

área de cine y artes
audiovisuales



GOBIERNO DE CHILE

FRAY CAMILO HENRIQUEZ 262, 6º PISO - SANTIAGO DE CHILE
TELEFONOS (56-2) 731 9927 / (56-2) 731 9933 / FAX (56-2) 665 0798
E-mail areadecine@terra.cl

de cine

Fichas de Trabajo

Cine Clubes Escolares

**Proyecto Cine Clubes Escolares
2002**



Presentación

Las tres fichas de trabajo que usted tiene en las manos son el cuerpo de las clases de Cine Clubes. Estas fichas nos permitirán *apostar*. Apostar por la inserción del audiovisual en la pedagogía y en la experiencia metodológica. Apostar por la cualidad educativa del cine como medio de expresión, la cual se pone de manifiesto en distintas dimensiones de la vida humana: desde la más básica, que es la sensitiva, hasta las de mayor complejidad, que serían la dimensión social y moral del ser humano. Apostar en un juego serio e inspirador: el de fomentar la imaginación, la memoria colectiva y forjar una comunidad educativa crítica y creadora.

El material aquí descrito trabaja con los contenidos planteados en los Objetivos Fundamentales Transversales (OFT) que propone la Reforma. Bajo esta orientación se desarrollan tres módulos de análisis que contienen fichas cinematográficas, fichas culturales y fichas humanísticas. Cada una de estas fichas corresponde a una película de los módulos que se han trabajado desde el año 2001, y son las siguientes:

Para el módulo **El Cine como arte y expresión humana** corresponde la película "El Chacal de Nahueltoro"; para **Identidad y pertenencia** "Belleza Americana"; y para **Derecho a la diversidad** se tomó "La misión".

Sobre las fichas

Cada ficha contiene tres partes:

FICHA CINEMATOGRAFICA: identificación del filme, el autor y su visión de mundo, materiales de expresión (imagen, color, palabra, ambiente, música, sonido), códigos de espacio y tiempo (espacio pictórico, espacio arquitectónico, espacio filmico, posiciones y movimientos de cámara), narrativa y personajes.

FICHA CULTURAL: contexto histórico y social de la película (géneros, movimientos, temas)

FICHA HUMANÍSTICA: significaciones del filme, temas y reflexiones. Aproximaciones desde la filosofía, antropología, sociología, psicología, entre otras disciplinas.

Además, cada ficha cuenta con una hoja de actividades sugeridas, temas para debatir en cine foro y temáticas por asignatura.

Dos observaciones. Esta es una pauta de trabajo estándar. Hay películas que requieren mayor desarrollo de una ficha en especial. Además, dentro de cada ficha, un área puede ser privilegiada (por ejemplo, la narrativa por sobre los materiales de expresión). Las tres secciones están en función de la expresión formal. La parte humanística y la cultural no abandonan la expresión modal de la película.

Las fichas están ideadas de tal forma que cada profesor pueda acomodar los contenidos a su asignatura. Los profesores(ras) de *Lenguaje y Comunicación*, tienen la narrativa, los personajes, las referencias literarias y el uso de la palabra. *Historia* tiene los contextos históricos y sociales. *Filosofía* tiene las significaciones, temas y reflexiones. Las *Artes Visuales* pueden tomar los aspectos formales.



color, del espacio arquitectónico y pictórico. *Música* tiene la banda sonora, los sonidos y la música. Incluso las *Ciencias* tendrán su espacio.

Ahora bien, el ideal es que cada profesor recorra las fichas como un cuerpo unitario.

Sobre el método de trabajo

Se ve la película en la sesión correspondiente. La sesión que sigue será destinada a trabajar en la ficha. Algunas recomendaciones: en lo posible, ver la película antes de su exhibición. La ficha está en directa relación con las imágenes. Además, se sugiere guiar a los estudiantes, ya sea en el mismo visionado o luego de la exhibición, para que piensen en algunos aspectos de las fichas. El esquema de trabajo es con el sistema de cine foro y debate.

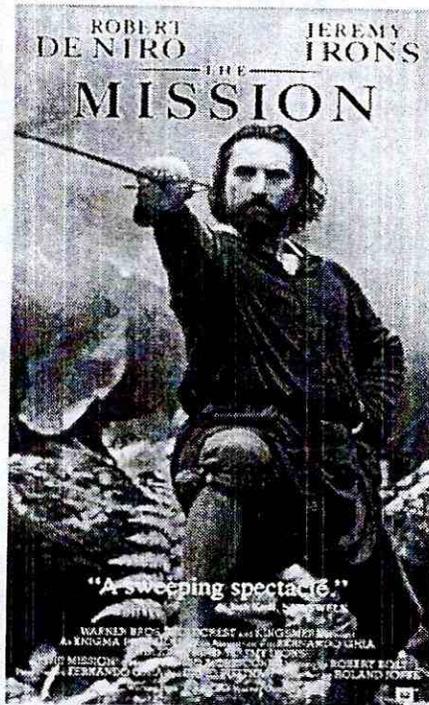
Si se quiere: entregar la ficha (fotocopias) a los estudiantes en la semana previa a la jornada de trabajo. Así, pueden traer temas elaborados para desarrollar en clases. En la jornada de trabajo y debate, el ideal es abarcar las tres partes de la ficha. Si el profesor o profesora lo desea, puede crear su propia metodología o sugerir otros temas y actividades.

Las fichas funcionan como texto de apoyo y apuntes. Las preguntas, en su mayoría, pueden realizarse a partir de lo que las fichas contienen. El profesor desarrolla y profundiza.

Se ha pensado que sea cada profesor el que acomode la película a temáticas regionales.

DERECHO A LA DIVERSIDAD

La misión



The mission, 1986.

Inglaterra.

Director: Roland Joffé.

Productores: Fernando Ghia y David Putnam.

Producción: Enigma Productions.

Guión: Robert Bolt.

Fotografía: Chris Menges, en Rank Color.

Música: Ennio Morricone.

Montaje: Jim Clark.

Duración: 128 minutos.

Reparto:

Robert de Niro (Mendoza), Jeremy Irons (Gabriel),
Ray McAnnly (Altamirano), Liam Neeson (Fielding), Aidan Quinn (Felipe),
Ronald Pickup (Hontar), Charles Low (Cabeza),
Monirak Sisowath (Ibaye), Cherie Lunghi (Carlotta), Daniel Berrigan (Sebastian).

Ficha Cinematográfica

El autor

Roland Joffé: *idealización europea*

Roland Joffé nació en 1945, en la ciudad de Kensington. Comienza a trabajar en el teatro en 1971 y después de cinco años en los escenarios se convierte en realizador de televisión. Permanece en ese medio hasta que es llamado por David Puttnam (conocido productor británico que trabajó con Allan Parker y Ridley Scott) para dirigir *Los gritos del silencio*, su primer film. *La misión* es el segundo proyecto entre ambos.

Joffé podría ser descrito como un artesano dócil, no demasiado tentado por aventuras intelectuales y de reconocida profesionalidad. Una figura que encaja en las "producciones de prestigio", donde se inserta *La misión*, película que se llevó, en medio de la polémica, la Palma de Oro en Cannes (1986).

Hay dos figuras relevantes en la realización de este film. El productor David Puttnam, con su apuesta por los temas serios y los tratamientos de divulgación. Y el guionista Robert Bolt (escritor habitual del cineasta David Lean en películas como *Dr. Zhivago* y *Lawrence de Arabia*), con su afición a los relatos de corte histórico, a las implicaciones religiosas y a un idealismo liberal.

Materiales de Expresión

¿Qué aspectos destacaríamos en la expresión formal de esta película?

La **imagen**. El montaje fotográfico de los escenarios naturales; el retrato de los **ambientes**, con la grandiosidad de las cataratas del Iguazú y las selvas tropicales circundantes, en la zona limítrofe entre Paraguay, Brasil (estado federal de Paraná) y Argentina (estado de misiones). La caída del agua es significativa: ilustra la dificultad de la ascensión a la que se ven enfrentados Gabriel y Mendoza. Esta pugna entre un descenso y un ascenso queda plasmada con fuerza en la larga secuencia en que Mendoza carga con el peso de la penitencia y de la culpa. Como el mito de Sísifo, Mendoza levanta su roca una y otra vez. La duración de esta secuencia nos compromete en el peso de su cruz. La penitencia finaliza con un nacimiento: la fusión de la risa y del llanto en el rostro de Mendoza.

La **palabra**. Primero, como cruce de mundos, de lenguas, de dialectos. Segundo, por su connotación: la evangelización implica llevar la palabra de Dios. En momentos claves, la palabra se transforma en poderosa arma, como en la escena en que Mendoza pide perdón. Al ofrecer disculpas a todos los presentes, incluido el guaraní, Mendoza expone al indígena como un igual ante los otros. Por último, la palabra guía el relato, varias veces en *off*: recordemos que el cardenal Altamirano gatilla la narración. En este sentido, es bueno notar la manera en que el prólogo rehace el relato. Altamirano, mirando al espectador, sanciona un hecho: comunica a

su Santidad que ha solucionado el problema y los imperios podrán volver a esclavizar a los indígenas. Si hemos visto la película, tomaremos eso como una verdad. Sin embargo, ese hecho esconde los matices de la historia. Altamirano reemprende la narración, porque en esa mirada al espectador, se esconde un fondo de culpa.

La *música* de Ennio Morricone, interpretada por la *London Philharmonic Orchestra*. Hay un tema que se repite, como *leit motiv*. La melodía emerge en instancias decisivas de encuentro. ¿Ejemplos? Cuando el padre Gabriel toca la flauta, previo a su contacto con los guaraníes (tenemos allí música diegética, pues nace del relato mismo). Esta escena es interesante, porque el director prolonga la melodía con música incidental (no diegética), sellando un compromiso con su personaje. La segunda reiteración de este tema acontece con el abrazo de Mendoza y los indígenas. El tercer encuentro es el de Altamirano y los guaraníes. Por último, el punto cúlmine: el lazo de la muerte entre Gabriel y Mendoza. El director utiliza dos instrumentos musicales (la flauta y el violín) para simbolizar el encuentro de las culturas.

Narrativa

Argumento: La película narra la trayectoria personal del padre Gabriel (Jeremy Irons), fundador y superior de la nueva misión de San Carlos, situada aguas arriba de las cataratas de Iguazú; y la del capitán Rodrigo de Mendoza (Robert De Niro), mercenario y traficante de esclavos, que acaba matando a su hermano tras confesarle su novia que se ha enamorado de él. Atormentado por su crimen -no por su actividad anterior- cree haber perdido el sentido de su existencia, hasta que el padre Gabriel le convence para que se incorpore a las misiones jesuíticas en el interior de la jungla, expiando así su pecado.

Desde el punto de vista argumental, el film se basa en un flash-back, narrado por el cardenal Altamirano, que en un primer momento permite centrar el relato en su contexto histórico; y posteriormente sirve como nexo de las diferentes subtramas que componen la historia.

La evolución de los protagonistas se presenta de manera antagónica. El padre Gabriel tiene un tratamiento lineal. Su manera de concebir la misión encomendada por sus superiores -la evangelización de los guaraníes- permanece inalterable durante el transcurso de los acontecimientos. En cambio, el capitán Mendoza sufre continuas transformaciones (mercenario, jesuita y soldado en defensa de las misiones guaraníes). El contrapunto que se teje entre ambos llega a su ápice en la forma cómo se nos muestra la muerte de cada uno. Gabriel no renunciará a la vía pacífica. Mendoza luchará con las armas. Los dos caerán fulminados. ¿Martirio perdido? Más bien: la integridad de una elección al momento de vivir la muerte.

Ficha Cultural

Espejo de doble rostro: Viejo y Nuevo Mundo

En la segunda mitad del siglo XVIII los imperios coloniales de España y Portugal ajustaban sus fronteras sobre los respectivos territorios de ultramar. La línea divisoria del Río de la Plata iba a ser transformada mediante un intercambio de tierras cuya finalidad iba más allá del simple reajuste fronterizo: se trataba de adaptarse a las nuevas leyes de la oferta y de la demanda en un momento de clara decadencia, cuando ya el tráfico de esclavos (erradicado legalmente en los territorios españoles) comenzaba a perder sentido debido a la falta de suministros, y las misiones de los jesuitas (Orden que constituía el ejército de choque del Vaticano en los países europeos) suponían un cierto obstáculo para el avance del nuevo régimen.

Azotados y explotados por los españoles o utilizados como esclavos por los portugueses, a los indios Guaraní no les quedaban muchas alternativas. La negociación entre el Gobierno luso (con el Marqués de Pombal a la cabeza) y la curia vaticana acabó dando como fruto más visible la masacre de la batalla de Caibale (1756), en la que tropas españolas y portuguesas segaron la vida de 1.400 indios autóctonos en pocos minutos de desigual combate. Las tribus se habían apuesto al desalojo de sus tierras y la mediación de los jesuitas, con el eclesiástico Altamirano como enviado papal y protagonista de la misma, sólo sirvió para cubrir el expediente y plegarse a los designios de los gobernantes coloniales. Tres años después, la orden de los jesuitas fue suprimida en Portugal y sólo tardó ocho más en serlo también en España (1767).

En este marco histórico se sitúa la película. Algunos críticos, especialmente españoles, han visto en *La Misión* una apología de la Orden y de su tarea en el seno de las misiones. Además, señalan la visión "indigenista" notoriamente idealizada. En una secuencia paradigmática, que sirve para mostrar al enviado papal el fruto logrado por los jesuitas en el interior de las misiones, se presenta a la comunidad orlada por todas las virtudes del "salvaje felizmente civilizado". El esquema es: denuncia de "los políticos" (Gobernadores coloniales, autoridades de la Iglesia) y de los imperios (el portugués y el español); apología de los mártires individuales (sean laicos o jesuitas) que dieron la vida en defensa de los indios.

Sea cual fuere la opinión, no podemos olvidar que este film es también, al igual que el punto de vista de aquellos críticos españoles, una *mirada europea*. La colonización de América es un complejo cúmulo de dualismos. Como si mirásemos un espejo de doble rostro, se funden el descubrimiento y el despojo, el mestizaje y la discriminación, el diálogo cultural y el sometimiento, la fundación y el desalojo. Este, que es el dilema de nuestra diversidad, implica una interrogante eterna por nuestra identidad.

Evangelización: ¿despojo o nuevo ojo?

Los jesuitas son los miembros de la Compañía de Jesús, orden fundada por san Ignacio de Loyola (1491-1556). La Compañía llegó pronto a ser muy importante, pero en el siglo XVIII fue perseguida y expulsada de Portugal (1759), Francia (1762) y España (1767), hasta que fue suprimida por el Papa Clemente XIV en 1773. En 1814, sería definitivamente restablecida por el Papa Pío VII.

La Compañía de Jesús desde sus inicios fue misionera. Ha sido cuestionada por otras órdenes religiosas, especialmente por su tono colonialista. Como fruto del Concilio Vaticano II y en sintonía con la Iglesia, los jesuitas han realizado una inflexión en su actividad evangélica dirigiendo su acción hacia los pobres, los emigrantes y marginados. Ha procurado realizar sus tareas evangélicas desde la *inculturación*, es decir, el aprendizaje de la cultura de los pueblos que van a cristianizar y sin modificarla, transmitirles la fe.

En esta película, la evangelización apunta a una comunicad específica. Los Guaraníes son un pueblo indígena establecido especialmente en el territorio de Paraguay, donde constituyen el 65% de la población y su lengua es la más usada. Otros contingentes importantes habitan en territorios del Brasil ("llamados "tupiguaraníes"), de Argentina y de Uruguay. El guaraní, con el tupí, forma un grupo de lenguas indígenas sudamericanas -compuesto de 68 idiomas- de los que solamente se conservan 28.

En América, el proceso de evangelización abre una pregunta. ¿Deseaban las culturas precolombinas recibir esta nueva cosmovisión? Es una interrogante compleja que implica un debate de creencias. El catolicismo que llegó a nuestro continente tiene como base extender su religión a los otros. ¿Pero qué ocurre con el choque divino? Las culturas indígenas tienen sus propios dioses. ¿Cómo convivir con el Dios de la tradición judeocristiana? Y a la inversa, ¿cómo convivir con los ritos indígenas? ¿Se está dispuesto a convivir?

Según el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz (*Ideas y costumbres*, FDE, México, 1996) hubo diferencias entre la colonización en América de los hispano-portugueses católicos y la de los anglosajones protestantes. Para el catolicismo de la Contrarreforma todavía existía la posibilidad de mediación; consecuencia: la conversión y el mestizaje. Para el protestantismo, el abismo era ya insalvable: resultado: el exterminio de los indios americanos o su reclusión en los "territorios reservados". Esta cierta tolerancia tuvo rasgos de asimilación en algunas culturas indígenas precolombinas. Los mitos matriarcales permitieron que la iconografía de la Virgen fuera apropiada. Pachamama, Coatlicue: las diferentes cosmovisiones miraron con sus propios ojos a la Virgen.

Este es un tema para retener. En las creencias se juega una manera de ver (y oír) el mundo. En *Aguirre, la ira de Dios*, película de Werner Herzog, hay una escena emblemática. Un misionero acerca la Biblia a un indígena amazónico. Le dice que en este texto, está la voz de Dios. El indígena coge el libro y lo acerca a su oído. *No oigo nada*, le dice en su lengua. El misionero se violenta, piensa que el indígena se ha mofado. Pero no es así. En su tribu, los dioses hablan al oído...

Ficha Humanística

Diversidad: encuentro con el Otro

En la noche de los tiempos, la fundación de América es un guiño del ojo. Una mirada ha zarpado desde Europa. La mirada colonial, la vista de Colón que espera hallar las Indias. Al llegar a la otra orilla del deseo, la sorpresa es mayúscula. Pero nada es comparable a la que vivieron las culturas mesoamericanas. Octavio Paz ha dicho que el desconcierto de dichas culturas ante la llegada de los españoles se debió a la incapacidad para *pensarlos*. No podían pensarlos porque carecían de las categorías históricas para encajar la aparición de esos seres venidos de no se sabía dónde. Para clasificarlos tuvieron utilizar la única categoría a su alcance para dar cuenta de lo desconocido: lo sagrado. Los españoles fueron dioses porque los mesoamericanos no tenían sino dos categorías para comprender a los otros hombres: el civilizado sedentario y el bárbaro. Los españoles no eran ni lo uno ni lo otro, por lo tanto eran dioses, seres que venían del más allá. Durante dos mil años las culturas de Mesoamérica vivieron y crecieron solas; su encuentro con el otro fue demasiado tardío y en condiciones de terrible desigualdad.

La *otredad* es una imagen del extrañamiento. Lo Otro nos sorprende. Le tememos: surgen los prejuicios. Lo adoramos: surge la identificación. *La Misión* es un film sobre la visión de la otredad. *Es una mirada europea sobre varias miradas*. Sobre la iglesia y sus distintas políticas. Sobre las convicciones de Gabriel o Mendoza. Sobre el choque entre *cultura* (palabra de origen agrario: cultivar la tierra significa labrarla, dar frutos) y *civilización* (palabra de origen urbano: evoca la idea de ciudad, de ley y de régimen político). Sobre la relación ambivalente entre la fuerza espiritual y la fuerza material. ¿Hasta qué punto en determinados momentos, la fuerza material puede salvar (la defensa armada que de las misiones hace Rodrigo de Mendoza) y la espiritual puede matar (la orden de su Eminencia mandando abandonar las misiones)? La película es también acerca de la mirada que dejamos caer sobre ella.

El cine, en este siglo, ha tenido la *misión* de exponer estas imágenes, estas cosmovisiones. La mirada de nosotros sobre los otros. ¿El cine altera nuestra percepción del mundo? Convendría recordar la etimología de la palabra "alteración" -del latín *alterare* y ésta, a su vez, del término *alter*, que quiere decir "otro". A través del cine somos otros, imaginamos a los otros.

Un filósofo contemporáneo, Cornelius Castoradis, ha mostrado que en todas las culturas es posible discernir un nivel funcional y otro imaginario. Las cosas y las instituciones son funciones y medios: a través de ellas la sociedad realiza cientos de fines. Al mismo tiempo, la sociedad se imagina a sí misma e imagina otros mundos. Así se retrata, se recrea, se rehace, y se sobrepasa: habla con ella misma y habla con lo desconocido. Lo más notable es que, después, los hombres y mujeres imitan esas imágenes. De este modo, la imaginación social es el agente de los cambios históricos. La sociedad es continuamente otra, se hace otra, diferente: al imaginarse, se inventa.

Sería bueno que al terminar de ver *La Misión*, al terminar de ver cualquier película, nos preguntásemos por lo que nos rodea, por lo que somos. Los mapuches, los peruanos, las distintas visiones políticas... ¿Qué es Chile?

¿Hagamos un viaje imaginario por Chile?

El viaje es una exigencia. Es necesario salir del espejo para mirarse a sí mismo. Porque Chile es un espejo, quizá un espejismo. Una inmensa tela blanca a la que había que pintar. Fueron los Otros quienes nos pintaron -Cicarelli y la ornada europea-, pero porque fueron *otredad* es que nos pintamos a nosotros mismos. Fueron los otros quienes nos instituyeron -europeos criollos, Andrés Bello y el código-, pero porque fueron *otredad* es que nosotros nos instituímos. Fueron otros los que nos estudiaron -Claudio Gay, Faustino Sarmiento-; fueron otros los que nos construyeron -Joaquín Toesca, Josué Smith Solar-, pero porque fueron *otredad* es que fuimos nosotros. La imagen nos separa, la nominación nos une. *Nos-Otros*.

La imagen de Chile es *decadente*, un eterno descenso, una caída. Es el paracaídas de Altazor de Huidobro, el bombardeo sobre La Moneda, la bengala cayendo, el Cóndor Rojas cayendo, Condorito cayendo. ¡Exigimos una explicación! Somos un país minero, subterráneo. Somos *arribistas*: necesitamos ascender a la superficie. ¿Somos un país alcohólico? El alcohol es etéreo. Chile vino y se va.

¿Dónde está Chile? En el límite del mundo. El resto de América también fue frontera, pero esta fue aprehendida con mayor celeridad. Chile siempre estuvo más allá de todo, se intuía que terminaba en algún lado. Para los incas fue frontera. Para los españoles y el Estado fue frontera. Para Ricardo Larraín fue La Frontera ¿Fin del mundo? El paso al fin del mundo es muy estrecho, bien lo supo Magallanes.

Chi-chi-chi. Le-le-le. Chile es una inmensa cinta desdentada, desmembrada. En proporción territorial, es mayoritariamente isla. De ahí su *a-isla-miento* congénito. Vista desde el norte, la cinta-país es una toma expuesta, casi velada por el exceso de química mineral. Hacia el centro, los fotogramas se enlazan por fundido. Al sur, la cinta vivió la segmentación, se corta. Extendida, la cinta-país se rinde a ser revelada una y otra vez por el vaivén de las olas. No somos un país liquidado, somos líquidos.

