inicia un viaje de auto conocimiento que concluirá con su aceptación personal, tras devolver el maletín personalmente a su dueño.

-Conflicto secundario:

El término de la relación de Tristán con su esposa.

-Tipo de final:

Final abierto. Tras devolver el maletín, Cristina sube a la azotea del edificio a contemplar Santiago, ya no como una persona ajena, sino sintiéndose parte de la ciudad, sin embargo no sabemos qué hará.

-Matriz de Sentido:

Perteneciente a los grandes géneros cinematográficos, dentro de los cuales este filme que bordea los códigos de la comedia negra y la comedia sarcástica, ya que nos hace reír desde la humanidad de los personajes, pasando de lo serio a lo cómico, creando un cierto sentimiento de culpa y compadecimiento.

5.2.1.4. Personajes:

-Protagonista y fuerza dramática que encarna:

A pesar de que el relato responde a los cánones de la comedia Cristina es una protagonista típica de la epopeya, ya que su objetivo radica en la redención personal.

-Rasgo que le da carácter al protagonista: Su personalidad acompaña su carácter, sin embargo no se encuentra conforme con su estatus social. El motor de Cristina es la búsqueda de su propia identidad.

-Identificar al antagonista: Cristina es su propio antagonista, ya que el viaje que emprende es para probarse a sí misma que ha encontrado su propio lugar. Una vez que ella esté conforme con su identidad, podrá seguir adelante.

5.2.1.5. Análisis de los Diálogos:

Los diálogos de este filme, a nivel de todos los personajes, atentan a una lógica de “acción-reacción”, presentes en el inconsciente colectivo. En “Play”, los diálogos tienden al absurdo, acompañados de reacciones absurdas o “no-reacciones”, para el contexto en el que se están tratando. Hay muy pocos diálogos explicativos.

Están presentes también algunos diálogos que llamaremos de contraste, que no tienen ninguna relación con la situación que se está viviendo, como en el

momento en que Irene llora desconsolada frente a Tristán y le habla de lo que significaban las alcachofas para los romanos.

Aquí hay algunos ejemplos:

Ejemplo 1: Este es el diálogo con el que se introducen estos personajes.

IRENE: Estás triste

TRISTÁN: Si

IRENE: No estés triste

TRISTÁN: Es triste

IRENE: No tiene por qué ser triste

TRISTÁN: Hay cosas que son tristes

IRENE: Pero no tiene por qué serlo

IRENE: Hay cosas que sí tiene que ser tristes

Ejemplo 2: Nótese la incoherencia de las dos últimas líneas.

CRISTINA: oye! Oye! ¿Cómo te llamai? Oye!

MANUEL CANDIA: ¿Ah?

CRISTINA ¿:Cómo te llamai?

MANUEL CANDIA: Manuel Candia

CRISTINA: yo te he visto a ti, en los flipper de San Diego

MANUEL CANDIA: Si, si puede ser yo voy pa' allá de repente. ¿Y tú como te llamai'?

CRISTINA: Cristina

MANUEL CANDIA: Cristina cuánto poh?!

CRISTINA: Cristina Llancaleo

MANUEL CANDIA: A ti no te conoce nadie

CRISTINA: No, a mí no me conoce casi nadie

Ejemplo 3: El diálogo acompaña la incoherencia de la situación.

TRISTÁN: quiero un vodka

MESERA: ¿solo o con hielo?

TRISTÁN: con hielo

La mesera deposita una cerveza de 350 cc frente a Tristán

MESERA: aquí no hay na' vodka

Tristán no se inmuta y la toma de igual forma

5.2.1.6. Estructura Narrativa

-Tipo de relato: Ad-Ovo

-Recursos temporales usados:

Constante utilización del paralelismo:

-Para hacer hincapié en que el estado emocional de Tristán es similar al de Cristina. Ambos, desde distintos estratos sociales, están desorientados. Ejemplo:

- *Tristán en su habitación en la casa de su madre, toma los juguetes que tenía de cuando niño. Tristán se dibuja en una pizarra magnética y luego dibuja el rostro de Irene. Recostado en su cama Tristán hojea un cómic*
- *Recostada en su cama, Cristina hojea una agenda telefónica. Lee el nombre de Tristán y lo llama por teléfono.*
- *En su pieza Tristán apaga la luz.*
- *Tras no recibir respuesta Cristina corta el teléfono y apaga la luz.*

-Función del espacio en la narración:

El espacio refuerza constantemente el entorno social de los personajes y habla más a cerca de sus vidas.

Identificación de los Hitos en la Escaleta

ESCALETA

Sobreimpreso: *“Eran tiempos duros, pero modernos”. Proverbio italiano*

- Cristina (23) juega en una máquina de entretenimientos electrónicas. “Street Figher” y gana. Cristina sonriente ante su triunfo.
- Al interior de los video juegos. Una chica de clazas y un gordito de uniforme juegan realizando la coreografía de una máquina de baile. Hay un chico fumando, un hombre de gorro rojo juega mirando concentrado una máquina de video juegos. .
- Cristina recorre el interior de los vídeo juegos, hasta llegar donde una chica escolar que se rasca una costra de la rodilla. La chica escolar la mira de frente.
- Cristina camina al interior de una galería, tiene el pelo largo, facciones toscas, grandes ojos, algo temerosos. Tiene el pelo muy largo. Lleva un vestido blanco estampado con diseños infantiles. Usa calcetines blancos y zapatillas. Al interior de la galería hay muchas tiendas con letreros de neón, Cristina camina por fuera mirando las vitrinas de muchas peluquerías y salones de belleza.
- Ya en la calle, en el centro de Santiago, Cristina camina mirando los letreros de las tiendas por el medio de un paseo donde transita mucha gente. Ella contempla mientras el resto de la gente está inmersa en su actividad. Cristina camina, observando, comiendo un helado de máquina. Con su monedero en la mano y una cartera celeste al hombro.
- Cristina espera el semáforo para cruzar la calle. Ya no es el centro de la cuidad. La gente en un barrio más residencial, de clase media. Cristina camina, mirando en dirección al otro lado de la calle. Comienza a silbar una melodía y Cristina desliza tranquilamente su mano sobre la pared.
- Ya en su barrio, Cristina observa a un hombre gordo y crespo con una polera Hawaiana rascar su oído con una cerilla. Dos niños pasan por su lado. Un par de mujeres miran la calle afuera de una puerta., una señora pasa por su lado, cargando una bolsa. Cristina cruza la calle, desacelera el paso.

- Es una tarde soleada. La gente camina por la calle. Ella dirige su mirada hacia delante. Un jardinero Municipal trabaja en el jardín de una plaza. Viste una tenida naranja y escucha audífonos. Unos niños pasan jugando por el fondo. El jardinero levanta la mirada, Cristina detiene un segundo su paso. El Jardinero nota que ha sido visto por Cristina y sonríe, mientras sigue trabajando. Cristina cruza la calle y mira hacia atrás donde está el Jardinero. Ella también sonríe y se vuelve hacia delante. Sigue caminando.

Primer punto de ataque: Está compuesto por una secuencia de escenas donde se muestra que Cristina camina por medio del centro de Santiago, totalmente ajena a la ciudad.

- Al interior de una casa oscura de decoración antigua. Cristina camina por un pasillo, prende la luz y sigue caminando hasta llegar a una habitación, mira desde la puerta y sigue caminando.
- Al interior de una pieza de colores opacos, la cama hecha está cubierta por un cubrecama verde musgo. Al lado hay una silla con un portarretratos y un cacto. En un portarretratos se aprecia una casa de campo.
- En su cuarto, Cristina amarra su largo pelo en un moño. Tiene cara de sueño y ojeras y cambia sus zapatos.
- Cristina ingresa a una pieza oscura. Se observa la luz de la calle entrar por entre las cortinas. Junto a la cama hay un tanque de oxígeno bajo una luz tenue proveniente de una lámpara que cuelga de la pared.
- Un hombre viejo y calvo yace dormido sobre la cama, con una revista de la "National Geographic" sobre su pecho. Cristina pone las manos sobre el pecho del anciano tratando de sacar la revista sin despertarlo. El hombre inclina su cabeza hacia un lado y tose un par de veces. Cristina toma la revista entre sus manos intentando leer. Luego de unos segundos, deja la revista sobre el

velador y arregla el cuello del pijama del anciano. Cristina pone sus manos sobre la cabeza del hombre tomando su temperatura.

