



Facultad de Arquitectura
Escuela de Cine

**La representación del imaginario en torno a la justicia,
en tres filmes del nuevo cine chileno:
El Chacal de Nahueltoro, A la Sombra del Sol y
Valparaíso mi Amor**

Tesis para optar al título de cineasta con especialidad en Dirección de Cine y
Producción ejecutiva, Libreto y Guión.

Alumno tesista: Félix Jorge Pérez Godoy
Profesor Guía: Sergio Navarro Mayorga

ÍNDICE

I.- Agradecimientos

II.- Introducción

III.- Marco Teórico

IV.- Marco Metodológico

V.- Análisis Fílmico

V.1.- El Chacal de Nahueltoro

V.2.- Valparaíso mi Amor

V.3.- A la Sombra de Soll

VI.- Conclusiones

VII.- Anexos

Anexo 1: Secuencias de fotogramas en el film “El Chacal de Nahueltoro”

Anexo 2: Secuencias de fotogramas en el film A la Sombra del Sol”

Anexo 3: Secuencias de fotogramas en el film “Valparaíso mi Amor”

VIII.- Bibliografía

I.- AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer todo el apoyo y el tiempo que me dedicaron mis familiares y amigos durante mi investigación. Quiero agradecer también a la mirada crítica y justa de aquellos que me apoyaron en lo teórico ya que sin ellos no hubiera sido posible hacer de este análisis lo que actualmente es. También ofrezco toda mi gratitud a los docentes y funcionarios de la Escuela de Cine de la U.V., por la excelente disposición y agilidad que siempre tuvieron para con mi persona.

Santiago de Chile, Marzo de 2014.

II.- INTRODUCCIÓN

Desde hace buen tiempo a esta parte, especialmente después de ingresar a la carrera de Cine de Valparaíso me han asaltado distintas interrogantes respecto al problema de la representación en películas de ficción que abordan hechos reales, ¿cómo puede un texto de carácter ficticio plantear de manera honesta las diferentes anécdotas tomadas de la realidad?, nuevas inquietudes me asaltan tras observar que existen varias películas que abordan con estrategias diferentes la incorporación de hechos reales al cuerpo fílmico y luego de preguntarme cuáles estrategias son las más apropiadas para exponer las distintas cuestiones sociales y culturales que caracterizan cada realidad social.

De entre las distintas condiciones qué determinan el cómo se manifiesta la representación cinematográfica en sus distintos aspectos, la que más relevancia cobra en el presente estudio, dice relación con el imaginario social y cultural expuesto en cada película, el cual tendría una influencia muy significativa para la interpretación del repertorio de elementos históricos, artísticos y actorales.

De esta forma, habría también todo un repertorio para la narración del cine en cuanto al lenguaje, la estética y la narración presente en cada uno de los tres filmes: **El Chacal de Nahueltoro**. Dir. Miguel Littin. Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. 1969; **A la Sombra del Sol**. Dir. Silvio Caiozzi y Pablo Perelman. Producción Enrique Cood. 1974 y **Valparaíso Mi Amor**. Dir. Aldo Francia. Productor José Troncoso. 1969. ¿Con que elementos se sirvieron para la construcción de cada visión singular sobre la justicia estos tres filmes?, y ¿qué tipo de discursividad hay asociada para cada caso?

La presente investigación, se propone indagar sobre cuáles han sido las influencias que han inspirado a estos tres filmes, mirado tanto desde el aspecto de las tres realidades que inspiraron estos tres casos, como también desde las distintas influencias estéticas y formales que recibieron.

¿Qué hay detrás de la visión crítica de estos autores del nuevo cine chileno con relación a distintos temas sociales tan complejos como la justicia?

Los filmes a analizar se sitúan temporalmente al finalizar la década del sesenta y la primera mitad de la década del setenta, época en que también el cine buscaba renovarse, revolucionarse junto con otros medios de expresión al nivel del lenguaje y de la técnica. Estos autores promovían la búsqueda de un lenguaje y de una estética adecuada a las distintas realidades.

En qué casos el discurso, ritualizado como acto artístico-dramático, puede o no articularse como un relato veraz respecto de los hechos reales que representa. Cómo, la discursividad implícita o explícita en el relato y la forma en que se nos presenta (su estilística) serían determinantes para la fase interpretativa del hecho representado y cómo intervendrían en la construcción del imaginario popular y cultural.

El presente análisis, se plantea como un estudio descriptivo. Una suerte de fenomenología sobre la representación del imaginario en torno de la justicia expuesto en los tres filmes: *El Chacal de Nahueltoro*, *A la sombra del sol* y *Valparaíso mi amor*; partiendo de la base de que cada uno de los tres textos filmicos, corresponden a un modelo de representación distinto, original o propio, en el cual, sin perjuicio de aquello, pueden haber aspectos propios de otros modelos o corrientes estéticas (ya sea en su organización actancial, o bien en su estructura dramática, actoral, narrativa, etc.), sin por ello perder su autonomía ni encasillarse, sino más bien, tendiendo a caer en la órbita comprendida como modelo moderno o mixtificado. Es así que en el primer filme observamos un modelo dialéctico, donde la confrontación sobre “dos visiones distintas de la justicia guiará la historia”, o en el segundo filme, en el que encontramos un modelo con componentes épicos que plantea una justicia más bien ritual, sacralizada, con componentes propios de la cosmovisión aimara en un pequeño pueblo andino, o bien un tercer filme que supone un modelo de representación mucho más cercano al neorrealismo italiano, con una fuerte crítica hacia la justicia del subdesarrollo, en donde delincuencia, justicia y pobreza pasarían a formar un círculo vicioso, un mal endémico del subdesarrollo.

Buscamos entonces, en el presente análisis, sondear y develar la composición estética asociada al concepto de justicia planteado en cada uno de los tres filmes, para determinar dentro de qué modelos o referentes teóricos se inscribirían los respectivos tratamientos fílmicos. Finalmente que se piensa de la justicia en cada film en el marco de un nuevo cine latinoamericano.

Así es como el problema central de esta investigación es determinar cómo el modelo de representación influye sobre la construcción de un imaginario de la justicia determinado; cómo se modela el imaginario de la justicia dentro de cada filme; desde qué perspectiva se aborda: perspectiva realista, perspectiva neorrealista o perspectiva moderna (mixtificadora), y a qué categorías estéticas e ideológicas tienden las estructuras estilísticas reinantes en cada caso.

Trabajamos, entonces, con la hipótesis de que la representación cinematográfica en los tres casos de justicia tematizados variará según el enfoque y su particular tratamiento cinematográfico, teniendo como horizonte determinar cercanías y lejanías estéticas e ideológicas entre los filmes con los modelos de representación de las vanguardias neorrealista, de la nouvelle vague y de los nuevos cines latinoamericanos.

Para ello identificaremos los recursos estilísticos y formales que se emplean en estos tres filmes; determinando en qué medida se inscriben en los modelos de representación expuestos y a cual le otorgan más relevancia; identificando los respectivos imaginarios en torno de la justicia expuestos por cada filme y exponiendo la crítica explícita e implícita que se hace sobre la justicia y el sistema penal chileno en los filmes objeto de estudio.

III.- MARCO TEÓRICO

Resumen:

Las vanguardias y los nuevos cines latinoamericanos, teoría del cine de liberación o cine del tercer mundo, alineamiento de los nuevos cines con el neorrealismo italiano, el nuevo cine chileno, influencias y colonización estético-discursivas de la novela en el cine clásico. (Carmen Peña-Ardid, 1999), estructura y origen de la tragedia y el drama, el problema de la mitologización en los medios masivos, la oposición entre causalidad y casualidad, la diferencia entre narración e información, el tratamiento informativo de crónica roja y el crimen policial en el Chacal de Nahueltoro.

III.1.- De los nuevos cines latinoamericanos:

La influencia del esquema de representación, o modelo, sobre la interpretación del espectador es una inquietud para nada nueva de los investigadores del arte. Al respecto, su funcionalidad narrativa, otrora expresiva se distingue como predominantemente por su función formativa-modeladora por una parte, y liberadora del imaginario por la otra, lo cual se determinaría en el momento de asumir tal o cual modelo. En este sentido, esta función modeladora operaría desde el proceso narrativo ya sea fomentando u obstruyendo el proceso interpretativo del sujeto y su imaginario con respecto a él o a los referentes planteados en el relato. Es por la naturaleza y función de estos dispositivos, que

los ubicaremos en contraposición en el presente estudio, ya que si el modelo clásico-dramático por una parte es capaz de limitar y blindar una posterior interpretación distinta de su forma, por el contrario, el nuevo cine propone desarrollar en la mayor proporción posible la función interpretativa del espectador.

Los nuevos cines latinoamericanos continuarán aquella incansable búsqueda de un lenguaje “*específico filmico*” (P-A, Carmen. 1999) que se remonta a las corrientes modernistas, expresionistas y formalistas soviéticas que iniciaran las exploraciones en esta materia y a quienes sucedieron en este terreno los movimientos de la nouvelle vague, el neorrealismo italiano y el free cinema británico, entre otros, que continuarían con éstas exploraciones.

Veamos, por ejemplo, al “cinema-novo” brasileño cuando recupera el concepto de antropofagia cultural, que no es otra cosa que el empleo o la síntesis de componentes culturales ajenos a la cultura local pero traídos al seno de ella, a través de un nuevo tipo de texto, que por su naturaleza híbrida sería completamente nuevo constituyéndose como un elemento único y vanguardista en su forma, y cuya idea le debemos al movimiento brasileño literario modernista de 1920, y en particular a los postulados del escritor Oswald Andrade, que el movimiento novista redescubriría en el manifiesto antropofágico, mencionado por los modernistas a propósito de la deglución del obispo Sardinha 1552 – 1596, en las costas brasileñas por indígenas locales, y que inaugurará aquella idea ancestral, donde, **“el indio comía a su enemigo para adquirir sus poderes, no para alimentarse físicamente”. Era algo ritual**”. (Orell, M. 2007)

Se trata de una estética avanzada para los cánones imperantes en el cine de Hollywood y la industria del cine comercial. Se busca ser fiel a la representación de la realidad de los pueblos latinoamericanos.

De ahí que el cinema nuovo impulsará su “*estética del tercer mundo*” o “*estética del hambre*” con la cual poder narrar desde la miseria, el barro, las imperfecciones o imprecisiones, donde en definitiva la fealdad y pobreza técnica serán unos de los elementos característicos con que estos artistas se opondrán a la pulcritud y belleza técnica propias de la academia y de su modelo clásico. Es

así, que el nuevo cine latinoamericano se alinearé con los postulados del neorrealismo italiano tanto en su forma como en su sentido, apropiándose de una representación que se adecue a los temas que requiere tratar.

III.2.- Del nuevo cine chileno

Cuando hablamos del *nuevo cine chileno*, en el contexto del nuevo cine latinoamericano, hablamos de un relato más bien cercano al neorrealismo italiano que a cualquier otra influencia respecto de su forma. Y como veremos más adelante, autores como Miguel Littin, Aldo Francia, el dúo Caiozzi-Perelman y Raúl Ruiz, en sus comienzos, se aproximarán más a la forma de este modelo de representación que a cualquier otra influencia estética en buena parte de sus filmografías, sin embargo, también habrá películas cuyas estéticas se verán muy afines con la *nouvelle vague* o el *cinéma vérité*, por nombrar unos cuantos, en este sentido, el nuevo cine chileno **“no se trata de un movimiento homogéneo en términos estéticos”** (Jacobsen U., 2009)

Es preciso aclarar que, si bien es cierto, algunos autores que impulsaron el nuevo cine chileno se posicionaron con un discurso más crítico que otros respecto del modelo de representación predominante, en mayor o menor medida incorporarán también rasgos del modelo clásico, pero siempre integrados con recursos formales heterogéneos en un intento de expresión muy moderno y apropiado para representar la realidad del pueblo sudamericano.

Es así que autores de la vereda moderna como Littin se alinearán con los postulados del Cine del Tercer Mundo anteriormente teorizados por Rocha, este último es quien afirmará que su cine llamado **“Cinema Nuovo no era una estética, sino una ética”**, de ahí la elección del tema en *El Chacal de Nahueltoro*. Para Littin éste era un testimonio, y como tal se alejaba del modelo predominante, asumiendo ante todo una ética sobre la cual se dibujaría, en consecuencia, su forma, de otro modo hubiera seguido sujeto a la anécdota: **“¿Qué es lo que pasa con la noticia de un fusilamiento? No pasa de ser un hecho policial, como miles de otros, más o menos sensacional”** (Littin M., 1970).

En este sentido, la crónica roja se sitúa desde la anécdota para existir, es por esto que ***“la crónica roja lee, no racionaliza, no lleva a análisis”*** (Littin M., 1970) y en este sentido Miguel Littin intentará antes que nada, librarse de cualquier influencia estética y narrativa de corte informativo-dramático gracias a la ***“estructura brechtiana, de distanciamiento emocional, precisamente para provocar un alejamiento necesario del espectador, para que éste racionalice el hecho”*** (ibid) ya que sólo entonces ***“la anécdota carece de importancia”*** (ibid) y quedaría liberado el imaginario a la interpretación del espectador. En este sentido Littin declara que ***“rechazamos –y con justa razón– un paternalismo que invalida toda obra, incluida la obra de arte. Esta obra no es paternalista, por que las conclusiones las saca el público”*** (ibid).

Como podemos observar, Littin está también en la búsqueda de un lenguaje propio, o más bien, un lenguaje específico cinematográfico, como lo hecho por sus antecesores del Cinema Nuovo y las vanguardias europeas al situar un punto de vista e imaginario crítico, respecto del punto de vista e imaginario convencional, institucional y ritualizado. Ésta será su motivación para querer filmar El Chacal de Nahueltoro. El querer confrontar ese discurso ritual, esa verdad institucionalizada:

“LITTIN: Al leer ciertos diarios atrasados, me encontré con un titular que decía: ¿Cómo vai a morir, Canaquita?” “Sin chistar, porque sería feo”. Había algo ahí que me interesó. Algo que no tenía nada que ver con mi mundo. Seguí leyendo y encontré que el juez preguntaba al asesino: “¿Por qué mataste a los niños?”, y éste respondía: “Pa’ que no sufrieran los pobrecitos”. Luego me interesó mucho más. Había una diferencia de valores morales entre lo que pensaba ese hombre, ese mundo y lo que pensaba el juez, o sea, alguien como todos nosotros, los que estamos aquí, los que pertenecemos al sistema... tenía una escala de valores distinta a aquella que a mí me habían inculcado desde niño...” (Santa María, C. Littin, M. 1970)

Tanto es así, que Littin dice que en la realización de su principal obra, una

de sus principales motivaciones fue la de confrontar aquella visión que toda una sociedad tenía, de confrontar aquella escala de valores, aquel sistema que los situaba desde un punto de vista invariable, incuestionable, sistemático y por consecuencia hegemónico.

“LITTIN: si partía de José del Carmen Valenzuela Torres, partía de alguien a quien todos conocían, a quien habían valorizado, condenado o perdonado. Partiendo de allí, las posibilidades de análisis y de enfrentamiento de ciertos sectores marginales con “el sistema” podían ser mucho más ricas y podía producirse la crítica social con mucho más eficacia”. (Littin, M. 1970)

De estas últimas líneas, se desprende la preferencia del autor por el uso de la realidad como punto de partida y tema central de su obra, toda vez que la realidad es puesta en duda y confrontada con otra visión, una visión opuesta y crítica sobre los hechos y sobre la naturaleza de las acciones y decisiones tomadas por los actores del caso real. A tal punto será la relevancia que toma la obra respecto a su historicidad que Littin tomará textualmente pasajes enteros del expediente judicial, además se basará en las crónicas grabadas en la época misma, por periodistas como Gómez López, Darwin Contreras. ***“Todo ese material se utiliza y se integra en el guión y se subraya con las voces en off”*** (Littin, M. 1970) Sin embargo, su historicidad no acarrearía una visión única ni explícita al problema propuesto por el filme El Chacal de Nahueltoro, sino más bien según una estructura dialéctica, ya que lo planteado por Littin se resumiría en la ***“interpretación, que es libre y que se acomoda a ciertas estructuras, ya que lo que se buscaba era enfrentar a estos seres marginados con el sistema organizado”*** (Littin, M. 1970). En suma, se posicionará un discurso implícito, a diferencia de la mayoría de los cineastas de la época, que trabajarán sobre el discurso explícito, es decir revelado, materialmente señalado en el texto.

En cuanto a la forma, Littin declara que la intención estética perseguida por medio de su obra, está planteada desde una perspectiva nueva y original, es decir liberada de los rasgos modelizantes externos o extranjeros e inserta desde la profundidad de su forma, en un ámbito cultural propio y nacido del imaginario local. ***“Nosotros – y hablo del equipo – partimos de la base que el cine***

latinoamericano, o el llamado cine del Tercer Mundo, debe ser un cine diferente del cine internacional. Rechazamos el internacionalismo... (Santa María, C. Littin, M. 1970)

En este sentido, Littín parafraseando a Gorki añade que **“hundiéndose en su propia aldea era posible retratar el mundo”** (Santa María, C. Littin, M. 1970). De lo cual se desprende una clara intención del equipo realizador de “El Chacal de Nahueltoro” de elevar una fuerte crítica a la justicia sobre un problema que no deja de ser global, y que revela contradicciones de la justicia moderna que por un lado propondrá la rehabilitación y amansamiento del prisionero, pero que aún resulta incapaz de abandonar las viejas prácticas de la suplicante justicia corporal.