Creemos ser país, y la verdad es que somos apenas paisaje, dice Nicanor Parra. Gonzalo Rojas goza con las piedras. Teillier le canta a la nube que es lluvia que es vino. En uno y otro caso no hay piedras ni vino; hay nombres. Chile es Nada, nada en aguas por todos los recovecos. Pero porque es nada puede vestirse de todo. Puede ser todo el tiempo Otro que sí mismo. ¿Por qué se sigue preguntando si Chile tiene identidad? La imagen de Chile es siempre idéntica a sí misma, pero en cuanto decimos esto, transmuta, se volatiliza. Somos "huevo", la víspera del ave.

Qué fue primero, ¿el huevo o la gallina? La imagen suspendida entre ambos. Sólo podemos preguntar.

La Misión

Actividades Sugeridas

- Hacer grupos: tomar partido por alguna de las posiciones vistas en la película y fundamentar. ¿Por qué se estaría de acuerdo con el cardenal Altamirano? ¿Con el padre Gabriel? ¿Con el jefe indígena? ¿Con Rodrigo Mendoza?

- Trasladar la película a realidades locales. ¿En qué lugar nos ubicamos nosotros? ¿Qué sabemos de nuestro pueblos indígenas? ¿Cómo miramos a los peruanos, a los bolivianos, a las minorías?

- Escrito creativo. ¿Qué habría ocurrido si los pueblos americanos hubiesen descubierto Europa?

Temas para debatir:

- Ideas y creencias
- Tolerancia
- Derechos de los pueblos a la diversidad
- Esclavitud y Libertad

Temáticas por asignatura

Lenguaje y comunicación: Lenguas, hablas y comunicación. Influencia de la lengua indígena en nuestras conversaciones diarias.

Historia: Colonia. Evangelización. Historia de América del Sur (siglos XV al XVIII).

Filosofía: ¿Qué se entiende por Lo Otro?

Artes: Arte precolombino. Nexos entre arte indígena y arte contemporáneo Latinoamericano (ejemplo, muralismo mexicano).

Ciencias: Científicos europeos en América (por ejemplo, Darwin) ¿Que aprendieron aquí?

Música: Música y tradición Latinoamericana. (Fiestas, ritos, ceremonias indígenas).

Idiomas: Lenguas foráneas que arribaron a América.

EL CINE COMO ARTE Y EXPRESIÓN HUMANÍSTICA

El Chacal de Nahueltoro



Chile, 1969.

Dirección y guión: Miguel Littin.

Producción: Cinematográfica Tercer Mundo-Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Fotografía y cámara: Héctor Ríos, blanco y negro.

Música: Sergio Ortega.

Montaje: Pedro Chaskel.

Duración: 94 minutos.

Reparto:

Nelson Villagra (José del Carmen Valenzuela Torres, alias El Chacal de Nahueltoro),

Shenda Román (Rosa), Luis Alarcón (Juez), Marcelo Romo (periodista),

Héctor Noguera (sacerdote).

Ficha Cinematográfica

El Autor

Miguel Littin: ¿La épica en un país intimista?

Las fechas caen como flechas. Miguel Littin nace en Palmilla en 1942. Estudia Arte Dramático en la Universidad de Chile; escribe y dirige varias obras teatrales. En 1970 es nombrado Presidente de Chile Films. Sale al exilio tras el golpe de Estado de 1973. Se establece en México. En 1990 publica su libro *El viajero de cuatro estaciones*. Desde 1990 reside en Chile. Ha sido Alcalde de Palmilla, su comuna natal.

Miguel Littin es uno de los directores chilenos más reconocidos en el extranjero. Cierta crítica especializada le reprocha su tendencia discursiva o el hecho de usar sus filmes como herramientas de tesis. Desde *El recurso del método* (1978), pasando por *Acta general de Chile* (1985) y *Sandino* (1989), hasta *Los naufragos* (1994) y *Tierra del Fuego* (2000), su cine no escatima en bordear la épica. Algunos se han preguntado, ¿es Chile un país épico o intimista? Miguel Littin se sigue preguntando. En este sentido, quizás como ninguna otra película rodada por el director en Chile, *El Chacal de Nahueltoro* alcanza el equilibrio entre documento intimista y film universal.

Materiales de Expresión

La obertura de créditos del film es una propuesta de sentido. Observamos una superficie negra que lentamente va cobrando forma como rostro. El film es también eso: una invitación a conformar la historia de un hombre. Littin, con este film, realiza su propia *reconstitución de escena*, la reconstitución de la historia de una vida. Esta reconstitución tiene un diálogo tensional con la que realiza la justicia.

Sigamos con la obertura. Nótese que los créditos nacen del interior de la boca de ese rostro en blanco y negro. Esa boca es una de las tantas que vocifera en contra de José. Littin inicia su historia desde esos gritos que rodean al personaje. A partir de allí, la palabra tendrá una presencia decisiva.

La película teje un contrapunto constante entre *imagen y palabra*. Esta última está compuesta de tres niveles. La actuarial que lee el expediente de manera fría y mecánica. Las entrevistas o declaraciones hechas por el periodista. Y los diálogos o el relato en *off* del propio José. Si nos detenemos en esto, nos daremos cuenta que todas estas formas de la palabra implican una búsqueda de *objetividad*.

¿Qué quiere expresarnos con ello el director? Primero, expone los diferentes puntos de vista de acercamiento a un hecho. Segundo, lo más importante, otorga mayor fuerza expresiva a lo que vemos. *El Chacal de Nahueltoro* es un film en el que la frialdad de la palabra colisiona con la fuerza de lo que miramos. Podríamos destacar dos instantes en los que la palabra se impone sobre la imagen: cuando el pequeño José es bañado por los carabineros y le dicen: *aguántese como hombre*. Algo parecido le gritan los reos cuando se

dirige al pelotón de fusilamiento. En otro instante, José tiene el siguiente diálogo con el periodista, quien le dice: "Estuve con su mamá". José: "Pobre mamá, la quiero". Periodista: "¿Desde cuándo?". José: "¿Desde cuándo quiere usted a la suya?".

La expresividad de la imagen tiene un actor fundamental: la cámara. Es indagadora, vitalista. Veamos dos ejemplos de su presencia. El encuentro entre Rosa y José está dado por un largo plano secuencia de más de 3 minutos. Littin quiere que sintamos la *duración* de este encuentro. La cámara los enlaza y deja continuamente a José fuera de cuadro. Sigue a Rosa. Por su mirada final, y por el sonido, sabemos que José está cortando leños. Ese plano hay que ligarlo a la secuencia del asesinato. El primer plano aterrado de Rosa nos mira. ¿A quién mira? A José que la persigue con la guadaña. Es una cámara subjetiva, demencial y embriagadora que se hermana con la condición del parricida.

Espacio y Tiempo

En *El Chacal de Nahueltoro* se dan alternancias entre presente y pasado dentro de cada episodio del film. De este modo, cuando se nos muestra la reconstrucción policial del homicidio múltiple, la voz de José, relatando los hechos, sirve de nexo para mostrar las imágenes de estos mismos hechos, en un tiempo que se dilata y reitera, mediante un afinado trabajo de montaje. Littin propone un juego de opuestos para completar la realidad del film, ya sea de *tiempos* (escenas de la infancia de José y su reconstitución de escena) o de *espacios* (contraste entre la fiesta del juez y la cárcel, con las horas previas al fusilamiento).

Narrativa

El director siguió en su trabajo un camino cercano a la sensibilidad y la técnica de cierto cine italiano (el de Francesco Rosi, en particular). Realizó una labor de indagación, una exploración horizontal de los antecedentes concretos del caso. El guión fue elaborado a partir de la investigación del expediente judicial real, de la utilización de relatos de testigos directos o cercanos, y de algunas entrevistas periodísticas. Lo que el cineasta se proponía era aproximarse a los acontecimientos como a través de un reportaje, para lograr penetrar en el personaje en su dimensión más profunda. En la película se combinan la técnica del documental con los recursos del melodrama, con lo que se consigue un doble interés: el que produce una encuesta y el que va asociado al desencadenamiento de una emoción.

El filme está construido en cinco secuencias tituladas como episodios: "La infancia de José", "Andar de José", "Persecución y apresamiento", "Educación y amansamiento", y "La muerte de José". Cada episodio va entregando sintéticos fragmentos de la existencia del personaje, los que dan cuenta de una infancia de soledad y segregación; una adolescencia y juventud sometidas a trabajos precarios, y a un escaso contacto con la vida en sociedad.

Ficha Cultural

Chile en los 60': sismos y cismas

Toda película espejea a su sociedad. *El Chacal de Nahueltoro* es un ojo punzante que penetra en la entraña del Chile de los 60'. Nótese algo. El film se basa en el caso de José del Carmen Valenzuela Torres, confeso de un homicidio múltiple en las proximidades de Chillán en 1960. Pero la creación de la obra corresponde al año 1968. De esta manera, Miguel Littin recoge con la distancia del tiempo, los espasmos de una década crucial en la historia de del país.

La década se abre como la tierra. El terremoto de 1960 reveló la pobreza y marginalidad de la zona sur. Dejó al descubierto los contrastes de la vida del latifundio y los rigores del campesinado. El sur del país comenzaba a vivir profundos cambios. El éxodo rural hacia las ciudades, iniciado con fuerza en los años 50', alcanzaba sus más altos índices. Además, se estaba viviendo la germinación de la Reforma Agraria, acontecimiento que bajo el gobierno de Eduardo Frei llegó a sus cotas más intensas.

Este es el Chile de *El Chacal de Nahueltoro*. Un país que vibra también a nivel Institucional. Los años 60 son el seno de discusiones apasionadas y a ratos violentas, donde las ideas se juegan en el terreno de lo drástico y absoluto. La gente sale a las calles, la efervescencia copa todos los planos de la vida cotidiana. Los acontecimientos de estos años tendrían su grieta final en el Golpe de Estado de 1973.

Durante la década de los 60', el gobierno de los Estados Unidos decidió levantar una barrera al flujo insurreccional gatillado en el continente, en especial por efecto de la Revolución Cubana. Esta estrategia de freno se denominó "Alianza para el Progreso" y contaba con una serie de propuestas sociales, económicas y políticas. En Chile, la Alianza halla un punto de apoyo en el proyecto político que ha elaborado el Partido Demócratacristiano. El proyecto se convierte en programa electoral y de gobierno con el nombre de "Revolución en Libertad".

Todo esto ocurre en política, pero en otros campos la controversia asume también condiciones radicales. Es el caso de la enseñanza, en especial, la universitaria. En esta década se viven densos movimientos de reforma en las universidades chilenas. La Federación de Estudiantes de la Universidad Católica se toma la Casa Central de dicha institución. En el frontis se cuelga el célebre cartel "El Mercurio miente". Esta masiva acción de estudiantes anticipa, en el fin del mundo, los sucesos de mayo 68' en Francia. Por otro lado, la juventud recoge la sensibilidad convulsa, las concepciones ideológicas y culturales en pugna. El efecto de reforma alcanza su punto culminante en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile y en la Universidad Técnica del Estado (1969 y 70). Esta ola reformista es una suerte de ensayo parcial de lo que luego sería la Unidad Popular.

En 1967 se suicida Violeta Parra. Su obra, sobresaliente en todo sentido, abarcó la investigación, la autoría musical, la artesanía en arpillera, incluso la pintura. Su labor, que conjugaba la aguda contingencia con el lazo de las tradiciones campesinas y folklóricas de Chile, cambió el curso de la historia musical del país y aún, junto con otros pioneros como Atahualpa Yupanqui, la de América Latina.

En la década del 60 la música popular chilena sufre un cambio fundamental, por el desarrollo de formas musicales distintas de las dominantes y por la incidencia de temas hasta entonces inexistentes. Algunos nombres de intérpretes y de piezas musicales, más algunos acontecimientos marcan este viraje histórico: Rolando Alarcón, Isabel y Ángel Parra, Patricio Manns, Millaray, Quilapayún, Inti-Illimani; "Gracias a la vida", "Plegaria de un labrador", "Cantata Santa María de Iquique"; inauguración y funcionamiento de la Peña de los Parra. Festival de la Nueva Canción Chilena.

Latinoamérica y Nuevo Cine Chileno: la *contemplación*

La Segunda Guerra Mundial impulsó la producción cinematográfica en toda América Latina, en un momento en que Estados Unidos estaba más preocupado de participar en la guerra que en distribuir películas. El melodrama y la comedia ranchera mexicana, las comedias brasileñas y los musicales argentinos, gozaron de gran popularidad en los años cuarenta. Sin embargo, al promediar esa década y a lo largo de las dos siguientes, se producen varios hechos históricos que obligaron a los intelectuales a redefinir el rol del cine en el contexto cultural de estos países. El levantamiento en Colombia (1949), las reformas liberales en Guatemala (1954), la revolución obrero-campesina en Bolivia (1952), la caída de Juan Domingo Perón en Argentina (1955) y sobre todo, la Revolución Cubana (1959), fueron algunas de las circunstancias detonantes que influyeron en el desarrollo cultural latinoamericano, despertando al ojo testigo del cine como un medio cercano a la conciencia revolucionaria, a la militancia política y a los valores emergentes de la nueva sociedad.

América Latina es un capullo tenso y floreciente. Corre el año 1967. Muere el Che Guevara en la selva boliviana. Han transcurrido dos años desde que el régimen de los militares se ha instalado en Brasil; la República Dominicana ha sido invadida por los *marines* norteamericanos; en Guatemala, Venezuela, Colombia y Bolivia se vive un enfrentamiento diario con movimientos guerrilleros. En Argentina y Uruguay empieza a gestarse el clima de insurrección urbana que protagonizarían Montoneros y Tupamaros. Al otro lado del mundo, Estados Unidos envía más tropas a Vietnam. La literatura vive su propio estallido, el "boom" que componen, entre otros, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo. En 1967 se publica *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. En la música, especialmente la brasileña y cubana, se experimenta la fusión indigenista con los ritmos tradicionales. El cine, lidia con su propio dilema. Contemplar este presente o actuar en él. Los ojos del cine viven un "estrabismo" quieren la *contemplación* de la realidad.

En 1967 se concreta un evento que con el tiempo ha revelado su importancia para la historia del cine latinoamericano: el Festival de Cine de Viña del Mar. Este es el primer encuentro en que los cineastas del continente pueden cotejar su trabajo e intercambiar puntos de vista. El Festival, convocado por el Cine Club de Viña del Mar a cargo de Aldo Francia, será una expresión de unidad y de solidaridad y la semilla de lo que se conoce como *Nuevo Cine Latinoamericano* (Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia de la memoria de Chile*, Ediciones del Litoral, 1988).

Los brasileños, encabezados por Glauber Rocha, desarrollan una "Revisión crítica del cine brasileño", sustentando el análisis en lo que denominan "estética del hambre y de la violencia". El cubano Julio García Espinoza esboza una tesis que muchos harán suya: "Por un cine imperfecto". El boliviano Jorge Sanjinés expone los principios del "cine combatiente". Los argentinos Fernando Solanas y Osvaldo Getino presentan una tesis, "hacia un tercer cine", pero concitan la atención apasionada de los participantes en el Festival con su film *La hora de los hornos*, que muchos sentirán como "la llama de una nueva conciencia liberadora". El Festival desarrolla un cuerpo de principios en torno a la teoría y práctica del cine documental y fija una serie de "compromisos esenciales": 1) Contribuir al desarrollo de la cultura nacional, enfrentando la penetración ideológica imperialista o cualquier manifestación de colonialismo cultural; 2) asumir una perspectiva continental en el enfoque de los problemas, luchando por la integración futura de la Gran Patria Latinoamericana; y 3) abordar los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos como un medio de concientización de las masas populares.

Como el Neorrealismo Italiano o la Nueva Ola Francesa, el *Nuevo Cine Latinoamericano* abandona el escamoteo de los estudios: deambula por las calles y los escenarios naturales, ayudado por la liviandad de los equipos, utilizados hasta entonces sólo por documentalistas o camarógrafos de noticieros. El cine busca "la reproducción del presente", como pedía el cineasta Pier Paolo Pasolini.

Estrenada en el II Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar (1969), junto con *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia y *Tres Tristes Tigres* de Raúl Ruiz, *El Chacal de Nahueltoro* conforma el trío de largometrajes que daría comienzo al *Nuevo Cine Chileno*. Este aspiraba documentar la realidad nacional en sus diversos aspectos, sin eludir aquellos más ingratos, en la búsqueda de autenticidad y el rechazo a los artificios del cine comercial de la época. Se trataba de indagar a través tanto del documental como del cine de argumento, en ese difuso concepto de "identidad nacional". Para ello se eligieron temas inspirados en hechos reales, combinando la puesta en escena con el registro documental y la participación de actores profesionales junto a personajes de la vida cotidiana.

Producida por el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, del que formaban parte su camarógrafo Héctor Ríos, su montajista Pedro Chaskel y su jefe de producción Luis Cornejo, entre otros: *El Chacal de Nahueltoro* constituyó un modelo de trabajo de equipo y fue la culminación de la actividad creativa y formadora de esa desaparecida institución universitaria.

Ficha Humanística

¿Pena de muerte? Pena de vida

El Chacal de Nahueltoro se basa en un documentado estudio del caso de José del Carmen Valenzuela Torres, confeso de un homicidio múltiple en las proximidades de Chillán en 1960. Este hecho, que había conmovido a la opinión pública debido tanto al horror del crimen perpetrado como a las circunstancias que rodearon la posterior ejecución del culpable, se situaba de lleno en el tema de la marginalidad y la miseria en el atrasado medio rural.

Más allá de un sensacionalismo vastamente explotado por la prensa de la época, el filme asume un punto de vista documental, dando cuenta de las condiciones sociales, económicas y culturales que facilitan conductas como las del protagonista. Al mismo tiempo, devela la incoherencia de un sistema penal que emprende el proceso de educación del reo, instruyéndolo en principios éticos y religiosos y en habilidades laborales, para luego condenarlo a muerte.

Dice Littin: "Es en realidad la historia de un doble asesinato, el asesinato del Chacal de Nahueltoro sobre sí mismo, porque al asesinar a esos niños y a esa madre en realidad se está destruyendo a sí mismo, y el asesinato cometido por el Estado". Esto nace en la tesis misma del film: la condena de un marginado social por un crimen del que no tiene conciencia clara.

¿Qué gritan todas esas caras que piden su muerte?

Uno de los principales argumentos a favor de la pena de muerte es que un individuo, con su acto, pone en riesgo la estabilidad del grupo social. Esto prevalece en ciertos estados de Norteamérica y en China. Sin embargo, en esta película asistimos al contraste. Ese mismo grupo social que reclama justicia, jamás supo de las injusticias en la vida de José. ¿La pena de muerte puede compensar la pena de vida? El cine muestra lo que la ley omite: la historia íntima de un individuo que llega a matar.

Las voces que se oponen a la pena de muerte, parten de otro supuesto. El acto horrible de asesinato es irracional. La necesidad de venganza que en ciertos casos sienten los familiares, aunque entendible, es irracional. El Estado no puede caer en la irracionalidad. Otro argumento es ético: la verdadera justicia está en los actos. El acto de matar anula todo acto, por tanto el Estado no dejaría pie a la restauración. Incluso hay un tercer argumento. Más allá de las creencias, la justicia siempre *sabe* a lo que se condena a un individuo. Cuando se dicta una sentencia de muerte, ¿a qué se está condenando? ¿Qué es la muerte?

Hay un fondo que es religioso. En todo rostro, dice el filósofo Emmanuel Levinas, en toda mirada infinita del ser humano, se esculpe una interpelación: *no matarás*. Tal vez por este motivo, se hace necesario cubrir con una venda los ojos del condenado. Y tal vez por esto, cuando la ciudadanía pide la pena de muerte, cuenta con la tranquilidad y la distancia de que será *otro* (el Estado) el que tendrá que derribar una vida.

Marginalidad: desalojo y despojo de la mirada

En la historia de *El Chacal de Nahueltoro*, el cine chileno se plantea, por primera vez, un examen crítico a fondo de ciertas realidades nacionales: la naturaleza del latifundio, la a veces pavorosa marginalidad del campesino, la hipocresía de cierta justicia de clase.

José Valenzuela es el *centro* de toda la trama, pero está siempre en los *márgenes*.

José es un hombre marginal porque ni siquiera se tiene a sí mismo. Ahogado en alcohol, danza en la noche de la embriaguez, como en ese plano en el que lo vemos bambolearse entre los rieles. ¿Quién es José? Es el "Campano", apelativo que le vino por esas flores que crecen al borde de las líneas del tren. José está en los bordes, en los límites de la animalidad (aspecto que recalca su apelativo de *Chacal* y los rótulos de Littin: "Persecución" y "Amansamiento"). Es *correteado* desde niño, cuando los carabineros le persiguen para limpiarlo.

No tiene lugar. Jamás encuentra un hogar definitivo. Cuando llega a la parroquia, los otros niños lo desalojan con la mirada. Esta condición puede plasmarse en un plano. Aquel en el que el paisaje se recorta entre sombras y una sombra pequeña se desplaza por la horizontal de la tierra. El andar de José, esa sombra en el paisaje de las sombras, con la soledad infinitesimal del afuerino, campesino sin trabajo fijo que deambula de fondo en fondo sin hallar fondo.

La película se encarga de marcarnos esta falta de pertenencia. José roba algunas ropas para beber vino y vive la expulsión hasta de los prostíbulos, donde se le considera un cliente indeseable. La pérdida de lugar se expande a aquellos que conoce. La viuda Rosa Rivas es desalojada de su rancho por la fuerza pública, que aduce la muerte del marido legítimo y la necesidad de ocupación de la vivienda por otro inquilino. José y su familia son lanzados a la intemperie.

En la cárcel, José es aún marginal. Pero hay una escena clave. En el patio, algunos reos juegan a la pelota. El balón llega a los pies de José. Los reos le invitan a patearla. Es la primera vez que un grupo social lo invoca. Golpea la pelota torpemente. Ríe, feliz e ingenuo, en medio de las reprimendas. La imagen se congela por un breve lapso: Littin, como Truffaut en *Los Cuatrocientos Golpes*, le entrega un lugar.

Estamos terminando. Pero volvamos al principio. La película comienza con una boca, un grito. La marginalidad de José es el abandono entre sus semejantes. Lo gritan, no lo nombran. Albert Camus decía que el hombre es un ser solitario, pero eso lo hace ser solidario. Cuando lanza la pelota, José se siente partícipe, se siente invocado por los otros. ¿Quién es José? Jorge del Carmen Valenzuela Torres, quien se hace llamar también José del Carmen Valenzuela Torres, Jorge Sandoval Espinoza, José Jorge Castillo Torres, alias El Campano, El Trucha, El Canaca, El Chacal de Nahueltoro. Es todos, es ninguno. La alegría de José al lanzar la pelota es la felicidad de aquel que sabe que es alguien. Alguien que tiene un nombre que no es una charada sino un rostro para los demás.