- Desde la calle, la silueta de Cristina cierra las cortinas de la pieza del húngaro, el hombre anciano. Se escucha la sirena de la policía. Cristina se acerca a la cama del Húngaro y apaga la luz que está sobre el tanque de oxígeno.
- TÍTULO DE LA PELÍCULA: "PLAY" (00:04:33)
- Al interior de la pieza de Cristina, ella duerme. La luz de la mañana cae sobre su rostro. Ella despierta algo pensativa. Cristina abre y cierra los dedos de su mano, que estaban empuñados.
- Plano general. Cristina está recostada al interior de su pieza, destapada sobre su cama, con los pies empuja las frazadas. Sus zapatos están ordenados bajo la silla que está junto a su cama. Lleva puesta una enagua blanca. Cristina permanece pensativa sentada en la cama.
- Frente al espejo se acomoda el pelo y pone ambos brazos en posición de protección, frente a su rostro. Como esperando una pelea. Lanza un par de puñetes frente al espejo. Lanza una patada y da un giro. Lanza un par de puñetes. Gira y permanece en posición de defensa. Cristina se mira al espejo, parada, quieta. Sonríe y suspira.
- La mano de Cristina prende un quemador en la cocina. Se escucha el off de la canción que silaba en un comienzo. Ella pone la tetera. Cristina silva su melodía común, mientras barre mirando hacia el suelo y posteriormente anuda la bolsa de basura.
- Cristina sale de la cocina hacia la puerta que da a la calle.
- Cristina camina con la mirada fija silbando su melodía. Está vestida con un delantal.
- Al interior del un container, Cristina deja las bolsas de basura silbando. Se queda mirando algo que está dentro del container y extrae un maletín ejecutivo desde el interior.
- Cristina entra a su casa portando el maletín. Desde una esquina Cristina observa silenciosa el maletín. Suena la tetera en la cocina, Cristiana se para a apagarla, sin despegar la vista del maletín que ha dejado en un rincón.

- Cristina entra a la pieza del Húngaro portando una bandeja de desayuno. (Primer diálogo de la película a los 7:36 minutos) Cristina se desempeña como enfermera del anciano y trata de subirle el ánimo. Le lee una revista National Geographics. Minetrastanto se muestra la pieza y desde la ventana se ve la calle.
- En la calle un hombre vestido de ejecutivo come con mucha congoja un helado de agua sentado en una banca de una plaza. Al estirar sus piernas ensimismado, no se da cuenta que hace una sacadilla a un niño pequeño que pasa corriendo por su lado.
- Una mantequilla se derrite al sol
- Irene (34), despierta de pronto en su cama. Al mirar a su lado destapa a Tristán a quien las sábanas lo cubren hasta el pelo. Irene prende con el pie la radio y se escucha el tema musical “morir de amor”. Tristán se destapa y vuelve su mirada en dirección a Irene. Mientras suena la canción Irene trata de convencer a Tristán de que no esté triste, sin embargo él se rehúsa. Tristán permanece sentado en la cama, fumando, mientras Irene recostada mira hacia el techo. Se nota una casa de un matrimonio joven, de gustos finos, relativamente acomodados.
- Irene y Tristán están sentados aún en ropa interior fuera de la casa, ambos en silencio se observan.
- Irene y Tristán están sentados en el comedor mirándose. Irene se para y camina por el pasillo. Tristán va tras ella y se cuelga de sus caderas para impedirle que siga caminando, sin embargo ella lo arrastra y sigue caminando igual.
- Ambos se bañan juntos al interior de la ducha.
- Al interior del baño Irene, desnuda observa cómo Tristán se lava los dientes. Lo abraza.
- Irene y Tristán comen alcachofas, Irene llora desconsolada mientras Tristán permanece en silencio. Tiene una conversación en torno a las alcachofas y a la mantequilla derretida con la que soñó Irene la noche anterior. Irene se va

- En el espejo retrovisor de un auto Irene seca sus lágrimas. Y sigue caminando. El look de Irene es el de una mujer joven, elegante y de muy buen gusto.
- Frente al espejo Tristán arregla su corbata.
- Sobre la cama matrimonial, Tristán arregla su maletín. Al ver la ropa interior de Irene sobre la cama, la toma y la guarda en su maletín. Al observar nuevamente su habitación, Tristán se recuesta sobre la cama otra vez y se cubre por completo con las sábanas. Suena su celular.
- Desde una construcción llaman por teléfono a Tristán para que vaya a trabajar.
- Desde bajo de las sábanas Tristán contesta el teléfono.
- Cristina saca del interior del maletín todas las cosas. Las ordena todas sobre el suelo y las estudia.
- Cristina toma un cigarro y lo enciende sin saber cómo hacerlo.
- Cristina se observa fumando frente a un espejo.

Detonante: Con el encuentro y la posesión del maletín de un extraño, comienza la búsqueda de Cristina. Este detonante transcurre en escenas diferentes, ya que está fragmentada la narración, desde el momento en que Cristina se encuentra el maletín, hasta que saca todo su contenido del interior y lo estudia detenidamente sobre el suelo.

- Azoteas de edificios en Santiago.
- Transeúntes en la calle
- Tristán observa la ciudad en la azotea de la construcción que supervisa como arquitecto. Un trabajador se le acerca y le habla de la huelga que tiene los trabajadores de esa constructora porque la empresa se rehúsa a aceptar las condiciones de trabajo que ellos exigen. Tristán habla a cerca de la separación con su esposa.
- Tristán se va de la construcción. Camina sin rumbo en Santiago, hasta el anochecer.
- Tristán está sentado en la vereda de la calle, cuando es interceptado por un borracho que lo confunde con "Walter", el borracho lo encara diciendo que es

“el poeta” y trata de golpearlo. Tratando de huir Tristán choca con un poste y al caer al suelo se entierra los vidrios de una botella en la frente. Pasa un lanza por su lado cuando él ya está inconsciente y le roba el maletín, pero el poeta lo persigue para quitarle el maletín del Walter. Al escuchar las sirenas de la policía el asaltante arroja el maletín dentro de un container de la basura.

- La policía apresa a ambos tipos fuera de la casa del Húngaro. En el segundo piso Cristina cierra las cortinas.
- De día, al interior de la casa del húngaro, Cristina continúa leyendo National Geographics. El húngaro duerme mientras Cristina observa las fotos de la revista.
- Un perro que es paseado por una señora, lame la sangre de la frente de Tristán, el que despierta adolorido y comienza a caminar algo ensimismado.
- Cristina llama por teléfono a su familia, hablando en lengua mapudungún. Mientras llama se prueba algunos sombreros del Húngaro frente al espejo. Habla con su madre de que ella no cree que el húngaro se muera porque está bajo su cuidado.
- Por su ventana, cristina mira al jardinero mientras habla por teléfono.
- Cristina toma el reproductor de música de Tristán y sale de la casa mientras escucha música y fuma.
- En la plaza Cristina se para frente al jardinero escuchando una suave música. El jardinero corta los arbustos de la plaza mientras escucha música tecno.
- Ante la indiferencia del jardinero Cristina le grita para iniciar una conversación. Luego de intercambiar unas palabras Cristina se va a sentar nuevamente, el jardinero se sienta a su lado, ella se sonríe coquetamente.
- Cristina rasura la cabeza del húngaro y realiza labores domésticas en la casa.
- Tristán deambula en la calle, a pleno sol mientras come un helado.
- Tristán, sentado en una banca de la plaza, recibe una llamada de teléfono que no contesta. Sin darse cuenta estira los pies haciéndole una zancadilla a un niño pequeño.
- Tristán ve a una niña rascarse la rodilla y sacarse una costra, ve al hombre de la polera Hawaiana rascarse la oreja con un cerillo.

- Tristán observa en la calle a muchos ejecutivos que comen helado como él.
- Frente a una vitrina, Tristán observa la herida que tiene en la frente en muchos televisores.
- Tristán deambula por la feria de las pulgas.
- Tristán entra a un bar de muy mal aspecto. Pide un trago y le sirven otro, el que toma indiferente.
- Tristán pierde su vista observando un tatuaje en el seño de la mesera, la mesera le llama la atención, pero después señala que ha sido un pacto con su marido. El marido le tira un beso de lejos a la mesera y se agarra un muslo.
- Sueña el teléfono de Tristán nuevamente, mientras se observan los otros concurrentes del bar.
- Tristán arroja su teléfono a la basura.
- Cristina busca en un mapa de Santiago la dirección de Tristán
- En su casa, Irene trata de convencer a Tristán de que no se marche tan pronto. Tristán responde indiferente que se irá a la casa de su madre. Irene le hace notar que nunca tuvo muy buena relación con su madre, pero Tristán se irá igual. Irene lo nota diferente. Tristán lo afirma, porque así lo siente. Tristán le pide prestada plata para la micro a Irene.
- Cristina observa a escondida a Tristán quien sale de su casa. Le grita su nombre para saber si efectivamente es él. Tristán lo confirma, pero Cristina se esconde. Cristina sigue a Tristán desde lejos. Cuando él toma una micro ella se sube a la misma.

Turning Point: Una vez que Cristina ha seguido a Tristán y ha confirmado que se trata del dueño del maletín, no habrá vuelta atrás. Lo seguirá hasta averiguar realmente qué es lo que ella misma anda buscando.

- Al interior del micro, Cristina se sienta detrás de Tristán. Trata de acercarse lo que más puede para percibir su aroma. Un hombre con acordeón se sube al micro. Cristina se saca los audífonos de Tristán para poder escucharlo. Tristán algo adormilado observa hacia fuera.