Nuevamente alineado con los postulados de Rocha y el Cinema Nuovo, Littín reafirma la posición del cineasta latinoamericano como un constructor tanto de un nuevo lenguaje, como de una cultura única o propia: **“Creemos que debemos bucear en las subculturas populares, y, desde allí, intentar crear un lenguaje nuevo, una narrativa que está determinada por esta subcultura y que tiende a crear una cultura propia”** (Littin M. 1970)

III.3.- Modernismo, Neorrealismo y Vanguardias

A diferencia de sus compañeras, las corrientes experimentales caracterizadas por enfocarse en la plástica o en el sonido, entre las infinitas posibilidades para experimentar que se abrían a este nuevo arte, la corriente neorrealista se enfocará mucho más en el problema del contenido y sentido al interior del relato, subordinando la cuestión formal en función del contenido profundo del texto fílmico, en el sentido formal de hecho **“el neorrealismo no es una corriente que difiera en muchos sentidos de las estrategias clásicas”** (Jacobsen U., 2009):

“Desde el punto de vista del montaje, el neorrealismo inicial comparte criterios de transparencia con el modelo clásico. En películas como Roma ciudad abierta..., podemos observar incluso el uso de cortinillas, código de puntuación bastante convencional para entonces”

(Jacobsen U., 2009).

Sin embargo, el neorrealismo a su vez ***“incorpora paulatinamente ciertos rasgos que servirán de base para una reivindicación de la realidad, que opone la casualidad a la causalidad aristotélica”*** (Jacobsen U. 2009), y lo hará promoviendo distintos enfoques y variando la forma en que asume la narración ahora en función de la realidad. Como veremos estas películas exponen la realidad desde distintas visiones a diferencia del único enfoque y punto de vista posible que mantenía el modelo clásico. El neorrealismo rescata de la estructura clásica los recursos expresivos estructurales y sus lógicas en pos de su propia narración. En cierto modo revoluciona el modo de concebir el realismo y la realidad ***“invierte sus esfuerzos discursivos en la comprensión de un individuo en situación social, existencial y síquica muy diferente a la promovida por el modelo del verosímil”*** (Jacobsen U. 2009):

“la transformación del cinematógrafo en cine se realizó en torno a problemas de sucesión de varias imágenes, más que en torno a una modalidad suplementaria de la imagen misma” (Aumont Jacques, 2008)

III.4.- Estructura y origen de la tragedia y el drama

La ***Poética*** o ***Sobre la poética*** (Περὶ Ποιητικῆς), obra fundamental de Aristóteles, pieza escrita en el siglo IV a.c, está centrada en la reflexión estética a través de la exposición sistematizada de la tragedia. Es un escrito de profunda reflexión que define y caracteriza la tragedia, en la que se tiene presente la historia y el mito griego. En este sentido la tragedia tomará una forma determinada por ciertos componentes que le son propios, conformando así la trama trágica, elemento conductor que hilaría todas las acciones y lugares del relato:

“Afirma Aristóteles que existe una trama trágica cuando al personaje le suceden una serie de acontecimientos, peripecias y agniciones, lastimosas o terroríficas, que culminan en una catástrofe... A esto podemos añadir que existe una trama novelesca, cuando estos vínculos dramáticos se desarrollan en una serie continua y articulada que, en la novela popular, al convertirse en

finalidad de sí misma, debe proliferar cuanto le sea posible, ad infinitum” (Eco, U. 1984).

Sobre la linealidad temporal de la estructura dramática clásica, ésta tiene su origen en los valores lógicos, políticos, filosóficos y culturales propios de la cultura griega clásica, en donde el *modus ponens* o principio de racionalidad establecerá los lineamientos centrales para el entendimiento de lo verdadero y lo falso al estar sujeto a un principio lógico causal. Desde este punto de vista debemos considerar la relevancia de la narración oral de su época y lugar de origen, que establece como sustancial el mito y lo ritual, en lo que fuera la narración y el discurso poético, político, ético y religioso de la época clásica griega. Respecto a lo cual autores más contemporáneos como Umberto Eco sostendrán que:

“Entiendo aquí que la noción latina de *modus* fue bastante importante, si no para determinar la diferencia entre racionalismo e irracionalismo, al menos para aislar dos actitudes interpretativas básicas, es decir, dos modos de descifrar ya un texto como un mundo, ya el mundo como un texto. Para el racionalismo griego, desde Platón hasta Aristóteles y otros, conocimiento significaba comprender las causas. De este modo, definir Dios significaba definir causa, más allá de la cual no podía haber otra. Para ser capaz de definir el mundo en términos de causas, es esencial desarrollar la idea de una cadena unilineal: si un movimiento va de A a B, no habrá en la tierra fuerza capaz de hacer que vaya de B a A” (Eco U. 1997).

De esta forma, los momentos fundacionales de la estructura de la narración se mantendrán inalterables: introducción, desarrollo y conclusión. Ésta es la lógica sistematizada en la creación literaria, teatral y musical desde hace 2500 años, a lo que en el siglo XX se agrega una parte del cine y en general las llamadas *artes audiovisuales*:

“Ahora bien, un todo es aquello que posee principio, medio y fin... El fin, por el contrario, es lo que naturalmente se deduce de algo más, (30) ya como una consecuencia necesaria o usual” (Aristóteles).

Algo muy propio de la tradición oral y literal es que la narración se entiende como un acto de enunciación de una serie de sintagmas que en su generalidad estructuran la argumentación –para los griegos narración y argumentación significaba lo mismo–, es respecto a la ordenación que asumen estos sintagmas lo que por regla general el modelo trágico requiere: ***“Hemos establecido que una tragedia es una imitación de una acción que es completa en sí misma, como un todo de cierta magnitud; pues un todo no puede carecer de magnitud para hablar de él...”*** (Aristóteles).

Sobre la magnitud y proporción de las cosas, Aristóteles afirma que las condiciones para lograr la belleza y armonía de cualquier obra, se obtiene gracias a la exclusión de ciertas magnitudes y proporciones que no cumplieran con ciertos principios fundamentales que permiten obtener el efecto particular que la tragedia provoca:

“La belleza es un problema de tamaño y orden, y por tanto imposible 1) en una criatura insignificante, dado que nuestra percepción deviene indistinta cuando ella se aproxima instantáneamente; o 2) en una criatura de gran tamaño digamos, mil estadios de largo- ya que en tal caso en lugar de ver el objeto al instante, la unidad y la totalidad de él se pierde para el observador... De la misma manera, entonces, así como un todo bello hecho de partes, o una bella criatura viviente debe ser de determinado tamaño, pero de un tamaño captable por el ojo, de igual modo una trama o argumento tiene que poseer cierta extensión, si bien capaz de ser aprehendida por la memoria...” (Aristóteles)

Lo señalado en el párrafo anterior explica por qué dicha estructura jugará un papel fundamental en la concepción lógica y temporal occidental. El ejemplo más claro de aquello es la sintaxis latina. Nuestra escritura tiene una ordenación y una orientación, escribimos de izquierda a derecha, del mismo modo el contenido y el argumento también deben cumplir con un orden lógico y temporal ***“En realidad, también hay límites en el tiempo. Lo que se ha hecho jamás puede***

borrarse. El tiempo es irreversible. Este principio regirá la sintaxis latina.
(Eco, U. 1997)

“Aparece el elemento del pensamiento, esto es, el poder expresar lo que debe decirse, o lo que es adecuado para la ocasión. Esto es lo que en los discursos de la tragedia cae dentro del arte de la política y la retórica; pues los viejos poetas hacen hablar a sus personajes como estadistas, y los modernos como retóricos” (Aristóteles)

Ahora bien, para cumplir con ***“la forma típica del pensamiento racionalista occidental, el modus ponens: si p, entonces q, entonces q; p, luego q.*** (Eco, U. 1997, p37) se presupondrán ciertas condiciones y principios básicos:

En este punto es evidente la construcción dialéctica del drama, en tanto el modelo de “tesis, antítesis y síntesis”, se puede asimilar perfectamente a la estructura “introducción, desarrollo y conclusión” aristotélica.

“...el principio de identidad $A = A$), el principio de no contradicción (es imposible que algo sea A y no sea A al mismo tiempo) y el principio del tercero excluido (A es verdadero o A es falso y tertium non datur)” (Eco U., 1997)

Cómo ya dijimos, estos principios base del modelo racionalista griego trascenderán principalmente a través de las estructuras del lenguaje y del habla, los cuales son fundamentales tanto para la oralidad como para la teatralidad. Gracias al éxito de su estructura y de su forma estética, sumada la gran movilidad que antaño adquiriera la palabra, la actuación y la narración permitirá su asimilación por parte de los distintos soportes con que se expresará occidente y el cine comercial, principalmente el hollywoodense.

“Gran parte de la historia del cine, se ha concentrado en el cine de ficción (aunque la estructura del relato no sea exclusiva de él), así como se ha vuelto preferente en el espíritu del espectador” (Jacobsen U., 2009)

Otro aspecto que compone el drama, es *la peripecia*. Son las acciones con las cuales los protagonistas deben sortear los diferentes obstáculos que se les presentan durante el desarrollo de la línea principal de acción. Son las clásicas pruebas de la *poética grecolatina*, aplicada ahora a los filmes, como es el caso de “A la sombra del sol” y dichas pruebas seguirán en función o más precisamente, en oposición a una acción principal que sigue el protagonista.

“Desde el punto de vista narrativo, los personajes siguen una lógica de la causalidad, donde los acontecimientos, van ligándose en torno a un conflicto que los conduce a una resolución, de manera inevitable” (Jacobsen U., 2009)

III.5.- Del relato informativo a la crónica roja

El antecedente más antiguo de este tipo de relato, surge hacia el siglo XVI con las primeras estampas populares que fueron elaboradas a petición de libreros ambulantes y de comerciantes para ser vendidas en plazas o en ferias, al público de cultura popular. Es así que este soporte albergaría temas y géneros tan diversos como: epopeyas caballerescas, referencias a la política, chascarrillos, burlas y hasta crónicas. No obstante, por sus cualidades de relatos breves y por la naturaleza propia de ser estampadas por tipografías menores y mal impresas, Umberto Eco sostiene que es en estas primeras manifestaciones textuales para el pueblo que nos topamos con la primera de las características de la cultura de masas, ***“el contenido efímero del texto”*** (Eco U., 1984).

Será recién hacia el siglo XIX con la aparición de la prensa cuando formalmente se inaugure el género de lo informativo caracterizado por la descripción de aquello plausible y verificable. Sergio Navarro, nos explica el cómo ***“mientras la narración contaba lo que venía de lejos, lo que no era verificable y sin embargo no carecía de autoridad, la información vendrá de lo próximo y exigirá verificación”*** (2009) de ahí que su existencia y su forma se vea estrictamente ligadas al hecho local ***“la necesidad local se convierte en el hecho informativo”*** (2009).

En cuanto a la crónica roja, ésta deriva de diferentes géneros tales como la crónica, la tragedia, el drama y la información, siendo desde este último del que tomará la mayor parte de sus cualidades estéticas y formales. En este sentido, lo que distingue a la crónica roja de los otros géneros inscritos en esta misma lógica de la información, es el tipo de anécdota que se narra. Se trata de un tipo de anécdota caracterizada por presentar hechos de sangre que provocan impacto sobre el espectador.

Sin embargo, en su afán por hacer creer el carácter objetivo que asume la narración al adoptar la forma del hecho real **“Ya casi nada de lo que acontece redunde en beneficio de la narración y casi todo en beneficio de la información”** (Benjamin W. 2008) la narración informativa será aún más mítica que el propio mito que, bajo su apariencia objetiva, pretende derribar. En este sentido tanto el mito como la información se caracterizan por imitar. La narración en el cine (no comercial) en cambio, se caracteriza por reivindicar aquella mirada subjetiva y auténtica de un narrador que narra desde su experiencia y sin pretender ocultar el carácter singular que adquiere la anécdota **“la narrativa cinematográfica es capaz de desmitificar la producción informativa. Los medios de comunicación por el contrario, se encargan de mitologizar la realidad”** (Navarro S. 2009)

III.6.- El discurso de orden ritual y excluyente

Cuando hablamos de una naturaleza de orden ritual y excluyente en el discurso, hablamos de aquel discurso comprendido como una **“existencia transitoria destinada a desaparecer”** (Foucault, M. 1999) y que tendría lugar en determinadas y puntuales situaciones sociales, políticas, religiosas y formales, dado que en suma nos referimos a ese discurso sometido a una autoridad **“la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros”** (Foucault M., 1999).

Esto se debe a ciertos elementos que sostienen un sistema exclusivo sobre

los discursos (o narración), que inhibiría la capacidad de los discursos singulares y no-institucionales para situarse como verdaderos. La verdad se obtendrá exclusivamente gracias a lo afirmativo de la afirmación del narrador lo cual se presenta sólo en ciertos puntuales discursos, un fenómeno que conocemos por **“modus ponens”**. El modus ponens será la base del principio racionalista griego que basado en la autoridad trascenderá en las bases de las estructuras narrativas clásicas –aún con entera vigencia en la actualidad–. Dicho sistema exclusivo explica Foucault, se verá investido de una cierta ritualidad y solemnidad que validará o autorizará como verdadera a cualquier narración que pueda cumplir el ritual requerido para la ocasión.

Sin embargo, este tipo de narración o discurso operaría en función de su autoridad, para Foucault hay una **“separación históricamente constituida”** (1999) entre lo verdadero y lo falso al interior de un discurso, es decir, está ligada al principio racionalista griego, a la regla del **“tercero excluido”** (1999) que en cierto modo omite un discurso (o narración) de capa media y popular, uno de los más singulares o ligados a la experiencia.

Ahora bien, por qué nos fijarnos en estos aspectos de la producción y validez del discurso en el presente estudio, pues porque si entendemos que estos tres filmes se basan en hechos reales y se inspiran en aspectos de la crónica, es posible que luego de un análisis más fino distingamos a lo menos algunas partes de esta estructura predominante ya sea como ironía, como contrapunto, o como un simple recurso heredado de otro relato que se tomó como base para narrar cada historia de cada filme.

Prosiguiendo con el análisis exclusivo, Foucault distingue como otro aspecto de restricción o delimitación del discurso a la prohibición o **“lo prohibido. Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa”** (1999).

Por último el otro sistema de exclusión del discurso en la cultura occidental que expondrá Foucault es el de la **“separación o rechazo”**, aquí está por ejemplo

el discurso del *loco*, cuyo relato será considerado sin valor y hasta inexistente al descartarse como verdadero:

“el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada nula y sin valor... Todo ese inmenso discurso del loco regresaba al ruido y no se le concedía la palabra más que simbólicamente, en el teatro” (Foucault, M. 1999).

Recordemos que antaño, el discurso verdadero se constituía no solo como una materia del pensamiento o del deseo humano, sino que como un poder capaz de hacer del deseo la realidad:

“El discurso verdadero –en el más intenso y valorado sentido de la palabra–, el discurso verdadero por el cual se tenía respeto y terror, aquel al que era necesario someterse por que reinaba, era el discurso pronunciado por quien tenía el derecho y según el ritual requerido; era el discurso que decidía la justicia y atribuía a cada uno su parte; era el discurso que, profetizando el porvenir no solo anunciaba lo que iba a pasar, sino que contribuía a su realización, arrastraba consigo la adhesión de los hombres y se engarzaba así con el destino” (Foucault M., 1999).

Sin embargo, un siglo más tarde –señala Foucault–, la verdad ya no residía en lo que “era” el discurso ni en lo que “hacía”, sino más bien en lo que éste “decía”, ***“llegó un día en que la verdad se trasladó del acto ritualizado, eficaz y justo, de enunciación, hacia el enunciado mismo: hacia su sentido, su forma, su objeto, su relación con su referencia”*** (1999). Es en este preciso momento, que la narración, como veremos a continuación, sería desplazada o más bien secuestrada en provecho de la información.

Sobre estos aspectos exclusivos del discurso, como ya dijimos, su principal modelo contenedor lo identificamos con el modelo trágico-dramático, cuyos principales aspectos radican en la mimesis o invisibilidad del dispositivo narrativo

para crear la ilusión de realismo, identificación con los personajes y el mundo referido y verosimilitud, es decir, aquí se apelaría precisamente a aquella voluntad de verdad y deseo de verdad que históricamente se ha venido ritualizando, sin más, Foucault afirma que ***“la literatura occidental a debido buscar apoyo sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad y también sobre la ciencia –en resumen, sobre el discurso verdadero”*** (1999). Donde, en suma entendamos por éste, a aquel discurso situado y delimitado por un modus ponens o contexto-cultural, la no existencia de una prohibición o tabú respecto al referente referido, y la ausencia de cualquier separación o rechazo existente sobre el sujeto portador del discurso. De cualquier otra manera, una incongruencia con cualquier condición de aquellas invalidaría nuestro discurso.