El Chacal de Nahueltoro

Actividades sugeridas

- Conseguir archivos o testimonios del caso de *El Chacal de Nahueltoro* (fuentes en Bibliotecas). Comparar con un caso reciente. ¿Hemos cambiado nuestros puntos de vista sobre estos hechos?
- Debatir: abolición de la pena de muerte.

Temas para debatir:

- Pena de muerte y justicia
- Marginalidad, pobreza y analfabetismo
- Redención y enseñanza
- Realidad rural

Temáticas por asignatura

Lenguaje y comunicación: Tipos de lenguajes presentes (jurídico, periodístico, popular) Literatura y marginalidad: Juan Rulfo (México) con *Pedro Páramo* o *El llano en llamas*; Manuel Rojas (Chile) con *Hijo de ladrón*.

Historia: Chile (1958-1970). Especialmente Reforma Agraria y migración campo-ciudad.

Artes: La muerte y el fusilamiento en la plástica. Por ejemplo, el fusilamiento del 3 de mayo de Goya.

Filosofía: Dar Muerte.

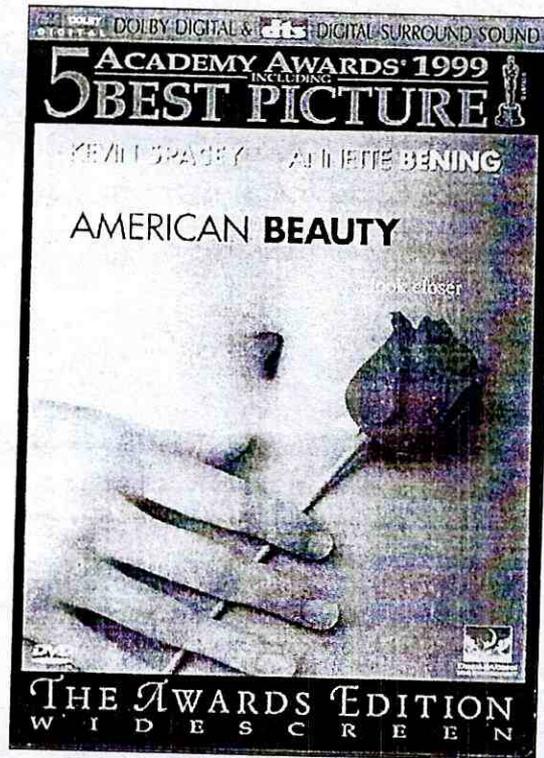
Música: Música popular de los 60' (Violeta Parra)

Ciencias: Muerte clínica, muerte biológica. Efectos del alcohol en el organismo.

Idiomas: *Coda*, idioma carcelario. Ejemplos de neologismos en Estados Unidos y el habla inglesa.

IDENTIDAD Y PERTENENCIA

Belleza Americana



American Beauty, 1999.

Estados Unidos.

Director: Sam Mendes

Productores: Bruce Cohen, Dan Jinks.

Producción: Jinks/Cohen Prod. para DreamWorks.

Guión: Alan Ball.

Fotografía: Conrad L. Hall.

Música: Thomas Newman.

Montaje: Tariq Anwar, Christopher Greenbury.

Reparto:

Kevin Spacey (Lester Burnham), Annette Bening (Carolyn), Thora Birch (Jane),
Wes B. (Ricky Fitts), Mena Suvari (Angela Hayes), Peter Gallagher (Buddy Kane)

Ficha Cinematográfica

El autor

Sam Mendes: ¿autor?

Si dos productores (Cohen y Jinks) se asocian para hacer un tipo de películas que ellos consideran que se apartan bastante de la generalidad, buscan un guión y deciden que éste de Alan Ball es el que más les gusta, y sólo entonces, una vez decidido el proyecto, piensan en contratar a un director para que lleve a cabo esa parte del trabajo del film, entonces ¿el máximo responsable de esta obra es Sam Mendes?

Curiosamente, esta indeterminación transforma a *Belleza Americana* en un alumbramiento genuino de la industria norteamericana. Una de aquellas películas que, amparadas en las facultades expresivas del cine, sobrevuelan en los contornos de Hollywood, la *fábrica de sueños*, para desnudar ese otro sueño que permanece en duermevela: la vigencia o decadencia del *american way of life*.

Así las cosas, esta es la primera vez que el guionista Alan Ball escribe para la gran pantalla, después de haber adquirido cierta notoriedad como dramaturgo y como guionista de series de televisión. Para Sam Mendes, este es su debut como director cinematográfico. Su carrera ha estado en los escenarios teatrales, donde adquirió notoriedad con la dirección de *The Blue Room*, actuada por Nicole Kidman.

La experiencia teatral del director y del guionista, sumado al hecho que el actor principal de este film, Kevin Spacey, es un gran intérprete de las tablas, es un aspecto a tener en cuenta para el visionado de esta película. Si a esto le agregamos que Sam Mendes es inglés, *Belleza Americana* adquiere la cualidad de un baile de máscaras: una *representación* de los gestos, simulacros y poses que en el anverso, revelan los deslices, los anhelos y carencias de una sociedad de doble fondo.

Materiales de Expresión

El cine, como la poesía, al escoger una imagen, la saca de su tránsito rutinario y la valora en sí misma. ¿Habíamos visto con tal detención una bolsa de plástico? La preocupación por la *imagen* en este film tiene su correspondencia: es una película sobre la imagen de una sociedad. Por ello, hay que destacar el excelente trabajo en fotografía de Conrad Hall. Su labor tiene mayor mérito, ya que trata de conjugar tres diferentes tipos de imágenes: las reales, las que Ricky toma con su cámara de video y las que corresponden a los sueños. Esta diversidad nos habla de los diferentes *puntos de vista* con respecto a la realidad.

El *color* adquiere especial relevancia. Hay un alto contraste entre el blanco y el rojo, que como veremos más adelante, es emblema de los dualismos presentes. Pero retengamos algo. Las imágenes tomadas por la cámara portátil tienen dos efectos. Primero, otorgan a Ricky una libertad de mirada: es su propio director. Segundo, pese a estar desteñidas, sin coloración, destilan más veracidad que la pulcra ambientación



de la imagen natural. La *iluminación* también sugiere una oposición entre los interiores lúgubres y los exteriores iluminados. El uso del color y de la iluminación, más la presencia de los *ambientes*, cargan a la película de un aire *retro*, de atmósfera pasada que tiene un sentido final en la idea relatada.

La *música* define la relación entre los personajes. Por ello, la presencia de música diegética es fundamental. Carolyn oye música de fondo, baladas. Lester escucha rock. En ambos casos los oímos cantar como adolescentes, lo que marca la mutación de actitudes. Un dato sobre la música. Los grupos mencionados extienden esta atmósfera atemporal, nostálgica del film. Además, la mayoría son grupos foráneos (Pink Floyd, Guess Who) cuyos trabajos son veladas críticas al modo de vida estadounidense.

Espacio y Tiempo

El *encuadre*, en diversas escenas, se vale del fuera de campo para oscilar entre lo que aparece y lo que se oculta. La más clara de estas oscilaciones se concreta hacia el final, con la muerte de Lester. La pistola ingresa en fuera de campo (nos sorprende, no sabemos quien porta el arma) y el disparo también queda en fuera de campo. Las ventanas actúan como marco de un encuadre dentro del plano cinematográfico.

En cuanto a las *posiciones de cámara*, destaca el uso de algunos picados que prolongan esta mirada en altura con la que se inicia el relato.

El uso del *espacio arquitectónico* merece una mención aparte. Los ambientes están inspirados en los clásicos condominios de clase media norteamericana y en general todos los espacios conservan la textura de décadas pasadas. Hay decorados que se repiten, como el comedor donde Lester y Carolyn van marcando sus cambios. El espacio es también la forma en que lo habitan los personajes. Carolyn es corredora de propiedades: lucra con el habitar.

El uso del espacio y tiempo filmicos en las escenas oníricas tiene un tratamiento especial. El montaje se fragmenta, reiterando acciones y la imagen se ralentiza, lo que aumenta la dimensión del deseo y la distorsión de la realidad que evidencia Lester.

La secuencia final es un compendio del uso del tiempo y espacio filmicos. Revivimos el "último" segundo de Lester en una serie de imágenes intercaladas por fundidos. Los recuerdos aparecen en una tonalidad monocromática, y presenciamos la reacción de cada personaje ante el disparo. Extensión del tiempo y del espacio que enlaza a todos los personajes como pétalos de una flor.

Narrativa y Personajes

El relato de *Belleza Americana* utiliza un recurso poco frecuente: la historia es contada por un muerto. Esto tiene doble impacto. Concentra el tono en el proceso y ayuda a establecer la atmósfera sarcástica de comedia negra que tiene gran parte del film.

La estructura narrativa es clásica. La progresión dramática está dividida en bloques de distinto espesor. El primero corresponde a la *presentación*. Aquí hay un alarde curioso. Lester *se* presenta y *nos* presenta a los demás integrantes de su familia. Pero lo hace como si estuviera sentado junto a nosotros. Incluso guía nuestra atención (“¿Se han fijado en los guantes que lleva puestos?”). A lo largo del relato hará intervenciones tras algunos segmentos. Pero mantiene una condición de *arrojado*, de personaje que se sabe narrado y sin embargo conserva la espontaneidad de lo nunca dicho.

Así pues, Lester Burnham (Kevin Spacey) es un publicista de 42 años que vive en un ordenado suburbio de una ciudad norteamericana. Lester detesta los gestos de su esposa Carolyn (Annette Bening) y casi no puede hablar con su hija Jane (Thora Birch), quien le reprocha su desatención. Ellas no tienen necesidad de presentarse: lo desprecian.

El segundo segmento se inicia con el *plot point*: Lester conoce a Angela (Mena Suvari) una compañera de su hija que despierta en él una sucesión de sueños eróticos. Desde este encuentro, Lester inicia un proceso de liberación. Deja atrás ciertos desagradados cotidianos, se alista para seducir a Angela, vuelve a fumar marihuana, oye la música de su juventud y renuncia a su trabajo. En este segmento, que marca la *evolución*, otros personajes comparten estos indicios. Carolyn se zambulle en el adulterio; Angela está deseosa de seducir al padre de su amiga; Ricky (Wes Bentley), un vecino adolescente, encuentra en Jane la confidente de su obsesión por el video y la idea de una belleza al borde de la muerte; el padre de Ricky, un ex militar energético y autoritario, busca saber si su hijo es homosexual o drogadicto.

El tercer segmento incluye el *desenlace*, y gira en torno a un sólo día, el último de Lester. Es el más lúgubre, húmedo (tiene la lluvia de las tragedias) y violento, donde colisionan los sueños. A la vez, es el más ambiguo. Hay un tono de bondad que parece escapar al sarcasmo, pero en el fondo lo amplifica. El film ha retratado vidas miserables, ¿en qué pie quedan los personajes?

Ficha Cultural

Revisión del Sueño Americano

Estados Unidos es un país joven. Tiene su épica en el cine, el cual ha retratado los ideales y sinsabores de esta nación. Sin la historia milenaria de Europa, despojadas las culturas indígenas de sus tierras, EE.UU. nace como un *salto al futuro*. Poblado por inmigrantes, en su mayoría protestantes, los colonos lo ven como la Tierra Prometida. En la forja del Oeste, en la quimera del oro, se edifica el sueño americano: el fulgor individual de aquel que, con su esfuerzo, puede literalmente "hacerse la América".

1955 ha sido consignado como el año del *american way of life* (modo de vida norteamericano). Allí están los clásicos condominios de clase media, la familia reunida en torno al televisor. Se funda McDonalds. ¿Recuerdan *Volver al futuro*? El protagonista viaja a 1955. De cierta manera vuelve a *soñar en el futuro*.

¿Sueño o pesadilla? En esos mismos años en que la televisión vive sus últimos días de blanco y negro, los conflictos raciales proliferan. Además, está en plena actividad la denominada "Caza de Brujas", persecución política a los "rojos", los activistas de izquierda. Un país que dice defender la democracia y paz del mundo, ¿qué responde a las bombas atómicas, al asesinato de Kennedy, a la intervención en Vietnam?

Belleza Americana no niega el sueño americano. Lo retoma desde la vigilia. Lester, para salir de su vacío, vuelve a soñar. Vive una postrera actitud *hippie*, trabaja en un puesto de comida chatarra, compra el auto que deseaba. Si esto puede parecer una actitud conservadora, la película deja una marca inquietante. El film es narrado por un muerto. ¿Acaso el sueño americano es irrealizable en esta vida?

En otras películas norteamericanas de fin de siglo se recoge el mismo sentimiento: un país sumido en la nostalgia. Quizás por esto hoy imperan los filmes de jóvenes. Sin embargo, para un país que siempre ha mirado al futuro, ¿qué implica esta mirada nostálgica? Como muestra *Belleza Americana*, los padres están atrapados, lidiando con el pasado, buceando en sus deseos insatisfechos. Como muestra ese plano en el que Ricky y Jane caminan entre los árboles, los adolescentes sólo se tienen a ellos mismos.

Familia y deslices

En el film, hay dos núcleos familiares paralelos. La familia de Ricky expone un padre autoritario y dominante; una madre ida, subyugada. Ricky construye una fachada para distanciar a su padre. En la casa de Jane, tanto Lester como Carolyn desatienden a su hija. Jane desea que la *miren*. Ambos hogares comparten una situación similar: los padres no han hecho las pases con sus pasados. En plena formación de la identidad de sus hijos, ellos mismos naufragan en deseos irresueltos, en una identidad partida.

En varios segmentos, la película no sólo se burla de los deseos insatisfechos de los adultos, sino que expone en ellos una progresión hacia la demencia que debería conducir a la destrucción de cualquier idea de

familia (¿pero es que había familia?), mientras los dos jóvenes que parecían más excéntricos (Jane y Ricky) encarnan la posibilidad de una felicidad madura, lejos del suburbio burgués.

Algunos críticos estadounidenses vieron en el éxito obtenido por la cinta un reflejo del desasosiego moral de la clase media norteamericana. Más allá de estas sanciones sociológicas, la película tiene un repertorio de crisis que aparecen tamizadas por el humor. La crudeza "graciosa" de los conflictos sexuales - masturbación, impotencia, homosexualidad- y familiares -frigidez, odio, represión, adulterio-, se deja caer como retrato de una sociedad acostumbrada a la defensa de la libertad de expresión, pero que está ligada desde siempre a los fundamentos puritanos y conservadores sobre estos temas. ¿Qué diríamos en Chile?

Mirar y ser mirados

Belleza Americana es un film sobre el mirar. Sobre lo que se revela y lo que se oculta. El uso del medio filmico recuerda a otra película: *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1955). Recordemos que allí, el personaje principal es un fotógrafo que espía las ventanas de su vecindario. En *Belleza Americana*, el diálogo de ventanas tiene dos posturas. Primero, una dialéctica del mirar y ser mirado (entre Ricky y Jane). En esta dialéctica, caemos nosotros como espectadores. Desde un comienzo, cuando Lester nos pregunta "¿se fijaron en los guantes...?", la película nos revela nuestra posición: somos *voyeurs*, mirones.

Los personajes se miran entre sí. Nosotros los miramos a ellos. Ricky quiere filmar el rostro de Jane, pero ella se resiste: es Angela quien desea ser filmada. La cinta adopta el punto de vista de Ricky, pero constantemente nos recuerda que nosotros estamos entrometidos en el penoso espectáculo de los vicios y los sufrimientos íntimos. De esta tensión nace la peculiaridad ética de *Belleza Americana*: en último término, es lo que hace que unos personajes miserables sean contemplados con cierta indulgencia por sus desdichas.

La segunda postura tiene que ver con lo que se oculta o revela. Está ligada al *punto de vista* de los personajes. El instrumento del ver (el video) es en sí mismo, neutro. Allí donde Ricky ve poesía, su padre sólo ve morbo. Cuando el padre mira la ventana y ve a su hijo con Lester, somos testigos de una doble mirada: lo que cree ver el padre y lo que "realmente ocurre", lo cual es, a su vez, otro de los temores del padre. En ambos casos, compartimos el acto de ser voyeristas. Luego, nosotros veremos lo que queremos ver: cuando aparece la pistola junto a Lester, desde el espacio *off*, ¿a quién proyectamos como asesino?

Estos dualismos son complejos. El plato blanco del padre de Ricky tiene en el reverso el símbolo nazi. Ricky esconde la droga con la que trafica: con ella ha podido comprar los implementos para ver.

Nietzsche pensaba que todo la belleza que conocemos de Grecia fue posible porque había otro sustrato, tenso y nocturno. Este dualismo, Nietzsche lo dividió entre lo *Apolíneo* (armonía, pensamiento, blanco) y lo *Dionisiaco* (embriaguez, música, mito, rojo). Blanco y Rojo. Son los colores de esta película.

Ficha Humanística

Identidad en los dos extremos de la máscara: *risa y llanto*

Belleza Americana es una película sobre la identidad, sobre la imagen de la personalidad. Ustedes se preguntarán: ¿Cómo puede ser una película sobre la personalidad, si hay tantos personajes falsos, que ocultan su verdadero rostro? Precisamente. *Persona*, deriva etimológicamente de la noción de *Máscara*. El filósofo Friedrich Nietzsche dijo que todo ser humano necesita construir una máscara: ser actor de sí mismo. El hecho de que esta película sea dirigida por un dramaturgo y cuente con un actor de teatro de protagonista, explica este aire de baile de máscaras. El problema surge cuando esa máscara fulmina el verdadero rostro. ¿Pero cuál es el verdadero? ¿Cuántas máscaras utilizamos en un día?

En el film, ¿qué personajes tildaríamos de auténticos? A Lester tal vez, pero él ha perdido la última máscara: está muerto. Además es un experto de la simulación, trabaja en publicidad y su sonrisa es la mayoría de las veces esquemática. El miedo parece ser el motivo de estos ocultamientos. Carolyn compone su rostro para vender: le teme al fracaso. Angela simula su experiencia sexual (quiere ser modelo, otra forma de maquillaje en el mundo de los escenarios): teme ser ordinaria. El padre de Ricky se identifica ante todos con el rótulo de infante de marina: teme perder la autoridad sobre los otros y sobre sí mismo como hombre. Ricky, que parece ser auténtico, ha construido una fachada hacia su padre. Jane no ha construido máscara: le teme a la desnudez de su rostro.

La belleza de esta película estriba en ese instante en que las máscaras caen. Tal momento está rodeado de los dos extremos de la máscara de teatro, que son los de la autenticidad: la risa o el llanto. Lester, antes de morir, ríe al contemplar la foto. Carolyn: su llanto siempre derriba la máscara. Angela reconoce su virginidad. Virginidad sexual y virginidad del rostro: ha dejado de actuar. El padre de Ricky, quien llora en medio de la lluvia: él no resiste la caída de su máscara y asesina. Ricky, quien enfrenta a su padre con la máscara definitiva: asume la identidad que más duele a su padre.

Jane es el rostro de la mediación: la desnudez del rostro. En una secuencia maravillosa, le da la espalda al espejo de su habitación y se desnuda ante ese otro espejo que le ha tendido Ricky con la cámara. Al mirarse siendo mirada, al *decidir* mirarse a través de otro, Jane se encuentra con ella misma.

¿Dónde está la Belleza?

La película tiene diversos baches. Podríamos criticar el tratamiento de algunos personajes, el esquematismo de ciertas situaciones. Pero hay una escena que impregna las retinas y que fulgura cualquier escusa. Simplemente una bolsa de plástico. Bailoteando las retinas, alzándose en la levedad del aire, suspendida por la espiral del viento, hamacada en la duración del ojo que contempla.

¿La belleza esta en las cosas o en el ojo que las mira? Ah, pregunta eterna. Platón asignaba una cualidad objetiva a la Belleza, hermanándola con el Bien y la Verdad. Y sin embargo, describía el instante de encuentro con Lo Bello con un cúmulo de sensaciones: lágrimas en los ojos y una picazón en las encías. Los poetas del Romanticismo fueron lejos: veían en la Belleza las nupcias con la muerte.

Parecido a nuestro personaje Ricky. Todas sus ideas en torno a la belleza colindan con la muerte (cuando pasa el cortejo fúnebre y recuerda a la vagabunda; cuando filma la paloma blanca). ¿Debemos ver en esto algo negativo? En la mirada que contempla ese aire de muerte, corre un soplo de vida. Fijémonos en el plano de Lester muerto. Es horrible por lo que ha acontecido. Pero a la vez, es hermoso, con su rostro reflejado en el espejo de sangre, y esos ojos que parecen ver más que nunca. Ricky observa esta dualidad. Primero sonrío: ve en esos ojos de muerte el último soplo de una felicidad sin palabras. Y luego, Ricky sufre una inflexión en su cara: se ha dado cuenta de lo que ha ocurrido.

¿La Belleza duele? La rosa se repite como imagen en el film. Si queremos coger esta flor, debemos ir con cuidado: podemos clavarnos una espina. ¿Deberíamos leer *El ruiseñor y la rosa* de Oscar Wilde? El canto final del ave con su corazón clavado en la espina. O preguntarle a nuestras madres: ¿Hay una momento más hermoso y doloroso que el parto? Donde todo parte, donde todo se inicia.

La Belleza es también una búsqueda personal. Hallar lo bello que hay en nosotros. **La búsqueda del sentido a través de los sentidos.** En la escena en que Jane y Ricky observan la bolsa de plástico, la belleza que ve Ricky en esa imagen quizá no es la misma que observa Jane. De hecho, su padre mirará después alguna de las imágenes que su hijo ha grabado y donde Ricky ve poesía, su padre verá morbo. Pero es lo que dice Ricky sobre lo que está contemplando, la misma lágrima de contemplación, lo que nos da una idea de la Belleza. *"Era uno de esos días en los que sientes que está a punto de nevar y hay una cierta electricidad en el aire. Casi la puedes oír. Esa bolsa estaba simplemente bailando conmigo como un niño rogándote que juegues con él."* Jane ve la belleza a través de los ojos de él. Es el primer alumbramiento del amor.

En nuestro deambular diario por las ciudades y pueblos que habitamos, hay instantes en que asistimos a la revelación. Un segundo de gratuidad en el que recordamos que estamos vivos. Cuando el haz de luz que rebota en una ventana se posa en nuestros ojos, cegándonos. Cuando la ventana de nuestra micro coincide con la mirada de una mujer o un hombre en la micro de enfrente. Y sonreímos. Cuando, en la quietud del cielo, una fugaz estrella teje una sonrisa en esa noche llena de ojos. Sólo para nosotros. O una bolsa de plástico que danza. ¿Danza? ¿Es el universo una danza o una quietud indiferente? ¿Dios nos dice adiós o nos saluda en estos instantes? El misterio esconde una belleza, como cuando nos enamoramos.