- Tristán se baja en las condes, Cristina se baja tras él, tratando de no ser percibida, sin embargo Tristán se devuelve y casi choca de frente con ella. Cristina sigue de largo, pero tras verle cruzar la calle, comienza a caminar nuevamente tras él.
- Tristán llega a la casa de su madre. Cristina lo observa de un lugar desde donde puede escuchar lo que hablan. Tristán entra a la casa.
- Al interior de la casa de la madre de Tristán hay una piscina enorme. Es una casa de gente adinerada. Sobre un colchón inflable hay un hombre atlético que toma el sol en sunga. Tristán lo observa de cerca, el hombre se incorpora para hablar con Tristán.
- La madre de Tristán es una mujer ciega extravagante (56), sin verle reconoce que tiene una herida en su cara con el tacto superficial. Tristán se muestra sensible como no lo fue con Irene. El hombre que tomaba el sol, Ricardo, se muestra algo molesto ante la visita.
- La madre de Tristán realiza curaciones a la herida de su hijo, mientras le pregunta si no se defendió por cobardía o por principios. Ricardo se mofa. Al contarle que Irene lo ha dejado por otro hombre la madre de Tristán defiende a su hijo, diciendo que su hijo nunca ha sido una persona negativa. Tristán desea quedarse en la casa de su madre, a Ricardo no le agrada mucho la idea y se marcha, sin embargo la madre de Tristán está encantada con que se quede su hijo. Tristán pregunta a su madre qué le agrada de Ricardo, ella dice que cada uno se preocupa de lo suyo.
- En la plaza, Cristina cuenta al jardinero que ella viene del sur. Él afirma que su sueño siempre ha sido vivir en el campo. A Cristina no le gusta el campo, ella prefiere la vida en Santiago. Cristina dice que la gente del sur termina pobre y con frío y con olor a lana mojada. Manuel en cambio huele a Santiago: plástico y auto. Cuando los labios de ambos están muy cerca Cristina saca un cigarro y fuma.
- Tristán en su habitación en la casa de su madre, toma los juguetes que tenía de cuando niño. Tristán se dibuja en una pizarra magnética y luego dibuja el rostro de Irene. Recostado en su cama Tristán hojea un cómic

- Recostada en su cama, Cristina hojea una agenda telefónica. Lee el nombre de Tristán y lo llama por teléfono.
- Al interior de una bolsa de basura que carga el dueño del restaurante, suena el teléfono de Tristán.
- En su pieza Tristán apaga la luz.
- Tras no recibir respuesta Cristina corta el teléfono y apaga la luz.
- Una jirafa come en el zoológico.
- En la mañana, en pijama, Ricardo alimenta a un conejo al interior de una jaula. Tristán se levanta a tomar desayuno y se sienta junto a Ricardo quien le confiesa que es mago. La madre de Tristán se une a la mesa y dice que soñó con las jirafas del zoológico. En una conversación Ricardo deja demostrada su antipatía por Tristán y Tristán responde de igual forma en tono humorístico. La madre de Tristán sólo ríe.
- Cristina juega al interior de los video juegos en una máquina de Street Fighter. Sentada sobre un simulador observa al resto de la gente que está al interior del local.
- En su casa, Irene pinta sus uñas del pie en su pieza.
- Cristina entra a la casa de Irene con las llaves de Tristán.
- Irene acomoda su ropa mientras Cristina husmea silenciosamente. Cristina sin ser vista, observa cómo se viste Irene, cómo se maquilla.
- Irene sale, al ver la puerta de su casa abierta, echa una mirada pero no ve a nadie y se va. Cristina quien se había escondido sale tras Irene.
- Cristina sigue a Irene por la calle.
- Al interior del metro Cristina se acerca mucho a Irene con tal de captar su aroma. Irene se voltea y queda de frente con Cristina, pero Cristina le da la espalda y se pone los audífonos.
- Cristina sigue a Irene al Teatro Municipal. Afuera Irene se encuentra con el ruso, su nuevo novio. Cristina se queda afuera y observa cómo el recepcionista del teatro su hurga la nariz. Cristina se va.
- Tristán nada en la piscina de su madre y luego se recuesta a tomar el sol en la cama inflable. Junto a él se recuesta Ricardo quien en una conversación le dice

que la vida es de los hombres fuertes, porque los débiles como Tristán no llegan a ninguna parte.

- Al interior de una tienda de ropa cara, Irene mira vestidos. Cristina también está allí.
- Irene ingresa al probador, Cristina la sigue, Irene nota la presencia de Cristina y se voltea a mirarla pero Cristina huye,
- Un edificio con ventanales de espejos en Santiago. Cristina camina detrás de Irene en la calle. Irene toma un taxi. Cristina se queda mirando. (Comienza a sonar “morir de amor”)
- Cristina camina por la calle. Observa cómo una adivina le saca la suerte a un hombre con tatuajes.
- Cristina ingresa a una galería. Va a buscar el revelado de las fotos que había en el maletín de Tristán.
- En su casa Cristina observa las fotos de Tristán e Irene.
- Irene está sentada en la calle mientras le lustran las botas.
- Tristán le da de comer un clavel al conejo de Ricardo.
- La madre de Tristán camina por su jardín mientras Ricardo salta dando giros alrededor de un dispensador de agua que está sobre el pasto.
- Cristina camina por fuera de la construcción donde trabajaba Tristán, observa a los obreros en huelga.
- Las azoteas de Santiago al atardecer. Las calles de Santiago al anochecer.
- Irene teniendo sexo con el Ruso.
- Tristán bebe un trago en el bar que frecuentó el día anterior. Frente a él, en la barra hay una gaviota.
- El ruso le dice a Irene que su cuerpo huele a betarragas.
- Tristán bebe unos tragos con amigos en el bar y les cuenta muy ebrio, que lo dejó su esposa. Él dice que Irene era la mujer perfecta, mientras sus amigos le dan consejos.
- Una mujer saca a bailar a Tristán, lo confunde con Walter y le da un beso.

- Entre la gente que baila a su alrededor Tristán observa a la niña con la costra. Se acerca a ella, pero ella mágicamente desaparece en un abrir y cerrar de ojos.
- Tristán entra al baño y se queda esperando afuera porque estale esposo de la mesera. Tristán observa con la mirada perdida el tatuaje de la gaviota en el muslo del hombre y la escucha cantar. El hombre se peda y se sube los pantalones.
- Un amigo de Tristán conversa con él y le cuenta que cuando bebe mucho le pica la el centro del cerebro y esta es una de esas ocasiones.
- Temprano en la mañana, en alto estado de ebriedad, tristán camina por la calle. Algo mareado mira hacia arriba, se tropieza y aprovecha para bailar un poco mientras va caminando. Le vienen náuseas y corre a vomitar a un basurero. Tras de él una madre tironea a su hija. La niña insiste en mirar a Tristán, pero la madre la golpea.
- Irene sale de su casa, Tristán la sigue, Cristina sigue a Tristán. Irene se detiene y “toca madera” en el tronco de un árbol, Tristán sigue caminando, peor se devuelve a “tocar madera” en el mismo árbol y sigue caminando tras Irene sin ser visto, Cristina asustada sigue su paso, peor no es notada por Tristán.
- Irene se sienta a tomar desayuno en un restaurante. Cristina observa desde en frente.
- Cristina observa desde afuera cómo habla Tristán con Irene. Cristina fuma mientras observa que Irene acaricia el rostro de Tristán. Un apolilla pasa volando junto a Cristina, quien se aleja del lugar caminando.
- Cristina observa a la madre tironeando a su hija. Ante la injusticia ella siente una rabia enorme y decide defender a la niña, ganando una pelea estilo “street fighter” contra la madre de la niña. Una vez que la mujer está en el suelo y la niña llora junto a su madre, Cristina se da cuenta de lo que ha hecho y sale corriendo.

- En la construcción de Tristán, los obreros no dan tregua a la huelga y crean carteles mientras el trabajo permanece paralizado. Se ven los obreros en huelga. Jiménez, un trabajador, llama a Tristán
- El celular de Tristán suena al interior de un camión de la basura.
- Irene se sienta en el café a tomar desayuno. A ella se acerca Tristán con el fin de conversar, pero Irene no quiere conversar. Tratando de ser amigable Tristán promete no hablar temas sentimentales que toquen a ambos, y ella lo desafía a hablar de cualquier cosa. Tristán le cuenta que tiene viviendo una polilla en su boca desde el día anterior. Irene le pide que la deje salir y él lo hace. Al fondo Cristina observa. Irene le dice a Tristán que se ve cambiado, él dice que debe ser porque ya no tiene bigote.
- Tristán camina con su polera en la cabeza, como un náufrago en las calles camino a la casa de su madre.
- El jardinero observa a un par de perros comer caca en la plaza. Cristina llega a su lado y él le pregunta, si Cristina tuviera que comer caca, comería la suya o la de él. Cristina responde que la de ella. El jardinero se enoja y Cristina acaricia el rostro de Manuel, tal como lo hizo Irene con el de Tristán, y le da un largo beso. Se separa de él y luego se marcha.

-Pinza 1: Al besar al jardinero podríamos concluir que Cristina va a desertar en su búsqueda, sin embargo ese beso fue el resultado del paralelo entre la caricia que Irene dio a Tristán. Tras comprobar que lo que sentía por el jardinero no se asimilaba a lo que Tristán sentía por Irene, Cristina se aleja algo desconforme con el resultado.

- Los techos de la ciudad de Santiago al atardecer y al anochecer.
- Cristina lee Nacional Geographics al húngaro, quien la escucha con una máscara de oxígeno puesta en la cara.
- En la casa de la madre de Tristán se celebra el cumpleaños de ella. Hay muchísima gente. Todos hablan conversan y ríen, Hay estatuas de hielo y arreglos sofisticados. Ricardo coquetea con una invitada.