Al respecto, un aspecto que no podemos dejar pasar, especialmente respecto a la narrativa o al arte de la narración, que es el ámbito en que ubicamos al *testimonio*, es que este último tiene gran presencia en el filme conocido como El Chacal de Nahueltoro. Al respecto, veremos el testimonio en cuanto a sus características y su valoración. Recordemos que Miguel Littin plantea la mitad del argumento con que narra su filme, desde una mirada impersonal que es propia de las instituciones, del imperio de la ley, de la clase política y de la sociedad patriarcal y pasiva; mientras que en paralelo se opondrá el punto de vista testimonial que es el correlato del condenado a muerte, el testimonio de José del Carmen Valenzuela Torres, un campesino analfabeto, cuyo imaginario rural resultará incomprensible para una visión incompleta de la realidad como es aquella que propone la autoridad y cuya validez se sustenta en el crimen y se limita a comprender al crimen como única posible verdad sin reparar en las causas detrás de los hechos.

Además hay que considerar, que dado el basamento real de los tres filmes asumen necesariamente un punto de vista y por consecuencia un tipo de discurso, ya sea explícito o implícito, pero que en suma trasciende gracias a la disposición y calidad de su forma, la cual tiende a aproximarse o alejarse de ciertos inmutables aspectos formales lo cual se corresponde directamente con la naturaleza de sus propios relatos. Puede perfectamente ser un relato moderno, al incorporar en su narrativa componentes tanto de una narrativa clásica como de una narración en la línea de las vanguardias.

Sobre el uso del *testimonio*, a partir de ahora, la justicia requerirá de las víctimas y condenados para que ejemplifiquen y que autentifiquen el suplicio de sus cuerpos. Este fenómeno que Foucault identifica como **“las últimas palabras del condenado”** (2003) se refiere al relato del criminal, pero utilizado para una cuestión de control ideológico, un acto ejemplarizante capaz de llegar al público.

Paralelamente veremos cómo la literatura policial, ya en el siglo XIX tras el surgimiento de la justicia moderna, se desplazará desde el antiguo sentido suplicante y misericordioso que glorifica al malhechor al ahora completamente opuesto sentido de la justicia como proceso invisible, impersonal y mecánico del nuevo proceso penal, transponiendo así, ese antiguo brillo que suscitaba el suplicio del malhechor ahora en la víctima del delito.

En la nueva justicia, la pena operaría más bien como elemento de identificación e idealización mediante el temor a quebrantar las normas inculcadas al público pues su función ahora será la de agente generador de esa idea del sufrimiento del criminal, más que una herramienta para el sufrimiento real:

“Si el motivo de un delito es la ventaja que de él se representa, la eficacia de la pena está en la desventaja que de él se espera. Lo que hace la “pena” en el corazón del castigo, no es la sensación de sufrimiento, sino la idea de un dolor, de un desagrado, de un inconveniente —la “pena” de la idea de la “pena”. Por lo tanto, el castigo no tiene que emplear el cuerpo, sino la representación”
(Foucault M., 2003)

En su nuevo sentido, la justicia moderna pretende reemplazar las viejas prácticas de la justicia corporal. Foucault (2003) expone que esta justicia moderna tendrá que plantear una serie de nuevas reglas generales para definir los nuevos principios y objetivos que ésta promueve:

1. *Regla de la cantidad mínima:* El crimen ya no sería deseable si éste implicase la idea de una desventaja.
2. *Regla de la idealidad suficiente:* La efectividad de la pena demostraría la desventaja del delito sancionado.
3. *Regla de los efectos laterales:* La pena es ejemplarizante, vale decir, actúa más aún sobre los individuos que aún no han cometido la falta que sobre el culpado.
4. *Regla de la certidumbre absoluta:* El delito está intrínsecamente ligado a la pena, las leyes se situarían como inexorables y los ejecutores en su actuación tendrán que ser inflexibles.
5. *Regla de la verdad común:* La determinación de un crimen estaría anclada a la noción clásica de verdad, donde prevalece el “modelo empírico” por sobre el “modelo inquisitorial”, lo que viene a garantizar el modelo racionalista y la ciencia.
6. *Regla de la especificación óptima:* Los códigos son precisos, relacionan claramente las infracciones con las penas.

Foucault añade también que hay siete máximas generales para la buena condición del imputado que han sido dispuestas en coherencia con los propósitos de las reglas principales:

1. *Principio de corrección:* La detención penal tiene como función esencial la transformación del comportamiento del individuo.
2. *Principio de clasificación:* El detenido está aislado o repartido según la gravedad penal de su acto.
3. *Principio de la modulación de las penas:* Las penas son modificables según la individualidad del detenido, sus resultados, progresos o recaídas.
4. *Principio de trabajo como obligación y como derecho:* El trabajo es esencial para la transformación y la socialización progresiva de los detenidos.
5. *Principio de la educación penitenciaria:* La educación es una precaución indispensable en interés de la sociedad y es una obligación frente al

detenido.

6. *Principio del control técnico de la detención:* El régimen de la prisión, total o parcial, debe ser controlado por personal especializado.
7. *Principio de las instituciones ajenas:* Luego de la prisión siguen medidas de control y de asistencia hasta la readaptación definitiva del imputado.

IV.- MARCO METODOLÓGICO

Para identificar y cuantificar con eficacia los problemas planteados en nuestra investigación, propongo un análisis fílmico detallado, al nivel de cuestiones formales como: estructura narrativa, puesta en escena, *puesta en cuadro (escala de planos, composición y punto de vista de cámara)*, la puesta en serie, etc. (véase Casetti, F. y De Chio, F. 2003) se trata de elementos muy importantes al aportar un perfil sobre el tipo de representación que propone el autor de cada película.

Sin embargo, no se trata aquí de hacer una descripción detallada de cada secuencia, plano o elemento constitutivo de cada filme, sino más bien de hacer una revisión selectiva de determinadas secuencias o imágenes que presenten un valor importante y pertinente para el objeto de nuestro análisis. Se hace entonces una selección cualitativa de los componentes claves de cada filme pero en función de resolver el problema y los objetivos estipulados en el análisis.

Concretamente, optaremos por una propuesta de análisis de contenido para abordar las distintas aristas estético-formales relevantes con las que establecer comparaciones y conclusiones relevantes, o en suma, ***“subdividir el texto en segmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido siempre más pequeñas”*** (Casetti, F. y De Chio, F. 2003).

“probablemente lo más adecuado, es comenzar a subdividir el film en grandes unidades de contenido, en

bloques amplios y cerrados sobre sí mismos, para poder continuar progresivamente fraccionando esa unidad en otra más pequeña, intentando que el propio contenido se muestre susceptible de subdivisiones significativas... De este modo se obtienen fragmentos de distinta amplitud y complejidad, respectivamente: los episodios, las secuencias, los encuadres y las imágenes” (Casetti, F. y De Chio, F. 2003)

Según Casetti y Di Chio para este nivel del análisis resultará necesaria la estratificación de los distintos componentes formales internos al interior de los resultantes segmentos ***“una vez dividido el film en episodios, secuencias, encuadres e imágenes, se pasa entonces a seccionar estos segmentos, diferenciando sus distintos componentes internos (el espacio, el tiempo, la acción, los valores figurativos...)”***. Y continúa con la ***“identificación de una serie de elementos homogéneos”*** que se reiteran a lo largo del corpus general del texto para luego agruparlos de acuerdo a su pertenencia a determinado tipo, género o familia:

“Ya no se sigue la linealidad para determinar los segmentos adyacentes, sino que se opera transversalmente para diferenciar los componentes de los elementos aislados”. (Casetti, F. y Di Chio, F. 2003)

Con respecto a la narración, nos detendremos puntualmente a identificar a qué tipo de relato corresponde cada película, que técnicas de representación utilizan y a qué modelo de representación se asocian las técnicas utilizadas en cada caso.

Dado que estos tres filmes se inscriben en una época y pertenecen al nuevo cine chileno, y que dicha corriente como ya vimos se caracteriza por apelar a recursos narrativos y formales propios de las corrientes de las vanguardias de cine europeas dando especial presencia al modelo neorrealista, una parte del análisis se centrará en determinar cuáles de éstos elementos pertenecen a una estructura moderna (no genérica) y cuales por otro lado pertenecen a la narrativa y el relato clásico (genérico).

Por una parte tenemos todo el repertorio de técnicas y procedimientos derivados del neorrealismo, como empleo de actor natural, la filmación en locaciones reales, el carácter documental de la imagen, empleo del plano secuencia y la cámara en mano, el contenido social del relato. etc.

Por otra parte hablaremos de los componentes clásicos de la narración cuando nos refiramos al análisis de las acciones y las transformaciones de los personajes que pasan a formar parte del conflicto central del relato. Para ello tomaremos las categorías de análisis elaboradas por Casetti y Di Chio correspondientes a las acciones, las transformaciones y del mejoramiento o empeoramiento asociado a dichos cambios, entre otros aspectos propios de la dramaturgia y la estructura dramática.

“Las transformaciones” de acuerdo con Casetti y Di Chio derivan de la acción o acontecimiento y éste provoca la transformación del personaje o bien de la trama, que en suma es aquello que hace avanzar el relato, aquello que ocurre o es enunciado **“bien por que venga después o bien porque simplemente sea su efecto”**.

“Las transformaciones como cambios” expuestas por Casetti y Di Chio corresponden a los distintos fenómenos de las transformaciones al nivel de la narración ya sea en su forma exterior o en su forma psíquica. Los personajes con sus acciones desatan transformaciones que cambian el estado normal de las cosas y los equilibrios dramáticos.

Éste tipo de transformación, que se puede abordar desde dos perspectivas o posiciones distintas, y que identificaremos como el **“modo de ser”** y **“modo de hacer”** acuñados en el texto de Casetti y Di Chio, donde en el primer caso se plantean cambios del *carácter* y el segundo cambios de *actitud*. Es decir este tipo de análisis es susceptible de ser abordado según el personaje **“<actor> fundamental del cambio”** o desde la perspectiva misma de la acción que es lo que facilitaría ese cambio, el **“<motor> de cambio”**.

Cabe señalar, que el análisis del fim “Valparaíso mi amor” se abordará de acuerdo a **“las transformaciones como procesos”** (Casetti y Di Chio), por tratarse de un filme causal en su argumentación, con una estética neorrealista – claro-, y con una estructura dramática con distintas líneas de narración que se van sucediendo unas con otras bajo formas canónicas de cambio, es decir, entendidas como procesos evolutivos/involutivos de una situación inicial que al final del correlato, luego de los distintos cambios, será reemplazada por una situación nueva.

De este modo, Casetti y Di Chio organizarán estos distintos procesos de acuerdo a dos tipos de transformaciones o cambios **“de mejoramiento”**, o bien **“de empeoramiento”** del personaje o de la situación inicial.

Así mismo, es posible también subdividir las transformaciones en **“individuales”** o **“colectivas”** según afecten a un personaje singular o a un sistema de personajes, en **“implícitos”** o **“explícitos”**, según su manifestación en el texto, o bien **“uniformes”** o **“complejos”**, que es una estratificación según los niveles de profundidad que adquieren estos cambios de un personaje según las proposiciones de Casetti y Di Chio.

A su vez, y en esta misma linea Casetti y Di Chio señalan que pueden existir también cambios **“lineales o quebrados”** vale decir cambios que por una parte son uniformes y continuos, es decir efectivos y concretos para un orden de concatenación causal y por otra nos referimos a cambios interrumpidos o aparentes es decir, de los cuales puede prescindir la trama y el desarrollo del filme.

Al respecto Cazetti y Di Chio identifican en estos tipos de transformaciones a su vez dos grandes tipos de influencias sobre el relato, la primera que estaría mas bien ligada al principio según **“Post hoc ergo propter hoc”** es decir que si **“A sucede después de B”** entonces **“A es una consecuencia de B”** y cuyo criterio propone un relato **“del pensamiento”** que se estructura como lo haría un teorema, mientras que la segunda propone más bien un relato **“de la mirada”** el cual se organiza tanto por sucesión, como por acumulación y que básicamente

cumple con un rol descriptivo. No obstante agregan, que si bien es cierto en la mayoría de los filmes predomina una de estas dos clases de narrativa, suelen haber relatos relacionados con ambas y en proporciones distintas.

V.- ANÁLISIS FÍLMICO

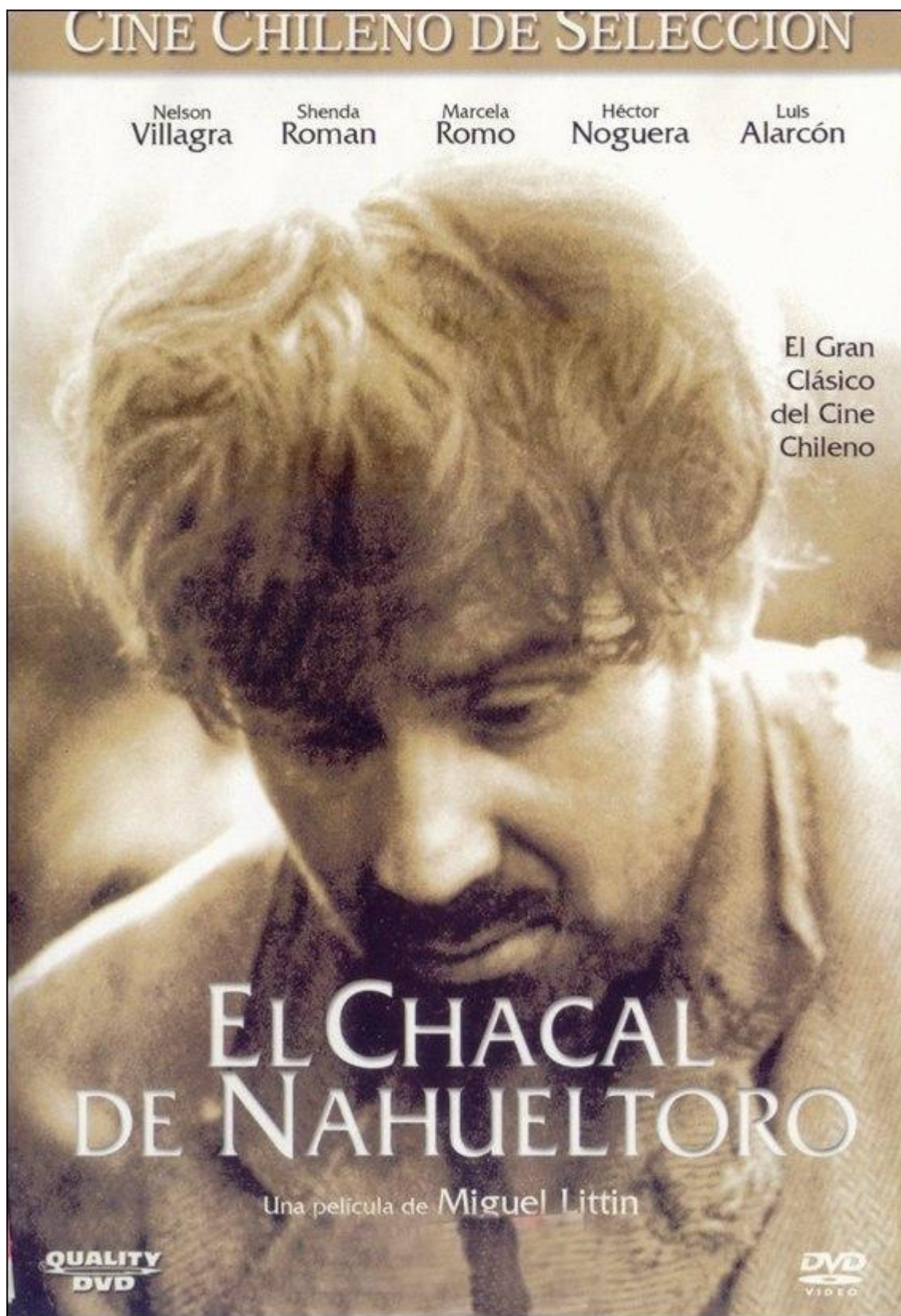
En *El Chacal de Nahueltoro*, el primero de los tres filmes, vemos de qué manera los mecanismos de representación planteados por el autor se oponen en un sentido dialéctico a los mecanismos planteados en el arquetipo trágico-dramático, y más bien concuerda con lineamientos teórico-artísticos planteados muy fuertemente por el neorrealismo y las nuevas olas, es decir, movimientos artísticos cuyo criterios de representación se posicionarán en sentido opuesto al paradigma del modelo mimético-clásico.

En “*Valparaíso mi amor*”, el segundo filme, nos enfrentamos a un escenario completamente distinto, aquí se opera desde un esquema más próximo al modelo trágico-dramático en su estructura, pero al neorrealismo italiano en su forma. También adopta una puesta en escena con una fotografía documental, opaca.

En “*A la sombra del sol*”, la tercera película, nos encontramos con la representación de un juicio popular, de acuerdo con un modelo dramático ciertamente complejo. Es una tragedia donde sus protagonistas son a su vez los anti-héroes de la misma historia, y el poblado de Caspana se posiciona como el antagonista o fuerza opositora, luego que estos protagonistas violaran la normalidad, donde, a modo de proposición personal: visualizo un esquema clásico pero cuyas fuerzas actantes están valóricamente invertidas, el bueno y malo, el

protagonista y antagonista invirtieron sus roles pero sin alterar el esquema clásico de los actantes y del conflicto central, lo que aquí se haya trastocado es el *principio de identidad*, el cual no se trató según el modelo clásico, sino más bien, como una metáfora o como una representación de una noción mucho más singular sobre la justicia.