Belleza Americana

Actividades sugeridas

- Detenerse en el mundo del film. ¿Qué aspectos de la vida norteamericana compartimos o nos son comunes? ¿Nos agradan? ¿Lo detestamos?

- Recorrido por los personajes: buscar en los estudiantes rasgos de identificación o rechazo. Detenerse en sutilezas: por ejemplo, ¿qué opinamos sobre la habitación de Ricky; el hecho de que en vez de libros tenga cassettes de video?

- Aprovechando la ocasión; ¿Qué esperamos de nuestras vidas? ¿Cuál es nuestro *sueño chileno*?

- Pregunta para los estudiantes: ¿Qué habrían hecho ellos como padres ante los jóvenes de esta película?

Temas para debatir:

- ¿Qué entendemos por belleza?

- Sueños (eróticos, anhelos, búsquedas)

- Falsedad, simulación y engaño.

- La adolescencia y la relación con los padres.

- La droga como presencia (¿o carencia?).

Temáticas por asignatura

Lenguaje y comunicación: In-comunicación de las familias. El lenguaje de los sentidos. ¿cómo nos comunicamos a través de lo que miramos, oímos o callamos?

Historia: Estados Unidos en la segunda mitad del siglo. Herencias para nuestra cultura.

Artes: La importancia de la expresión del color. Hacer un seguimiento al rojo en el film (Rosa, vida, muerte, sangre, pasión, deseo, en fin). Si se desea, influencia del Pop Art.

Filosofía: Belleza, Felicidad y Persona.

Música: ¿Cómo la música refleja nuestra personalidad y sentimientos? Sociedad y música de los 70'. Compararla con la actual.

Ciencias: ¿La ciencia busca la Belleza?

Idiomas: Modismos en cada personaje. Una actividad interesante es traducir una canción que los estudiantes escuchen con insistencia. ¿Coincide la letra con lo que ellos esperan de la canción?

Fichas de Trabajo

Cine Clubes Escolares

**Proyecto Cine Clubes Escolares
2002**

Presentación

Las tres fichas de trabajo que usted tiene en las manos son el cuerpo de las clases de Cine Clubes. Estas fichas nos permitirán *apostar*. Apostar por la inserción del audiovisual en la pedagogía y en la experiencia metodológica. Apostar por la cualidad educativa del cine como medio de expresión, la cual se pone de manifiesto en distintas dimensiones de la vida humana: desde la más básica, que es la sensitiva, hasta las de mayor complejidad, que serían la dimensión social y moral del ser humano. Apostar en un juego serio e inspirador: el de fomentar la imaginación, la memoria colectiva y forjar una comunidad educativa crítica y creadora.

El material aquí descrito trabaja con los contenidos planteados en los Objetivos Fundamentales Transversales (OFT) que propone la Reforma. Bajo esta orientación se desarrollan tres módulos de análisis que contienen fichas cinematográficas, fichas culturales y fichas humanísticas. Cada una de estas fichas corresponde a una película de los módulos que se han trabajado desde el año 2001, y son las siguientes:

Para el módulo **El Cine como arte y expresión humana** corresponde la película "El Chacal de Nahueltoro"; para **Identidad y pertenencia** "Belleza Americana"; y para **Derecho a la diversidad** se tomó "La misión".

Sobre las fichas

Cada ficha contiene tres partes:

FICHA CINEMATOGRAFICA: identificación del filme, el autor y su visión de mundo, materiales de expresión (imagen, color, palabra, ambiente, música, sonido), códigos de espacio y tiempo (espacio pictórico, espacio arquitectónico, espacio fílmico, posiciones y movimientos de cámara), narrativa y personajes.

FICHA CULTURAL: contexto histórico y social de la película (géneros, movimientos, temas)

FICHA HUMANÍSTICA: significaciones del filme, temas y reflexiones. Aproximaciones desde la filosofía, antropología, sociología, psicología, entre otras disciplinas.

Además, cada ficha cuenta con una hoja de actividades sugeridas, temas para debatir en cine foro y temáticas por asignatura.

Dos observaciones. Esta es una pauta de trabajo estándar. Hay películas que requieren mayor desarrollo de una ficha en especial. Además, dentro de cada ficha, un área puede ser privilegiada (por ejemplo, la narrativa por sobre los materiales de expresión). Las tres secciones están en función de la expresión formal. La parte humanística y la cultural no abandonan la expresión modal de la película.

Las fichas están ideadas de tal forma que cada profesor pueda acomodar los contenidos a su asignatura. Los profesores(ras) de *Lenguaje y Comunicación*, tienen la narrativa, los personajes, las referencias literarias y el uso de la palabra. *Historia* tiene los contextos históricos y sociales. *Filosofía* tiene las significaciones, temas y reflexiones. Las *Artes Visuales* pueden tomar los aspectos formales, el uso del

color, del espacio arquitectónico y pictórico. *Música* tiene la banda sonora, los sonidos y la música. Incluso las *Ciencias* tendrán su espacio.

Ahora bien, el ideal es que cada profesor recorra las fichas como un cuerpo unitario.

Sobre el método de trabajo

Se ve la película en la sesión correspondiente. La sesión que sigue será destinada a trabajar en la ficha. Algunas recomendaciones: en lo posible, ver la película antes de su exhibición. La ficha está en directa relación con las imágenes. Además, se sugiere guiar a los estudiantes, ya sea en el mismo visionado o luego de la exhibición, para que piensen en algunos aspectos de las fichas. El esquema de trabajo es con el sistema de cine foro y debate.

Si se quiere: entregar la ficha (fotocopias) a los estudiantes en la semana previa a la jornada de trabajo. Así, pueden traer temas elaborados para desarrollar en clases. En la jornada de trabajo y debate, el ideal es abarcar las tres partes de la ficha. Si el profesor o profesora lo desea, puede crear su propia metodología o sugerir otros temas y actividades.

Las fichas funcionan como texto de apoyo y apuntes. Las preguntas, en su mayoría, pueden realizarse a partir de lo que las fichas contienen. El profesor desarrolla y profundiza.

Se ha pensado que sea cada profesor el que acomode la película a temáticas regionales.



EL CINE COMO ARTE Y EXPRESIÓN HUMANÍSTICA

El Chacal de Nahueltoro



Chile, 1969.

Dirección y guión: Miguel Littin.

Producción: Cinematográfica Tercer Mundo-Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Fotografía y cámara: Héctor Ríos. blanco y negro.

Música: Sergio Ortega.

Montaje: Pedro Chaskel.

Duración: 94 minutos.

Reparto:

Nelson Villagra (José del Carmen Valenzuela Torres, alias El Chacal de Nahueltoro),

Shenda Román (Rosa), Luis Alarcón (Juez), Marcelo Romo (periodista),

Héctor Noguera (sacerdote).

Ficha Cinematográfica

El Autor

Miguel Littin: ¿La épica en un país intimista?

Las fechas caen como flechas. Miguel Littin nace en Palmilla en 1942. Estudia Arte Dramático en la Universidad de Chile; escribe y dirige varias obras teatrales. En 1970 es nombrado Presidente de Chile Films. Sale al exilio tras el golpe de Estado de 1973. Se establece en México. En 1990 publica su libro *El viajero de cuatro estaciones*. Desde 1990 reside en Chile. Ha sido Alcalde de Palmilla, su comuna natal.

Miguel Littin es uno de los directores chilenos más reconocidos en el extranjero. Cierta crítica especializada le reprocha su tendencia discursiva o el hecho de usar sus filmes como herramientas de tesis. Desde *El recurso del método* (1978), pasando por *Acta general de Chile* (1985) y *Sandino* (1989), hasta *Los naufragos* (1994) y *Tierra del Fuego* (2000), su cine no escatima en bordear la épica. Algunos se han preguntado, ¿es Chile un país épico o intimista? Miguel Littin se sigue preguntando. En este sentido, quizás como ninguna otra película rodada por el director en Chile, *El Chacal de Nahueltoro* alcanza el equilibrio entre documento intimista y film universal.

Materiales de Expresión

La obertura de créditos del film es una propuesta de sentido. Observamos una superficie negra que lentamente va cobrando forma como rostro. El film es también eso: una invitación a conformar la historia de un hombre. Littin, con este film, realiza su propia *reconstitución de escena*, la reconstitución de la historia de una vida. Esta reconstitución tiene un diálogo tensional con la que realiza la justicia.

Sigamos con la obertura. Nótese que los créditos nacen del interior de la boca de ese rostro en blanco y negro. Esa boca es una de las tantas que vocifera en contra de José. Littin inicia su historia desde esos gritos que rodean al personaje. A partir de allí, la palabra tendrá una presencia decisiva.

La película teje un contrapunto constante entre *imagen* y *palabra*. Esta última está compuesta de tres niveles. La actuaría que lee el expediente de manera fría y mecánica. Las entrevistas o declaraciones hechas por el periodista. Y los diálogos o el relato en *off* del propio José. Si nos detenemos en esto, nos daremos cuenta que todas estas formas de la palabra implican una búsqueda de *objetividad*.

¿Qué quiere expresarnos con ello el director? Primero, expone los diferentes puntos de vista de acercamiento a un hecho. Segundo, lo más importante, otorga mayor fuerza expresiva a lo que vemos. *El Chacal de Nahueltoro* es un film en el que la frialdad de la palabra colisiona con la fuerza de lo que miramos. Podríamos destacar dos instantes en los que la palabra se impone sobre la imagen: cuando el pequeño José es

bañado por los carabineros y le dicen: *aguántese como hombre*. Algo parecido le gritan los reos cuando se dirige al pelotón de fusilamiento. En otro instante, José tiene el siguiente diálogo con el periodista, quien le dice: “Estuve con su mamá”. José: “Pobre mamá, la quiero”. Periodista: “¿Desde cuándo?”. José: “¿Desde cuándo quiere usted a la suya?”.

La expresividad de la imagen tiene un actor fundamental: la cámara. Es indagadora, vitalista. Veamos dos ejemplos de su presencia. El encuentro entre Rosa y José está dado por un largo plano secuencia de más de 3 minutos. Littin quiere que sintamos la *duración* de este encuentro. La cámara los enlaza y deja continuamente a José fuera de cuadro. Sigue a Rosa. Por su mirada final, y por el sonido, sabemos que José está cortando leños. Ese plano hay que ligarlo a la secuencia del asesinato. El primer plano aterrado de Rosa nos mira. ¿A quién mira? A José que la persigue con la guadaña. Es una cámara subjetiva, demencial y embriagadora que se hermana con la condición del parricida.

Espacio y Tiempo

En *El Chacal de Nahueltoro* se dan alternancias entre presente y pasado dentro de cada episodio del film. De este modo, cuando se nos muestra la reconstrucción policial del homicidio múltiple, la voz de José, relatando los hechos, sirve de nexo para mostrar las imágenes de estos mismos hechos, en un tiempo que se dilata y reitera, mediante un afinado trabajo de montaje. Littin propone un juego de opuestos para completar la realidad del film, ya sea de *tiempos* (escenas de la infancia de José y su reconstitución de escena) o de *espacios* (contraste entre la fiesta del juez y la cárcel, con las horas previas al fusilamiento).

Narrativa

El director siguió en su trabajo un camino cercano a la sensibilidad y la técnica de cierto cine italiano (el de Francesco Rosi, en particular). Realizó una labor de indagación, una exploración horizontal de los antecedentes concretos del caso. El guión fue elaborado a partir de la investigación del expediente judicial real, de la utilización de relatos de testigos directos o cercanos, y de algunas entrevistas periodísticas. Lo que el cineasta se proponía era aproximarse a los acontecimientos como a través de un reportaje, para lograr penetrar en el personaje en su dimensión más profunda. En la película se combinan la técnica del documental con los recursos del melodrama, con lo que se consigue un doble interés: el que produce una encuesta y el que va asociado al desencadenamiento de una emoción.

El filme está construido en cinco secuencias tituladas como episodios: “La infancia de José”, “Andar de José”, “Persecución y apresamiento”, “Educación y amansamiento”, y “La muerte de José”. Cada episodio va entregando sintéticos fragmentos de la existencia del personaje, los que dan cuenta de una infancia de soledad y segregación: una adolescencia y juventud sometidas a trabajos precarios, y a un escaso contacto con la vida en sociedad.

Ficha Cultural

Chile en los 60': sismos y cismas

Toda película espejea a su sociedad. *El Chacal de Nahueltoro* es un ojo punzante que penetra en la entraña del Chile de los 60'. Nótese algo. El film se basa en el caso de José del Carmen Valenzuela Torres, confeso de un homicidio múltiple en las proximidades de Chillán en 1960. Pero la creación de la obra corresponde al año 1968. De esta manera, Miguel Littin recoge con la distancia del tiempo, los espasmos de una década crucial en la historia de del país.

La década se abre como la tierra. El terremoto de 1960 reveló la pobreza y marginalidad de la zona sur. Dejó al descubierto los contrastes de la vida del latifundio y los rigores del campesinado. El sur del país comenzaba a vivir profundos cambios. El éxodo rural hacia las ciudades, iniciado con fuerza en los años 50', alcanzaba sus más altos índices. Además, se estaba viviendo la germinación de la Reforma Agraria, acontecimiento que bajo el gobierno de Eduardo Frei llegó a sus cotas más intensas.

Este es el Chile de *El Chacal de Nahueltoro*. Un país que vibra también a nivel Institucional. Los años 60 son el seno de discusiones apasionadas y a ratos violentas, donde las ideas se juegan en el terreno de lo drástico y absoluto. La gente sale a las calles, la efervescencia copa todos los planos de la vida cotidiana. Los acontecimientos de estos años tendrían su grieta final en el Golpe de Estado de 1973.

Durante la década de los 60', el gobierno de los Estados Unidos decidió levantar una barrera al flujo insurreccional gatillado en el continente, en especial por efecto de la Revolución Cubana. Esta estrategia de freno se denominó "Alianza para el Progreso" y contaba con una serie de propuestas sociales, económicas y políticas. En Chile, la Alianza halla un punto de apoyo en el proyecto político que ha elaborado el Partido Demócratacristiano. El proyecto se convierte en programa electoral y de gobierno con el nombre de "Revolución en Libertad".

Todo esto ocurre en política, pero en otros campos la controversia asume también condiciones radicales. Es el caso de la enseñanza, en especial, la universitaria. En esta década se viven densos movimientos de reforma en las universidades chilenas. La Federación de Estudiantes de la Universidad Católica se toma la Casa Central de dicha institución. En el frontis se cuelga el célebre cartel "El Mercurio miente". Esta masiva acción de estudiantes anticipa, en el fin del mundo, los sucesos de mayo 68' en Francia. Por otro lado, la juventud recoge la sensibilidad convulsa, las concepciones ideológicas y culturales en pugna. El efecto de reforma alcanza su punto culminante en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile y en la Universidad Técnica del Estado (1969 y 70). Esta ola reformista es una suerte de ensayo parcial de lo que luego sería la Unidad Popular.

En 1967 se suicida Violeta Parra. Su obra, sobresaliente en todo sentido, abarcó la investigación, la autoría musical, la artesanía en arpillera, incluso la pintura. Su labor, que conjugaba la aguda contingencia

con el lazo de las tradiciones campesinas y folklóricas de Chile, cambió el curso de la historia musical del país y aún, junto con otros pioneros como Atahualpa Yupanqui, la de América Latina.

En la década del 60 la música popular chilena sufre un cambio fundamental, por el desarrollo de formas musicales distintas de las dominantes y por la incidencia de temas hasta entonces inexistentes. Algunos nombres de intérpretes y de piezas musicales, más algunos acontecimientos marcan este viraje histórico: Rolando Alarcón, Isabel y Ángel Parra, Patricio Manns, Millaray, Quilapayún, Inti-Illimani; "Gracias a la vida", "Plegaria de un labrador", "Cantata Santa María de Iquique"; inauguración y funcionamiento de la Peña de los Parra. Festival de la Nueva Canción Chilena.

Latinoamérica y Nuevo Cine Chileno: la *contemplación*

La Segunda Guerra Mundial impulsó la producción cinematográfica en toda América Latina, en un momento en que Estados Unidos estaba más preocupado de participar en la guerra que en distribuir películas. El melodrama y la comedia ranchera mexicana, las comedias brasileñas y los musicales argentinos, gozaron de gran popularidad en los años cuarenta. Sin embargo, al promediar esa década y a lo largo de las dos siguientes, se producen varios hechos históricos que obligaron a los intelectuales a redefinir el rol del cine en el contexto cultural de estos países. El levantamiento en Colombia (1949), las reformas liberales en Guatemala (1954), la revolución obrero-campesina en Bolivia (1952), la caída de Juan Domingo Perón en Argentina (1955) y sobre todo, la Revolución Cubana (1959), fueron algunas de las circunstancias detonantes que influyeron en el desarrollo cultural latinoamericano, despertando al ojo testigo del cine como un medio cercano a la conciencia revolucionaria, a la militancia política y a los valores emergentes de la nueva sociedad.

América Latina es un capullo tenso y floreciente. Corre el año 1967. Muere el Che Guevara en la selva boliviana. Han transcurrido dos años desde que el régimen de los militares se ha instalado en Brasil; la República Dominicana ha sido invadida por los *marines* norteamericanos; en Guatemala, Venezuela, Colombia y Bolivia se vive un enfrentamiento diario con movimientos guerrilleros. En Argentina y Uruguay empieza a gestarse el clima de insurrección urbana que protagonizarían Montoneros y Tupamaros. Al otro lado del mundo, Estados Unidos envía más tropas a Vietnam. La literatura vive su propio estallido, el "boom" que componen, entre otros, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo. En 1967 se publica *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. En la música, especialmente la brasileña y cubana, se experimenta la fusión indigenista con los ritmos tradicionales. El cine, lidia con su propio dilema. Contemplar este presente o actuar en él. Los ojos del cine viven un "estrabismo" quieren la *contemplación* de la realidad.

En 1967 se concreta un evento que con el tiempo ha revelado su importancia para la historia del cine latinoamericano: el Festival de Cine de Viña del Mar. Este es el primer encuentro en que los cineastas del continente pueden cotejar su trabajo e intercambiar puntos de vista. El Festival, convocado por el Cine Club de Viña del Mar a cargo de Aldo Francia, será una expresión de unidad y de solidaridad y la semilla de lo que

se conoce como *Nuevo Cine Latinoamericano* (Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia de la memoria de Chile*, Ediciones del Litoral, 1988).

Los brasileños, encabezados por Glauber Rocha, desarrollan una “Revisión crítica del cine brasileño”, sustentando el análisis en lo que denominan “estética del hambre y de la violencia”. El cubano Julio García Espinoza esboza una tesis que muchos harán suya: “Por un cine imperfecto”. El boliviano Jorge Sanjinés expone los principios del “cine combatiente”. Los argentinos Fernando Solanas y Osvaldo Getino presentan una tesis, “hacia un tercer cine”, pero concitan la atención apasionada de los participantes en el Festival con su film *La hora de los hornos*, que muchos sentirán como “la llama de una nueva conciencia liberadora”. El Festival desarrolla un cuerpo de principios en torno a la teoría y práctica del cine documental y fija una serie de “compromisos esenciales”: 1) Contribuir al desarrollo de la cultura nacional, enfrentando la penetración ideológica imperialista o cualquier manifestación de colonialismo cultural; 2) asumir una perspectiva continental en el enfoque de los problemas, luchando por la integración futura de la Gran Patria Latinoamericana; y 3) abordar los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos como un medio de concientización de las masas populares.

Como el Neorrealismo Italiano o la Nueva Ola Francesa, el *Nuevo Cine Latinoamericano* abandona el escamoteo de los estudios: deambula por las calles y los escenarios naturales, ayudado por la liviandad de los equipos, utilizados hasta entonces sólo por documentalistas o camarógrafos de noticieros. El cine busca “la reproducción del presente”, como pedía el cineasta Pier Paolo Pasolini.

Estrenada en el II Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar (1969), junto con *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia y *Tres Tristes Tigres* de Raúl Ruiz, *El Chacal de Nahueltoro* conforma el trío de largometrajes que daría comienzo al *Nuevo Cine Chileno*. Este aspiraba documentar la realidad nacional en sus diversos aspectos, sin eludir aquellos más ingratos, en la búsqueda de autenticidad y el rechazo a los artificios del cine comercial de la época. Se trataba de indagar a través tanto del documental como del cine de argumento, en ese difuso concepto de “identidad nacional”. Para ello se eligieron temas inspirados en hechos reales, combinando la puesta en escena con el registro documental y la participación de actores profesionales junto a personajes de la vida cotidiana.

Producida por el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, del que formaban parte su camarógrafo Héctor Ríos, su montajista Pedro Chaskel y su jefe de producción Luis Cornejo, entre otros: *El Chacal de Nahueltoro* constituyó un modelo de trabajo de equipo y fue la culminación de la actividad creativa y formadora de esa desaparecida institución universitaria.

Ficha Humanística

¿Pena de muerte? Pena de vida

El Chacal de Nahueltoro se basa en un documentado estudio del caso de José del Carmen Valenzuela Torres, confeso de un homicidio múltiple en las proximidades de Chillán en 1960. Este hecho, que había conmovido a la opinión pública debido tanto al horror del crimen perpetrado como a las circunstancias que rodearon la posterior ejecución del culpable, se situaba de lleno en el tema de la marginalidad y la miseria en el atrasado medio rural.

Más allá de un sensacionalismo vastamente explotado por la prensa de la época, el filme asume un punto de vista documental, dando cuenta de las condiciones sociales, económicas y culturales que facilitan conductas como las del protagonista. Al mismo tiempo, devela la incoherencia de un sistema penal que emprende el proceso de educación del reo, instruyéndolo en principios éticos y religiosos y en habilidades laborales, para luego condenarlo a muerte.

Dice Littin: "Es en realidad la historia de un doble asesinato, el asesinato del Chacal de Nahueltoro sobre sí mismo, porque al asesinar a esos niños y a esa madre en realidad se está destruyendo a sí mismo, y el asesinato cometido por el Estado". Esto nace en la tesis misma del film: la condena de un marginado social por un crimen del que no tiene conciencia clara.

¿Qué gritan todas esas caras que piden su muerte?

Uno de los principales argumentos a favor de la pena de muerte es que un individuo, con su acto, pone en riesgo la estabilidad del grupo social. Esto prevalece en ciertos estados de Norteamérica y en China. Sin embargo, en esta película asistimos al contraste. Ese mismo grupo social que reclama justicia, jamás supo de las injusticias en la vida de José. ¿La pena de muerte puede compensar la pena de vida? El cine muestra lo que la ley omite: la historia íntima de un individuo que llega a matar.