- Ricardo hace un espectáculo de magia para todos los invitados.
- Ricardo tiene sexo la invitada con que coqueteaba al momento en que Tristán entra con su madre a la habitación con el fin de abrir los regalos. Tristán no le cuenta a su madre lo que está viendo, mientras ella le pregunta qué le ha parecido la chica con que coqueteaba. Ricardo pasa inadvertido ante su infidelidad y Tristán muy enojado se va sin decir nada.
- Al salir Tristán pateo la jaula del conejo y todos los invitados siguen tras el conejo para capturarlo.
- El conejo camina solo por la calle.
- Tristán deja la casa de su madre de noche.
- Tristán camina a casa de Irene, quien viene con el Ruso. Tristán golpea al ruso, el ruso golpea a Tristán, Irene golpea al ruso, el ruso golpea a Irene, Tristán golpea al ruso, Irene golpea a Tristán, Irene se aleja caminando, el ruso sigue detrás.
- Tristán camina solitario por la calle y se recuesta en una banca a dormir.
- Las nubes pasan junto ala luna nocturna.
- Unos pollitos pequeños comen dentro de unos zapatos.
- Al levantarse en la mañana a darle desayuno al húngaro, Cristina nota que está muerto.

-Pinza 2: La muerte del húngaro se presenta como la segunda posibilidad para Cristina de dejar atrás la obsesión que comenzó con el maletín de Tristán, sin embargo, sirve como impulso para que le haga frente.

- Cristina llama por teléfono a su madre y llorando le cuenta que el húngaro ha muerto.
- Cristina se sienta a mirar en la silla en que estaba sentado el anciano húngaro
- Tristán está sentado en el borde de un piso alto en la construcción. Conversa con Vargas el obrero de la construcción quien le cuenta que la empresa no quiso aceptar las condiciones de la huelga. Tristán le cuenta que soñó con pollitos. Vargas le recomienda a Tristán que se vaya para la casa.

- Cristina entra a la casa de Irene se sienta en su living. Se pasea desnuda por su casa. Se sienta en el baño y se viste con su ropa, Se corta el pelo, se peina y se maquilla como ella.

-Punto de ataque al clímax: Es en este momento en que Cristina decide ser como Irene para comprobar definitivamente a cómo se siente al ser alguien más, que posee todo lo que ella desearía.

- El jardinero llega corriendo al cementerio, atrasado. Allá lo espera Cristina vestida como Irene. Camino a la tumba del anciano, hablan de su futuro juntos. Cristina le dice que no hay futuro para ellos dos si se van al sur, porque serán pobres. Cristina deja las flores sobre la tumba del húngaro y se va dejando al jardinero.
- Con la ropa de Irene, Cristina se sienta a almorzar en el café donde desayunó Irene.
- Irene llama al teléfono de Tristán.
- El celular de Tristán suena en un vertedero, por donde pasan jugando unos niños chicos.
- Cristina, al interior de la pieza del húngaro, observa todas las cosas que ya están embaladas.
- Cristina carga el bolso de Tristán fuera de la casa de la madre de él, pero por citófono le responden que Tristán ya no está. Cristina se marcha.

-Anticlímax: El hecho de que Tristán no se encuentre en su casa y que Cristina desconozca su paradero, desinfla nuestras expectativas.

- Cristina camina por fuera de la construcción, hay un tumulto de gente al rededor de un accidentado. Es Tristán. Cristina afirma que ella lo conoce.
- En el hospital Cristina ayuda a la enfermera a llenar la ficha médica con los datos de Tristán.

- Al interior de la habitación del hospital, Cristina observa a Tristán.
- Cristina decide dar el teléfono de Irene a la enfermera.
- Cristina observa a Tristán, él despierta. Tristán cree haber muerto, sin embargo Cristina le revela que ella lo cuidará. Cristina prende un cigarro al interior de la habitación y se lo acerca a la boca a Tristán. Él toma la mano de ella, ella acaricia la mano de Tristán. El le pregunta si se puede quedar con él, ella responde que no, pero lo dejará en buenas manos. Él no quiere estar solo.
- Irene se aproxima por el pasillo acompañada de la enfermera. Ella quiere saber cómo fue que Tristán se cayó de la construcción.
- Cristina besa en los labios a Tristán y luego se va.

-Clímax: El Clímax se lleva a cabo en una secuencia en donde el último punto en su obsesión de Cristina por tener la vida de Irene, es hacerle frente a Tristán, demostrándole su afecto y devolverle su maletín.

- Entra Irene. Preocupada por él lo interroga, pero Tristán permanece indiferente, mientras Cristina, al otro lado de la sala, simula haber venido con otro paciente. La enfermera los encubre.
- La enfermera revela la existencia del maletín de Tristán junto a la cama. Tristán mira interrogante a Cristina, quien no dice nada.
- Cristina toma su bolso, su cartera y se va de la habitación. Tristán la observa. Al llegar al umbral de la habitación Cristina vuelve su mirada hacia Tristán y al verlo junto a Irene, se aleja.
- Cristina camina por el pasillo del hospital hasta llegar a una escalera, la cual sube enérgicamente.
- Al llegar a la azotea, Cristina observa la ciudad de Santiago al atardecer, ahora con propiedad, no como cuando llego, ahora está segura. Silba su canción de costumbre, mientras el viento acaricia su rostro.

-Desenlace: *Finalmente Cristina se encuentra inmersa en la ciudad sin embargo no con la actitud de un extraño, sino como alguien que pertenece a Santiago y mira todo desde arriba, de la azotea del hospital.*

5.2.1.7. Conclusiones acerca de la Estructura Narrativa de “PLAY”

Significado Referencial: El contexto urbano, del Santiago contemporáneo, donde cualquier afuerino se siente como extranjero en su propio país.

Significado Explícito: Una joven juega a ser otras personas, buscando su propia identidad, pero no será hasta que termine este juego que podrá asumir su condición y ser sí misma.

Significado Implícito: Las altas pretensiones sociales de una joven indígena, la llevan a vagar por un viaje en busca de su identidad que terminará cuando ella asuma su condición social.

Significado Sintomático: La constante represión y expropiación cultural que ha sufrido el pueblo indígena mapuche, inmersos en un país que aspira a la globalización.

Habiendo estudiado los hitos presentes en este, filme podemos decir que su estructura narrativa corresponde a la que dicta el paradigma Hollywoodense.

Esta película, clasificada como comedia en algunos países, responde más bien a una tendencia autoral, donde la realizadora ha utilizado algunos íconos de la comedia sarcástica, en su construcción narrativa (como los diálogos, los personajes serios, las situaciones incoherentes), sin embargo no se suscribe a ella por completo.

“PLAY” presenta un protagonista trágico en busca de su propia identidad y paradero en la vida y es por eso que si bien las situaciones son cómicas y lo son también algunos elementos iconográficos, la temática central gira en torno a Cristina quien está obstinada por encontrar su lugar en la vida y no es que no sepa hacia dónde se dirige, sino que más bien se trata de que sus aspiraciones sociales, no corresponden con su realidad. Es por ello que sin considerar la iconografía, yo clasificaría a “PLAY” como una tragedia.

En “PLAY”, prevalece la significación. El espectador deberá estar muy atento a la historia para poder seguir los hilos, ya que el significado explícito del filme es tan simple como “la búsqueda de identidad de Cristina”, pero se encuentra dispersado por el paralelismo que se produce ante la condición errante de Tristán y la misma Cristina. Para ello está la constante inserción de la sub-trama de la ruptura de Tristán con su esposa Irene, quien a su vez se torna en el modelo que Cristina quiere seguir para su vida. Este paralelismo sirve para reflejar la condición errática en la que se encuentran ambos personajes, a pesar de sus diferencias sociales.

No es una película que se pueda tomar a la ligera, es tan simple, que hay muchas dispersiones de por medio. Está presente la inserción de elementos oníricos que nos son más que pequeñas desviaciones de la trama central, para adentrarnos un poco más a pequeñas ironías de la vida, común a todos los personajes. En el fondo, estos elementos oníricos se vuelven, un hilo conductor, un reflejo idiosincrásico que atraviesa las clases sociales, como buscarle significados a los sueños: la constante búsqueda de significados en cosas que carecen de significado.

Por otro lado está la presencia de diálogos absurdos, que violan toda ley de “acción-reacción” de un inconsciente colectivo y que por efecto consiguen la risa de las masas (atentas), ya que no es común que a la pregunta “¿Cómo se

veía el muerto?”, esperar la respuesta: “seco”, por ejemplo o que tras el fin de una relación sexual, una persona diga a otra “tú cuerpo me sabe a betarragas”

Por otra parte, aludiendo nuevamente al espectador, necesitamos de un público muy atento, ya que la narración encuentra su interés en algunos paralelismos que apuntan a la similitud de la condición de “errantes” en que se encuentran Cristina y Tristán. Además, algunos de los desórdenes temporales creados para confrontar puntos en que confluyen la trama principal y las sub-tramas y poder contar la historia desde distintas perspectivas, como el momento en que Tristán suelta la polilla de su boca y se ve Cristina al fondo y luego hay un retroceso temporal, hasta el momento en que Cristina ve que Tristán a lo lejos suelta la polilla desde su boca, permitiendo que se junte la trama principal, con la sub-trama de Tristán con Irene.