V.1.- ANÁLISIS FÍLMICO DE “EL CHACAL DE NAHUELTORO”



Si bien es cierto, esta película se nos presenta bajo la antigua formula de la triple estructura con un inicio, con un desarrollo y con un desenlace, no podemos dejar pasar el hecho, de que a su vez, el grueso del texto fílmico se encuentre sujeto a dos grandes divisiones, las que en su organización y tratamiento, vendrán

a plantear dos visiones diametralmente opuestas sobre los hechos representados y sobre la forma de interpretarlos.

De aquellas dos grandes divisiones, en primer lugar tenemos a aquel segmento que constituye la línea narrativa sobre la vida de José del Carmen desde su infancia y hasta el crimen, en el segundo, a la línea narrativa que corresponde a la visión de la sociedad y las instituciones en su conjunto sobre los lamentables hechos y sobre José del Carmen hasta su muerte. La primera de ambas visiones, tendrá su propio lugar dentro de la trama de la película, de igual modo, tendrá su propio lugar la otra visión, es así que ambas visiones, se nos presentarán en dos temporalidades que se irán alternando durante toda la historia. La primera de ambas “la vida de José del Carmen”, se nos presentará en tiempo pasado y por medio de flashbacks hasta el momento del crimen, desde allí en adelante proseguirá en tiempo presente. La otra visión, la de la autoridad y sociedad, siempre se narrará en tiempo presente.

V.1.1.- Estructura narrativa

Aunque desde el análisis de la segmentación podemos identificar ya cierta naturaleza dialéctica en este relato, el asunto se verá mucho más claro a la hora de analizar la composición estructural y narrativa que adquiere el relato, ya que ambas principales visiones desde las que se aborda el relato lo harán avanzar en un juego dialéctico donde se alternarán acción y reacción, dicho y hecho, afirmación y respuesta, etc.

En este sentido, de las dos visiones que configuran estas dos principales líneas narrativas en esta historia, la primera corresponde a la vida de José del Carmen, con su particular historia, con su abandono, con su miseria y con sus creencias. La segunda a la sociedad, las autoridades e instituciones en su conjunto, con su particular contexto social y cultural, con sus creencias, con su moral y su imaginario.

De la presencia de estas dos líneas narrativas principales, se desprenden

otra serie de líneas narrativas secundarias o subdivisiones que aislaremos en diferentes conjuntos de acuerdo a sus respectivos planteamientos y aportes al desarrollo de la trama. Como aquellas subdivisiones derivan de estas dos principales líneas narrativas, será prudente identificarlas como “la historia y testimonio de José del Carmen” y “el rol de la sociedad, autoridades e instituciones en la captura, transformación y ejecución de José del Carmen”

La historia y testimonio de José del Carmen:

Dentro de esta línea narrativa identificaremos a su vez tres partes correspondientes a: “la Infancia de José”, “su vagabundeo y encuentro con rosa” y su “conducción hacia el asesinato”.

Infancia de José:

Narra la infancia de José del Carmen desde su errar por los campos hasta ser capturado por unos carabineros, quienes lo bañarán, lo llevarán a catequesis y buscarán darlo en adopción infructuosamente. Luego vendrá una elipsis que nos llevará hasta un José del Carmen adolescente que realiza trabajos en el campo. En este punto comenzará la narración de José sobre su errar por los distintos campos realizando los más diversos trabajos, en un juego con el montaje, que nos situará ahora frente a un José del Carmen adulto encarnado por Nelson Villagra.



La secuencia continúa con un José del Carmen adulto, ahora transformado ya en vagabundo, robando ropas para trocar en una cantina por media jarra de vino, vemos que no difiere mucho con un borracho cualquiera, de hecho en el lugar se encontrará rodeado de otros tantos borrachos arruinados que en apariencia no difieren mucho con él, un juego de inserts de estilos personajes empujando el vaso nos sacarán de la escena. Ahora estamos en medio de la noche y nos encontrarnos a un José transitando a tropiezos por la vía férreas, desde ahí se va a oír cierta música que provendrá de una fiesta a la cual se meterá el personaje en donde se distinguen distintas personalidades del ámbito nacional musical de la época, veremos además un juego descriptivo de distintos inserts para luego cámara en mano, posarse en la encargada del local, quien verá a José del Carmen borracho y lo expulsará. Con una apariencia muy Neorrealista el autor del filme nos narra de las miserias, los bajos fondos, el submundo, y hasta de esa otra escala de valores, o ausencia de aquellos denominados “buenos valores”.

Vagabundeo y encuentro con Rosa:



Narra la constante búsqueda de trabajo y de oportunidades por parte de José del Carmen quien a su vez nos narra su paso por distintos fundos con sus complejas condiciones laborales. Luego de explicar su último oficio, nos narra que tras una pelea y ser apresado quedará cesante y deberá refugiarse junto a su madre. Desde allí, se ira en búsqueda de trabajo pero sin suerte pasaran los días hasta que finalmente cruzará el río Ñuble. Allí, llegará a San Carlos, donde conocerá a Rosa Rivas, una mujer viuda, abandonada y con hijos quien lo albergará luego de que José le ayude con algunas tareas pesadas del rancho.



Asesinato y origen del mito:



Narra el desalojo de Rosa Rivas y de sus 5 hijas por parte de la fuerza pública desde la propiedad que ocupara en calidad de inquilina. Prosigue con la caminata de Rosa e hijas en compañía de José del Carmen por los caminos y el campo en búsqueda de un lugar indicado donde pernoctar el cual finalmente logran encontrar. Posteriormente vemos a Rosa Rivas llevar una garrafa de vino al lugar la cual beberá junto con José. Todo esto mientras escuchamos la narración de José del Carmen hacia las autoridades durante la reconstitución de escena (recordemos que esta línea narrativa se encuentra montada en alternancia con la línea narrativa de la reconstitución de escena a la que conducen a José del Carmen y de la cual nos referiremos más adelante). Vemos a José borracho

discutir con Rosa Rivas para luego abalanzarse sobre ella y asesinarla. Luego vemos a José buscar y asesinar a las hijas de Rosa una por una, para luego reunir una serie de piedras, posarlas sobre sus cuerpos y huir del lugar.



Captura, transformación y ejecución de José del Carmen:

Como ya dijimos, hay una segunda gran parte del filme que plantea otra visión sobre el caso y que proviene de la las autoridades, el juez y la opinión pública, y que a su vez comporta una narración propia. En este caso se distinguen a lo menos cuatro momentos centrales que articularían esta narración que se verán en detalle a continuación.



Formulación del mito:

Se manifiesta con claridad y marca la diferencia entre las visiones planteadas por la línea narrativa sobre la vida de José del Carmen, y la línea narrativa de las autoridades, sociedad e instituciones respecto del caso de Nahueltoro, cuando en la reconstitución de escena, las autoridades discrepan sobre la forma, el sentido y las intenciones detrás de las acciones de José del Carmen. Por ejemplo, cuando los peritos y periodistas hayan estas piedras sobre los cuerpos y el Juez exclama: ¡Se las tiraste encima!...

“Plano conjunto. El juez, las autoridades, los policías y José.

Juez: ¿Dónde estaba ella cuando le pegaste?...

Travelling y primer plano de José...

...

Juez: Y las piedras... ¿Para qué usaste las piedras?

José: No sé pa' qué..., no me acuerdo.

Juez: ¡Cómo no te vas a acordar!

José: Para que no se movieran más...

Juez: ¿Se las tiraste encima?...”

(Littin M., 1970)



Pero cuando vemos la secuencia completa, durante el correlato, luego de asesinar a las niñas e intentar huir, José del Carmen se detiene únicamente para recoger varias piedras y posarlas sobre los cuerpos de sus pequeñas víctimas cumpliendo una sola sola función con ello, la de que los fantasmas de ellas no le penaran ***“LITTIN: Por ejemplo, para el Canaca era mucho más importante el hecho de ponerles piedras a los muertos para que no se levantaran a penarlo que el hecho de matarlos”*** (Santa María, C. Littin, M., 1970).

En este sentido, recordemos aquella enorme e insoslayable distancia moral entre José del Carmen y la sociedad chilena rural de la época representada en el filme ***“Había una gran diferencia moral entre el Chacal y la sociedad”*** (Santa María, C. Littin, M., 1970) que se materializa con toda esa carga mitológica y ritual que aporta el personaje de José del Carmen y toda esa subcultura, ese submundo por el cual transita y que lo rodea.

Esta subcultura por ejemplo, quedará manifiesta con frases como “¿Cómo vai a morir, Canaquita? Sin Chistar, porque sería feo” o “¿Por qué mataste a los niños? Pa' que no sufrieran los pobrecitos” que Littin extraería de las entrevistas hechas al José del Carmen real por un periodista y que adaptaría (transpondría) directamente en su texto fílmico:

“LITTIN: ...Es decir, si no lo hago desde dentro del mito, desde dentro de la superstición, no habría resultado. La confrontación y racionalización vienen después del montaje, en el enfrentamiento de este mundo mitológico de las subculturas, del rito, de la superstición del Canana con el análisis objetivo, con la realidad de los hechos como la reconstrucción del crimen” (Littin M., 1970)

De la crónica roja:



Como se aprecia en el film, desde este punto ya comienzan a figurar los componentes característicos del relato sensacionalista propio de la crónica roja, con los que el autor ya posiciona explícitamente una visión propia de la sociedad, autoridad y justicia de la época para la cual los hechos de sangre pasaban a tener una valoración mucho mayor en cuanto a la impresión y el efecto ocasionado por aquella anécdota que en cuanto al sentido del hecho mismo al no reparar en comprender causas de fondo ni consecuencias. (Véase Eco U., 1984)

Toda esa secuencia del asesinato, con los motivos y visión singular de José del Carmen respecto del crimen, se encuentra alternada como veremos más adelante, con las secuencias de las muchedumbres iracundas, las opiniones sesgadas del periodismo y el juicio a priori de la autoridad presente de la época. Ejemplo de aquello es la tendencia por parte de los peritos en llamar mentiroso a José del Carmen durante la secuencia de la reconstitución de escena cuando al ser interrogado éste entrega algún detalle incorrecto o no lo recuerda de plano, (recordemos que al momento del crimen éste se hallaba borracho), o como ya mencionamos, la tendencia del juez a creer que las piedras sobre los cuerpos de las niñas se las habría arrojado, es toda esa obsesión por los detalles macabros, toda esa alteración de las magnitudes del hecho, todo ese mito en torno a lo incierto del hecho lo que constituye y alimenta a la crónica roja como relato.

Sobre este punto, podemos comprobar que efectivamente el relato de

crónica roja, constituye una deformación de la realidad tendiente a generalizar al criminal negándole en su singularidad y centrando toda su atención sobre los actos ejecutados que por sobre los deseos y causas de fondo detrás de estos actos. (Eco, U, 1984)

Ahora bien, al final de la secuencia del crimen, vemos a José del Carmen desde un gran plano general alejarse hasta desaparecer entre los bosques mientras reaparece la narración en off de la actuario a manera de transición – indicando que a José del Carmen ya lo habrían integrado al ámbito de la prisión–, pero a su vez, haciendo un puente, adelantando información de la línea narrativa de José del Carmen, por medio de la voz en off del locutor, mientras, en la misma imagen, a manera de fade, se nos presentan las imágenes de la secuencia mortuoria, del dolor, rito y del sufrimiento, así vendrán los planos de una caravana trasladando los cuerpos:

“Voz off actuario: A fojas 105, se agregó parte de la Prisión de Chillán con que se puso a disposición del tribunal al reo Valenzuela... Jorge del Carmen Valenzuela torres, dice que después de ultimar a Rosa Rivas y a sus hijos, tomó 6.300 pesos del canasto y se ausentó... a fojas 141, se declaró reo...” (Littin M., 1970).

Como ya dijimos, éste episodio constituye en cierta forma, la introducción a la persecución del mito de José del Carmen representado en esta línea narrativa del filme. Se caracteriza por los primeros planos de miedo y desolación en los habitantes de los poblados de San Fabián de Alico, el plano del cruce de la caravana cruzando el puente a caballo con los cuerpos de las niñas envueltos, es muy sugerente, todo ello envuelto en un ambiente de letargo, de lentitud propio del anochecer que transcurre. A contar de aquí, la figura de José del Carmen casi no volverá a aparecer hasta su captura, y cuando lo haga, lo veremos en breves situaciones puntuales y breves, a manera de anécdotas.

Persecución y captura:



Luego vendrá la secuencia persecutoria, cuya narración en off estará en la línea del *modus ponens* representativo de la institucionalidad y el orden social de la época, sin embargo, el contenido de esta secuencia, en especial la voz en off de ese periodista nos describe a un José del Carmen mas cercano a un mito que al mundo real, en cuya descripción se le pondrá al nivel de un monstruo despiadado.

“Planos de la persecución de José. Jinetes, numerosos policías y campesinos improvisadamente armados. Leyenda: Persecución y apresamiento de José”. Ladridos de perros sostenidos y la figura del patrón entre los perseguidores.” (Littin M., 1970)

Concretamente en la imagen José del Carmen figurará bien poco durante toda esta secuencia, se caracterizará por la evocación de un temor generalizado en la población y de la dura respuesta de la autoridad vigente. Se dispondrá de cortes más abruptos, sonidos más fuertes, ritmos y planos de mayor intensidad y fluidez que ambientarán una secuencia de un momento caótico o de un cierto “estrés social”. Atrás quedará el anochecer pausado de la secuencia anterior, ahora por el contrario, se narrará con el aullido de las sirenas de un furgón policial, la agitada mirada subjetiva del conductor, los numerosos y breves planos de las muchedumbres con perros, a lo largo de toda esta secuencia la exaltación de los componentes reales que emplea la crónica roja, la exposición de los sentimientos de temor de la gente y en suma la estigmatización de este personaje que el autor nos evoca, nos emula con tal precisión, que logra con ello hasta ese mismo efecto de terror característico de este tipo de narración, donde se refleja el temor de una sociedad patriarcal, sumisa y subordinada al extremo de ciertos valores.

De esta forma el filme dará cuenta de la figura del chivo expiatorio, aquel personaje del peor enemigo social, alguien completamente fuera de lo común sobre quien desatar toda esa fuerza, toda esa maquinaria social y punitiva reservada para estos casos y restituir así la “normalidad” y la “paz social”, no obstante es en este punto que la secuencia en cuanto al nivel de planos, reflejará la normalidad, se volverá a evocar el letargo, los callejones, los poblados en su rutina normal, con las montañas, y reaparecerá José entre los habitantes y vagabundos, sólo como un sujeto más, configurando así un juego de contrapuntos entre la imagen y la voz en off del locutor radial:

“Voz off de locutor: Todo el contingente de la provincia se ha movilizó en la búsqueda del séxtuple asesino de Nahueltoro, quien, sin ninguna piedad, ultimara cruelmente a una madre y a sus pequeños hijos... Numerosos vecinos se han agregado a la cacería... Por otra parte, se teme que “El Chacal” esté a punto de alcanzar la frontera con Argentina” (Littin M., 1970).

Así por ejemplo, según la representación del Chacal propuesta con la voz en off o la locución, se hará patente el empleo de recursos tales como la adjetivación, la exaltación de los detalles macabros, la reiteración del estímulo, la generalización, la suposición o prejuicio, etc. todo un repertorio narrativo y formal que se irá articulado en la línea narrativa que corresponde a esta visión sesgada de José del Carmen, pero que se constituye en mito, en especial si se basa como es el caso en el viejo modo en que un argumento se presenta por verdadero dado que afirmando afirma, también conocido por *modus ponens*.

“Voz off de locutor: ... Existe un serio temor de que este sujeto deje a su paso una estela de sangre y muerte. Se sabe que, en otro poblado, fue hallado el cadáver de una pequeña de cortos años, violada. Asimismo, esta madrugada fue hallado el cuerpo de un campesino asesinado. De esta manera subirían a ocho las víctimas de

este criminal sin Dios ni ley, de este asesino sin parangón en la historia policial de Chile... (Littin M., 1970).

Esta es una secuencia en la cual el protagonismo se volcará sobre los persegutores y la maquinaria punitiva, así como también en los atemorizados habitantes de los poblados, mientras la figura de José, ahora llamado “Chacal” apenas se cruzará por nuestra pantalla para perderse entre los callejones llenos de miseria social, entre los tantos linyeras, rondará por la vía férrea entre otros linyeras que al igual que él, viajan por o habitan el bajo mundo. Lo veremos junto a otros vagabundos de polisón en un tren, para luego volver a las callejuelas de los pueblos, las plazas y los mercados donde se nos perderá su figura entre la población seguimos en compañía del locutor y su narración escalofriante:



Luego vemos a José en una ramada rodeado de toda clase de gente, habrá de los más sobrios a los borrachos habituales o también linyeras, En la escena, José no luce muy distinto al resto, allí bailando cueca se confunde perfectamente entre los pintorescos personajes presentes, pero será entonces cuando irrumpa la policía para abordado y detenerlo. Toda esta secuencia se caracteriza por presentársenos como un retrato de la bohemia del bajo mundo, con una materia documental muy pura, no cabe duda que de esos linyeras la mayoría son campesinos reales.

Encarcelamiento y aproximación a lo penal:



Durante las secuencias del amansamiento de José del Carmen veremos a José ya culpable ingresar a toda esa maquinaria burocrática y punitiva que va desde el registro del imputado (y recordemos aquí que la investigación del filme tomó por referencia al expediente judicial del caso) con la extracción de sus objetos , útiles personales, para pasar a una notable vista subjetiva de José avanzando por las puertas por corredores rodeados de barrotes según los decorados reales de la cárcel ocupados por las visitas, centinelas y población penal.