Las voces que se oponen a la pena de muerte, parten de otro supuesto. El acto horrible de asesinato es irracional. La necesidad de venganza que en ciertos casos sienten los familiares, aunque entendible, es irracional. El Estado no puede caer en la irracionalidad. Otro argumento es ético: la verdadera justicia está en los actos. El acto de matar anula todo acto, por tanto el Estado no dejaría pie a la restauración. Incluso hay un tercer argumento. Más allá de las creencias, la justicia siempre *sabe* a lo que se condena a un individuo. Cuando se dicta una sentencia de muerte, ¿a qué se está condenando? ¿Qué es la muerte?

Hay un fondo que es religioso. En todo rostro, dice el filósofo Emmanuel Levinas, en toda mirada infinita del ser humano, se esculpe una interpelación: *no matarás*. Tal vez por este motivo, se hace necesario cubrir con una venda los ojos del condenado. Y tal vez por esto, cuando la ciudadanía pide la pena de muerte, cuenta con la tranquilidad y la distancia de que será *otro* (el Estado) el que tendrá que derribar una vida.

Marginalidad: desalojo y despojo de la mirada

En la historia de *El Chacal de Nahueltoro*, el cine chileno se plantea, por primera vez, un examen crítico a fondo de ciertas realidades nacionales: la naturaleza del latifundio, la a veces pavorosa marginalidad del campesino, la hipocresía de cierta justicia de clase.

José Valenzuela es el *centro* de toda la trama, pero está siempre en los *márgenes*.

José es un hombre marginal porque ni siquiera se tiene a sí mismo. Ahogado en alcohol, danza en la noche de la embriaguez, como en ese plano en el que lo vemos bambolearse entre los rieles. ¿Quién es José? Es el "Campano", apelativo que le vino por esas flores que crecen al borde de las líneas del tren. José está en los bordes, en los límites de la animalidad (aspecto que recalca su apelativo de *Chacal* y los rótulos de Littin: "Persecución" y "Amansamiento"). Es *correteado* desde niño, cuando los carabineros le persiguen para limpiarlo.

No tiene lugar. Jamás encuentra un hogar definitivo. Cuando llega a la parroquia, los otros niños lo desalojan con la mirada. Esta condición puede plasmarse en un plano. Aquel en el que el paisaje se recorta entre sombras y una sombra pequeña se desplaza por la horizontal de la tierra. El andar de José, esa sombra en el paisaje de las sombras, con la soledad infinitesimal del afuerino, campesino sin trabajo fijo que deambula de fundo en fundo sin hallar fondo.

La película se encarga de marcarnos esta falta de pertenencia. José roba algunas ropas para beber vino y vive la expulsión hasta de los prostíbulos, donde se le considera un cliente indeseable. La pérdida de lugar se expande a aquellos que conoce. La viuda Rosa Rivas es desalojada de su rancho por la fuerza pública, que aduce la muerte del marido legítimo y la necesidad de ocupación de la vivienda por otro inquilino. José y su familia son lanzados a la intemperie.

En la cárcel, José es aún marginal. Pero hay una escena clave. En el patio, algunos reos juegan a la pelota. El balón llega a los pies de José. Los reos le invitan a patearla. Es la primera vez que un grupo social lo invoca. Golpea la pelota torpemente. Ríe, feliz e ingenuo, en medio de las reprimendas. La imagen se congela por un breve lapso: Littin, como Truffaut en *Los Cuatrocientos Golpes*, le entrega un lugar.

Estamos terminando. Pero volvamos al principio. La película comienza con una boca, un grito. La marginalidad de José es el abandono entre sus semejantes. Lo gritan, no lo nombran. Albert Camus decía que el hombre es un ser solitario, pero eso lo hace ser solidario. Cuando lanza la pelota, José se siente partícipe, se siente invocado por los otros. ¿Quién es José? Jorge del Carmen Valenzuela Torres, quien se hace llamar también José del Carmen Valenzuela Torres, Jorge Sandoval Espinoza, José Jorge Castillo Torres, alias El Campano, El Trucha, El Canaca, El Chacal de Nahueltoro. Es todos, es ninguno. La alegría de José al lanzar la pelota es la felicidad de aquel que sabe que es alguien. Alguien que tiene un nombre que no es una charada sino un rostro para los demás.

El Chacal de Nahueltoro

Actividades sugeridas

- Conseguir archivos o testimonios del caso de *El Chacal de Nahueltoro* (fuentes en Bibliotecas). Comparar con un caso reciente. ¿Hemos cambiado nuestros puntos de vista sobre estos hechos?
- Debatir: abolición de la pena de muerte.

Temas para debatir:

- Pena de muerte y justicia
- Marginalidad, pobreza y analfabetismo
- Redención y enseñanza
- Realidad rural

Temáticas por asignatura

Lenguaje y comunicación: Tipos de lenguajes presentes (jurídico, periodístico, popular) Literatura y marginalidad: Juan Rulfo (México) con *Pedro Páramo* o *El llano en llamas*; Manuel Rojas (Chile) con *Hijo de ladrón*.

Historia: Chile (1958-1970). Especialmente Reforma Agraria y migración campo-ciudad.

Artes: La muerte y el fusilamiento en la plástica. Por ejemplo, el fusilamiento del 3 de mayo de Goya.

Filosofía: Dar Muerte.

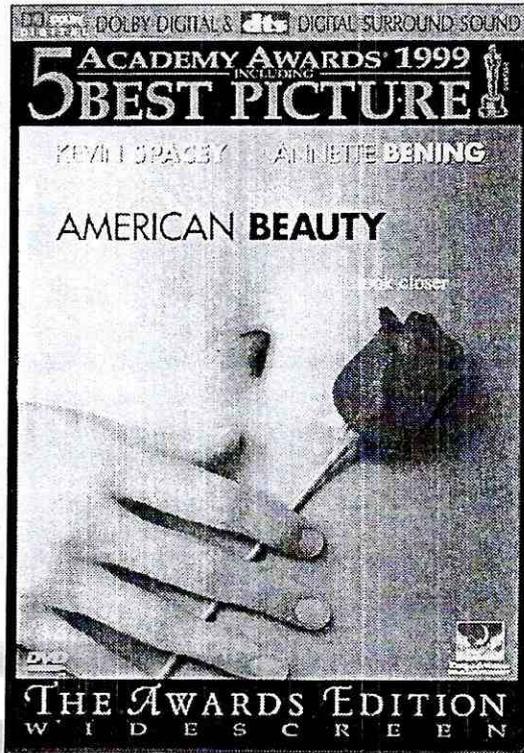
Música: Música popular de los 60' (Violeta Parra)

Ciencias: Muerte clínica. muerte biológica. Efectos del alcohol en el organismo.

Idiomas: *Coda*. idioma carcelario. Ejemplos de neologismos en Estados Unidos y el habla inglesa.

IDENTIDAD Y PERTENENCIA

Belleza Americana



American Beauty, 1999.

Estados Unidos.

Director: Sam Mendes

Productores: Bruce Cohen, Dan Jinks.

Producción: Jinks/Cohen Prod. para DreamWorks.

Guión: Alan Ball.

Fotografía: Conrad L. Hall.

Música: Thomas Newman.

Montaje: Tariq Anwar, Christopher Greenbury.

Reparto:

Kevin Spacey (Lester Burnham), Annette Bening (Carolyn), Thora Birch (Jane), Wes B. (Ricky Fitts), Mena Suvari (Angela Hayes), Peter Gallagher (Buddy Kane)

Ficha Cinematográfica

El autor

Sam Mendes: ¿autor?

Si dos productores (Cohen y Jinks) se asocian para hacer un tipo de películas que ellos consideran que se apartan bastante de la generalidad, buscan un guión y deciden que éste de Alan Ball es el que más les gusta, y sólo entonces, una vez decidido el proyecto, piensan en contratar a un director para que lleve a cabo esa parte del trabajo del film, entonces ¿el máximo responsable de esta obra es Sam Mendes?

Curiosamente, esta indeterminación transforma a *Belleza Americana* en un alumbramiento genuino de la industria norteamericana. Una de aquellas películas que, amparadas en las facultades expresivas del cine, sobrevuelan en los contornos de Hollywood, la *fábrica de sueños*, para desnudar ese otro sueño que permanece en duermevela: la vigencia o decadencia del *american way of life*.

Así las cosas, esta es la primera vez que el guionista Alan Ball escribe para la gran pantalla, después de haber adquirido cierta notoriedad como dramaturgo y como guionista de series de televisión. Para Sam Mendes, este es su debut como director cinematográfico. Su carrera ha estado en los escenarios teatrales, donde adquirió notoriedad con la dirección de *The Blue Room*, actuada por Nicole Kidman.

La experiencia teatral del director y del guionista, sumado al hecho que el actor principal de este film, Kevin Spacey, es un gran intérprete de las tablas, es un aspecto a tener en cuenta para el visionado de esta película. Si a esto le agregamos que Sam Mendes es inglés, *Belleza Americana* adquiere la cualidad de un baile de máscaras: una *representación* de los gestos, simulacros y poses que en el anverso, revelan los deslices, los anhelos y carencias de una sociedad de doble fondo.

Materiales de Expresión

El cine, como la poesía, al escoger una imagen, la saca de su tránsito rutinario y la valora en sí misma. ¿Habíamos visto con tal detención una bolsa de plástico? La preocupación por la *imagen* en este film tiene su correspondencia: es una película sobre la imagen de una sociedad. Por ello, hay que destacar el excelente trabajo en fotografía de Conrad Hall. Su labor tiene mayor mérito, ya que trata de conjugar tres diferentes tipos de imágenes: las reales, las que Ricky toma con su cámara de video y las que corresponden a los sueños. Esta diversidad nos habla de los diferentes *puntos de vista* con respecto a la realidad.

El *color* adquiere especial relevancia. Hay un alto contraste entre el blanco y el rojo, que como veremos más adelante, es emblema de los dualismos presentes. Pero retengamos algo. Las imágenes tomadas por la cámara portátil tienen dos efectos. Primero, otorgan a Ricky una libertad de mirada: es su propio director. Segundo, pese a estar desteñidas, sin coloración, destilan más veracidad que la pulcra ambientación

de la imagen natural. La *iluminación* también sugiere una oposición entre los interiores lúgubres y los exteriores iluminados. El uso del color y de la iluminación, más la presencia de los *ambientes*, cargan a la película de un aire *retro*, de atmósfera pasada que tiene un sentido final en la idea relatada.

La *música* define la relación entre los personajes. Por ello, la presencia de música diegética es fundamental. Carolyn oye música de fondo, baladas. Lester escucha rock. En ambos casos los oímos cantar como adolescentes, lo que marca la mutación de actitudes. Un dato sobre la música. Los grupos mencionados extienden esta atmósfera atemporal, nostálgica del film. Además, la mayoría son grupos foráneos (Pink Floyd, Guess Who) cuyos trabajos son veladas críticas al modo de vida estadounidense.

Espacio y Tiempo

El *encuadre*, en diversas escenas, se vale del fuera de campo para oscilar entre lo que aparece y lo que se oculta. La más clara de estas oscilaciones se concreta hacia el final, con la muerte de Lester. La pistola ingresa en fuera de campo (nos sorprende, no sabemos quien porta el arma) y el disparo también queda en fuera de campo. Las ventanas actúan como marco de un encuadre dentro del plano cinematográfico.

En cuanto a las *posiciones de cámara*, destaca el uso de algunos picados que prolongan esta mirada en altura con la que se inicia el relato.

El uso del *espacio arquitectónico* merece una mención aparte. Los ambientes están inspirados en los clásicos condominios de clase media norteamericana y en general todos los espacios conservan la textura de décadas pasadas. Hay decorados que se repiten, como el comedor donde Lester y Carolyn van marcando sus cambios. El espacio es también la forma en que lo habitan los personajes. Carolyn es corredora de propiedades: lucra con el habitar.

El uso del espacio y tiempo fílmicos en las escenas oníricas tiene un tratamiento especial. El montaje se fragmenta, reiterando acciones y la imagen se ralentiza, lo que aumenta la dimensión del deseo y la distorsión de la realidad que evidencia Lester.

La secuencia final es un compendio del uso del tiempo y espacio fílmicos. Revivimos el "último" segundo de Lester en una serie de imágenes intercaladas por fundidos. Los recuerdos aparecen en una tonalidad monocromática, y presenciamos la reacción de cada personaje ante el disparo. Extensión del tiempo y del espacio que enlaza a todos los personajes como pétalos de una flor.

Narrativa y Personajes

El relato de *Belleza Americana* utiliza un recurso poco frecuente: la historia es contada por un muerto. Esto tiene doble impacto. Concentra el tono en el proceso y ayuda a establecer la atmósfera sarcástica de comedia negra que tiene gran parte del film.

La estructura narrativa es clásica. La progresión dramática está dividida en bloques de distinto espesor. El primero corresponde a la **presentación**. Aquí hay un alarde curioso. Lester *se* presenta y *nos* presenta a los demás integrantes de su familia. Pero lo hace como si estuviera sentado junto a nosotros. Incluso guía nuestra atención (“¿Se han fijado en los guantes que lleva puestos?”). A lo largo del relato hará intervenciones tras algunos segmentos. Pero mantiene una condición de *arrojado*, de personaje que se sabe narrado y sin embargo conserva la espontaneidad de lo nunca dicho.

Así pues, Lester Burnham (Kevin Spacey) es un publicista de 42 años que vive en un ordenado suburbio de una ciudad norteamericana. Lester detesta los gestos de su esposa Carolyn (Annette Bening) y casi no puede hablar con su hija Jane (Thora Birch), quien le reprocha su desatención. Ellas no tienen necesidad de presentarse: lo desprecian.

El segundo segmento se inicia con el *plot point*: Lester conoce a Angela (Mena Suvari) una compañera de su hija que despierta en él una sucesión de sueños eróticos. Desde este encuentro, Lester inicia un proceso de liberación. Deja atrás ciertos desagradados cotidianos, se alista para seducir a Angela, vuelve a fumar marihuana, oye la música de su juventud y renuncia a su trabajo. En este segmento, que marca la **evolución**, otros personajes comparten estos indicios. Carolyn se zambulle en el adulterio; Angela está deseosa de seducir al padre de su amiga; Ricky (Wes Bentley), un vecino adolescente, encuentra en Jane la confidente de su obsesión por el video y la idea de una belleza al borde de la muerte; el padre de Ricky, un ex militar enérgico y autoritario, busca saber si su hijo es homosexual o drogadicto.

El tercer segmento incluye el **desenlace**, y gira en torno a un sólo día, el último de Lester. Es el más lúgubre, húmedo (tiene la lluvia de las tragedias) y violento, donde colisionan los sueños. A la vez, es el más ambiguo. Hay un tono de bondad que parece escapar al sarcasmo, pero en el fondo lo amplifica. El film ha retratado vidas miserables. ¿en qué pie quedan los personajes?

Ficha Cultural

Revisión del Sueño Americano

Estados Unidos es un país joven. Tiene su épica en el cine, el cual ha retratado los ideales y sinsabores de esta nación. Sin la historia milenaria de Europa, despojadas las culturas indígenas de sus tierras, EE.UU. nace como un *salto al futuro*. Poblado por inmigrantes, en su mayoría protestantes, los colonos lo ven como la Tierra Prometida. En la forja del Oeste, en la quimera del oro, se edifica el sueño americano: el fulgor individual de aquel que, con su esfuerzo, puede literalmente “hacerse la América”.

1955 ha sido consignado como el año del *american way of life* (modo de vida norteamericano). Allí están los clásicos condominios de clase media, la familia reunida en torno al televisor. Se funda McDonalds. ¿Recuerdan *Volver al futuro*? El protagonista viaja a 1955. De cierta manera vuelve a *soñar en el futuro*.

¿Sueño o pesadilla? En esos mismos años en que la televisión vive sus últimos días de blanco y negro, los conflictos raciales proliferan. Además, está en plena actividad la denominada “Caza de Brujas”, persecución política a los “rojos”, los activistas de izquierda. Un país que dice defender la democracia y paz del mundo, ¿qué responde a las bombas atómicas, al asesinato de Kennedy, a la intervención en Vietnam?

Belleza Americana no niega el sueño americano. Lo retoma desde la vigilia. Lester, para salir de su vacío, vuelve a soñar. Vive una postrera actitud *hippie*, trabaja en un puesto de comida chatarra, compra el auto que deseaba. Si esto puede parecer una actitud conservadora, la película deja una marca inquietante. El film es narrado por un muerto. ¿Acaso el sueño americano es irrealizable en esta vida?

En otras películas norteamericanas de fin de siglo se recoge el mismo sentimiento: un país sumido en la nostalgia. Quizás por esto hoy imperan los filmes de jóvenes. Sin embargo, para un país que siempre ha mirado al futuro, ¿qué implica esta mirada nostálgica? Como muestra *Belleza Americana*, los padres están entrampados, lidiando con el pasado, buceando en sus deseos insatisfechos. Como muestra ese plano en el que Ricky y Jane caminan entre los árboles, los adolescentes sólo se tienen a ellos mismos.

Familia y deslices

En el film, hay dos núcleos familiares paralelos. La familia de Ricky expone un padre autoritario y dominante; una madre ida, subyugada. Ricky construye una fachada para distanciar a su padre. En la casa de Jane, tanto Lester como Carolyn desatienden a su hija. Jane desea que la *miren*. Ambos hogares comparten una situación similar: los padres no han hecho las paces con sus pasados. En plena formación de la identidad de sus hijos, ellos mismos naufragan en deseos irresueltos, en una identidad partida.

En varios segmentos, la película no sólo se burla de los deseos insatisfechos de los adultos, sino que expone en ellos una progresión hacia la demencia que debería conducir a la destrucción de cualquier idea de

familia (¿pero es que había familia?). mientras los dos jóvenes que parecían más excéntricos (Jane y Ricky) encarnan la posibilidad de una felicidad madura, lejos del suburbio burgués.

Algunos críticos estadounidenses vieron en el éxito obtenido por la cinta un reflejo del desasosiego moral de la clase media norteamericana. Más allá de estas sanciones sociológicas, la película tiene un repertorio de crisis que aparecen tamizadas por el humor. La crudeza "graciosa" de los conflictos sexuales - masturbación, impotencia, homosexualidad- y familiares -frigidez, odio, represión, adulterio-, se deja caer como retrato de una sociedad acostumbrada a la defensa de la libertad de expresión, pero que está ligada desde siempre a los fundamentos puritanos y conservadores sobre estos temas. ¿Qué diríamos en Chile?

Mirar y ser mirados

Belleza Americana es un film sobre el mirar. Sobre lo que se revela y lo que se oculta. El uso del medio fílmico recuerda a otra película: *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1955). Recordemos que allí, el personaje principal es un fotógrafo que espía las ventanas de su vecindario. En *Belleza Americana*, el diálogo de ventanas tiene dos posturas. Primero, una dialéctica del mirar y ser mirado (entre Ricky y Jane). En esta dialéctica, caemos nosotros como espectadores. Desde un comienzo, cuando Lester nos pregunta "¿se fijaron en los guantes...?", la película nos revela nuestra posición: somos *voyeurs*, mirones.

Los personajes se miran entre sí. Nosotros los miramos a ellos. Ricky quiere filmar el rostro de Jane, pero ella se resiste: es Angela quien desea ser filmada. La cinta adopta el punto de vista de Ricky, pero constantemente nos recuerda que nosotros estamos entrometidos en el penoso espectáculo de los vicios y los sufrimientos íntimos. De esta tensión nace la peculiaridad ética de *Belleza Americana*: en último término, es lo que hace que unos personajes miserables sean contemplados con cierta indulgencia por sus desdichas.

La segunda postura tiene que ver con lo que se oculta o revela. Está ligada al *punto de vista* de los personajes. El instrumento del ver (el video) es en sí mismo, neutro. Allí donde Ricky ve poesía, su padre sólo ve morbo. Cuando el padre mira la ventana y ve a su hijo con Lester, somos testigos de una doble mirada: lo que cree ver el padre y lo que "realmente ocurre", lo cual es, a su vez, otro de los temores del padre. En ambos casos, compartimos el acto de ser voyeristas. Luego, nosotros veremos lo que queremos ver: cuando aparece la pistola junto a Lester, desde el espacio *off*. ¿a quién proyectamos como asesino?

Estos dualismos son complejos. El plato blanco del padre de Ricky tiene en el reverso el símbolo nazi. Ricky esconde la droga con la que trafica: con ella ha podido comprar los implementos para ver.

Nietzsche pensaba que todo la belleza que conocemos de Grecia fue posible porque había otro sustrato, tenso y nocturno. Este dualismo, Nietzsche lo dividió entre lo *Apolíneo* (armonía, pensamiento, blanco) y lo *Dionisíaco* (embriaguez, música, mito, rojo). Blanco y Rojo. Son los colores de esta película.

Ficha Humanística

Identidad en los dos extremos de la máscara: risa y llanto

Belleza Americana es una película sobre la identidad, sobre la imagen de la personalidad. Ustedes se preguntarán: ¿Cómo puede ser una película sobre la personalidad, si hay tantos personajes falsos, que ocultan su verdadero rostro? Precisamente. *Persona*, deriva etimológicamente de la noción de *Máscara*. El filósofo Friedrich Nietzsche dijo que todo ser humano necesita construir una máscara: ser actor de sí mismo. El hecho de que esta película sea dirigida por un dramaturgo y cuente con un actor de teatro de protagonista, explica este aire de baile de máscaras. El problema surge cuando esa máscara fulmina el verdadero rostro. ¿Pero cuál es el verdadero? ¿Cuántas máscaras utilizamos en un día?

En el film, ¿qué personajes tildaríamos de auténticos? A Lester tal vez, pero él ha perdido la última máscara: está muerto. Además es un experto de la simulación, trabaja en publicidad y su sonrisa es la mayoría de las veces esquemática. El miedo parece ser el motivo de estos ocultamientos. Carolyn compone su rostro para vender: le teme al fracaso. Angela simula su experiencia sexual (quiere ser modelo, otra forma de maquillaje en el mundo de los escenarios): teme ser ordinaria. El padre de Ricky se identifica ante todos con el rótulo de infante de marina: teme perder la autoridad sobre los otros y sobre sí mismo como hombre. Ricky, que parece ser auténtico, ha construido una fachada hacia su padre. Jane no ha construido máscara: le teme a la desnudez de su rostro.