Por otra parte, Cristina es una heroína que deambula en un mundo muy femenino. Algunos sienten más empatía con Tristán, quien si fuera el protagonista, sería un anti-héroe. Es por ello que quienes no empalizan con el mundo de Cristina, ni con su personalidad, a quienes no les parece atractiva una chica que huele a la gente para estudiarla, van a descuidar por completo el hilo conductor del filme, que reside en las intenciones de esta joven inexpresiva y de apariencia apática, en su juego por encontrar su verdadera identidad.

La estructura narrativa de “PLAY” responde al modelo paradigmático de construcción de un relato, sin embargo, el camino era tan sencillo, la directora del filme lo dispersó en momentos que responden a la psicología interna de los personajes. Si bien muchas veces queremos saber cómo sigue la historia, con “PLAY debemos” tener paciencia porque nos vamos a encontrar en el camino con algunos sueños, con pequeñas transiciones que nos ambientan en el espacio, con pequeños momentos que nos cuentan más a cerca de las pretensiones de los personajes y su incapacidad de llevarlas a cabo. Más que esperar una reacción en cadena, hay que tener la capacidad de hilvanar los momentos para sustraer

una sensación y poder concluir aquello que nos quiere contar la historia, que es tan simple, como realizar un viaje externo para llegar al centro de mí mismo.

5.2.2. Análisis de la película “La Sagrada Familia”

5.2.2.1. Datos del Filme

Título: “La Sagrada Familia”

Autor: Sebastián Campos

Director: Sebastián Campos

Año: 2006

Breve sinopsis:

Marcos es un joven arquitecto, que viaja a la playa a pasar la Semana Santa junto a su padre, un arquitecto de trayectoria y su madre que aún lo trata como a un niño. Ante la llegada de su novia Sofía, aumenta la incomodidad de Marcos, quien es constantemente criticado por su padre, que sin embargo es muy amable con Sofía. Tras volver de un paseo, Marcos encuentra a su padre intimando con Sofía y decide sedarlos para armar un montaje que evidencie lo que pasó mientras su madre no estaba y abandonar el lugar.

GÉNERO CINEMATográfico.

Género: Se suscribe más bien al cine autor, con una tendencia al drama psicológico existencial, ya que el protagonista deberá sufrir una transformación y hacerse hombre realmente para poder desmotárselo a todos quienes le rodean.

5.2.2.2. Estructura Dramática

Conflicto central: Un joven se siente subestimado por todos quienes le rodean. Su padre lo critica constantemente, su madre lo trata como a una guagua

y su novia no lo comprende. Por una vez en su vida deberá hacer frente a esta situación.

Conflicto secundario: El tema de la mantención de las apariencias en una familia que celebra Semana Santa pretendiendo que todo está bien, mientras se desmorona por debajo.

Tipo de final: Final cerrado

Matriz de Sentido: Funciona dentro de la matriz de la tragedia. Corresponde a una tragedia del tipo moderna, en donde el protagonista debe enfrentarse a situaciones del estilo epopeya, es decir, redención personal. El mecanismo de funcionamiento de la tragedia es la compasión por parte del espectador hacia el protagonista.

5.2.2.3. Personajes:

Protagonista y fuerza dramática que encarna: Marcos encarna al héroe trágico moderno. Sus características de personalidad y carácter lo llevan a conducir sus acciones por un acontecimiento casi fatal. Encierra el conflicto en su interior.

Rasgo que le da carácter al protagonista: El orgullo. Es el orgullo de sí mismo lo que le lleva a ocultar sus sentimientos, a no expresar mucho sus emociones, a ser recatado con sus expresiones. Y por otra parte es también el orgullo de sí mismo lo que le hace esperar una respuesta, un estímulo ante los logros que él considera que ha realizado, sin embargo nada le es reconocido y por el contrario se siente muy subestimado.

-Identificar al Antagonista: Por esta misma característica es que se considera que es el mismo héroe trágico su propio antagonista, ya que lo único que le impide conseguir su objetivo es él mismo. El carácter del héroe

5.2.2.4. Análisis de los Diálogos:

Los diálogos del filme son presentados como conversaciones coloquiales y si alguna vez caen dentro de lo informativo, es nada más por el carácter realista de las conversaciones que son tocadas allí, es decir. Cuando llega el personaje de Sofía, hay muchas cosas en torno a ella de las que no está enterada la familia y es por ello que ella debe explicar por ejemplo, cómo fue que ocurrió el accidente. De igual forma sucede con las cosas que se le debe explicar a ella, como por ejemplo, Marcos debe explicarle el problema que tiene Rita para hablar.

5.2.2.5. Estructura Narrativa

-Tipo de relato: Ad Ovo.

-Recursos temporales usados: Elipsis, pero son las menos. Totalmente funcionales a la historia. Casi tratando de imitar el tiempo real.

-Función del espacio en la narración: El espacio es totalmente funcional y complementario. Entrega información acerca de la condición económica y social de los personajes.

Identificación de los Hitos en la Escaleta

VIERNES SANTO:

- El padre y la madre se despiertan el viernes en la mañana. El padre señala que hay que comprar pescado, la dice que soñó con conejos.

- La madre desde la ducha, el padre se lava los dientes, ambos en el baño debaten a cerca de dónde dormirá la polola de su hijo que vendrá de visita.
- Al desayuno Marcos, el hijo expresa su indiferencia ante la semana santa. El padre reclama los rituales. A Marcos le “pica” el pié que se fracturó durante un accidente donde iba manejando su novia el auto en que ambos chocaron. Su novia había bebido un poco, pero Marcos había bebido bastante. El aspecto es el de una casa de veraneo, en la playa de gente más o menos adinerada.

-Primer punto de ataque: Aquí, al expresarse las diferencias ideológicas entre padre e hijo, comienza a visualizarse la primera luz de los problemas de relaciones que existen entre ambos.

- Marcos es arquitecto, pero el padre de Marcos es arquitecto desde hace mucho antes. Marcos enseña unos bocetos. La madre lo adula y no sabe de lo que está hablando, mientras el padre lo cuestiona y critica bastante. (Los dos lo tratan como si fuera un niño chico).
- En medio de la discusión aparece “Rita”. La amiga que tenía Marcos desde que era un niño. Rita no habla, sólo se comunica con pequeños gestos que los demás sobreentienden. Rita ha viajado sola a playa, sin sus padres. Rita observa el pié de Marcos. Rita saluda muy afectuosamente a los padres de Marcos quienes se encuentran muy agradados con la visita.
- Rita y Marcos salen a caminar por la playa. Rita mira el pié de Marcos, el cuenta del accidente. Marcos habla de su novia. Ella es estudiante de teatro. Marcos la admira profundamente y confiesa estar muy enamorado. Marcos molesta a Rita haciendo alusión de su mutismo. Ambos jueguean.

- En la playa aparece un Aldo, un amigo de Marcos y Rita. Aldo ha viajado a la playa a estudiar, con otro amigo, Pedro. Aldo y Pedro acuerdan de verse en la tarde con Roita y Marcos. Rita también se despide de Marcos y mientras él camina, Rita lo observa partir.
- La madre de Marcos reclama que han dejado la reja abierta y que entrarán los conejos al jardín.
- La madre de Marcos limpia los vidrios concentrada mientras él la observa maravillado.
- Dentro de la casa, la madre de Marcos sirve un vino para ella y su hijo, mientras defiende a su esposo de las críticas de Marcos. Marcos se muestra inseguro y le pregunta a su madre si le gustaron los bocetos. La madre afirma que no debe importar si al padre no le gustan, porque el trabajo es para ella.
- Marcos pone una canción en la radio y el padre le pide que la baje. Marcos lo hace y el padre le pide que le baje un poco más. Mientras el padre habla de fondo, Marcos no lo escucha y canta. El padre de Marcos señala que en su casa se escuchaba música clásica para semana santa. El padre se disgusta y finalmente le pide que apague la música.
- Durante el almuerzo el padre manda a Marcos a sentarse en “su lugar de siempre”. Marcos revela a sus padres que su novia es estudiante de teatro poniéndose un poco a la defensiva ante la posible reacción de su familia. Marcos afirma que su novia dormirá con él.

- Aldo y Pedro estudian derecho entremedio de unos arbustos. Enrollan un cigarro de marihuana que extrajeron de una cajita con la foto del papa. Fuman mientras estudian.
- Durante el almuerzo la madre de Marcos recibe una llamada por teléfono. El esposo de una amiga de ella ha sufrido un accidente. La madre partirá manejando a verla a Santiago. La madre reclama que la familia es lo que a uno le tocó, mientras que a los amigos se les elije, reclamando que La “Pili” su amiga, la acompañó cuando ella necesitaba apoyo femenino, mientras que su familia no entendía lo que le pasaba.
- Los amigos de marcos siguen fumando. Están bajo los efectos de la marihuana. Pedro dice que sufre de epilepsia.
- Sofía, la novia de Marcos llega a la casa. Como no encuentra a nadie entra sin ser recibida. La madre de Marcos la pilla por sorpresa. Sofía estudia la casa, toca algunas cosas mientras pregunta por el paradero de Marcos. Mientras la madre de Marcos sirve té, aparece Marcos y se saludan cariñosa y efusivamente con Sofía. El padre de Marcos baja de su cuarto y saluda a Sofía.
- Sofía de manera muy extrovertida cuenta la que en el viaje el bus atropello a un quirquincho y que todo el camino sintió el olor dentro del bus. El padre inmediatamente introduce su tema de conversación, relacionado con lo que dice Sofía.
- La madre sirve té muy atenta mientras pide que hagan una oración por el esposo de su amiga “Pili”. Sofía pregunta si son Católicos en la casa a lo que los padres responden categóricamente que TODA la familia es católica. Marcos afirma no ser Católico. Sofía es interrogada a cerca de su religión, a

lo que ella responde que no es católica y que no cree en nada de la religión e incluso se mofa un poco.