El recorrido continuará con esa estética documental característica del plano secuencia del subjetivo del personaje, pasaremos a ver desde una olla común con hileras de reos esperando el almuerzo, la miseria y desolación de los calabozos y corredores, algunos patios con personajes que van y vuelven caminando en un infinito tránsito recto, ¿son imágenes de tipo documental?, en efecto que sí, es así como nos presentan todo aquel aspecto más bien cotidiano y humano de los internos, los vemos en su intimidad, tras tomar una ducha, conversando, trabajando etc.

Amansamiento y transformación:



Ahora veremos toda esa tecnología carcelaria, la misma a la que foucault se refiere, toda una búsqueda de la redención del sujeto imputado, se le da trabajo, educación, alfabetización (aquí ya vemos a José en un aula), otros reos hacen deportes, etc. el recorrido pasa por un partido de fútbol, donde un reo patea el balón y éste va a dar a José. Vemos a José patear la pelota, a la manera de un film de Truffaut, se congelará la imagen.

Este es signo hace de catalizador o de síntesis de todo ese nuevo proceso que vivirá José durante su reclusión, es una elipsis de esa transformación que viene a prometer la justicia moderna, sobre la recuperación de la humanidad del condenado por la vía de la redención, la civilización del orden y la disciplina, el trabajo y el uso del tiempo, y un sinfín de nuevos valores:

“CHASKEL: Yo diría que es un punto de bastante importancia dentro de le desarrollo del personaje. Justamente esa fijación de imagen –además del significado temporal que pueda tener dentro de la estructura de la película–, es la primera vez que este personaje sonrío. Me parece que es el primer esbozo de comunicación del Canaca con el mundo humano que lo rodea y que, trágicamente, se produce, en la película, en la cárcel. También -y por ello no menos trágico- es el primer

momento en que el protagonista empieza a incorporarse al sistema” (Chaske P., 1970).



De aquí en adelante, el personaje iniciará una vida nueva, por primera vez lo veremos compartiendo con otras personas, sonriendo junto con amigos, escolarizándose con los maestros, el personaje en suma iniciara una catarsis, una purificación de su espíritu una transformación derivada de distintas acciones, tendientes a borrar los estigmas que acarreaba José del Carmen por haber cometido ese crimen. José también luchará por su vida, aquí aparecerá la figura del padre Eloy y también la del periodista, ambos cautivados por el lado humano de un nuevo José intentarán ayudarlo.

El padre Eloy será la figura con la que José del Carmen aprenderá lo que es el arrepentimiento y la culpa, tomando así conciencia de los valores cristianos. El personaje del padre Eloy brindará el apoyo espiritual y moral a José durante su rehabilitación en la cárcel. El padre Eloy también será quien abogue por la salvación del alma de José del Carmen o en cierto modo será su representante espiritual también:



“Periodista: ¿Padre, el está arrepentido de sus pecados padre?”

...

“Padre Eloy: Sin duda, sin duda... mire... yo creo que él se da clara cuenta, pero absolutamente clara cuenta de que lo que él está sufriendo ahora, él lo merece, de modo que el no está enojado, no tiene odio ni rencor con nadie, ni con la justicia, ni con sus abogados, ni con sus familiares, con nadie, porque él estaba dispuesto a afrontar y a pagar con esto lo que él cometió”.

Del mismo modo, el periodista irá registrando las distintas transformaciones de José gracias a su testimonio y al del padre Eloy, el periodista irá registrando a José a la manera de una crónica con la que interiorizar al público en general y la autoridad respecto de lo dramático de este caso. El periodista registrara también los preparativos para la muerte de José y los distintos esfuerzos de algunos por intentar salvar la vida de José del Carmen, esfuerzos propios también ya que las buenas intenciones de este periodista hacia José del Carmen se verán muy bien reflejadas en el siguiente diálogo con el juez:

“Juez: Pero digamos, yo en mi calidad de juez, creo que no tendría ninguna prosperidad ahora este buen deseo de uds”

“Periodista: Está fehacientemente comprobado entonces, que José es el mismo Jorge”

“Juez: Claro, si él nunca se ha llamado José, si incluso tiene un hermano que se llama José, si él es Jorge!”

“Periodista: Pero el cúmplase presidencial se lo colocó a José...”

“Juez: No, se lo colocó a Jorge...”

“Periodista: Se lo colocó a José...”

“Juez: Se lo colocó Jorge, porque ese es el nombre principal... además, están todos los nombres que él ha usado, que él ha usado posiblemente mal, no, a propósito... para ocultarse” .

En definitiva, pese a la rehabilitación de José y a todos los esfuerzos del padre Eloy y del periodista por que la autoridad le otorgara el indulto presidencial a José no logran evitar con esto de su destino final, José del Carmen finalmente será fusilamiento.

El imaginario social:



EL imaginario social se revelará como contradictorio, por una parte vemos todo el imaginario de la justicia moderna con toda esa intención de transformar, de rehabilitar a José del Carmen en el proceso de amansamiento, pero luego vemos que se plantea la necesidad del sacrificio de esta persona para que se le ejecute y así se haga justicia ejemplar.

Entre la justicia corporal y los efectos laterales:



Dentro de los imaginarios de justicia planteados, en el primero de ambos, el de la justicia corporal, el problema de la culpa reside más en castigar al cuerpo como único objeto punible por ser la única posesión del recluso. La sentencia de muerte, en consecuencia se entenderá como el nivel máximo al cual puede llegar esa lógica punitiva. En el segundo de ambos imaginarios, el de la justicia moderna, presenciamos un castigo que va directo a lo psicológico, donde las penas se aplican en función a un principio básico que es que cuando un maleante quiera hacer algún mal, se vea frustrado por el solo hecho de que la pena asociada al mal que se proponga a hacer sea siempre muchísimo menos rentable y que las pérdidas que éste sufra por esos actos, sean siempre mayores en proporción a las ventajas que pueda obtener del delito, así se castigará el alma antes que el cuerpo, y es allí en donde entrará toda esa ciencia y toda esa nueva tecnología punitiva (véase Foucault M., 2003).

Contradicciones sobre la pena capital:



La principal contradicción expuesta mediante una de estas dos visiones sobre la justicia planteada por la película, corresponde a que por un lado toda esa institucionalidad penal que se nos presenta y que se propone reeducar, rehacer, redimir a José del Carmen por medio del empleo de su tiempo en las distintas actividades y mediante las tecnologías correspondientes a la justicia moderna (así lo veremos en una clase de historia, en un oficio, etc.) deviene en la transformación positiva de José del Carmen en un ser humano nuevo, capaz de ser reinsertado, pero que paradójicamente, la autoridad y la institución deciden sacrificarlo por medio de aquel ritual punitivo y así convertirlo en objeto de valor simbólico, en instrumento de esta justicia ejemplar:

“NOGUERA: Hay una frase que dice el capitán de fusileros: “todo se hace para que se mantenga la majestad de la ley”. La ley tiene una majestad y un rito que le son propios” (Noguera H., 1970).

En suma, es precisamente la contradicción que hay al recorrer aquel largo trecho entre la rehabilitación de José del Carmen y la pena capital que se le aplica lo que conduce a la inevitable crítica o reflexión en torno a ese modelo de justicia corporal y brutal expuesto por la película.

El chivo expiatorio:



Cuando hablamos del chivo expiatorio, nos referimos a la involucración de un acto mitologizante con respecto al sujeto real en un intento por atribuir una apariencia de relato objetivo a un hecho que por lo general se sustenta en testimonios de terceros o subjetivos, cabe señalar que esto se deriva de una larga evolución que va del relato oral al relato textual para finalmente recaer sobre el relato informativo (véase mitologizar y desmitologizar, Navarro S., 2009).

Este chivo expiatorio nacido de la mitologización responde a su vez a cuestiones de índole sociales y culturales propias de la sociedad expuesta en el filme, acá se expondrá un imaginario social en que los medios de comunicación y la autoridad social con todo su aparato discursivo ritual asignarán una valorización a priori de José del Carmen (tenemos el ejemplo del juez y autoridades que lo tildarán de chacal) homologándolo, sintetizando por definición con algo tan bajo como el brutal crimen que cometió, relegándolo así al nivel de una bestia o de un animal y sin reparar en otras de las cualidades propias de José del Carmen.

Narración fuerte:

Acá la narración se caracteriza por presentar un héroe que se asocia con lo bueno y lo verdadero en oposición a un antihéroe al cual se atribuye la maldad y lo incierto, este aspecto entre otros se constituye como necesario e inamovible para este tipo de narración, hasta el punto que la más mínima variante en su disposición provocaría el más rotundo colapso de la estructura dramática general que articula esta clase de narración (véase Casseti y Di Chio, 2003).



En este filme en particular, esta postura narrativa e ideológica asumirá principalmente los roles de la sociedad, las instituciones, autoridades políticas, jurídicas, castrenses y la sociedad moral en su conjunto quienes condenaran, repudiarán, exaltarán y ensalzarán en definitiva los actos cometidos por el criminal.

Narración débil e influencia de Brecht.

Acá nos enfrentamos a un tipo de narración que tiende a invertir los roles del paradigma correspondiente a la narración fuerte, acá el héroe se encuentra al mismo nivel que el antihéroe y lo bueno y lo malo están a un mismo nivel también, la diferencia es que los distintos frentes y fuerzas que nos presenta el relato ya no se desprenden de la tipicidad que es propia del protagonista en el modelo clásico ***“ya no está claro si lo bueno es verdaderamente bueno o lo malo es verdaderamente malo”*** (Casseti y Di Chio, 2003)



Sin embargo, hacia la segunda mitad del filme, aparecerán estos personajes cuya mirada crítica sobre los hechos y sobre la persona de José del Carmen harán un quiebre con aquella verdad reinante propuesta por la narración fuerte y que la encarnarán el mismo José del Carmen pero también el cura y el periodista encarnados por Héctor Noguera y Marcelo Romo respectivamente quienes darán lugar a cierta incertidumbre sobre la visión imperante respecto a quién es José del Carmen, especialmente después de su amansamiento y transformación. Ambos personajes bogarán por evitar la ejecución del Chacal e instalarán la incertidumbre en la sociedad de si acaso van a ejecutar al mismo José del Carmen que cometió los actos brutales o realmente van a castigar a una persona diferente.

Tipo de final:

Se aprecia un final cerrado en la narración por cuanto la muerte de José del Carmen termina por cerrar todas las líneas de narración sin quedar ningún tipo de hilo suelto. De aquí se deduce que el relato sigue un esquema clásico ya que con la clausura de la línea principal de acción se cierran también todas las líneas narrativas secundarias.

Puesta en escena:

En cuanto a la fotografía y el tratamiento visual de esta película, como podemos apreciar, a nivel general se plantea una fotografía muy ligada a la corriente neorrealista por su trabajo de composición fotográfica acorde con técnicas como el uso de locaciones reales, una imagen de textura y tono

documental, la poca luz interior, etc., sin embargo, aunque en menor extensión se pueden apreciar técnicas fotográficas de otras vetas artísticas:

Por ejemplo, hay aproximaciones al género del cine negro y a la corriente expresionista en el tratamiento de los capítulos y los títulos (en compañía de música incidental) que introducen, seccionan y finalizan el filme desde un punto de vista formal (no dramático). Hay una plástica y una tipografía y títulos que en cierta forma cita a películas como *M*, *El Vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931) incluso los primeros minutos del filme abren con un gran plano general de un contrastado tono, donde vemos la silueta de José del Carmen niño recorrer una hilera de árboles, hacia la penumbra de la zona inferior del plano que dibuja la silueta de los álamos y José del Carmen (niño) que se contrapone al tono y la exposición del cielo y el fondo del plano, las zonas oscuras al interior del plano se sitúan en un mismo nivel que las zonas expuesta con sus objetos iluminados, principalmente a raíz de la gran capacidad expresiva que asumen las formas de las siluetas del área subexpuesta del plano.

En cuanto al tratamiento de cámara, se observa el uso de técnicas como el plano secuencia, la cámara en mano y la cámara subjetiva tan característicos de la estética documental y de la estética neorrealista en una estrategia coherente y apropiada para la representación de la realidad en toda la expresión que propone su autor.



El tratamiento actoral es fiel reflejo también de la dicotomía de los tratamientos estéticos entre el modelo clásico y el neorrealismo. Por una parte, tenemos a la figura del actor profesional para los roles del Chacal, de Rosa, del padre Eloy, del periodista y del Juez, quienes serán respectivamente encarnados

por Nelson Villagra, Shenda Román, Héctor Noguera, Marcelo Romo y Luís Alarcón. Por la otra parte tenemos la mayoría de los figurantes y de los extras encarnados por actores naturales como el caso de José del Carmen cuando es un niño, las hijas de Rosa, las gentes de los poblados, los reos de la cárcel, las autoridades penales, el pelotón de fusilamiento, etc. lo que refleja un mayor volumen de no-actores que actores profesionales en este filme.

La actuación se caracteriza por ser realista y centrar la mayor parte de la acción en el conflicto central y en los protagonistas de la película. Los figurantes por otra parte cumplen con actuaciones breves y por lo general se representarán a sí mismos. En cierto modo si lo vemos a escala, la incorporación de gran número de figurantes aporta un gran peso documental a la película, en cierto modo, sin todas estas personas, todo ese paisaje y esa subcultura que envuelve de realismo a José del Carmen haciendo más consistente la historia.

Investigación y argumento:

A propósito de las escenas del crimen y la reconstrucción del crimen, Littin nos señala que estas se basan en la verdadera reconstrucción del asesinato hecha que habría leído de los periódicos ***“yo no encontré el crimen en los periódicos... lo que yo conocí fue la reconstrucción del crimen a través de un relato de terceros que es un relato de un periodista... Después yo conozco el diálogo que se llevo a cabo exacto entre el juez y el personaje, el asesino”*** (Littin Miguel, 1970)

Lugares y locaciones reales:



Acerca del trabajo en las locaciones reales del crimen, por ejemplo Nahueltoro, Littin nos aclara que **“está en el mismo sitio en la reconstrucción del crimen”** (Littin Miguel, 1970) como señala Villagra, todo el equipo de filmación se ubicó en el verdadero lugar del crimen, un fundo de Nahueltoro, más precisamente en una **“casa de campo prestada por el dueño del fundo Nahueltoro, lugar donde sucedieron los hechos. Allí en esa casa alojamos el equipo durante el rodaje de los exteriores”** (Villagra N., 2007)



También tenemos la Cárcel de Chillan, lugar donde rodaron capítulos enteros como el “amansamiento” o la “ejecución” y que es donde efectivamente cumplió su pena el José del Carmen del caso real **“rodamos en la cárcel de Chillán... En la cárcel – conviví dos meses con los reos mientras filmaba la película... Fundamental colaboración de los funcionarios de la Cárcel de Chillán y los reos...”** (Villagra N., 2007).

Montaje, ritmo y sentido:



Como podemos observar, la película asume una técnica de una cierta suciedad en el buen sentido de la palabra, porque tiene una forma muy cercana a la imagen documental, aquella imagen dotada *expresividad* (véase Navarro. S, otros 2009) en su movimiento, en su duración y gracias a largos planos secuencia, que vendría a reforzar esa idea de oponerse a la convención de la transparencia del dispositivo fílmico.

Por otra parte, veremos que de la prolongada duración de algunos de los planos secuencias clave para esta historia (la reconstitución de escena, la llegada a la penitenciaría, etc), se desprenderá una intención de la cámara en expresarse a la manera de una mirada subjetiva de José del Carmen, y donde, gracias a ese accidente, a esa desprolijidad intencional tan propia del cine documental es que se estará frente a un relato en el cual confluyen ficción y documental en un mismo texto, y cuyo instrumento integrador vendrá siendo el proceso de guión y montaje.

La película se entenderá con una cadencia irregular, por lo general pausada, reflexiva pero donde a ratos las acciones de los protagonistas o la sociedad se tornarán vertiginosas y caóticas, es un tránsito entre el orden y el caos que asumen ambas visiones confrontadas en el relato, la de José Valenzuela Torres y la de las instituciones y donde las cadencias por lo general estarán sujetas a las distintas variaciones dramáticas que asumirá el relato.

En este sentido, una de estas visiones, la de José del Carmen, asumirá una cadencia pausada con intención reflexiva que se apoyará en el carácter del personaje, ya que la figura de José viene a representar al campesino tímido y analfabeto, un desadaptado para la sociedad que lo trata como animal de trabajo del campo.



La otra visión corresponderá con el hecho policial, con la institución y la sociedad que condenará el caso, en cuya secuencia se asumirá una cadencia mucho más inestable, que hasta emulará un tipo de noticia periodística de nota roja, con una cámara también sucia, breves plano secuencia y un narrador en off que guiará el relato, esto representará la visión de las instituciones de la época que con astucia Miguel Littin reconstruye a la manera de una ironía.

Análisis hermenéutico de la obra:

Como podemos observar, de la película se desprende un discurso de corte implícito por parte del realizador el cual estaría envuelto por toda una cubierta realista (en apariencia) con la que a manera de reflexión y algunas veces también de ironía Littin nos conduce hacia una crítica implícita que se desprende de las contradicciones de la sociedad y autoridad expuesta en la película y su paradójica manera de hacer justicia.