La belleza de esta película estriba en ese instante en que las máscaras caen. Tal momento está rodeado de los dos extremos de la máscara de teatro, que son los de la autenticidad: la risa o el llanto. Lester, antes de morir, ríe al contemplar la foto. Carolyn: su llanto siempre derriba la máscara. Angela reconoce su virginidad. Virginidad sexual y virginidad del rostro: ha dejado de actuar. El padre de Ricky, quien llora en medio de la lluvia: él no resiste la caída de su máscara y asesina. Ricky, quien enfrenta a su padre con la máscara definitiva: asume la identidad que más duele a su padre.

Jane es el rostro de la mediación: la desnudez del rostro. En una secuencia maravillosa, le da la espalda al espejo de su habitación y se desnuda ante ese otro espejo que le ha tendido Ricky con la cámara. Al mirarse siendo mirada, al *decidir* mirarse a través de otro, Jane se encuentra con ella misma.

¿Dónde está la Belleza?

La película tiene diversos baches. Podríamos criticar el tratamiento de algunos personajes, el esquematismo de ciertas situaciones. Pero hay una escena que impregna las retinas y que fulgura cualquier excusa. Simplemente una bolsa de plástico. Bailoteando las retinas, alzándose en la levedad del aire, suspendida por la espiral del viento, hamacada en la duración del ojo que contempla.

¿La belleza está en las cosas o en el ojo que las mira? Ah, pregunta eterna. Platón asignaba una cualidad objetiva a la Belleza, hermanándola con el Bien y la Verdad. Y sin embargo, describía el instante de encuentro con Lo Bello con un cúmulo de sensaciones: lágrimas en los ojos y una picazón en las encías. Los poetas del Romanticismo fueron lejos: veían en la Belleza las nupcias con la muerte.

Parecido a nuestro personaje Ricky. Todas sus ideas en torno a la belleza colindan con la muerte (cuando pasa el cortejo fúnebre y recuerda a la vagabunda; cuando filma la paloma blanca). ¿Debemos ver en esto algo negativo? En la mirada que contempla ese aire de muerte, corre un soplo de vida. Fijémonos en el plano de Lester muerto. Es horrible por lo que ha acontecido. Pero a la vez, es hermoso, con su rostro reflejado en el espejo de sangre, y esos ojos que parecen ver más que nunca. Ricky observa esta dualidad. Primero sonrío: ve en esos ojos de muerte el último soplo de una felicidad sin palabras. Y luego, Ricky sufre una inflexión en su cara: se ha dado cuenta de lo que ha ocurrido.

¿La Belleza duele? La rosa se repite como imagen en el film. Si queremos coger esta flor, debemos ir con cuidado: podemos clavarnos una espina. ¿Deberíamos leer *El ruiseñor y la rosa* de Oscar Wilde? El canto final del ave con su corazón clavado en la espina. O preguntarle a nuestras madres: ¿Hay un momento más hermoso y doloroso que el parto? Donde todo parte, donde todo se inicia.

La Belleza es también una búsqueda personal. Hallar lo bello que hay en nosotros. **La búsqueda del sentido a través de los sentidos.** En la escena en que Jane y Ricky observan la bolsa de plástico, la belleza que ve Ricky en esa imagen quizá no es la misma que observa Jane. De hecho, su padre mirará después alguna de las imágenes que su hijo ha grabado y donde Ricky ve poesía, su padre verá morbo. Pero es lo que dice Ricky sobre lo que está contemplando, la misma lágrima de contemplación, lo que nos da una idea de la Belleza. “*Era uno de esos días en los que sientes que está a punto de nevar y hay una cierta electricidad en el aire. Casi la puedes oír. Esa bolsa estaba simplemente bailando conmigo como un niño rogándote que juegues con él.*” Jane ve la belleza a través de los ojos de él. Es el primer alumbramiento del amor.

En nuestro deambular diario por las ciudades y pueblos que habitamos, hay instantes en que asistimos a la revelación. Un segundo de gratuidad en el que recordamos que estamos vivos. Cuando el haz de luz que rebota en una ventana se posa en nuestros ojos, cegándonos. Cuando la ventana de nuestra micro coincide con la mirada de una mujer o un hombre en la micro de enfrente. Y sonreímos. Cuando, en la quietud del cielo, una fugaz estrella teje una sonrisa en esa noche llena de ojos. Sólo para nosotros. O una bolsa de plástico que danza. ¿Danza? ¿Es el universo una danza o una quietud indiferente? ¿Dios nos dice adiós o nos saluda en estos instantes? El misterio esconde una belleza, como cuando nos enamoramos.

Belleza Americana

Actividades sugeridas

- Detenerse en el mundo del film. ¿Qué aspectos de la vida norteamericana compartimos o nos son comunes? ¿Nos agradan? ¿Lo detestamos?

- Recorrido por los personajes: buscar en los estudiantes rasgos de identificación o rechazo. Detenerse en sutilezas: por ejemplo, ¿qué opinamos sobre la habitación de Ricky; el hecho de que en vez de libros tenga cassettes de video?

- Aprovechando la ocasión; ¿Qué esperamos de nuestras vidas? ¿Cuál es nuestro *sueño chileno*?

- Pregunta para los estudiantes: ¿Qué habrían hecho ellos como padres ante los jóvenes de esta película?

Temas para debatir:

- ¿Qué entendemos por belleza?

- Sueños (eróticos, anhelos, búsquedas)

- Falsedad, simulación y engaño.

- La adolescencia y la relación con los padres.

- La droga como presencia (¿o carencia?).

Temáticas por asignatura

Lenguaje y comunicación: In-comunicación de las familias. El lenguaje de los sentidos, ¿cómo nos comunicamos a través de lo que miramos, oímos o callamos?

Historia: Estados Unidos en la segunda mitad del siglo. Herencias para nuestra cultura.

Artes: La importancia de la expresión del color. Hacer un seguimiento al rojo en el film (Rosa, vida, muerte, sangre, pasión, deseo, en fin). Si se desea, influencia del Pop Art.

Filosofía: Belleza, Felicidad y Persona.

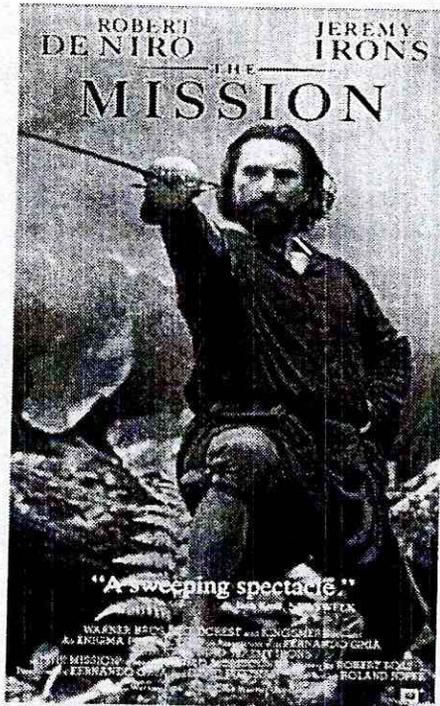
Música: ¿Cómo la música refleja nuestra personalidad y sentimientos? Sociedad y música de los 70'. Compararla con la actual.

Ciencias: ¿La ciencia busca la Belleza?

Idiomas: Modismos en cada personaje. Una actividad interesante es traducir una canción que los estudiantes escuchen con insistencia. ¿Coincide la letra con lo que ellos esperan de la canción?

DERECHO A LA DIVERSIDAD

La misión



The mission, 1986.

Inglaterra.

Director: Roland Joffé.

Productores: Fernando Ghia y David Puttnam.

Producción: Enigma Productions.

Guión: Robert Bolt.

Fotografía: Chris Menges, en Rank Color.

Música: Ennio Morricone.

Montaje: Jim Clark.

Duración: 128 minutos.

Reparto:

Robert de Niro (Mendoza), Jeremy Irons (Gabriel),
Ray McAnnly (Altamirano), Liam Neeson (Fielding), Aidan Quinn (Felipe),
Ronald Pickup (Hontar), Charles Low (Cabeza),
Monirak Sisowath (Ibaye), Cherie Lunghi (Carlotta), Daniel Berrigan (Sebastian).

Ficha Cinematográfica

El autor

Roland Joffé: *idealización europea*

Roland Joffé nació en 1945, en la ciudad de Kensington. Comienza a trabajar en el teatro en 1971 y después de cinco años en los escenarios se convierte en realizador de televisión. Permanece en ese medio hasta que es llamado por David Puttnam (conocido productor británico que trabajó con Allan Parker y Ridley Scott) para dirigir *Los gritos del silencio*, su primer film. *La misión* es el segundo proyecto entre ambos.

Joffé podría ser descrito como un artesano dócil, no demasiado tentado por aventuras intelectuales y de reconocida profesionalidad. Una figura que encaja en las "producciones de prestigio", donde se inserta *La misión*, película que se llevó, en medio de la polémica, la Palma de Oro en Cannes (1986).

Hay dos figuras relevantes en la realización de este film. El productor David Puttnam, con su apuesta por los temas serios y los tratamientos de divulgación. Y el guionista Robert Bolt (escritor habitual del cineasta David Lean en películas como *Dr. Zhivago* y *Lawrence de Arabia*), con su afición a los relatos de corte histórico, a las implicaciones religiosas y a un idealismo liberal.

Materiales de Expresión

¿Qué aspectos destacaríamos en la expresión formal de esta película?

La *imagen*. El montaje fotográfico de los escenarios naturales; el retrato de los *ambientes*, con la grandiosidad de las cataratas del Iguazú y las selvas tropicales circundantes, en la zona limítrofe entre Paraguay, Brasil (estado federal de Paraná) y Argentina (estado de misiones). La caída del agua es significativa: ilustra la dificultad de la ascensión a la que se ven enfrentados Gabriel y Mendoza. Esta pugna entre un descenso y un ascenso queda plasmada con fuerza en la larga secuencia en que Mendoza carga con el peso de la penitencia y de la culpa. Como el mito de Sísifo, Mendoza levanta su roca una y otra vez. La duración de esta secuencia nos compromete en el peso de su cruz. La penitencia finaliza con un nacimiento: la fusión de la risa y del llanto en el rostro de Mendoza.

La *palabra*. Primero, como cruce de mundos, de lenguas, de dialectos. Segundo, por su connotación: la evangelización implica llevar la palabra de Dios. En momentos claves, la palabra se transforma en poderosa arma, como en la escena en que Mendoza pide perdón. Al ofrecer disculpas a todos los presentes, incluido el guaraní, Mendoza expone al indígena como un igual ante los otros. Por último, la palabra guía el relato, varias veces en *off*: recordemos que el cardenal Altamirano gatilla la narración. En este sentido, es bueno notar la manera en que el prólogo rehace el relato. Altamirano, mirando al espectador, sanciona un hecho: comunica a

su Santidad que ha solucionado el problema y los imperios podrán volver a esclavizar a los indígenas. Si hemos visto la película, tomaremos eso como una verdad. Sin embargo, ese hecho esconde los matices de la historia. Altamirano reemprende la narración, porque en esa mirada al espectador, se esconde un fondo de culpa.

La *música* de Ennio Morricone, interpretada por la *London Philharmonic Orchestra*. Hay un tema que se repite, como *leit motiv*. La melodía emerge en instancias decisivas de encuentro. ¿Ejemplos? Cuando el padre Gabriel toca la flauta, previo a su contacto con los guaraníes (tenemos allí música diegética, pues nace del relato mismo). Esta escena es interesante, porque el director prolonga la melodía con música incidental (no diegética), sellando un compromiso con su personaje. La segunda reiteración de este tema acontece con el abrazo de Mendoza y los indígenas. El tercer encuentro es el de Altamirano y los guaraníes. Por último, el punto cúlmine: el lazo de la muerte entre Gabriel y Mendoza. El director utiliza dos instrumentos musicales (la flauta y el violín) para simbolizar el encuentro de las culturas.

Narrativa

Argumento: La película narra la trayectoria personal del padre Gabriel (Jeremy Irons), fundador y superior de la nueva misión de San Carlos, situada aguas arriba de las cataratas de Iguazú; y la del capitán Rodrigo de Mendoza (Robert De Niro), mercenario y traficante de esclavos, que acaba matando a su hermano tras confesarle su novia que se ha enamorado de él. Atormentado por su crimen -no por su actividad anterior- cree haber perdido el sentido de su existencia, hasta que el padre Gabriel le convence para que se incorpore a las misiones jesuíticas en el interior de la jungla, expiando así su pecado.

Desde el punto de vista argumental, el film se basa en un flash-back, narrado por el cardenal Altamirano, que en un primer momento permite centrar el relato en su contexto histórico; y posteriormente sirve como nexo de las diferentes subtramas que componen la historia.

La evolución de los protagonistas se presenta de manera antagónica. El padre Gabriel tiene un tratamiento lineal. Su manera de concebir la misión encomendada por sus superiores -la evangelización de los guaraníes- permanece inalterable durante el transcurso de los acontecimientos. En cambio, el capitán Mendoza sufre continuas transformaciones (mercenario, jesuita y soldado en defensa de las misiones guaraníes). El contrapunto que se teje entre ambos llega a su ápice en la forma cómo se nos muestra la muerte de cada uno. Gabriel no renunciará a la vía pacífica. Mendoza luchará con las armas. Los dos caerán fulminados. ¿Martirio perdido? Más bien: la integridad de una elección al momento de vivir la muerte.

Ficha Cultural

Espejo de doble rostro: Viejo y Nuevo Mundo

En la segunda mitad del siglo XVIII los imperios coloniales de España y Portugal ajustaban sus fronteras sobre los respectivos territorios de ultramar. La línea divisoria del Río de la Plata iba a ser transformada mediante un intercambio de tierras cuya finalidad iba más allá del simple reajuste fronterizo: se trataba de adaptarse a las nuevas leyes de la oferta y de la demanda en un momento de clara decadencia, cuando ya el tráfico de esclavos (erradicado legalmente en los territorios españoles) comenzaba a perder sentido debido a la falta de suministros, y las misiones de los jesuitas (Orden que constituía el ejército de choque del Vaticano en los países europeos) suponían un cierto obstáculo para el avance del nuevo régimen.

Azotados y explotados por los españoles o utilizados como esclavos por los portugueses, a los indios Guaraní no les quedaban muchas alternativas. La negociación entre el Gobierno luso (con el Marqués de Pombal a la cabeza) y la curia vaticana acabó dando como fruto más visible la masacre de la batalla de Caibale (1756), en la que tropas españolas y portuguesas segaron la vida de 1.400 indios autóctonos en pocos minutos de desigual combate. Las tribus se habían apuesto al desalojo de sus tierras y la mediación de los jesuitas, con el eclesiástico Altamirano como enviado papal y protagonista de la misma, sólo sirvió para cubrir el expediente y plegarse a los designios de los gobernantes coloniales. Tres años después, la orden de los jesuitas fue suprimida en Portugal y sólo tardó ocho más en serlo también en España (1767).

En este marco histórico se sitúa la película. Algunos críticos, especialmente españoles, han visto en *La Misión* una apología de la Orden y de su tarea en el seno de las misiones. Además, señalan la visión "indigenista" notoriamente idealizada. En una secuencia paradigmática, que sirve para mostrar al enviado papal el fruto logrado por los jesuitas en el interior de las misiones, se presenta a la comunidad orlada por todas las virtudes del "salvaje felizmente civilizado". El esquema es: denuncia de "los políticos" (Gobernadores coloniales, autoridades de la Iglesia) y de los imperios (el portugués y el español); apología de los mártires individuales (sean laicos o jesuitas) que dieron la vida en defensa de los indios.

Sea cual fuere la opinión, no podemos olvidar que este film es también, al igual que el punto de vista de aquellos críticos españoles, una *mirada europea*. La colonización de América es un complejo cúmulo de dualismos. Como si mirásemos un espejo de doble rostro, se funden el descubrimiento y el despojo, el mestizaje y la discriminación, el diálogo cultural y el sometimiento, la fundación y el desalojo. Este, que es el dilema de nuestra diversidad, implica una interrogante eterna por nuestra identidad.

Evangelización: ¿despojo o nuevo ojo?

Los jesuitas son los miembros de la Compañía de Jesús, orden fundada por san Ignacio de Loyola (1491-1556). La Compañía llegó pronto a ser muy importante, pero en el siglo XVIII fue perseguida y expulsada de Portugal (1759), Francia (1762) y España (1767), hasta que fue suprimida por el Papa Clemente XIV en 1773. En 1814, sería definitivamente restablecida por el Papa Pío VII.

La Compañía de Jesús desde sus inicios fue misionera. Ha sido cuestionada por otras órdenes religiosas, especialmente por su tono colonialista. Como fruto del Concilio Vaticano II y en sintonía con la Iglesia, los jesuitas han realizado una inflexión en su actividad evangélica dirigiendo su acción hacia los pobres, los emigrantes y marginados. Ha procurado realizar sus tareas evangélicas desde la *inculturación*, es decir, el aprendizaje de la cultura de los pueblos que van a cristianizar y sin modificarla, transmitirles la fe.

En esta película, la evangelización apunta a una comunicad específica. Los Guaraníes son un pueblo indígena establecido especialmente en el territorio de Paraguay, donde constituyen el 65% de la población y su lengua es la más usada. Otros contingentes importantes habitan en territorios del Brasil ("llamados "tupiguaraníes"), de Argentina y de Uruguay. El guaraní, con el tupí, forma un grupo de lenguas indígenas sudamericanas -compuesto de 68 idiomas- de los que solamente se conservan 28.

En América, el proceso de evangelización abre una pregunta. ¿Deseaban las culturas precolombinas recibir esta nueva cosmovisión? Es una interrogante compleja que implica un debate de creencias. El catolicismo que llegó a nuestro continente tiene como base extender su religión a los otros. ¿Pero qué ocurre con el choque divino? Las culturas indígenas tienen sus propios dioses. ¿Cómo convivir con el Dios de la tradición judeocristiana? Y a la inversa, ¿cómo convivir con los ritos indígenas? ¿Se está dispuesto a convivir?

Según el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz (*Ideas y costumbres*, FDE, México, 1996) hubo diferencias entre la colonización en América de los hispano-portugueses católicos y la de los anglosajones protestantes. Para el catolicismo de la Contrarreforma todavía existía la posibilidad de mediación; consecuencia: la conversión y el mestizaje. Para el protestantismo, el abismo era ya insalvable; resultado: el exterminio de los indios americanos o su reclusión en los "territorios reservados". Esta cierta tolerancia tuvo rasgos de asimilación en algunas culturas indígenas precolombinas. Los mitos matriarcales permitieron que la iconografía de la Virgen fuera apropiada. Pachamama, Coatlicue: las diferentes cosmovisiones miraron con sus propios ojos a la Virgen.

Este es un tema para retener. En las creencias se juega una manera de ver (y oír) el mundo. En *Aguirre, la ira de Dios*, película de Werner Herzog, hay una escena emblemática. Un misionero acerca la Biblia a un indígena amazónico. Le dice que en este texto, está la voz de Dios. El indígena coge el libro y lo acerca a su oído. *No oigo nada*, le dice en su lengua. El misionero se violenta, piensa que el indígena se ha mofado. Pero no es así. En su tribu, los dioses hablan al oído...

Ficha Humanística

Diversidad: encuentro con el Otro

En la noche de los tiempos, la fundación de América es un guiño del ojo. Una mirada ha zarpado desde Europa. La mirada colonial, la vista de Colón que espera hallar las Indias. Al llegar a la otra orilla del deseo, la sorpresa es mayúscula. Pero nada es comparable a la que vivieron las culturas mesoamericanas. Octavio Paz ha dicho que el desconcierto de dichas culturas ante la llegada de los españoles se debió a la incapacidad para *pensarlos*. No podían pensarlos porque carecían de las categorías históricas para encajar la aparición de esos seres venidos de no se sabía dónde. Para clasificarlos tuvieron utilizar la única categoría a su alcance para dar cuenta de lo desconocido: lo sagrado. Los españoles fueron dioses porque los mesoamericanos no tenían sino dos categorías para comprender a los otros hombres: el civilizado sedentario y el bárbaro. Los españoles no eran ni lo uno ni lo otro, por lo tanto eran dioses, seres que venían del más allá. Durante dos mil años las culturas de Mesoamérica vivieron y crecieron solas; su encuentro con el otro fue demasiado tardío y en condiciones de terrible desigualdad.

La *otredad* es una imagen del extrañamiento. Lo Otro nos sorprende. Le tememos: surgen los prejuicios. Lo adoramos: surge la identificación. *La Misión* es un film sobre la visión de la otredad. *Es una mirada europea sobre varias miradas*. Sobre la iglesia y sus distintas políticas. Sobre las convicciones de Gabriel o Mendoza. Sobre el choque entre *cultura* (palabra de origen agrario: cultivar la tierra significa labrarla, dar frutos) y *civilización* (palabra de origen urbano; evoca la idea de ciudad, de ley y de régimen político). Sobre la relación ambivalente entre la fuerza espiritual y la fuerza material. ¿Hasta qué punto en determinados momentos, la fuerza material puede salvar (la defensa armada que de las misiones hace Rodrigo de Mendoza) y la espiritual puede matar (la orden de su Eminencia mandando abandonar las misiones)? La película es también acerca de la mirada que dejamos caer sobre ella.

El cine, en este siglo, ha tenido la *misión* de exponer estas imágenes, estas cosmovisiones. La mirada de nosotros sobre los otros. ¿El cine altera nuestra percepción del mundo? Convendría recordar la etimología de la palabra "alteración" -del latín *alterare* y ésta, a su vez, del término *alter*, que quiere decir "otro". A través del cine somos otros, imaginamos a los otros.

Un filósofo contemporáneo, Cornelius Castoradis, ha mostrado que en todas las culturas es posible discernir un nivel funcional y otro imaginario. Las cosas y las instituciones son funciones y medios; a través de ellas la sociedad realiza cientos de fines. Al mismo tiempo, la sociedad se imagina a sí misma e imagina otros mundos. Así se retrata, se recrea, se rehace, y se sobrepasa: habla con ella misma y habla con lo desconocido. Lo más notable es que, después, los hombres y mujeres imitan esas imágenes. De este modo, la imaginación social es el agente de los cambios históricos. La sociedad es continuamente otra, se hace otra, diferente; al imaginarse, se inventa.

Sería bueno que al terminar de ver *La Misión*, al terminar de ver cualquier película, nos preguntásemos por lo que nos rodea, por lo que somos. Los mapuches, los peruanos, las distintas visiones políticas... ¿Qué es Chile?

¿Hagamos un viaje imaginario por Chile?