- La madre afirma que no ha escondido los “huevitos de pascua” y cuenta la tradición familiar que tienen de buscar los huevitos.
- La madre esconde los huevitos y posteriormente se despide de todos, prohibiendo que se coman los huevos. Marcos y Sofía se quedan solos y se saludan más íntimamente.
- El padre va a dejar a su esposa al auto. La madre confiesa que no le ha agradado Sofía. La madre se va.
- Rita observa el mar por la ventana de su casa. Rita enrolla un cigarro de marihuana y se sienta en la terraza a mirar el mar solitariamente. Desde la terraza Rita observa la casa de Marcos.
- Sofía le muestra a Marcos un cargamento de drogas que ha traído para el fin de semana largo. Una de ellas tiene la capacidad de “dormir a 10 Sofías”
- Sofía y Marcos se quedan solos. Ella pinta sus labios mientras Marcos se masturba.
- Marcos padre, el hijo y Sofía hacen un brindis. Sofía explica más a fondo el accidente. Ella señala que por su alto estado de ebriedad chocó con un poste. Marcos niega la cantidad de alcohol que ella había consumido mientras Sofía como un niño chico pide disculpas por el estado en que quedó la pierna de Marcos.

-Detonante: La llegada de Sofía se desarrolla como un detonante de situación que culmina cuando se evidencia la poca empatía de ella hacia

Marcos, cuando riéndose ella cuenta que el choque donde Marcos fracturó su pierna fue a causa de su alto estado de ebriedad.

- Marcos sale a hacer la fogata mientras Sofía se queda conversando con Marcos padre. Llama la madre de Marcos.
- Marcos mira desde afuera a Sofía con su padre.
- Sofía le dice a Marcos padre que, debido a sus años de experiencia, es inevitable que ejerza poder sobre su hijo. Intercambias opiniones acerca de la libertad.
- Entra Marcos con Rita y se la presenta a Sofía. Llegan Abel y Pedro También. El padre de Marcos deja a los jóvenes y se va a acostar. Todos salen a la fogata.
- En la fogata, de una manera muy espontánea, Sofía habla de la condición de homosexual de Abel. Abel mira a Pedro. Sofía saca de entre sus drogas los éxtasis que había traído.
- Todos ya han consumido el éxtasis y están dentro de la casa. Todos comienzan a hablar de sus sensaciones. Sofía interroga con una grabadora a Rita, quien no habla nada, mientras Abel y Pedro se besan. Todos se abrazan, ruedan por el piso de la casa, Marcos se queja de las críticas de su padre. Todos juegan bajo los efectos de las drogas que consumieron. Marcos le dice a Sofía que la ama. Sofía recita parte de un monólogo. Abel y Pedro conversan a cerca de su beso. Rita canta solitaria, Marcos la escucha y sale a buscarla.
- Rita y Marcos están a solas. Juegan coquetamente. Marcos le pregunta a Rita si ella alguna vez imaginó que podrían estar juntos. Ella, con gestos

responde que sí. Abel y Sofía buscan a Marcos. Rita y Marcos se dirigen donde el resto.

-Turning Point: Esta duda de Marcos la primera manifestación de que posiblemente la única persona que realmente lo conoce es la persona que ha estado a su lado desde hace mucho tiempo y que posiblemente necesita despertar un poco para darse cuenta de las cosas y hacer algo por sí mismo.

- SÁBADO SANTO.
- En la casa, ya de día, Marcos y Sofía están despiertos. Sofía habla de Rita con un poco de celos. Marcos dice que Sofía sufrió de mutismo selectivo. Sofía complace sexualmente a Marcos y luego lo abandona en la pieza con algo de rabia. Marcos a solas mira por la ventana en dirección a la casa de Rita.
- Sofía camina a solas por la casa, explorando. Ingresa a la pieza de Marcos padre. Él sale de la ducha en toalla y conversa desinhibidamente con Sofía. Marcos hijo aparece, silencioso. Marcos y Sofía entran al baño.
- Al interior del baño, Sofía nuevamente habla, con celos, de Rita
- Al interior de una habitación Abel y Pedro se besan y tienen relaciones sexuales.
- En la habitación de Marcos, Rita le saca el I-Ching a Marcos. “Sólo el hombre fuerte puede enfrentarse a su destino”.
- Tras el encuentro sexual, Pedro no quiere hablar con Abel. Pedro quiere volver a su casa.

- Marcos padre habla por teléfono con su esposa. Tras el padre comunicar la noticia de que la madre no volverá ese mismo día, Sofía comienza a repetir la lectura del I-Ching de Marcos en voz alta. El padre comienza nuevamente a dar su postura respecto del tema y habla en torno a lo que dice el I-Ching.
- Marcos se enoja por lo que ha dicho su padre. Le desagrada la visión del hombre fuerte. En silencio Sofía le sonríe al padre de Marcos.
- A la hora del almuerzo continúa la conversación del “hombre fuerte”. Marcos se molesta nuevamente. Para cambiar el tema, Sofía pregunta al padre si está muy enamorado de su esposa. Marcos padre da un extenso discurso del amor que siente por su esposa ante el cual, Sofía se muestra muy aburrida. El padre sigue hablando acerca del amor que siente por la madre de Marcos, mientras Marcos pelea con Sofía porque ella le ha dicho “Marquito”. El padre pregunta a Sofía si ella ama y la pelea es peor. Sofía saca en cara todo lo que hace por amor a Marcos. El padre hace un brindis por la espera a la resurrección de Cristo, en medio de la pelea.
- El padre se levanta de la mesa, Marcos se burla de la resurrección de Cristo, mientras destapan otra botella de vino. Marcos hijo alaba a Gaudí mientras el padre, se molesta por los gustos arquitectónicos de su hijo. Sofía permanece indiferente a la conversación y pide un cigarro. El padre se ofrece a ir a buscarlo, sin embargo ella dice que puede ir sola. El padre hace chistes sexuales, al momento que Sofía parte a buscar los cigarros. Marcos padre le pregunta a su hijo, con algo de picardía si tuvo relaciones sexuales con Sofía la noche anterior. Marcos responde que sí.
- Sofía encuentra huevitos de chocolate en la habitación de Marcos padre y se los come frente al espejo mientras llora.

- Ya de vuelta en el living, Sofía fuma los cigarros que el padre de su novio le ha ofrecido amablemente. Sofía provoca discursivamente a Marcos, quien, algo incómodo, se para a servir café. El padre hace un brindis con Sofía, al que Marcos responde algo enojado, y se burla de “los cigarros fuertes del hombre fuerte”.
- Marcos ha ido al segundo piso a buscar la cartera de Sofía, mientras ella se ha quedado conversando con su padre. Cuando vuelve Sofía está casi convencida de representar su monólogo. Marcos hace notar que ella nunca ha querido actuar para él, pero ella se defiende afirmando que todos en la vida representamos roles sociales y que nadie es realmente como se expresa.
- Sofía representa su monólogo.
- El padre de Marcos felicita a Sofía por su interpretación. Marcos hijo afirma no haber entendido. Sofía y Marcos padre ríen en torno a los comentarios de Marcos, quien no posee mucha sensibilidad. Marcos padre afirma que la interpretación de Sofía le pareció muy sensual, ella responde que no pretendía serlo. Sofía y el padre de Marcos se quedan debatiendo al respecto. Marcos sale de la casa.
- Abel y Pedro están fuera de la casa, empacando las cosas de Pedro, pero Abel no quiere que él se vaya. Hay una discusión entre ambos, acerca del temor que le da a Pedro asumir su condición homosexual y la simpleza con que Abel ve todo porque es un chico medianamente acomodado. Ambos suben al auto y luego de un forcejeo parten camino a Santiago.
- Marcos los ve partir. A pocos metros la camioneta se detiene y Pedro sufre un ataque de epilepsia. Marcos corre a ayudar. Pedro se recupera

momentáneamente y la camioneta parte de nuevo llevando a Pedro y a Abel.

- Marcos hijo se dirige donde Rita. Allá le cuenta lo que le sucedió a Pedro. Rita besa impulsivamente a Marcos en la mejilla. Él se despide. Ella lo ve caminar desde su ventana.
- Marcos está frente al mar, se interna en el agua en ropa interior, desde un lugar en el mar donde se puede ver su casa. Sujetado firmemente a una roca, Marcos llora muerto de frío.
- Cuando Marcos trata de salir del agua, aparece Rita, quien lo ayuda a incorporarse. Lo cubre con ropa y lo besa. Ambos miran el atardecer. Rita se queda sola, pensativa, recostados en la hierba mira el cielo.
- Ya de vuelta en su casa, silencioso, Marcos sorprende a su padre teniendo relaciones sexuales con Sofía. Sin decir nada, se marcha sigiloso procurando no ser descubierto y sale de la casa.
- Desde fuera, escondido, Marcos observa a su padre con Sofía. Una vez que Marcos observa a su padre y su novia caminar dentro de la casa como si nada hubiera pasado, emprende el camino de vuelta.
- Marcos llega a su casa, su novia lo recibe con actitud normal, su padre lo saluda atento, Marcos pasa directamente a su pieza. Sofía hace alarde de que Marcos está mojado. El padre de Marcos ofrece preparar algo para cocinar. Sofía deja solo a Marcos en la pieza.
- Marcos permanece mucho rato pensativo en silencio y saca del interior del bolso de Sofía las drogas para dormir.