Es así, como la crítica del autor se centra en el dilema de tener un sistema punitivo pensado para rehabilitar, corregir conductas o castigar el alma a lo sumo, pero que en el fondo nunca ha cesado de castigar el cuerpo, y con José del Carmen, el sistema llegará al extremo de privarle de su propia existencia.



En el film, la muerte José del Carmen se nos presenta como un acto ejemplar, a la manera de un rito, de un sacrificio u ofrenda por parte de la sociedad y su autoridad para castigar un crimen tan horroroso con un castigo igual de terrible. Littin nos presenta una justicia que impotente y superada por la gravedad de los hechos opta por resolver el problema igualando en su magnitud al crimen con el castigo del criminal.

2.- A LA SOMBRA DEL SOL:

Análisis de la segmentación:

En el caso de A la sombra del sol tomaremos las tres divisiones clásicas de un relato dramático como referencia para segmentar el filme, es decir, segmentaremos el filme en tres partes: inicio, desarrollo y desenlace, pero omitiremos el breve anexo ubicado al final de la película ya que éste corresponde a una entrevista documental y no se corresponde con ningún elemento propio de la trama de la ficción dada su naturaleza y sus funciones.

El inicio:



Corresponde a la primera parte de toda la trama y es donde se presentarán las principales fuerzas actantes con sus distintas motivaciones y deseos, así como también el tiempo y espacio en el que transcurre la historia. En este parte conocemos física y psicológicamente a los protagonistas de la historia.

El desarrollo:



Ocupará el espacio intermedio en la trama de la película, se caracterizará por plantear una serie de acciones y de transformaciones de los protagonistas y principales fuerzas actantes del filme. Comprenderemos el término de esta segunda parte o desarrollo del filme con la llegada del clímax, es decir, el choque decisivo de los protagonistas y principales fuerzas actantes a nivel de deseos y acciones.

El desenlace:



Asociaremos al desenlace con la tercera parte del presente ejercicio de segmentación de la película. El comienzo del desenlace se situará hacia el clímax de la película. Se caracteriza por presentar acciones decisivas de los protagonistas pero también veremos las consecuencias y transformaciones finales que sufren a raíz de éstas, también veremos la resolución del conflicto central en este segmento, el cual nos conduce hacia el final de la película.

Estratificación y análisis de contenidos:

Estructura narrativa:

EL inicio o presentación:



Lo primero que vemos al comenzar el filme es a ambos protagonistas de la historia que son el Carrillo junto a su amigo (nunca mencionarán su nombre),

encarnados por Luís Alarcón y Alejandro Cohen respectivamente quienes avanzan por el desierto sin rumbo cierto hasta encontrarse con un poblado llamado Caspana, al adentrarse en el pueblo, ambos personajes darán a entender por su diálogo que son fugitivos:



Diálogo: ***“Carrillo: Chuta el pueblo pa' raro...
”Amigo“: Habrá que bajar po'...
Ya, vamos niño..., aquí hay que hacerse los
huevones...”***

Objetivos y deseos:



La secuencia prosigue con el hospedaje de Carrillo y su acompañante por parte de Esteban, encarnado por Marcelo Gaete, en su pequeña morada. Durante su breve estadía entablarán una especie de camaradería junto con Esteban. Los deseos de ambos protagonistas se nos revelarán por partes, un deseo por ejemplo quedará expuesto cuando Esteban les muestre un mapa y justo sea interrumpido por un llamado desde el exterior de la casa, entonces, cuando Esteban sale para

atender el llamado, el personaje encarnado por Cohen mirará con cuidado el mapa y exclamará a Carrillo:



Diálogo: “**Amigo: Oro, ¡oro!**”

La presentación tanto de objetivos como deseos de Carrillo y su acompañante continúan cuando, al anochecer, vemos que Esteban pregunta a los forasteros si acaso se dirigen hacia Bolivia, estos como sorprendidos reaccionan con curiosidad frente a Esteban, quien les explica que tienen caminar en dirección hacia Aldebarán, una estrella brillante a la cual señala –en el fuera de campo– para llegar sin novedad a Bolivia. Es así como los autores dan cuenta de los deseos de libertad y fortuna de ambos protagonistas así como también de sus objetivos trazados para ese fin, como por ejemplo, salir de Chile y llegar a Bolivia.

El desarrollo y el punto de no retorno:

El desarrollo del filme en su totalidad se localizará en este pueblo llamado Caspana, acá tendrán lugar la mayoría de las acciones de los personajes. Tenemos también que estas acciones pueden ser acertadas o erradas y que de éstas dependerán las necesarias transformaciones de los personajes. De las mencionadas transformaciones se sucederán nuevas acciones y así sucesivamente se irá hilando la trama hasta que decantará en el triunfo o fracaso de ambos personajes respecto de sus aspiraciones.

Acciones y transformaciones principales:

Como ya dijimos, la primera de las acciones en que vemos a Carrillo y su compañero (su huida de Chile por el desierto) responde a la pregunta de cuáles son las aspiraciones de ambos: libertad, oportunidades, una vida nueva, etc., y corresponde a la línea principal de acción que guiará al relato. En este sentido, se entenderá por acción principal a toda acción que signifique o un aporte relevante para la culminación de esta línea principal de acción o bien cualquier acción que provoque un retroceso respecto de la misma línea principal.

Es así, que la visita a Caspana para apertrecharse y para descansar ya corresponde a una segunda acción relevante de ambos personajes dado que sin esa ayuda no habrían llegado muy lejos en el desierto ni tampoco se habrían presentado las circunstancias propicias para encontrar el destino fatal que tuvieron. En este sentido, ya se advierte una lógica causal en el desarrollo y orden de los acontecimientos.



Al poco avanzar del relato, nos encontramos con una tercera acción determinante para el desarrollo de la película. Es cuando ambos personajes conocen a los habitantes del poblado de Caspana y a raíz del buen trato, la buena atención y la calidad humana de sus habitantes ambos forasteros decidan postergar su viaje y quedarse por algún tiempo. Esta acción de conocer a los personajes se puede descomponer en distintas acciones más breves, como por ejemplo: La fiesta a la que asisten la primera vez que los presenta Esteban con los pobladores que es cuando el amigo de Carrillo intenta ligar con la hermana menor de Gregorio, también a la misa y luego al banquete que los pobladores celebran en su honor hacen que los personajes olviden su principal motivación en la historia.



En este sentido, acá se presenta la primera transformación, los personajes se integrarán tan bien con la sociedad de Caspana que olvidarán su objetivo principal y se centraran en objetivos nuevos y más inmediatos.



Otra gran transformación la vemos luego de que Carrillo y su amigo deciden seguir salir del pueblo, en ese momento, cuando ven a las dos pastorcitas, ambos personajes empezarán a jugar brusco (El amigo de Carrillo lo lacea del cuello), de este modo, entre gritos y empujones ambos personajes revelarán su lado más animal, para luego, descargar toda esa brutalidad y violencia sobre las dos pastorcitas tras ser violadas por ambos.



Una tercera gran transformación se aprecia en la gente que habita Caspana al enterarse de la violación de las pastorcitas. La actitud de este personaje colectivo que llamaremos Caspana, se refleja en sus habitantes que pasan de tener una actitud muy pasiva a presentarse mucho más alertas, enfadados y hasta beligerantes –recordemos a esa pequeña “turba” premunida de palos y de armas rusticas que se forma para dar caza a los protagonistas.

Un nuevo giro se presenta con la captura de Carrillo y su amigo por parte de esta turba de gente en unos peñascos. Desde ahí se los llevarán al pueblo en donde quedarán amarrados.



La gente de Caspana se empieza a reunir en el municipio donde organizan y celebran un juicio popular del tipo asambleario. El alcalde emplaza a los pobladores a deliberar si harán justicia con sus propias manos (justicia ritual) o si entregarán a estas personas a las autoridades de Calama. Al final se resuelve fusilar a los dos hombres.

Desenlace de la historia:



Las autoridades de Caspana llegarán con los prisioneros hasta unos peñascos lejos del pueblo. En esa gran piedra (una especie de monolito) los atan a ambos, Don Félix percute el rifle y los fusilan a ambos con una sola bala. Don Felix se cruza en el plano, veremos que porta el rifle en sus manos.

Climax y sobrecierre:

Distinguimos la presencia de un sobrecierre en este relato porque hay dos secuencias fundamentales que aportarán dos climax diferentes en esta historia, la primera corresponde a la secuencia de la violación de las dos pastorcitas y el giro radical que toma la historia, la segunda a la secuencia del fusilamiento de Carrillo y su secuaz en un peñazco con forma de monolito que conduce al final de la historia.



Montaje:

En cuanto al montaje de la película, todo el dispositivo del montaje se dispondrá en función de la narración. Corresponde a un montaje clásico e invisible que no presenta mayores saltos temporales, corresponde a un relato lineal con algunas elipsis del tipo convencional. En cuanto a tipo de montaje se respetaran todos los cánones del montaje invisible, con una sola excepción al finalizar la historia, con esa entrevista de dos actores directos de los hechos que inspiraron la historia en una toma documental y luego con aquella secuencia de danzas altiplánicas en la que se pasan los créditos, ambas secuencias, cuya naturaleza es anexa porque no influye a nivel dramático, proporcionan una distancia adecuada e invitan a la reflexión.

Final épico y cerrado:

Estamos frente a un final épico cuando éste se nos presenta según el código y de acuerdo a la forma propia que asume la épica Grecolatina surgida hacia el siglo VIII a.c.. Ésta se caracteriza por ser una narración que da cuenta de hazañas extraordinarias (en el caso de la tragedia terribles fatalidades), de presentar un carácter heroico en algunos de sus personajes, y por tener un relato con contenido histórico (en sus inicios, luego lo retoma la crónica).



En este sentido, la muerte de los dos fugitivos hacia el final del filme, tras ser amarrados a una especie de monolito quedando el cuerpo de uno alineado delante del cuerpo del otro de manera tal que ambos pasan a ser un solo blanco

sobre el cual las autoridades de Caspana descargarán una sola bala dándole muerte a ambos, es sin duda, una secuencia que se nos presenta en clave de épica, por los extraordinarios ribetes que adquiere la narración.

Al morir estos dos fugitivos se concluye también con la línea principal de acción. El carácter cerrado que adquiere el final de este relato, dice relación con la clausura de las distintas líneas de narrativas de la película ya que no queda ningún hilo suelto.

Ambientación, locaciones y decorados:

Sin duda este filme se nos presenta desde una perspectiva realista, como podemos observar ya desde los primeros minutos cuando nos encontramos con estas imágenes del amanecer, con esas tipografías y con la presentación de los personajes, en estos planos generales del desierto, hasta este punto, este filme no distaría mucho de un Espagueti Western o hasta de una película del Oeste.



Si bien es cierto, que el formato clásico se manifiesta con claridad, no podemos obviar el hecho de que durante su filmación se haya recurrido a las locaciones reales. El poblado de campana, por ejemplo, y todo ese desierto, con sus personajes y atrezzo, en este punto, más bien entrará en la órbita del sistema de representación Neorrealista. Y esto se debe al doble fenómeno de que en primer término sus elementos materiales provengan de la realidad, y en segundo que adicionalmente sean éstos mismos elementos y personajes, que se estarán representando a sí mismos, en su propio rol y con toda su materialidad y cultura Aimara. Será ese mismo rol que tuvieron sus antepasados, los verdaderos

protagonistas de los hechos que relata la historia.

Tipo de justicia expuesto:

Como se desprende de la película, el tipo de justicia que vemos corresponde a una justicia ritual y con componentes épicos, que por una parte encierra toda la cosmovisión y creencias del pueblo Aimara donde la justicia encarna una forma de contrarrestar una fuerza negativa que se cierne sobre todo el pueblo, es un acto ritual para restaurar el equilibrio del lugar en que viven, para ellos si no hacen justicia, esto será el augurio de que luego vendrán más desgracias:



“La madre: hablé con Gregorio, también hablé con el alcalde, lo que pasó es una desgracia, es una desgracia como cuando el aluvión viene y se lleva la siembra, como cuando viene la helada, como cuando el animal se come al ganado chico, el tiempo viene malo cuando eso pasa, poco es lo que hay que hacer cuando el tiempo viene malo, pero también es peor no hacer nada, es mi pensamiento”

Sin embargo, sobre todo hacia el final del filme, como podemos observar la justicia vuelca hacia una especie de acto épico, por el extraordinario giro que toman las acciones de los personajes y por la manera en que se nos presentan los hechos. Recordemos que el Carrión y su amigo mueren ambos con una sola bala de rifle, recordemos también que las autoridades de Caspana optarán por hacer

su justicia ritual aún ignorando las nefastas consecuencias que presupone la justicia ordinaria, para aquel que quiera hacer justicia por su propia mano.



“Alcalde: Gregorio abre la puerta, que se vaya el que quiera, los que quedemos tenemos que decidir, cuando llegue la autoridad de Calama esos hombres no deben estar aquí, trajeron el mal a Caspana, esto es lo que yo veo. Aquí también hay una ley, la ley somos nosotros mismos, las mujeres, los hombres y sus casas, todo lo que hay en el valle es la ley que tenemos, cuando salga el sol ya tenemos que decidir lo que vamos a hacer, lo que importa, es que nadie más sepa nunca, que esos hombres estuvieron acá, ni lo que hicieron”.

Análisis hermenéutico de la película:

Con relación al autor, se desprenden varias observaciones o reflexiones que darán cuenta de su visión y de sus intenciones con respecto al tema. Tenemos que hay un discurso explícito que se expresa en ciertos problemas o miradas directamente expuestas en la película. A su vez, tenemos también que hay un discurso implícito del autor, un discurso subterráneo que no se expresa directamente sobre la materialidad pro-fílmica sino que se infiere y que puede dar cuenta sobre cuestiones incluso más profunda acerca de los autores y el film.

De las instituciones incompetentes:



Respecto de la justicia, una de las principales críticas que se desprenden de la película por parte de Perelman y Caiozzi, dice relación con el problema que tiene la justicia ordinaria para llegar a lugares remotos, además de su burocracia, su lentitud e ineficacia en suma para llevar la justicia a lugares como Capana. Sin embargo da cuenta que hay otra institución que para los pobladores será mucho más competente y justa que son ellos mismos, es una justicia tribal.

La justicia ritual y juicio popular:



Esta se verá expresada en la gente del propio pueblo además de don Félix que es el alcalde quienes deliberan y apoyan establecer su propia justicia en base al orden y la cultura local (Aimara). Esta secuencia tendrá un carácter explícito que develará directamente un proceso de justicia popular o local como una opción coherente y legítima para resolver el problema. Con ello, queda muy clara la intención o inclinación completamente legítima de comprender y respetar la singular justicia de este pueblo Aimara (recordemos el pequeño anexo documental al final del filme, que es una entrevista de dos testigos directos de esta historia

real:



“En ese momento, había un juez y había un alcalde nombrado solamente por el pueblo...”

“Después de que ocurrió esto creía que las autoridades y nosotros, estábamos libres del o que había pasado... Transcurrían años..., dos o tres años, y llegaron unos carabineros a investigar el caso que había pasado desde ese tiempo, buscaron al alcalde y al juez, y los llevaron los carabineros a la justicia, yo no sé como supieron, que los vinieron a buscar a ellos...”

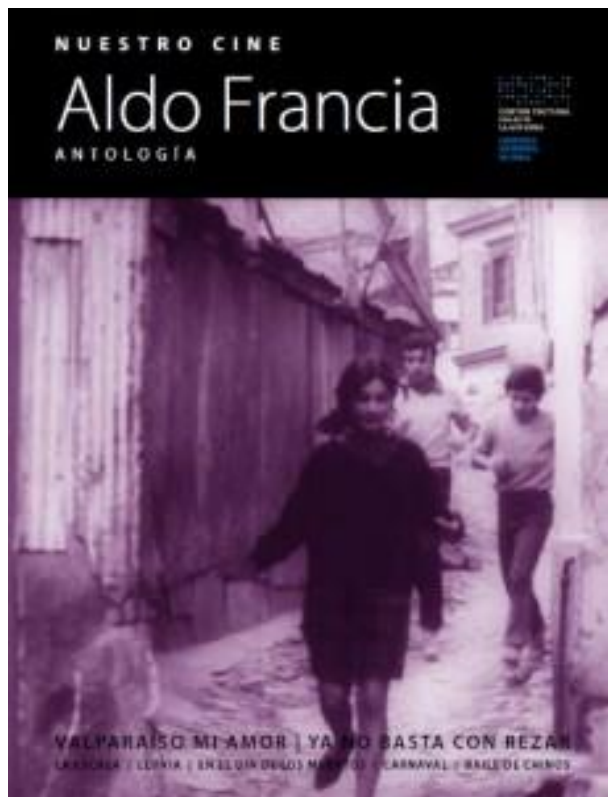
“Así fue que llevaron presos a mis familiares, y han permanecido por lo menos un año así, pero después fue suspendido el castigo..., reconociendo sí que esto no se hizo por guapeza y en defensa..., y debido a eso fueron puestos en libertad...”