El viaje es una exigencia. Es necesario salir del espejo para mirarse a sí mismo. Porque Chile es un espejo, quizá un espejismo. Una inmensa tela blanca a la que había que pintar. Fueron los Otros quienes nos pintaron -Cicarelli y la ornada europea-, pero porque fueron *otredad* es que nos pintamos a nosotros mismos. Fueron los otros quienes nos instituyeron -europeos criollos, Andrés Bello y el código-, pero porque fueron *otredad* es que nosotros nos instituímos. Fueron otros los que nos estudiaron -Claudio Gay, Faustino Sarmiento-; fueron otros los que nos construyeron -Joaquín Toesca, Josué Smith Solar-, pero porque fueron *otredad* es que fuimos nosotros. La imagen nos separa, la nominación nos une. *Nos-Otros*.

La imagen de Chile es *decadente*, un eterno descenso, una caída. Es el paracaídas de Altazor de Huidobro, el bombardeo sobre La Moneda, la bengala cayendo, el Cóndor Rojas cayendo, Condorito cayendo. ¿Exigimos una explicación! Somos un país minero, subterráneo. Somos *arribistas*: necesitamos ascender a la superficie. ¿Somos un país alcohólico? El alcohol es etéreo. Chile vino y se va.

¿Dónde está Chile? En el límite del mundo. El resto de América también fue frontera, pero esta fue aprehendida con mayor celeridad. Chile siempre estuvo más allá de todo, se intuía que terminaba en algún lado. Para los incas fue frontera. Para los españoles y el Estado fue frontera. Para Ricardo Larraín fue La Frontera ¿Fin del mundo? El paso al fin del mundo es muy estrecho, bien lo supo Magallanes.

Chi-chi-chi, Le-le-le. Chile es una inmensa cinta desdentada, desmembrada. En proporción territorial, es mayoritariamente isla. De ahí su *a-isla-miento* congénito. Vista desde el norte, la cinta-país es una toma expuesta, casi velada por el exceso de química mineral. Hacia el centro, los fotogramas se enlazan por fundido. Al sur, la cinta vive la segmentación, se corta. Extendida, la cinta-país se rinde a ser revelada una y otra vez por el vaivén de las olas. No somos un país liquidado, somos líquidos.

Creemos ser país, y la verdad es que somos apenas paisaje, dice Nicanor Parra. Gonzalo Rojas goza con las piedras, Teillier le canta a la nube que es lluvia que es vino. En uno y otro caso no hay piedras ni vino; hay nombres. Chile es Nada, nada en aguas por todos los recovecos. Pero porque es nada puede vestirse de todo. Puede ser todo el tiempo Otro que sí mismo. ¿Por qué se sigue preguntando si Chile tiene identidad? La imagen de Chile es siempre idéntica a sí misma, pero en cuanto decimos esto, transmuta, se volatiliza. Somos "huevoes", la víspera del ave.

Qué fue primero, ¿el huevo o la gallina? La imagen suspendida entre ambos. Sólo podemos preguntar.



La Misión

Actividades Sugeridas

- Hacer grupos: tomar partido por alguna de las posiciones vistas en la película y fundamentar. ¿Por qué se estaría de acuerdo con el cardenal Altamirano? ¿Con el padre Gabriel? ¿Con el jefe indígena? ¿Con Rodrigo Mendoza?
- Trasladar la película a realidades locales. ¿En qué lugar nos ubicamos nosotros? ¿Qué sabemos de nuestro pueblos indígenas? ¿Cómo miramos a los peruanos, a los bolivianos, a las minorías?
- Escrito creativo. ¿Qué habría ocurrido si los pueblos americanos hubiesen descubierto Europa?

Temas para debatir:

- Ideas y creencias
- Tolerancia
- Derechos de los pueblos a la diversidad
- Esclavitud y Libertad

Temáticas por asignatura

Lenguaje y comunicación: Lenguas, hablas y comunicación. Influencia de la lengua indígena en nuestras conversaciones diarias.

Historia: Colonia. Evangelización. Historia de América del Sur (siglos XV al XVIII).

Filosofía: ¿Qué se entiende por Lo Otro?

Artes: Arte precolombino. Nexos entre arte indígena y arte contemporáneo Latinoamericano (ejemplo, muralismo mexicano).

Ciencias: Científicos europeos en América (por ejemplo, Darwin) ¿Que aprendieron aquí?

Música: Música y tradición Latinoamericana. (Fiestas, ritos, ceremonias indígenas).

Idiomas: Lenguas foráneas que arribaron a América.

EL GLOBO ROJO

Director: Albert Lamorisse
Francia. 1956. Color, 34 minutos
Música: Maurice Le Roux

1. El film y su época

El film de Lamorisse emerge de la Francia de Postguerra, cuando se alzan de la ruina palabras como tolerancia o respeto. La película tiene como telón de fondo al París de los años 50', la década en que se gesta la Nueva Ola Francesa, uno de los movimientos más importantes de la historia del cine. Francois Truffaut, cineasta nacido en las filas de este movimiento, filmará en 1959 "Los 400 Golpes", película que inmortalizó a otro niño: Antoine Doinel. Tanto el infante de Lamorisse como el de Truffaut recorren las calles de París y se conocen a sí mismos en el juego, la pérdida o la relación conflictiva con los otros. Esta similitud es un reflejo de época: un mundo que ve en los niños la fuerza del testigo, la potencia del aprendizaje sobre los hechos recientes y la facultad siempre presente de la libertad como redención del mundo.

2. La sensibilidad y las formas

- Preguntar a los estudiantes qué sintieron al ver la historia. Es importante que los niños y las niñas se escuchen mutuamente. Intentar asociar los diferentes sentires a un momento específico del filme y a un aspecto formal. Por ejemplo, al inicio, cuando el niño es discriminado en el transporte por llevar el globo (nótese el rostro de aprendizaje). O bien, el instante en que el globo es destruido (detenerse en el silencio y en la música posterior).
- Observar la presencia de los colores en el filme:
 - ¿A qué sentimientos asocian los niños y niñas los diferentes colores presentes?
 - Fijarse en el contraste entre los colores de la ciudad (y sus habitantes) y los colores que se le aparecen al niño.
- La película no tiene palabra hablada. Es interesante explorar con los estudiantes las posibilidades de la mirada (gesto, contemplación). Repasar los instantes en que música y silencio hablan más que una palabra. Esta película ofrenda un espacio para los profesores de Lenguaje y Comunicación: las fronteras del lenguaje, que superan la convención del discurso tradicional. La vida cotidiana está plena de silencios comunicativos, de miradas furtivas, gestos e inflexiones del rostro. Pensemos, por ejemplo, en la expresión de sentimientos complejos; ¿basta la palabra?
- Espacio: reconocer contrastes de espacio (callejuelas, interiores, exteriores). Comentar con los estudiantes los sentimientos asociados a diferentes lugares (puede tratarse de la película o de la vida cotidiana). Reconocer el esquema ascendente del recorrido del niño. ¿Por qué hay una línea de ascenso? ¿Qué puede sugerir? ¿Qué sentimos cuando nos levantamos o subimos a algún lugar?
- Tiempo: identificar y comentar con los alumnos y alumnas las características del tiempo fílmico (34 minutos) y del tiempo real (días). Hacer notar que el cine permite comprimir o extender el tiempo. Preguntar a los niños cuándo sintieron que la película era más lenta o cuándo más rápida. Comparar esta situación con experiencias de la vida diaria.

3. Narrativa e imaginación

- El Globo Rojo asume un esquema narrativo clásico que tiene como pieza central la figura del **viaje**. Este motivo está siempre presente, tanto en un plano físico (el recorrido espacial) como el metafísico (crecimiento interior, aprendizaje). La literatura y el cine han adoptado esta figura. ¿Por qué? El viaje es una metáfora de la vida misma, un devenir. Ofrece analogías con el crecimiento y el aprendizaje (se aprecian nuevos lugares, la persona se conoce a sí misma), con la iniciación y el cambio (el viaje es siempre mutación, transformación).

La mayoría de la literatura sobre niños adopta el motivo del **viaje**, tal vez porque a través de la infancia reconocemos la catarsis: un aprendizaje por conmoción de sentimientos. Tenemos el caso emblemático de Tom Sawyer o el niño-joven de "El Guardián en el Centeno" (J.D. Salinger). En Chile, con nuestra impresionante geografía, la infancia tiene sendero para su periplo. *Papelucho*, *Perico trepa por Chile*, *Hijo de Ladrón*. En todos estos libros queda claro que hay que salir para encontrarse. El cine ha hecho popular el esquema *Niño-Adulto*, donde ambos se complementan. Desde "El Pibe" (Charles Chaplin) hasta "Un Mundo Perfecto" (Clint Eastwood), desde "Estación Central" (Walter Salles) hasta "El Rey de las Máscaras", hemos asistido al aprendizaje de la humanidad. El caso de El Globo Rojo es especial, pues el niño asume un peregrinaje solitario. No es osado establecer un nexo cristiano. El niño vive su Gólgota personal, su ascensión a través de diversas estaciones. El globo refleja, a su vez, una muerte-resurrección.

- A la par de esta estructura narrativa está el rol de la *imaginación*. Lamorisse es sutil en este plano: no establece una "fuga de lo real", pues el globo es un objeto concreto para todos. Es real. Sería interesante discutir con los niños las fronteras de lo real y la ficción. Además, indagar en la presencia del globo como espejo del niño.

- Una experiencia narrativa atractiva es dejar que los niños *anticipen*: construyan su propia fábula. Se puede interpretar el final o bien ir deteniendo la película en bloques definidos para que los infantes establezcan variaciones o posibles anticipos.

4. Desenlace ético de la película

- Como la película exhibe una estructura de recorrido, el niño va enfrentando una serie de escalas de aprendizaje a través de experiencias éticas, esto es, donde el niño pone en práctica su libertad de decisión y donde se enfrenta a obstáculos y límites que condicionan su relación con los otros.

- Sería importante identificar **con los estudiantes** los momentos en que el niño protagonista se ve enfrentado a situaciones de experiencia ética. Gatillar en los estudiantes respuestas de *Identificación* ("yo haría esto, yo no haría eso...") y cierta opinión crítica. Por ejemplo:

- A los 4 minutos de comenzada la película se produce la primera inflexión del relato. El niño es discriminado (se le impide subir al tranvía con su globo). La mirada del pequeño es decidora: medita sobre el hecho y mira a su globo. A partir de allí se produce una fusión: "el globo es el otro y yo mismo".
- Reconocer los momentos en que el niño opta por dejarlo o recogerlo.
- Ojo con dos aspectos: los rasgos "infantiles" del globo (juega) y el momento en que queda prendado de otro globo (niña).
- El final amerita una reflexión aparte, desde que el globo es "fusilado" (con las piedras de otros niños) hasta que todos los globos se compadecen del protagonista y honran al globo agredido.

- **Temas de relevancia sugeridos:** Discriminación, tolerancia, igualdad y diferencia.
- **Otros afines:** libertad, amor, aprendizaje, amistad.
- Referirse al globo como metáfora de la naturaleza humana: Reflejo de una **inspiración** humana y de una **aspiración** (nótese la analogía con el aire). Por otra parte, expresión de la inmensa fragilidad y a la vez, de la potencia creadora (imaginación, vuelo).

A. Interrogantes y debates

- 1- ¿Por qué el Globo es Rojo? ¿Qué ocurre en su relación con los otros globos?
Detenerse en el significado que adquiere el color rojo para los niños. Averiguar cuál es el rol que tiene el color rojo en nuestra cultura. Ejemplos: sangre, pasión, peligro, revolución, amor...
- 2- ¿Por qué es un Globo lo que acompaña al niño? ¿Qué sugiere? Posibilidades: aire, elevación, amigo imaginario, juego, alma, alter ego. ¿Qué otro objeto escogerían los estudiantes para reemplazar el globo?
- 3- Discutir los rasgos y acciones de los niños de la película.

B. Ojo con...

- 1- Es muy probable que los niños se pregunten; ¿cómo el globo sigue al niño? Aunque hay explicaciones técnicas y artesanales –recordemos que no existía el efecto computacional- es interesante dejar la respuesta abierta al vigor imaginativo de los niños y las niñas.
- 2- La capacidad del cine para vitalizar y humanizar objetos inertes. La imagen en movimiento le da vida a un globo que asume rasgos infantiles...

C. Actividades

- 1- Dibujar, pintar o componer un afiche que ilustre una idea o sentimiento emblemático del filme.
- 2- Diseñar señalética con el pie forzado del color rojo.
- 3- Buscar otras películas o libros donde los colores adquieran relevancia o significación. Por ejemplo: "El Ruiseñor y la Rosa".
- 4- Organizar a los niños y niñas en 5 grupos. Cada grupo escoge un valor fundamental para ellos (amistad, amor, etc.) y le asignan un globo de color. Luego cada grupo opta por uno o más valores que hayan salido de todos los grupos. Cada grupo tendrá 10 soplidos como apuesta, y pueden inflar un valor o bien, repartir el aire entre varios. Al final, el curso comenta cuáles valores tuvieron más "inspiración" y cuáles se quedaron sin oxígeno. Además se comenta la relación valor - color.
- 5- Actividad corporal y gestual en la que los niños demuestran sentimientos con su cuerpo, sin palabras.

“ PRIX JEUNESSE”

NB1 - NB2

“Mumps” 8 min. / “Wildlife: Singing Grass” 5 min. / “El Gigante Egoísta” 25 min. /
 “Camino a casa” 16 min.

1. El film y su época

Las historias que se presentan en este video -con excepción de “El Gigante Egoísta”- corresponden a una selección de obras destacadas en el Festival Internacional *Prix Jeunesse* (Alemania 2000), espacio de relevancia mundial destinado al fomento y difusión de la televisión para niños y jóvenes.

Aunque nuestro proyecto se denomina “Cine Clubes”, sabemos que la televisión nos exige *mirarla*. Durante el siglo XX, la Televisión (“el único mueble que nos mira”) fue objeto de críticas y análisis descarnados. También fue materia de debate educativo. El cineasta Roberto Rossellini creyó hasta el final en su poder pedagógico. Hoy, la televisión nos sonrío con ironía. Permanece allí, guiñándonos un ojo con luces intermitentes. Lo hemos dicho con insistencia: no debe preocuparnos la presencia de las imágenes, sino la ausencia que forjamos con nuestra indiferencia ante ellas. Jean Baudrillard, pensador francés, suele decir: “No hay nada que despida más muerte que una televisión encendida en una habitación vacía”.

La Televisión hay que verla, criticarla, transformarla. Los niños de las generaciones cercanas han crecido junto a ella. Los referentes narrativos, las historias y los modelos de identificación, emanan en gran parte de la televisión. Como instrumento pedagógico, ¿qué nos deja? Primero, una nueva temporalidad narrativa. Segundo, una multiplicidad de áreas de estímulo. Ante estos dos factores, el docente tiene una doble misión: otorgar un espacio de reflexión para esta temporalidad narrativa (rapidez extrema, velocidad), y articular las diferentes áreas de estímulo.

A modo de ejemplo: dibujo animado – materia pedagógica – lectura – contenidos transversales.

2. La sensibilidad y las formas

El dibujo animado y las historias “infantiles” ofrecen herramientas pedagógicas de gran alcance para el infante:

- Construyen un segundo mundo que alimenta la experiencia con procesos de analogía, identificación y *catarsis*.
- Articulan, simultáneamente, un mundo *fabuloso* (de fábula), y un mundo *plástico*, donde la experiencia es asimilada por multi – sentido, activando la percepción y permitiendo el ingreso de conceptos abstractos.
- Abren campo a materias sustanciales en la relación *persona- entorno- identidad*: nexo realidad / imaginación; ficción / historia.

➤ Mumps:

- Aprender de qué manera el cine (televisión en este caso), por su lenguaje, permite dotar de movimiento a dibujos inmóviles.
- Asociar sentimientos y estados de ánimo a las diferentes técnicas y materiales que la niña utiliza para contar su experiencia.

- Analogías: Plástica: colores cayendo como gotas / lágrimas de la niña.
Sonora: Golpes de Ludwig / percusión.
- Números: Contar los días transcurridos y señalar los más importantes.
- Capacidad de observación del mundo por la palabra y la manualidad.

➤ **Wildlife:**

- Autonomía de la imagen. La importancia del gesto y del silencio para contar una historia.
- Ciencia: hábitat, entorno, simbiosis.
- Humanización del animal a través del dibujo. ¿Cómo los niños/as se enteran de ciertos sentimientos y valores (amistad, miedo, tristeza), a través de este dibujo? Comparar con otras animaciones.

➤ **El Gigante Egoísta:**

- ¿A qué sentimientos asociamos las estaciones del año y sus respectivas tonalidades?
- La valoración del mundo según tamaño. ¡Ojo! Para los niños, los adultos son "gigantes".
- Canciones y composiciones musicales referidas a la naturaleza.
- De qué manera se teatraliza (humaniza), a las estaciones.
- Sentimientos asociados a:
 - Lo que está arriba.
 - Lo que está en el suelo.
 - Un muro.
 - Un árbol.

➤ **Camino a casa:**

- La cámara, en general, acompaña a Beto. En otras palabras, vemos el mundo desde su punto de vista, o bien, como lo miran a él.
- El lenguaje audiovisual puede expresar sentimientos y sensaciones físicas. Por ejemplo, cuando Beto se prepara para golpear la puerta de Maru, todo alrededor se mueve. O bien, cuando va a hablarle, los jugadores se paralizan. Comentar con los estudiantes sobre estas percepciones y ligarlas con sus experiencias personales.

3. Narrativa e imaginación

Es fundamental articular experiencias narrativas en la educación: *Lectura, Oratoria (discurso, teatro), Imágenes (dibujo, TV, cine, fotografía), Cuerpo y Gesto.*

➤ **Mumps:**

El Diario de Vida: Como diálogo con uno mismo y con el entorno.

Como expresión creativa del mundo.

Como nexo entre el afuera (lo real) y el adentro (percepción-imaginante).

Detenerse en la narración que se construye por imágenes y palabras. ¿De qué manera la niña expresa deseos en su diario?

➤ **Wildlife:**

- Relato sin palabras. Gesto como narrativa.
- La humanización de los animales. Buscar otros ejemplos en literatura y películas.

➤ **El Gigante Egoísta:**

- Apreciar de qué manera está narrada la historia, (uso de palabras).
- Leer el cuento original de Oscar Wilde. ¿Qué diferencias se aprecian?
- Figuras literarias -El Jardín: sentido para los estudiantes. Buscar otros ejemplos literarios y fílmicos.
-El Muro: sentido para los estudiantes. Buscar otros ejemplos.

➤ **Camino a casa:**

- Intentar reconocer el tipo de narrador. ¿Dialoga con nosotros? ¿Dialoga con Beto?
- De qué manera se expresa Beto. ¿Silencios? ¿Gestos?
- Momentos de imaginación en la historia.
- Referencia a géneros del cine: Western. Alusión a Clark Gable.

4. Desenlace ético de la experiencia fílmica

➤ **Mumps:**

- A través del dibujo y la expresión oral, la niña relata opinando. Existe allí, una interpretación del entorno.
- El poder asertivo de la observación. Apuntes, ideas breves (intensas), que unifican interior – exterior.
- A través del relato nos enteramos de la presencia de Ludwig y de lo que le cuenta a la niña. Entendemos también, qué le ocurre a ella (sentimientos, ideas), con esa información.
- ¡Ojo! Con el deseo y la anticipación que exhibe la niña.

➤ **Wildlife:**

- Naturaleza ética de la *simbiosis* (con – vida).
- Beneficio mutuo. La diferencia como complemento. Amistad.
¿Qué pierden y qué ganan ambos animales en el momento de la separación?

➤ **El Gigante Egoísta:**

- Debatir sobre el egoísmo. ¿Qué implica para los estudiantes?
- Referencia cristiana, (perdón, paraíso).
- La muerte. Las estaciones del año como metáfora de la vida.
- La soledad y el aislamiento como congelamiento del alma.

➤ **Camino a Casa:**

- Perseverancia y enamoramiento.
- El Rito del amor (ofrenda, cortejo).
- ¿Cómo actúan los otros hombres (niños - adultos) con relación a Beto?
- Enseñanza: la importancia (aprendizaje) del recorrido.
El camino como verdadero fin.

A. Interrogantes y Debate

1. Temáticas a Debatir: Egoísmo y Compañerismo / Soledad y Entorno / Hogar y Naturaleza / El Mundo de los Adultos y el Universo de los Niños.
2. ¿Qué cualidades se destacan en los niños de las diferentes historias? ¿Qué defectos? Trasladar la pregunta a un *retrato* los estudiantes.
3. ¿Cómo ven los estudiantes el mundo de los adultos? ¿ Son, a veces Gigantes Egoístas?
4. Dialogar sobre el crecimiento y las diferentes edades que todos portamos. Las etapas de la vida. Comentar sobre la familia de cada estudiante y sus relaciones. Algún día seremos grandes y veremos en nosotros el niño que somos ... o fuimos.
 - Conversar sobre la posibilidad de que todos seamos, en algún momento, "Gigantes Egoístas".
 - ¿Qué querrían conservar para siempre de *ser* niños? ¿Cómo cuidar el jardín de la infancia?

B. Ojo con...

- 1- La cualidad analógica y asociativa de los estudiantes. Los niños, en esta etapa de crecimiento, son proclives a establecer nexos y similitudes entre cosas diferentes, lo que queda de manifiesto en sus juegos. Una escoba es una escoba, pero también un caballo, una espada. Cuando ven películas (en especial animaciones), se percibe una cierta "arrogancia" de dominio: tienen un mundo y lo aplican a lo que ven. Esto puede ser una seductora estrategia pedagógica. Por ejemplo, como los infantes tienden a comparar los dibujos animados con otras animaciones, ojalá el docente se acerque a esa referencia e intente aproximar las temáticas a algunos cuentos y libros. Asimismo, cada historia de este video es *varias clases* a la vez. Por ejemplo, con Mumps -días de la semana , repetición (número) / dibujo, manualidad (plástica) / personalidad y tema (orientación).
- 2- La temporalidad destinada a las historias. La duración está pensada para una comprensión acorde a la edad. Sin embargo, el docente debe calibrar. Por ejemplo, "El Gigante Egoísta" requiere un nivel atencional más alto. En todo caso, siempre es variable. Una historia puede tomar una sesión o una semana, dependiente del ánimo y de las actividades.
- 3- Impulsar una "obra abierta". Aquí no hay historias cerradas. Dejemos que los niños alimenten lo que han visto con sus mundos personales; internet, familia, amigos, etc. En muchos sentidos, los infantes son los maestros.

C. Actividades

- 1- En una sesión de clases, los niños y niñas construyen un diario de vida (siete hojas de block pequeño). Se les pide que cada día cuenten algo de la jornada y lo entregan una semana después. Pueden usar distintas técnicas que cada niño asocie a un sentimiento o estado de ánimo, por ejemplo: papel lustre - entretenimiento / lápiz grafito - tristeza / lápices de colores - alegría, etc). La idea es que los niños escojan la relación entre material y sentimiento.
- 2- Juntar a los estudiantes en parejas. Variar al azar (mismo sexo y también diferente). Cada estudiante escoge un animal que lo represente. ¿Qué cualidades y defectos asocia con el animal elegido? Luego la pareja justifica mutuamente qué le puede entregar cada persona al otro.