-Punto de ataque al clímax: Tras haber sido testigo del engaño de su padre y su novia, Marcos decide tomar cartas sobre el asunto a idea una venganza

- Marcos se dirige a la cocina y saca del refrigerador una sopa que dejó hecha su mamá. Marcos le ofrece sopa a Sofía y a Marcos padre, mientras pregunta si se aburrieron mucho mientras él no estaba. Marcos padre sirve vino mientras Marcos hijo pregunta por su madre. El padre permanece pensativo mientras Marcos y Sofía brindan con una copa de vino. Luego de besar la mano de Marcos hijo, Sofía se dirige donde el padre a hacer un brindis.
- Marcos calienta la sopa que dejó su madre y le adhiere a los platos de su padre y de Sofía mucha droga para dormir, mientras ellos esperan fumando, sentados en la mesa.
- Sofía y el Padre de Marcos comen, mientras Marcos interroga a ambos a cerca de lo que hicieron en la tarde. Sofía y el padre de Marcos van progresivamente quedándose profundamente dormidos, mientras Marcos se burla de ellos.
- El padre y Sofía están profundamente dormidos. Marcos llora en silencio y arma un montaje dejando a su padre acostado junto a Sofía, en una pose muy comprometedor. Marcos escucha muy fuerte la misma canción que su padre le había prohibido escuchar y llora observando la escena que ha montado.

-Clímax: Se desarrolla en una secuencia de escenas en que Marcos concreta, según sus medios, una venganza. Dejando en evidencia la falsedad de su padre y su novia ante un seguro retorno de su madre.

- Antes de quedarse dormido Marcos observa la aparición de un conejo en su living.
- DOMINGO DE RESURRECCIÓN
- Mientras su padre y su novia duermen tirados en el sillón, apenado Marcos busca los huevitos de pascua.
- Marcos sale de la casa con su mochila. Por la puerta de vidrio se ve a su novia y a su padre tirados en el sillón.
- Fuera de su casa, Marcos se quita la bota ortopédica y calza nuevamente sus zapatos.
- Con mucha dificultad, Marcos camina a casa de Rita.
- Fuera de la casa de Rita, Marcos le ofrece a ella que se marchen juntos. Rita accede a partir con Marcos. Ella le ayuda a subir al auto y parten juntos.

-Desenlace: Tal como se había anunciado, Marcos opta finalmente por retirarse acompañado de la única persona que realmente lo conoce y lo aprecia tal como es, su amiga Rita.

5.2.2.6. Conclusiones acerca de la Estructura Narrativa de “La Sagrada Familia”.

Significado Referencial: Una familia contemporánea, de clase media alta, pasa la Semana Santa en la playa, cerca de Santiago, en Chile.

Significado Explícito: Marcos es víctima de la incomprensión de sus seres más cercanos y nunca le ha dado el real valor a la única persona que lo conoce de veras.

Significado Implícito: Un joven que vive ante la constante mantención de las apariencias por parte de su familia, será el único capaz de revelar el verdadero estado de crisis en el que se encuentran.

Significado Sintomático: La prevalecencia de la teoría de la religión Católica, por parte de un estrato social que, en Chile, considera fundamental profetizarla, sin embargo muy pocos la practican como se debe.

Antes de comenzar a concluir, hay que tener muy presente que, dentro de la concepción del filme “La Sagrada Familia”, siempre preponderó el realismo a nivel de todo estrato creativo. Debido a este factor es que tan sólo existía una **escaleta**, pero no un guión como tal, ya que se pretendía que los diálogos y las situaciones nacieran por parte de los actores dentro de sus roles de personajes.

Habiendo estudiado los hitos presentes en este, filme podemos decir que su estructura narrativa corresponde a la que dicta el paradigma Hollywoodense.

Sin embargo, se puede decir que respecto del Significado referencial y el sintomático, esta película tenga un público objetivo ABC1, C2 y algunos C3, ya que esta temática del tipo existencialista y el entorno en que se desarrolla el filme, puede atraer la empatía sólo por parte de los sectores sociales más altos, si no se presta atención al significado implícito y no se da tiempo al significado explícito.

Por otro lado, el significado explícito del filme se encuentra disperso en medio del lenguaje audiovisual y si bien existe una lógica de “acción-reacción”, no

todas las escenas están conectadas por “impulsos” o lazos que las unan unas con otras.

La mayoría del tiempo son los personajes los que guían la lógica interna de las escenas y es por ello que hay una preponderancia hacia los personajes y sus intenciones y emociones, más que hacia la historia misma.

La historia que esconde el significado explícito del filme, es muy simple y podría contarse de una manera abreviada, sin embargo el filme está lleno de escenas que tienen a profundizar más en el estado interno mental y emocional de los personajes y eso más bien responde a un mensaje interno.

Es por ello que, a mi parecer, se ha dado preponderancia al significado implícito del filme, lo que se **deduce** a través de las acciones, respondiendo a una progresión dramática que nace desde los personajes, más que de la historia misma.

Si bien hay acciones claras dentro del filme, ellas no logran hilar la temática, sin una interpretación, que se deduce después de asociar un cúmulo de eventos que se suman para expresar un estado emocional y una situación determinada que envuelve a todos los personajes a nivel conceptual. Si bien la temática de la incompreensión y el despertar de un individuo independiente al núcleo familiar, es algo que está presente dentro del significado explícito del filme, es algo difícil de resolver mediante acciones concretas y no podría haber sido plasmado aquí de otra forma (no literal), más que mediante un cúmulo de acciones que responden a inquietudes internas, involucrando necesariamente la interpretación del espectador.

Es por ello que si el espectador no logra empalmar con los personajes, con la temática, o no se siente atraído por la forma en que está contado el filme, difícilmente podrá permitirse la interpretación de estos eventos que encierran la

verdadera historia de la que trata “La Sagrada Familia” y es muy probable que se le escuche decir: “¿de qué se trataba la película?”

CUARTA PARTE: CONCLUSIONES.

CAPÍTULO VI:

CONCLUSIONES GENERALES.

Durante años, el cine chileno se afanó inútilmente en la búsqueda de una industria cinematográfica nacional, pero su error ha sido imitar fórmulas de producción y modelos narrativos que no dan cuenta de una idiosincrasia e identidad nacional ni un sello propio.

Ante el fracaso de un sinnúmero de filmes que resultaron insulsos y superficiales, el espectador desconfiado de la calidad de las películas, dejó de asistir a las salas, situación que trajo como consecuencia la no generación de ingresos, por lo tanto, su tecnología fue quedando obsoleta y esto afectó, principalmente, la reproducción de filmes de habla hispana. Paralela a esta realidad, los mismos cines fueron envejeciendo sin poder modernizar sus salas.

Con el surgimiento de las escuelas experimentales y el compromiso social por parte de los realizadores, durante los '70 se marca el auge de la producción nacional, que si bien no responde a índices cuantitativos, responde a la calidad de la narración que se estaba gestando en un contexto histórico, que se podía dejar reflejar en lo rudimentario de sus herramientas, técnicas, y la crudeza de las temáticas. Era sincero, acorde a la realidad de nuestro país y al contexto social latinoamericano. Esta actividad se ve abruptamente interrumpida con la llegada al poder del gobierno militar y con este acontecimiento toda la efervescencia cinematográfica se traslada al exilio, prueba de ello es la enorme cantidad de filmes que se realizaron por chilenos en el extranjero. Sin embargo, los cineastas que quedaron incrementaron la producción de publicidad en territorio nacional y muchas veces galardonada a nivel mundial, en los '90.

En la actualidad, nos encontramos ante un repunte en la producción cinematográfica que se debe al apoyo y fomento por parte del Estado vía

proyectos concursables y, también gracias al aumento de profesionales en este rubro debido al creciente surgimiento de escuelas de cine, que cada vez encuentran más adeptos para esta incipiente carrera que desde hace poco se está impartiendo en las universidades.

Sin embargo, una industria no puede esperar ser sustentable sólo con una creciente producción, ésta debe ser demandada por el público, pero para eso los realizadores deben encontrar el punto exacto en donde no quede en desmedro la calidad de un filme por privilegiar lo que se vende más, esto hace necesario formar en el público una cultura del cine, la tarea está en buscar la clave para hacerlo realidad.

El éxito de filmes como “Taxi para tres”, “Sexo con amor” o “Machuca”, son casos contados dentro de lo que han sido estos últimos ocho años de cine chileno. Una de las razones es que, hoy en día, el espacio que ocupa el cine chileno en las salas, es muy reducido, corresponde al 10% de películas “no norteamericanas” y a ello hay que sumarle que eso corresponde sólo a un 13% de espectadores, dentro de un total, de lo que debiéramos estar agradecidos.