La cosmovisión indígena:



Con respecto a la cosmovisión indígena esta se nos presenta en dos diferentes formas, por una parte tenemos a toda esa cultura Aimara de manera explícita como por ejemplo en aquella escena de banquete cuando los habitantes arrojan licor al suelo en honor a la *pacha mama* (madre tierra) o también cuando vemos la desprendida forma de ser de los habitantes quienes dan alimento y cobijo a estos dos tipos. Sin embargo, algunos otros aspectos más bien complejos se nos revelan en una modalidad más bien implícita. Por ejemplo durante toda esa escena de la reunión del pueblo a raíz de la violación de las niñas, cuando los habitantes por sus diálogos dan cuenta de un cierto orden, de un equilibrio que deben restablecer a toda costa porque sino más tragedias llegarán a su pueblo, eso es característico del pueblo Aimara, son una clase de predicciones, por ello siempre veremos a esos habitantes como sujetos respetuosos y muy pacíficos, desde el momento de la captura y hasta el de fusilamiento jamás veremos que estas personas toquen o dañen a ambos prisioneros. El problema del bien y el mal para el mundo Aimara también lo veremos en forma de mito, con la historia de Esteban, una mito sobre unos perritos negros y blancos (el bien y el mal) que mueren y reviven, será muy revelador, para calmarlos será necesario el sacrificio de un animalito y así poder restablecer su equilibrio.

3.- VALPARAÍSO MI AMOR:



Análisis de la segmentación:

La segmentación del filme, operará en función de la estructura dramática trágica y se ceñirá a las tres divisiones que identifica Aristóteles en este clase de relato (inicio, desarrollo, desenlace), de esta forma, la primera de estas tres divisiones del film corresponde al inicio o presentación de los personajes y del conflicto central, la segunda parte de nuestra división se ubicará en la región central del relato y corresponde al desarrollo de las acciones y transformaciones de los personajes en pos de este conflicto central. Finalmente la tercera parte de esta segmentación la situamos en el último tramo de la narración y corresponde con la resolución del conflicto central y la presentación de un nuevo estado de normalidad.

Estratificación y análisis de contenidos:

Tratamiento audiovisual:



En general se aprecia, que en la película hay una propuesta estética de un carácter muy cercano al neorrealista. En este sentido, el autor dará curso a ciertas premisas formales y discursivas que se proponen una representación de la realidad más crítica y adecuada para un relato sobre algo real ***“La idea era que todo el filme tuviera un aspecto documental, evitando la identificación del actor con el espectador. Todo lo contrario. Buscando su distanciamiento. Lo que se pretendía era que los espectadores tuvieran la sensación de estar mirando la casa del vecino a través del ojo de la cerradura”*** (Francia Boido Aldo, 2002)

En cuanto al trabajo de cámara también se aprecia una intención de carácter documental gracias a una iluminación muy irregular, una imagen muy accidentada, grandes planos generales de los cerros y o de los lugares repletos de peatones, las ferias, las plazas, las boites, etc. serán registrados con un criterio documental, en cierta forma un intento por retratar esa realidad y su gente, donde la cámara va saltando por los distintos puntos de vista haciendo una descripción muy “objetiva” de la realidad al no interferir directamente con ésta y tomando la debida distancia:



“Se decidió filmar cámara en mano, con luz que pareciera natural, aunque las caras quedaran negras, y con cámara escondida en lo posible; y si no lo fuera, como en los interiores públicos, cansar a la gente con la repetición de la misma acción durante varias horas, y luego, cuando todos estuvieran aburridos de la filmación, filmar en serio. El resultado fue espectacular” (Francia Aldo. 2002).

Estructura narrativa:



En cuanto a estructura dramática, el protagonismo de estos niños, los hijos del “Compadre” pasarán a modelar un cierto personaje colectivo. La historia también a nivel de estructura dramática se verá determinado por un protagonismo que se caracteriza por estar “quebrado” en distintas partes, el protagonismo se repartirá en estos niños.

Así mismo, la narración también se verá a veces un poco difusa, especialmente cuando los diferentes protagonistas vayan teniendo acciones y transformaciones importantes, como se puede observar con mayor claridad hacia los desenlaces, tenemos un desenlace diferente para cada uno de los hijos del *compadre*. En este sentido, cuesta ubicar el punto exacto en donde se sitúa el climax o también donde comienza el desenlace de la historia. En este sentido será necesario al personaje colectivo de la familia como referencia de lo protagónico para poder identificar qué estructura dramática se halla en el filme.

Inicio y presentación de los personajes



La historia abre cuando vemos a dos niños llamados Rodrigo y Chirigua que acuden a Quebrada Verde, en lo alto de los cerros de Valparaíso, para carnear una vaca robada. Al intentar carnear el animal, los sorprenden los carabineros y se inicia una persecución por entre los bosques y las quebradas en donde ambos niños son capturados. Con la captura del mayor, se reencuadra la imagen en un plano general de Valparaíso donde aparece el título “Valparaíso mi amor”.

Tras la aprensión de los dos niños, las autoridades llegarán al domicilio de Mario acompañados de los menores el padre se entregará entonces a la autoridad y será detenido e interrogado junto a sus dos hijos.

Objetivos y deseos:

Tanto objetivos como deseos se manifiestan en la escena posterior a la de

la captura de ambos hermanos y el padre, cuando los pequeños, durante su detención en la comisaría, dan declaración tras ser interrogados por el teniente:

“Carabinero: Buenos días mi teniente, traemos a los cuatrereros, eran dos menores y también dimos al padre... Los sorprendimos robando carne en Quebrada Verde... La carne aquí está...”

“Teniente: Muy bien, que pasen los detenidos...”

“Chirigua: No, si estábamos de pasá' no más, y éste dijo mira hay una cuestión colgá'... Fuimos re' harta carne, empezamos a cortarla y sacarla”

“Teniente: Y la bolsa... ¿para qué llevabas la bolsa?

“Chirigua: Bueno, llevé la bolsa para... No sé...”

“Teniente: ¿Tu papá te dijo que llevaras la bolsa?”

“Chirigua: Sí, me dijo que la llevara por si acaso...”

“Rodrigo: No si él no dijo nada, si nosotros siempre la llevamos para recoger la verdura...”



Del diálogo precedente, se desprende la intención de los menores en encubrir a su padre, refleja también el deseo de ambos de proteger a su familia - durante todo el filme veremos cómo los menores abogan por evitar a toda costa la desintegración total de su familia-, el padre, es para los menores, el que está a su cargo y el que cuida de la familia.

La secuencia de la interrogación a los menores prosigue con la contradicción de los pequeños en su declaración y la evidente culpa del padre, será entonces cuando luego de una elipsis veremos a Mario, el padre, pero ahora declarando ante el juez:

“Mario: Como yo venía allá de Colliguay, no sabía en qué trabajar así que la pega en el matadero me vino recontrabien, pero trabajé seis meses no más ahí, después me echaron, no mataban más animales por la cuestión de la sequía y otros enredos con el precio de la carne. Me encontré sin pega de nuevo y la finá había muerto hacía poco y yo... Con los cuatro críos. La comadre los vino a cuidar, pero había que darles de comer... ¿Y de dónde?, ¿y de donde oiga ud. iba a sacar la plata cuando no sabía hacer otra cosa que sacrificar animales? Agradézcale a dios que no sean habilidades para matar algún cristiano y robarle como hacen muchos, la cosa es que salí un día a caminar por ahí, desesperado, y veo unas vacas pastando... Créame que sentí una cuestión aquí en

la cabeza... Y nada me importó....”

Desarrollo y transformaciones:

Correspondiente a todo aquel conjunto de secuencias posteriores a la captura, juicio y reclusión de Mario. Es cuando sus hijos, en pos de sustituir la ausencia de Mario, probaran con distintos trabajos y roles, aunque no siempre honrados, pero que en definitiva serán todo aquel conjunto de acciones ejecutadas por estos menores en pos de la obtención de un fin noble o superior que será esta lucha contra la desintegración definitiva de su familia y de su hogar.

Acciones principales:

Como ya dijimos, las primeras acciones de estos niños serán acciones que revisten cierta inocencia, los niños sin un sustento económico y seguridad familiar deciden bajar al centro de Valparaíso y realizar distintas actividades para juntar dinero. Dichas acciones, en un comienzo serán del todo inocentes y honestas, sin embargo al avanzar el relato estas acciones serán más arrojadas y hasta deshonradas (aunque de fondo haya un acto noble al querer llevar el sustento familiar).



Chirigua, el segundo de los hermanos se encuentra mendigando en Av. Argentina pero no le va muy bien pidiendo, entonces decide aproximarse a un

puesto de fruta desde donde se roba un racimo de plátanos, la imagen se congelará en ese acto, cuando la imagen recupera su avance observamos a Chirigua huir corriendo por unos callejones.



Antonia, la tercera en edad entre estos menores pasará a una gasolinera para refrescarse y beber agua junto a su hermano pequeño. En el lugar conocerá a un taxista que le ofrecerá ir a dar una vuelta, Antonia subirá en el auto junto a su hermano pequeño, entonces en un lugar algo remoto el taxista hará un gesto para abrazar a Antonina y poco después le dará un beso. Allí entonces volverá a congelarse la imagen, denotando así una cierta relevancia para la historia propia de la acción en que la imagen ha sido fijada.

Ricardo, el mayor de los tres hermanos participará de un robo a un local comercial durante la noche, sin embargo en el intertanto en que se encuentran sacando la mercadería desde ese lugar llegará un vehículo del cual descenderán varios detectives entonces los menores se darán a la fuga. Ricardo, que tomará como ruta de escape una escalera muy larga, será alcanzado por un detective que lo agarrará, en el momento exacto en que el detective pasa en frente de cámara con Ricardo agarrado del cuello se volverá a congelar la imagen.

Transformaciones:



La primera gran transformación que sufren los protagonistas corresponde al encarcelamiento de Mario, quien fuera el padre y principal sustento de esta familia. Luego de tan dramático giro en la historia nos encontramos con la transformación de esta familia (a nivel del personaje colectivo) a nivel de roles y autoridad. Como los niños quedarán al cuidado de la Comadre y ésta se verá sobrepasada por tanto trabajo esto ocasionará el inevitable descuido de los pequeños quienes empezarán a frecuentar la calle, la locomoción colectiva, la feria y los bares en busca de trabajo o limosna.

De esta gran transformación inicial dependerán otra serie de cambios posteriores también importantes pero en la escala del personaje individual.

Así veremos cómo por ejemplo Antonia comienza a interesarse por los hombres mayores y luego por la prostitución.

En el caso de Chirigua veremos cómo de tanto mendigar y vagar por las calles se irá corrompiendo hasta empieza a robar.



En cuanto a Rodrigo, al momento de ser expulsado de la feria, acudirá con su hermano mayor -un joven veinteañero a quien veremos esporádicamente porque ya no vive con la familia- para que lo defienda. Como este hermano suele habitar los peores antros del bajo mundo, Rodrigo se verá rodeado por todo ese ambiente y también se corromperá.

El desenlace:



El desenlace de esta película es bastante inusual y se muestra como difuso. Como ya dijimos habrá varios desenlaces diferentes ligados a cada uno de los niños que protagonizan el film en cada particular correlato, a su vez, habrá también un desenlace para esa familia del cerro cárcel.



De este modo, el desenlace del correlato del hermano menor será su muerte, el desenlace de Antonia será la prostitución, el desenlace del Chirigua será robar, finalmente, el desenlace de Rodrigo será iniciarse en el mundo del hampa para robar.

Cuando hablamos del desenlace en esta película nos remitimos necesariamente al desenlace de esta familia que en su conjunto será entendida como unidad. El desenlace de esta familia se situará así hacia el final del film, cuando vemos a Rodrigo ser presentado por su hermano mayor a un grupo de mafiosos que en cierto modo lo inician, lo reciben en su grupo, en suma será la integración definitiva de Rodrigo en el mundo del “hampa” del puerto. Esta misma escena, termina cuando Rodrigo sale y su hermano Chirigua lo está esperando en el exterior, entonces también sale el grupo de mafiosos quienes abordan una citroneta, entonces vemos en el asiento posterior del vehículo a Antonia quien mira y saluda a sus dos hermanos. Aquí se ubicará el climax de toda la historia, acá los personajes tocarían fondo, además esta es la última vez que los vamos a ver en la historia.



Tipo de final:

Esta película nos presenta un final abierto ya que concluye dejando varios hilos sueltos respecto a sus protagonistas y por el carácter precario del nuevo equilibrio alcanzado. En este sentido el filme se aproximará todavía más a un tipo de narración de corte moderno ya que con este tipo de final se hace partícipe al espectador al invitarlo a concluir los hilos pendientes con su propia imaginación.

La narración débil o influencia de brecht:

Como podemos observar en el filme de Aldo Francia se nos presentan unos protagonistas cuyos valores morales se hallan invertidos, esto se debe a que estamos frente a la categoría de la narración débil, la cual como ya vimos difiere con el esquema clásico a raíz de sus variaciones en los *caracteres* de los personajes **“Entre los buenos y los malos, los blancos y los indios, los criminales y los policías, la diferencia es ya siempre imperceptible”** (Casetti F., Di Chio F., 2003)

En consecuencia, las acciones impulsadas por los deseos y objetivos de los personajes ya no dependerán de un fin noble para materializarse, su actuar y su desarrollo no se verá limitado por un designio moral (ahí tenemos el caso de la prostitución de Antonia, o de las peleas y el robo de Ricardo). En este sentido, acá nos enfrentamos a unos protagonistas cuyas transformaciones no se verán del todo explicadas **“los personajes, sin una acción que reaccione ante ellos, se vuelven enigmáticos, pierden consistencia”** (Casetti F., Di Chio F., 2003) En otras palabras, los personajes no se ubican en un solo polo, no hay una división entre personajes buenos y personajes malos, la escala de valores no se organiza de manera contrapuesta, sino más bien según **“axiologías próximas al sincretismo y dotadas de cierta permeabilidad”** (Casetti F., Di Chio F., 2003)

La figura del anti-héroe:



Como podremos observar, la figura de estos cuatro niños adopta indistintamente la figura del héroe o del antihéroe, es así como en sus acciones se ve reflejando el bien en la misma medida en que vemos el mal ***“es típica la coexistencia de diversos puntos de vista: en concreto, la narración adopta indiferentemente el del Héroe y el del Antihéroe, en un vaivén que conduce a la disolución del sentido de un frente neto”*** (Casetti F., Di Chio F., 2003)



Es así, como durante los distintos momentos de ésta película y en ausencia de aquellas barreras de carácter para identificarse con el personaje, asumiremos indistintamente las visiones de distintos personajes del hampa y del bajo mundo chileno. Estos personajes, se plantearan en coexistencia con los personajes de *buen carácter* representados por la sociedad tradicional y castigadora. Sobre estos personajes, en sus respectivos correlatos se irán dispersando por distintos caminos que hacia el final se encuentran en la fatalidad.



Ejemplo de aquello es aquella ambivalencia a nivel del carácter de los personajes de los hijos de Mario, al comienzo del film se los ve como personas de buen carácter, sin embargo con el transcurrir de la historia los vemos asumir cada vez más cualidades negativas ya que se irán transformando. La mayoría de los personajes de Francia no son portadores de un solo carácter: ya sea buen carácter o ya sea malo, sino que en éste sentido propone unos personajes brechtianos, el bien y el mal se expresa indistintamente al interior de todos sus personajes.

Tipo de fotografía

Locación y tratamiento del espacio



Cuando vemos el Film de Francia, de inmediato nos percatamos que la mayor parte de la historia transcurre en los exteriores. Este hecho será coherente con esa idea de plasmar de un carácter documental el relato, por cuanto el mundo exterior expone muy bien las características estéticas y sociales que nos remiten a los diferentes enfoques posibles de la realidad.



De igual modo, los decorados e interiores presentes en la película son locaciones reales con algunos arreglos menores, pero que en esencia representan lo que en realidad son, vale decir, así como el actor natural tiende a representarse a sí mismo, la mayoría de los interiores del filme se representan tal y como se presentan en el mundo real salvo un par de excepciones (la mansión de la dama que adopta a Chirigua).

Tipo de actuación:

Actor profesional:



La estrategia actoral que tomará Francia para el trabajo con el actor profesional, será de carácter muy clásico. La comadre por ejemplo tiende a ser capaz de integrarse muy bien junto con los actores naturales así como también con el entorno documental que empleará la película.



En este sentido Valparaíso mi amor en cierta forma tiende a homogeneizar los componentes actorales con los componentes reales, de ahí se desprende, que este filme en total coherencia con su propuesta estética y narrativa tienda a trabajar con el actor natural más que con el profesional, de lo cual se infiere el fuerte apego a los valores Neorrealistas en su rechazo de las estrategias de las películas de personaje y del star system.

Actor natural:

En el caso de Valparaíso mi amor, nos encontramos con el único de los tres filmes, que incorpora dentro de papeles protagónicos a actores naturales como es el caso de los niños que interpretan a los hijos de Mario (*Rodrigo, Chirigua, Antonia y Marcelo*),

Sin embargo, la estrategia de actuación que empleará Francia con los distintos actores naturales del filme corresponde a la de representarse a sí mismos ***“tratamos de que la misma gente de Valparaíso se interpretara a sí misma... una enfermera, que se representara a sí misma, lo mismo que una prostituta o un médico”*** (Francia A, 2002), de hecho, casi la totalidad de los niños del filme serán tomados del mismo lugar ***“fuimos al Hogar de Menores de Carabineros a elegir niños, ya que allí recogen a los niños vagos...”*** (Francia A., 2002)

La importancia del hecho real en la historia:



Una de las cualidades más claras que podemos apreciar en el filme, corresponde a la inclinación del autor por tomar desde la realidad tanto a los personajes como a las acciones para combinarlas o encadenarlas en el argumento fílmico. Recordemos que tanto el testimonio de algunas personas a las que directamente conoció Francia como su testimonio propio respecto de algunos hechos reales de los que fue también testigo se caracterizarán por comportar aquel componente real.