Como consecuencia del monopolio distributivo que posee Estados Unidos desde la Segunda Guerra Mundial, la ideología social del “conflicto central” ha sido implantada como tradición narrativa desde ese entonces y ha conseguido un alcance tal que no sólo ha repercutido a nivel latinoamericano, sino que ha llegado incluso a suprimir la ideología narrativa de países orientales cuya idiosincrasia es diametralmente opuesta a la norteamericana, por ejemplo, los japoneses nos venden sus Comics con cara, ojos y costumbres occidentales para emular este modelo del que ya hemos hablado tanto. Su espacio en las pantallas se ve sometido a la estructura paradigmática a la cual se han acostumbrado millones de espectadores a nivel mundial.

No podemos hablar de una industria nacional de cine, como para poder soñar con la creación de un modelo narrativo propio, con todo, aún hay quienes realizan experimentos narrativos dentro de su propio sello, con la libertad que les ha otorgado su tradición, como Raúl Ruiz y Alejandro Jodorowski, mientras que el resto se debate entre lo que significa la producción y el contenido, con límites muy difusos entre lo que podría ser una corriente autoral y una algo más industrial.

Si bien se ha producido un fomento a la creación de la industria y se está dando impulso al estudio del primer eslabón creativo, la escritura de guión; los cánones que rigen los proyectos que se realizarán corresponden a una mixtura entre lo que son los parámetros norteamericanos de producción con nuestra referencia más cercana, la publicidad.

Finalmente, nos encontramos ante un panorama de producción donde la etapa creativa tienen muy poca profundización y estudio como algo particular (e importante) y como consecuencia de ello, el guión termina por ser pulverizado por las variables tiempo versus fórmulas “exitistas” sacados de paradigmas con “conflicto central” y antagonistas existentes sólo en la mente de quienes las aplican para vivir, a miles de kilómetros de nuestro país.

No obstante, extraño es el caso de que en los dos años que se ha otorgado el “Pedro Sienna”, máximo reconocimiento que se le pueda entregar a un filme en nuestro país, se haya galardonado a “Play” y “La Sagrada Familia”, que presentaban una concepción creativa alejada de los convencionalismos.

“Play” violaba toda norma de “acción-reacción” a nivel de diálogos y situaciones, alejándose de lo suscrito a un inconsciente colectivo de conflicto central, que si bien su iconografía se apegaba a la comedia, el tipo de historia responde a la tragedia del tipo redentora, en la cual a momentos se incluyen secuencias oníricas. Algo nunca antes hecho en el cine chileno. Mientras que “La Sagrada Familia”, llegó a rodaje sin guión literario propiamente tal, si no más bien

con una escaleta, lo que era parte de la propuesta conceptual del filme: estar dotado de realismo y dejar que los personajes tengan la libertad de conducir, de la forma que estimen conveniente, la escena hacia su núcleo.

Demás está decir que ni “La Sagrada Familia” ni “PLAY”, por su carácter innovador, jamás hubiesen contado con el respaldo de alguna productora importante de Hollywood, si ni en nuestro propio país fueron financiadas por los fondos de cultura del gobierno. Las dos películas recibieron sí, el apoyo de fondos europeos como el HUBERT VALS FUND de Róterdam, que apoyan la creación de filmes independientes, por lo menos esto es un buen comienzo para minimizar la desconfianza que se tiene para apoyar películas que salen de lo común.

Ambas, aún cuando no son grandes éxitos de taquilla, “PLAY” se hace acreedora el 2006 del galardón que también entregarían el 2007 a “La Sagrada Familia”, siendo reconocidos por el círculo cinematográfico nacional. Ello da para preguntarnos ¿Qué esperamos de nuestra cinematografía? Será acaso que los cineastas chilenos deben ser reconocidos y apoyados en el extranjero para luego reconocérselos acá.

Por otra parte, tras el análisis de ambos filmes, concluyo que si bien ambas se encuentran construidas con una base paradigmática, el significado explícito en el que se sustenta dicha estructura, está disperso a través de los largometrajes, donde se ha priorizado su significado implícito que se deduce tras un cúmulo de acciones, más que las acciones mismas como significantes directos.

Para una correcta lectura del significado de un filme como estos, no se requiere de un actor pasivo, o activo atento sólo para la lectura de los convencionalismos. Se requiere más bien de un espectador dispuesto a ver los filmes con una disposición más bien deductiva, ya que la trama no se encuentra encadenada por una sucesión de acciones, sino que ambos filmes encuentran su significado tras la lectura de una sucesión de escenas que, en suma, encuentran

un trasfondo. "Play" y "La Sagrada Familia", se rigen por un todo que construye sus propias reglas a partir de otras ya conocidas.

Es por ello que si tenemos espectadores acostumbrados a que se les entreguen todas las pautas de lectura, que se encuentra esperando un "conflicto central visible" y la exposición de los hitos paradigmáticos de forma evidente, es altamente probable que tengamos que seguir copiando modelos narrativos ajenos y que se considere exitosos las comedias taquilleras, mientras que quienes quieran tener un sello personal, deban buscar mecanismos de financiamiento en algún país extranjero.

Quizás uno de los modos más viables para comenzar a dar resurgimiento a un lenguaje propio, sería dejar lugar a la experimentación con los fondos concursables que brinda el estado y crear mecanismos de financiamiento conjunto con inversionistas privados, que permitan la creación con de filmes con un corte más comercial.

Sea cual sea el camino, todos los intentos serán infructuosos, si la creación de filmes con identidad y un lenguaje propio, no es concebida ya desde la etapa creativa por quienes tienen en sus manos el porvenir de la cinematografía nacional. De no ser así, es muy posible que sigamos dando vueltas en círculos y sólo baste con que remitirnos a los años '20 para comenzar a observar cómo ha terminado todos nuestros intentos por crear una industria a partir de la imitación.

CAPÍTULO VII:

BIBLIOGRAFÍA.

LIBROS:

ARISTÓTELES: Poética. Editorial Gradifco, 2005. Buenos Aires Argentina.

BORDWELL, David: Arte cinematográfico. McGraw-Hill Interamericana, 2003. México D.F. México.

BORDWELL, David: La Narración en el Cine de Ficción. Paidós, 1996. Barcelona, España.

CHION, Michel: Cómo se escribe un guión. Cátedra. Signo e imagen, 2003. Madrid España.

DOUZET, Pablo, RODRÍGUEZ Cecilia y CAVALLO, Ascanio. Huérfanos y Perdidos. El Cine Chileno de la Transición. Editorial Grijalbo, 1999. Santiago de Chile.

ESTÉVEZ, Antonella. Luz, Cámara Transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003.

FIELD Syd: Prácticas con 4 guiones. PLOT ediciones, 2000. Madrid, España.

FRANCIA Boido Aldo: Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar. Editorial Universidad de Valparaíso, 2002. Valparaíso, Chile.

GODDARD Lourdes Adame: Cómo redactar guiones para montajes audiovisuales, televisión y cine. Editorial Diana, 1993. México.

KEANE Christopher: Cómo escribir un guión vendible: Una guía paso a paso. Ediciones La flor, 2002. Buenos Aires, Argentina.

MOUESCA, Jacqueline: Plano Secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Ediciones del Litoral, 1998. Madrid, España.

MOUESCA, Jacqueline, y ORELLANA Carlos: Cine y Memoria del Siglo XX. LOM Ediciones, 1998. Santiago de Chile.

MOUESCA, Jacqueline: Érase una vez el cine. Diccionario: realizadores, actrices, actores, películas, capítulos del cine mundial y latinoamericano. LOM Ediciones, 2001. Santiago de Chile.

MUÑOZ, Ernesto: ¿Qué es el cine? Editorial Universitaria, 1998. Santiago de Chile.

OSSA Coó, Carlos: Historia del Cine Chileno. Editorial Nacional Quimantu, 1971. Santiago de Chile.

RUIZ, Raúl: Poética del Cine. Editorial Sudamericana. Biblioteca Transversal, 2000. Providencia, Santiago de Chile.

SEGER, Linda: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP, 1997. Madrid España.

SEGER, Linda: Cómo Crear Personajes Inolvidables. PAIDÓS, 2000. Barcelona España..

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy: Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine. PAIDÓS, 1999. Barcelona, España.

TOBIAS, Ronald B.: El guión y la trama: Argumentos de la escritura dramática audiovisual.

DOCUMENTOS:

ÁREA DE CINE Y ARTES VISUALES de la división de cultura del Ministerios de Educación de la República de Chile: "La industria audiovisual en Chile".

Documento de trabajo para el Encuentro de Ministros de Cultura de América Latina y el Caribe. Salvador de Bahía, 18 al 20 de noviembre de 1999.

ALIAGA, Ignacio. "Chile: imagen obstinada". Ponencia en el marco de la IV Reunión de Plenipotenciarios de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Latinoamérica (CACI)

CORFO, Informe: El mercado y la producción de cine en Chile, 2002.

LÜBBERT, Orlando: "Hacer cine en Chile". Intervención en el Seminario "Derecho de Autor e Industrias Culturales". Fundación Telefónica. Santiago, 16 de Noviembre 2005.

TREJO, Roberto: La Industria audiovisual en Chile. Informa año 2000. División de Cultura, Ministerio de Educación. Santiago.

ARTÍCULOS EN INTERNET:

-Enciclopedia Virtual Wikipedia, Historia de Chile
http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Chile