En este sentido, aquí el trabajo de Francia se alinea con el del neorrealismo italiano cuando vemos que es la realidad misma la que figura y la que conduce el relato, y donde los personajes que encarnan dicha realidad pasarán a ser los protagonistas. En esta misma línea Francia procederá con la articulación de los distintos componentes narrativos y estructurales de su relato basándose en hechos reales tales como la historia de esta familia del Cerro Cárcel (aunque tomada de otra ciudad), la línea narrativa de los niños vagabundos, el relato del funeral del menor de estos hermanos, la historia de Antonia, la historia de Chirigua y de su adopción por una señora de buen pasar, etc.

– *Relato de un carabinero:*

Sin lugar a dudas que la historia de la familia del Cerro Cárcel corresponde al relato principal planteado por la película, y que a su vez, dicho relato hace

referencia a una realidad concreta que, como ya dijimos, en palabras del mismo Francia, las extrajo del diálogo con un carabinero al cual llevó amablemente a Santiago en su vehículo luego de un viaje al norte de nuestro país. En dicha oportunidad, el uniformado narrará a Francia los hechos ocurridos al padre de esta familia de ocho niños quien fuera capturado junto a dos de sus hijos carneando un animal robado:



“El primer dato para mi largometraje lo obtuve de un carabinero que me hizo auto-stop camino a Santiago. Y como el viaje invita a hablar, me contó que días a atrás le había tocado intervenir en un caso de robo de vacunos, que eran descuartizados en el campo y llevados a la ciudad para su venta. Habían descubierto restos de una vaca colgando de un árbol. Y que habían montado guardia toda la noche en espera de los cuatrerros. Al amanecer aparecieron un hombre y dos niños chicos” (Francia B. A., 2002)

Como podemos observar, del relato de éste carabinero llegado a oídos de Francia se desprende que del relato original (adaptado en el texto fílmico), se conserva anécdotas tan importantes como el animal descuartizado en el campo, la guardia que los uniformados montaron para capturar al cuatrero, y los dos niños (aunque acá sin el padre) que aparecieron al amanecer. Es en este sentido, que se hace patente el trabajo del director con la realidad otorgando un carácter documental a su texto fílmico.

Relato de un niño vago:

Durante el correlato de Chirigua, cuando luego del funeral de su hermano menor, tras observar cómo se ganan la vida los niños “aguaceros” del cementerio, Chirigua opta por trabajar en el rubro y desafortunadamente los demás “aguaceros” lo echan a golpes. Es en este punto cuando Aldo Francia nos vuelve a remitir a la realidad con la secuencia de ésta señora de buen pasar que adopta a Chirigua por compasión. Esta secuencia se basa en la historia de un niño vago con el que Francia conversó una vez **“conocí el caso de un niño que junto con otros niños vagos merodeaba por los jardines de Caleta Abarca...”** (Francia B. A., 2002). Como veremos, son varias las peripecias planteadas por este niño las que Francia colocará en su relato:

...un día que estaba vagabundeando solo, se le acercó una señora – muy católica, según supo posteriormente– la que después de hacerle varias preguntas de cómo vivía, donde dormía, que comía, se lo llevo en su auto a una residencia de Concón. Durante algunos días vivió como el hijo mimado de la casa, lo bañaron, le cortaron el pelo, le compraron ropa nueva, lo alimentaban, lo paseaban, pero muy luego lo dejaron nuevamente en Caleta Abarca. Los antiguos amigos de la pandilla, al verlo llegar así en auto, de pelo corto y con ropa nueva, después de echarle tallas le pegaron y le robaron toda su ropa. Quedó peor que antes... (Francia B. A., 2002)

Sin embargo, como podemos observar los componentes reales tomados del testimonio del vagabundo incorporados al texto fílmico en los hechos van a ocupar una ubicación distinta en relación al orden temporal del caso real, en otras palabras, los hechos reales adaptados por Francia comprenderán otra organización sintáctica, es por ello que veremos los golpes y el robo al Chirigua en otro contexto (el del cementerio) y en otro orden (antes de ser adoptado por la señora), lo mismo sucederá con el nombre del niño, el cual realmente se llamaba Rodrigo **“José Román, en el momento de hacer el guión definitivo, me**

propuso llamarlo Chirigua. Y así quedo, como Chirigua. Decidí tomar la historia tal cual me la contó y que la viviera uno de los hijos de Mario González, el ladrón de ganado” (Francia B. A., 2002).

Historia de Antonia:



Lo mismo sucede con en el correlato de Antonia, la hermana mayor de la familia del Cerro Cárcel, cuya historia, habría llegado a oídos del doctor Francia por parte de una tercera persona, ***“A través de una amiga supe la historia de Antonia, la niña que se prostituye...”*** (Francia B. A., 2002)

“...Una vecina pobre del barrio le envió la niña a su casa, con el fin de que mi amiga la lavara en su tina de baño. Tenía ocho años. Al hacerlo, notó que en la zona de los genitales, que a su edad debe ser lampiña, tenía un montón de pelos cortos y ensortijados. Interrogada, confesó ingenuamente que en el paradero de taxis de la Plazuela Ecuador, un taxista la llevaba de vez en cuando en su auto al campo y le hacía cosas... Tiempo después que me contaran esto, supe que intentó lanzarse al vacío desde el Puente Capuchinos, de Caleta Abarca...” (Francia B. A., 2002)

Relato del Cementerio:



Veremos que este mismo fenómeno se manifiesta con la secuencia del funeral del hermano menor, cuando Aldo Francia (2002) remite como referencia a un verdadero funeral de un niño pobre del cual habría sido testigo. Del antecedente real tomará el detalle del funeral del hermano menor de la familia del Cerro Cárcel cuando el panteonero tras percatarse de la ausencia de una cruz para situar en la tumba del niño toma prestada una cruz del nicho de al lado para cambiarle nombre y clavarla en el suelo.

Selección cualitativa:



Ejemplo de aquello es cuando a propósito de la historia de Antonia observamos que el Dr. Aldo Francia descartó una parte de toda esa historia original que escuchó de una amiga, es decir, discriminó y seleccionó lo que estimó relevante desde su referente real ***“tomé la primera parte de la historia, le aumenté a la niña tres años de edad y suprimí el intento de suicidio, por poco real... Y así, Antonia pasó a formar parte de la familia del preso del Cerro Cárcel”*** (Francia B. A., 2002). Este proceso, dice relación con la selección de distintos relatos para su integración posterior en pos de una secuencia nueva,

con nuevo sentido, que combinará las distintas realidades planteadas en base a un referente real.

Un rol crítico lo jugará el montajista, a quien se le debe el que asistamos a una película capaz de articular estos distintos relatos de naturaleza heterogénea y disponerlos en un mismo texto y con coherencia. Aldo Francia señala que a su montajista debe que su película no se extendiera por varias horas, tenía mucho material filmado de calidad que no aportaba a que avanzara la historia, para lo que se recurrió al montaje

Tratamiento de montaje:

Lo más relevante, a la hora de hablar del montaje de las distintas secuencias de la película, corresponde a la capacidad integradora del montajista y de su capacidad de trabajo en la ordenación de un puzle o collage compuesto de heterogéneas realidades. Esto, principalmente se debe a que Aldo Francia da cuenta de un conjunto de hechos especialmente significativos que le tocó conocer en directo o por terceras personas que llevaron a sus oídos estas historias, y que luego de su materialización en el rodaje con la dirección del filme que se encargarán de aportarle unidad estética, histórica y formal a la imagen, se las cederán por completo al montajista quien hará de ellas una amalgama capaz de agrupar tan remotas historias entre sí en una sola unidad.



Los principales agentes que propiciarán la unidad en el relato corresponden a la rearticulación sintáctica durante el proceso de guión y su cristalización definitiva luego con el montaje, donde para la debida ejecución del montaje, será

necesaria la correcta escritura y modelización previa que se le debe al guión y que viene a ser este “otro” principal agente estructurador de esta heterogénea reunión de historias y personajes que Román y Francia vendrán a “adaptar” desde la vida real mediante la escritura de un guión con la debida investigación para sustentarlo.

Luego, con el trabajo de Piaggio se llegarán a integrar estas distintas piezas para completar el puzzle de las heterogéneas realidades que previamente imaginó y describió el guión. Con la prolija mecánica del montaje, se podrá limpiar de toda impureza, se podrá engastar la estructura fílmica o como Aldo Francia señala, se podrá extirpar cualquier material innecesario.

Así mismo, el montaje les permitirá movilizar las debidas piezas de este puzzle tan general para denotar una correcta interpretación y asignación de sentido, se propiciará también la armonía y cadencia entre sus distintas partes.

El rol de la realidad en la construcción del film:

En cuanto a la forma de contar la historia, veremos que Francia apostará por no encasillarse bajo un esquema narrativo meramente convencional que presupone un carácter realista y mimético que adquiere una parte de su relato. Aún cuando veremos una cronología lineal, una estructura lógica causal, un conflicto central, y una intención de mimesis en la representación correspondiente a este tipo de narración, todos ellos aspectos formales de la narrativa clásica, también podemos observar cómo este filme es capaz de integrar estos aspectos con otros de distinta índole, como los elaborados por los neorrealistas y nouvellistas que le antecederan con varias técnicas presentes en la película. Es la integración tanto de componentes del relato de la crónica roja y las estructuras dramáticas heredades de la literatura así como también de recursos narrativos y estéticos claramente inspirados en las vanguardias europeas con un carácter mucho más heterogéneo.

En este sentido, como gran parte de las distintas líneas narrativas fueron tomadas del relato oral, es decir, de diferentes historias que fueron narradas por sus protagonistas a Aldo Francia, en este sentido, no es de extrañar que permanezcan distintos códigos y componentes propios de la crónica o el relato oral en las diferentes partes del film ya que Francia lo que hizo fue incorporarlos a otro lenguaje y a otra técnica, Será justamente sobre diferentes aspectos de la técnica cinematográfica, donde se expresen la mayoría de los recursos estéticos y formales que el autor toma prestados del cine moderno y de las vanguardias de la nouvelle vague y del neorrealismo italiano.

Análisis hermenéutico de la obra:

Discurso explícito del autor:

Luego de revisar el film, podemos aventurarnos en afirmar que en la película, sin duda se expone una intención discursiva que emana desde su autor, y que dice relación con su visión singular sobre la justicia por una parte y sobre las causas de la miseria y el subdesarrollo por otra.

Siendo así, para identificar esta singular visión sobre la justicia, emplearemos el término “justicia del subdesarrollo” que es aquella justicia que tiende a existir en pueblos de mayor retraso social, cultural y económico (de ahí el alcance subdesarrollo).

Como podemos ver Francia propone la organización causal de su narración pero con ella rompe la tradicional ideología asociada a ese modelo de narración puntual, en su narración esta propone que una de las causas de la miseria y la delincuencia sería la propia justicia cuando ésta no se hace cargo de las secuelas que produce, también refleja una justicia que al producir más miseria produce necesidad que al no poderse satisfacer también producen más crimen. Acá se expondría aquella visión circular de la criminalidad y de la delincuencia, la justicia y el crimen son planteados solo como dos partes distintas de un mismo círculo

vicioso.

K.- CONCLUSIONES

Los resultados del presente análisis, demuestran con claridad las respuestas a las distintas interrogantes que giran en torno de nuestra hipótesis inicial. Por una parte, tenemos que la representación que se hace de la justicia para cada filme es única y difiere del resto, y que para cada caso representado yace una problemática singular que opera en función del tipo de justicia expuesto.

En El Chacal de Nahueltoro yace una crítica al imaginario de justicia de aquel entonces, se plantea que son un imaginario y una justicia atrapados entre dos formas contradictoriamente opuestas de hacer justicia, la que sólo castiga y la que castiga pero además rehabilita. En A la sombra del sol nos encontramos frente a una justicia de tipo épico-ritual, aquí nos acercaremos a la justicia pero por otros derroteros, la cual también yace bajo cierta contradicción, el choque de dos justicias diferentes, la justicia local-ritual, contra la justicia oficial, todo el desenlace de la película gira en torno a la decisión de hacer justicia tribal y así afirmar la identidad local o recurrir a la justicia oficial para resolver el problema, los pobladores no confían en la justicia oficial y deciden hacer justicia por cuenta propia. Finalmente tenemos a Valparaíso mi amor, donde se plantea una justicia del subdesarrollo, en este caso la ejecución de una sentencia al padre de una familia provocará la desintegración de toda su familia, sus hijos sin un responsable que los cuide caerán en la miseria, la delincuencia y la muerte, es en suma, una crítica a esa justicia oficial que aunque se propone a hacer justicia, no se hace cargo de las secuelas que provoca.

Estos tres filmes se aproximarán a una órbita comprendida como la del cine neorrealista. En este sentido, cabe señalar algunas de las distintas técnicas neorrealistas a las cuales recurrirían estos tres filmes, tales son por ejemplo el uso del actor natural ya sea para representarse a sí mismo o para interpretar a otro personaje, también está el uso de locaciones, y decorados reales,

Respecto al tratamiento cinematográfico podemos ver que estos tres filmes

son capaces de trasladar o trasplantar una historia desde un tipo de texto basado en una experiencia tomada del mundo real y volcarla en un texto nuevo y basado en el lenguaje cinematográfico de ficción. Es la integración del mundo documental con el mundo de la narración del cine en un texto nuevo y capaz de generar una relectura de los hechos que inspiraron estos relatos, aunque desde otro enfoque, esta nueva visión es la que inspirará a los autores de estos tres filmes en mirar hacia estas historias y tomarlas prestadas desde la crónica roja local, desde el testimonio personal, etc. pero aportando una visión singular y heterogénea a diferencia del modelo clásico.

Por otra parte, hemos sido testigos de las interacciones que se producen entre los distintos modelos de representación aplicados a un mismo filme. En el Chacal de Nahueltoro por ejemplo, se incorporan ciertos aspectos formales propios del relato de crónica roja o crónica policial durante algunas secuencias puntuales en que el autor se permite una cierta ironía al retratar estos géneros del periodismo e integrarlos a un texto de corte más bien artístico, dando así lugar a un tercer tipo de texto, completamente singular y moderno.

El Chacal de Nahueltoro será influenciado tanto por el neorrealismo italiano en su forma de relatar (carácter documental) como por las prácticas de puesta en escena de la nouvelle vague, en particular su fotografía (tenemos el caso del travelling circular en la escena del crimen, la cámara en mano, etc.).

A la sombra del sol tiene un tratamiento que se acerca al neorrealismo y comparte prácticas como la de trabajar con gente local, con baja iluminación interior y mucha toma de exteriores. Tiene aproximaciones a la nouvelle vague en cuanto a la libertad del movimiento de cámara. No obstante, a nivel dramático y de la narrativa se corresponde con el modelo de la “narración débil” o una narración que es una derivación del esquema clásico pero con algunas variables importantes como el protagonismo del antihéroe, la presencia de diferencias al nivel de la escala de valores como por ejemplo las dos justicias que se ven en el film, también se advierte personajes únicos, complejos y más bien distantes del estereotipo convencional y una serie de componentes originales capaces recomponer y dar un enfoque diferente que el del modelo clásico dramático.

Valparaíso mi amor es el film que más se acerca al problema neorrealista, en la utilización de la ciudad como set de filmación, la mezcla de actores profesionales con actores amateur o casuales (los chicos del filme por ejemplo), el estilo “popular” de los personajes, la estética “objetiva” de la fotografía, una mirada honrada y de gran contenido social.

BILIOGRAFÍA

Aristóteles. *Poética*, B. Aires: Editorial Leviatán, s/r.

Aumont Jacques. *Estética del cine*, B. Aires: ediciones Paidós, 2008.

Benjamin, W. *El narrador*, s/r: www.librodot.com, s/r.

---. *Discursos interrumpidos I*, B. Aires: Taurus, 1989.

Casetti, F. Di Chio, F. *Como analizar un film*, Barcelona: Paidós, 2003.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, España: Lumen, 1984.

---. *Interpretación y sobreinterpretación*, España: Cambridge University Press, 1997.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

---. *Vigilar y Castigar, el nacimiento de la prisión*, Capital Federal, Argentina: Siglo XXI Editores, 2003.

Littin Miguel. *El Chacal de Nahueltoro*, Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1970.

Navarro Sergio, Cepeda Rodrigo, Doll Edgar, González Guillermo, Jacobsen Udo. *El Chacal de Nahueltoro Emergencia de un nuevo cine chileno*, Santiago de Chile: Uqbar editores, 2009.

Orell García, Marcia. *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, PUCV, 2007.

Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y Cine una aproximación comparativa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

Santa María, C. Littin, M. *El Chacal de Nahueltoro, vivisección y guión de una película chilena*. Santiago: Editorial Zig Zag, 1970.

Francia Boido, A. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Valparaíso: Universidad de Valparaíso- Editorial, 2002.

Vega Hector, Villagra Nelson. *Entrevista a Nelson Villagra, El Chacal de Nahueltoro*. Santiago: Fortín Mapocho, 2007. (En la línea: <http://www.fortinmapocho.com/detalle.asp?iPro=1432&iType=140>).