- 3- Trabajar con cuentos y animaciones de animales. Fábulas (Esopo). Anotar y comentar las enseñanzas y valores (diferentes), que deja cada cuento o dibujo animado. Luego, en un ejercicio de escritura, los niños crean una historia. Otras dos opciones: pequeña obra de teatro o dibujo de historieta.
- 4- Gigante Egoísta: actividad en torno a la idea de muro, creación libre del docente. Conceptos importantes: *Pertenencia*, "*derribar barreras*".
 - Secretos que se cuentan
 - La importancia de guardarse para sí algunas cosas
 - Los muros que nos protegen / los que nos aíslan
- 5- Apreciación plástica de la imagen - movimiento. Cortar pequeños cuadrados de papel blanco (8 cm. X 8cm), y dibujar con los niños una acción, por ejemplo, un niño lanzando una pelota. En cada cuadrado el gesto debe ser un avance del anterior, de tal forma que al pasar todas las hojas a cierta velocidad parezca que el niño y la pelota se mueven.
- 6- Establecer en cada historia la relación que se da entre personajes y entorno. Semejanzas y diferencias de hogar y hábitat. ¿En qué momentos aparece la naturaleza ante los personajes? Ligar con experiencias de la vida cotidiana

"Nema Problema"

Director: Susana Foxley y Cristián Leighton
Chile, Color, 2001. 60 minutos

1. Los Directores, el film y su época:

En Enero de 1999, el Estado de Chile firma un acuerdo con el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados, (ACNUR) y otorga cobijo a personas provenientes de la Ex – Yugoslavia.

Meses después, arriban a Chile 26 refugiados de origen serbio, bosnio y croata, afectados por la guerra desatada en la Región de Los Balcanes a comienzos de los años noventa.

Este Documental explora en los avatares que vivió este grupo en su intento por habitar nuestro país. En un período de dos años, presenciamos los deseos, frustraciones y silencios de los refugiados. A través de sus juicios y opiniones nos acercamos al Chile de esos años.

Este punto de vista –el retrato de los otros para un espejo del nosotros- ha sido una constante en la labor de uno de los directores de este documental. Cristián Leighton (1964, Comunicador Audiovisual), ha dirigido la premiada serie documental de TVN "Los Patiperros" y la serie "Inmigrantes" del mismo canal. A comienzos de 2000 funda, junto a otros cineastas chilenos, la Asociación de Documentalistas de Chile, constituyendo la agrupación de profesionales más numerosa del medio nacional y de la cual fue su presidente. Al referirse a "Nema Problema", Leighton deja claro que la perseverancia y la paciencia son cualidades necesarias para encarar un documental:

"Nema Problema fue lanzarse detrás de una noticia que apareció en el diario: 'llegan refugiados a Chile'. Estábamos ahí, ese día en el Aeropuerto, con muchos periodistas. Sabíamos que desaparecerían al día siguiente, cuando dejara de ser noticia. Siempre supe desde el primer día que debíamos permanecer en el proceso, seguir a los refugiados. Así se lo dije a la productora y a la co-realizadora. Los tres nos aferramos, nos dimos fuerza, nos animamos. La perseverancia no es nuestro principal bien cultural. Muchas veces quisimos huir...pero al final, resistimos."

Susana Foxley (1968) tiene estudios de literatura y realización de documental en Inglaterra. Ha trabajado como asistente de dirección y guionista en la productora Nueva Imagen. Ha ejercido la docencia en la Educación Superior.

"Nema Problema" obtuvo el Gran Premio al Mejor Documental en el V Festival de Cine Documental de Santiago de Chile (2001) y el premio al Mejor Documental Extranjero en el Festival de Cine Independiente de Nueva York.

2. Ficha Cinematográfica:

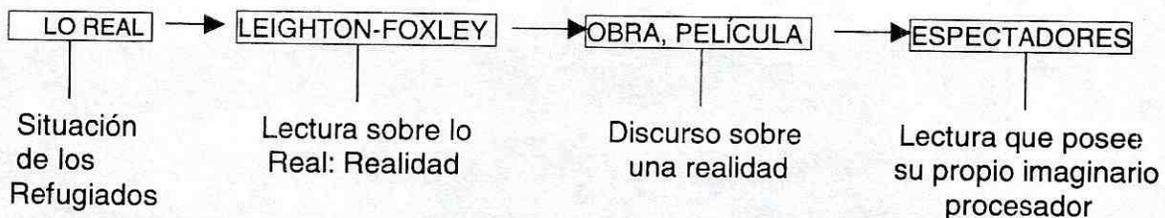
Hasta ahora, el proyecto "Cine Clubes Escolares" había oscilado entre películas de distinto género, pero siempre dentro del marco ficcional. Este año hemos incorporado el documental como propuesta, gesto que inaugura una serie de interrogantes acerca del cine y su diálogo con la realidad.

Los límites y alcances del documental han sido debatidos por numerosos teóricos. Sería osado de nuestra parte aspirar a una definición en estas líneas. Intentaremos apuntar algunas claves que guiarán el ejercicio con los estudiantes.

El Cine, desde su nacimiento, ha lidiado con lo real. Las proyecciones iniciales de los hermanos Lumière tuvieron un interés documental. El objetivo era obtener un documento, un registro: una huella, una prueba de un "estar ahí". La vocación del documental ha cruzado todo el espectro del cine. pero. ¿acaso no tocamos aquí el límite

entre ficción y realidad? ¿La imaginación escamotea la verdad? Como vemos, se trata de una problemática que involucra lenguajes y términos que muchas veces caen en el lugar común. Hemos dividido la problemática en cinco puntos que nos darán las características del documental.

- 1) Se puede discutir si el documental es un género acotado y definido. Estamos en presencia de un lenguaje que se re- inventa mientras se hace. Y en esto tiene mucho que ver el medio o formato que sea escogido para el documental, (video por ejemplo).
- 2) Al documental se le atribuye comúnmente el patrimonio de la verdad, de la objetividad y de lo verosímil. Lo que aparece en la cámara –se nos dice- es lo que acontece o ha acontecido. No hay imaginación o ficción –se nos insiste- porque lo que vemos en pantalla son hechos externos, “históricos”. No queremos ser absolutos y decir “todo es relativo”, pero el siglo XX, en múltiples campos (arte, filosofía, ciencia), nos dejó en claro que este criterio sobre la verdad y la objetividad es, a lo menos, discutible. Y no porque se pretendan, lo cual es legítimo, sino porque ese deseo corresponde a una subjetividad que elabora un discurso sobre el objeto. Esto tiene que ver con el *punto de vista* sobre la realidad.
- 3) Así, pues, cuando estamos ante un documental, estamos ante un *punto de vista*. No se trata de un registro o copia mecánica de la realidad. Tras la cámara hay una retina que elabora un discurso sobre lo real. En el caso de “Nema Problema”, sus realizadores *seleccionan*: dónde se pone la cámara, qué opinión aparece, cuánto dura el film. Debemos preguntarnos entonces, ¿quién narra? ¿Cómo narra? ¿Qué narra?. Hay sensibilidades y matrices culturales de los directores que intervienen en el resultado de la obra. Por ejemplo, el testimonio del propio Cristián Leighton sobre su idea del documental: “El documental trabaja con la realidad, pero no sólo eso. Me interesa lo que hay bajo ella, leerla, traducirla e interpretarla. Los documentales son una entrada para profundizar en la realidad (más que los reportajes), la re –crean, la re –piensan. Allí aparece la ambigüedad, la duda, la pregunta ante esa realidad”.
- 4) Un documental es mucho más que poner una cámara y registrar una acción. Requiere, al igual que la ficción, un dominio del lenguaje audiovisual. Lo interesante es que el manejo de este lenguaje, implica una lucha con lo real. Sí, pese a la pretensión de verdad, a que los refugiados nos muestren su rostro, a que escuchemos sus descargos, nosotros no vemos a las personas con ese encuadre bidimensional. Los realizadores saben que la música que oímos en el documental es incidental, agregada por ellos. Pero entonces, ¿la ficción arrecia, la realidad se fuga, el documental se limita? Diríamos que un buen documental puede hasta ralentizar o acelerar la imagen. ¿Qué importa que no veamos la realidad a esa velocidad? De eso se trata: revelar lo invisible en lo visible.
- 5) Un documental no se realiza si no entra otro ojo: el del espectador. En el fondo, todo esto es un diálogo de retinas donde la realidad danza. El profesor de Artes Audiovisuales, Néstor Olhagaray, refiriéndose al trabajo del videasta, menciona tres discursos con los cuales el creador debe enfrentarse. Aquí lo aplicaremos a la labor del documentalista en el siguiente diagrama referido a “Nema Problema”:



Sería interesante discutir con los estudiantes cada uno de los puntos aquí dispuestos. Debatir por ejemplo, la mediación que establece la obra, (cómo se ve, qué se ve), con respecto a lo real. Todo este recorrido desemboca en el actuar de los estudiantes. Cada uno de ellos asume una postura (lectura y discurso) sobre el mundo. Y en la medida que se relaciona con otros, el estudiante se transforma en un *mundo* para los demás. Incluso el silencio o un gesto de desprecio puede ser "lo real" para los demás. *Siempre* significamos *algo* para los otros.

3. Ficha Humanística y Cultural

- Hasta aquí hemos introducido algunas claves del documental referidas a su forma y discurso. Es obvio que el documental integra en esto lo que habitualmente llamamos *contenido*: temáticas, información. Todo aquello que activa los contenidos transversales.
- ¿Qué temáticas articuladoras recogemos? Diversas: Identidad, Pertenencia, Dinero – Sustento, Aspiración. Quizás lo más sugerente es que estas temáticas brotan de un gesto dual; los que vienen de *afuera* nos revelan parte del *adentro*. La pregunta por los *otros* decanta en *nosotros*. Es la clave de Rimbaud "Yo es el otro". Y es la clave para entender la idea de *Persona y Entorno*.
- Hemos apuntado una serie de "fisuras" que el documental abre para debatir:
 - El futuro pasa por una constante mediación del *dinero – sustento*.
 - La comida arrojada a la Basura... La visión de los refugiados (algunos) sobre la realidad social de Chile. Debate sobre *Igualdad / Diferencia*.
 - La reiteración de la palabra sobrevivir. "Si sólo sobrevives, todo es una guerra".
 - "Si tengo que sufrir, prefiero sufrir con mi pueblo" (refugiado).
 - Señora chilena del Kiosco: ¿Realidad cultural de sus expresiones? "Aquí también hay gente muriendo de hambre".
 - Mujer Refugiada, sobre los chilenos: "ellos trabajan mucho, ganan poco, pero están contentos... no sé por qué. Para mí, eso no es una vida normal".

SOBRE REALIDAD / IDENTIDAD:

El documental activa esta dualidad. Tanto para los autores de "Nema Problema" (el ojo director), como para los refugiados (el ojo extranjero) y los espectadores (el ojo intérprete), la realidad es algo que se opone, que desafía. Como ha dicho Fernando Savater (ensayista español), nos conocemos a nosotros mismos y conocemos al mundo en la medida en que lo *deshacemos*. Tanto directores, como refugiados y espectadores compartimos la misma cualidad: *No dejamos en paz a las cosas*. Las recreamos, interpretamos, negamos...

¿Por qué no dejamos en paz a las cosas? Para demostrar que *no somos cosa alguna*. Lo único que tiene IDENTIDAD, lo único que es igual a sí mismo, es una *cosa*. Somos una permanente migración de identidades, porque el ser humano transforma y dinamiza el mundo. Es cierto, busca una identidad, un lugar. Pero es ese re - hacerse el que lo mueve. Somos una eterna posibilidad...

A. Interrogantes y Debates

1. Discutir con los estudiantes: ¿Cuáles son las principales fisuras que viven los refugiados en Chile? ¿Los problemas que ellos aprecian, los distinguimos en Chile?
2. ¿Qué otorga identidad a una persona? Debatir sobre el significado e intensidad de las siguientes palabras: sobrevivir / pertenencia / hogar.
3. Si estuviéramos en una isla desierta; ¿Qué rasgos de Chile querríamos llevar con nosotros? Si nos encontráramos en un paraje lejano, digamos Katmandú, ¿qué características de una persona nos harían decir "sin duda viene de Chile". Discutir si es posible asociar la identidad de un país a factores puntuales, (por ejemplo: carácter, físico, humor, manera de hablar).
4. Detenerse en algunas expresiones dichas en el documental. Opinar y debatir:
 - "Cuando se viven cosas así, uno se transforma". (Refugiado).
 - "Ellos aquí dentro no están en la realidad. El golpe será afuera". (Cocinera del Hogar Santa Ana). Ojo con el acierto de los realizadores del documental en poner esta expresión en ese momento del film.
 - "Las casas que nos ofrecen no son ni para el ganado. No son casas para la gente". (Refugiado).
 - "Chile no tiene seguro social, no tiene seguro de salud, no tiene nada". (Refugiado).
5. ¿Se puede aproximar la situación de los Refugiados a la vivida por muchos chilenos en años pasados? ¿Cuáles son las similitudes entre un exiliado y un refugiado? Debatir sobre el exilio. Preguntar si algún estudiante al interior de su familia, vivió algo parecido.
6. Detenerse en las opiniones de chilenos sobre la situación de los refugiados y en las diferencias al interior del grupo.
7. ¿Qué nos entrega el documental que no aparece en las noticias? ¿Existen películas de ficción que se asemejan?

B. Ojo con...

1. La importancia de un contexto histórico. El alcance del documental se incrementa si entregamos a los estudiantes referencias e información sobre los últimos 20 años de la ex - Yugoslavia, en particular, y la Región de Los Balcanes, en general. Un prisma cultural invaluable lo entregan tres películas recomendadas por el Área de Cine: "Antes de la Lluvia", "La mirada de Ulises" y "Underground". Por otra parte, un visionado de Chile de los 90' nos abre a otros dominios. ¿Cuál era la situación económica a la llegada de los Refugiados? ¿Cuáles eran los temas recurrentes en esos años? ¿Se explican por esos factores muchas de las relaciones vistas en el film?
2. Los nexos que tiende el documental con otras miradas a lo real. Por ejemplo, el punto de vista periodístico o el programa "Venga Conmigo". Por otro lado, ¿se puede prolongar el punto de vista social de ciertos pasajes del documental con películas chilenas recientes? Pensemos en la última historia de "El Chacotero Sentimental" y la observación del refugiado sobre las casas: "Todos escuchan si hacen el amor". Apreciar las diferencias entre la ficción y el documental.
3. La facultad crítica del espectador frente al documental. La pretensión de verismo y la fuerza objetiva de las imágenes no deben hacernos olvidar que existe un ojo tras la cámara, una sensibilidad digna de elogio y de crítica. Sobre esto último, cabe preguntar ¿dónde está la Comunidad Yugoslava en Chile, como punto de vista? ¿Y el Gobierno?

C. Actividades

1. Organizar grupos de cinco personas y planificar un pequeño documental en video sobre el liceo o escuela a la que pertenecen. El video no debe superar los 15 minutos de duración. El enfoque es libre, pero se espera responder el siguiente pie forzado: ¿Qué imágenes pueden revelar el o los rasgos distintos del establecimiento? El curso elige el documental que más se acerca a esta petición. Luego, se debate: ¿El documental elegido coincide con el que más agradó? ¿Tuvo diversos puntos de vista? ¿Qué rasgos hacen que el curso se identifique con el video?
2. Ejercicio práctico sobre el contraste objeto – sujeto. Situar a los estudiantes mirando por una de las ventanas o por la puerta abierta de la sala de clases. Pedirles que en tres minutos, en una hoja en blanco y con la técnica que prefieran, registren lo que ven a través del marco de la ventana o puerta. Luego discutir. ¿Cuántos dibujaron y cuántos escribieron? ¿Por qué? ¿Qué objetos se repitieron? ¿Alguien refutó la “orden” y agregó objetos que *no se ven* en el marco?
3. Escribir en la pizarra una situación “X” de no más de cinco líneas (por ejemplo, “Eugenio Karl salió aquella tarde de domingo a la calle, diciéndose: es casi seguro que hoy me va a ocurrir un suceso extraño...”). A partir de ese modelo, crear cinco textos diferentes: uno científico, otro periodístico, otro literario, que tengan la misma extensión y que respeten la situación original. ¿Cuáles son las características de cada estilo?
4. Trabajo de investigación: Grupos conformados por cuatro o cinco estudiantes presentan un documental chileno ante el curso y realizan un ejercicio de análisis como el propuesto en esta guía. Apremiar semejanzas y diferencias entre los diversos documentales. Recomendamos: “Cien niños esperando un tren”, “Estadio Nacional”, entre otros.
5. Investigación práctica: Recortar una misma noticia de diferentes periódicos. Analizar enfoques, estilos de escritura, puntos de vista, presentación de la noticia. ¿Cuál es la diferencia entre noticia, reportaje y documental?

HISTORIAS DE FÚTBOL

Director: Andrés Wood. Chile 1997. Color / 87 minutos.

Guión: René Arcos y Andrés Wood

1. El Film, El Director y su época

Andrés Wood (Chile, 1963), se graduó como Economista en la Universidad Católica de Chile y estudió Cine en la Universidad de Nueva York. En toda su filmografía -Los cortometrajes *Idilio* (1992) y *Reunión de Familia* (1994); y los largometrajes *Historias de Fútbol* (1997), *El Desquite* (1998) y *La Fiebre del Loco* (2001)- mantiene una misma inquietud temática: los dilemas éticos al interior de la familia y el registro expresivo de realidades regionales.

Historias de Fútbol fue estrenada en plena euforia mundialista (Chile disputaba la clasificación para el mundial de Francia 1998) e inauguró un esquema que *El Chacotero Sentimental* también compartiría: tres historias breves que conforman un largometraje unitario. *Historias de Fútbol* tuvo diversas distinciones, entre ellas: Mejor Director en el Festival de Cine de Huelva (1997); Mejor ópera prima en Cartagena, Colombia; Mejor actriz en el Festival de Gramado (1998) y el premio APES (1998).

2. Ficha Cinematográfica**NO LE CREA:**

Esta primera historia ofrece una interesante estructura narrativa. Comienza con el partido de fútbol que disputa el personaje interpretado por Daniel Muñoz. En el instante en que cabecea el balón, una elipsis nos lleva al supuesto resultado de su golpe de cabeza. A partir de allí, la narración ejecuta un racconto que nos hará deambular por la encrucijada ética que vivirá el personaje. Este salto temporal (se trata de un relato a - cronológico) permite que el espectador valore con intensidad las circunstancias que rodean a la *definición final*. Nótese el juego de palabras: definición (anotar el gol) y definirse (tomar una postura o decisión). En ningún momento apreciamos el gol, sino el efecto que causa en los involucrados.

El plano con el cual la película concluye es significativo. Daniel Muñoz contempla la ciudad desde el balcón. La cámara lo toma desde atrás; con parsimonia. El personaje puede levantarse con tranquilidad: se ha quitado un peso de su espalda.

ÚLTIMO GOL GANA:

En el fútbol se gana o se pierde. Esta historia revela la iniciación infantil sobre este dualismo. Lo que se gana y lo que se pierde. En otras palabras, de cómo una *derrota* interior puede trocarse en un nuevo *derrotero*, una nueva posibilidad. La cámara de Wood se encargará de mostrarnos estos dualismos.

La historia se inicia con una pequeña derrota: los niños no pueden ingresar a ver el partido oficial. Wood exhibe su *punto de vista*. Mientras las cámaras de TV se concentran en el partido de fútbol profesional, su cámara se queda con los niños. Cuando una pelota sale del estadio, el plano registra a los niños corriendo a lo lejos. Es la *realidad de los márgenes* lo que le interesa al director.

Hay dos escenas que se pueden juntar como espejos. La escena en que la madre le entrega la imagen para empeñar y el instante en el que el niño opta por empeñar su pelota. El niño compensa la pérdida de dinero obsequiando *su* pérdida. Se despide del balón. Todo este final es asumido en soledad. El niño, al igual que un delantero enfrentado a la soledad de la definición, ha debido optar "*dónde colocar la pelota*".

PASIÓN DE MULTITUDES:

La historia (a juicio de muchos críticos, la más completa) se construye en perfecta cronología. Hay una línea de presentación de personajes y un desarrollo conducente a un clímax. El director se vale de dos estrategias formales para intensificar el relato. Por un lado una serie de *imágenes reiteradas* (el clima nuboso, los senos de Elsira y el rostro de Pancho ante el televisor) y por otro, un *esquema de dualismos*. Estos se verifican en una dimensión espacial (exteriores / interiores del hogar), en el uso de la palabra (diálogos y modismos), en una lucha con fuerzas no -humanas (naturaleza, tecnología) y en un desafío entre los personajes (las dos hermanas entre sí, Pancho con el grupo de chilotes).

El desenlace del film -un montaje paralelo que unifica diversos lugares en un mismo tiempo- lleva a su límite la idea de pasión (sexual, futbolística, amorosa). Incluso Andrés Wood parece sugerir que, así como las tres historias de su película parecen traslaparse, la pasión de multitudes es una fusión de lo antes visto. El gol como orgasmo, el sexo como consumación, el beso como abrazo: finalmente, el deseo de vencer las soledades, las carencias, los vacíos de una historia sin victorias deportivas. Prueba de este deseo es que Wood "inventa" un resultado (Chile perdió originalmente 4-1). ¿Acaso no es este gesto el más chileno y sincero de todos?

3. Ficha Humanística y Cultural**NO LE CREA:**

- En todo momento la historia sugiere un contraste entre dos realidades. El fútbol de los márgenes (el partido que se disputa en la población) y las alusiones al fútbol profesional (las críticas del entrenador, las imágenes en televisión de Zamorano).
- Aunque el fútbol es un deporte colectivo, la individualidad a veces termina por imponerse. El personaje de Daniel Muñoz se muestra egoísta cuando la tentación de la fama y del dinero lo abraza. Finalmente queda lo que popularmente se conoce como "honor deportivo". Nótese que el personaje se redime no tanto por convertir el gol, sino por asumir la golpiza.
- Fundamental es detenerse en el papel de Ximena Rivas. ¿En qué medida se convierte en arquetipo de las relaciones de pareja en torno al fútbol?

ÚLTIMO GOL GANA:

- La historia asume, al igual que la anterior "No le Crea", un trasfondo ético que se focaliza en la opción de un niño: lo que se pierde con una determinación es lo que se gana en una postura. El niño protagonista ha conquistado su trofeo más anhelado: una pelota siempre apetecida. En última instancia, la amistad deja paso a la soledad de una opción: el niño entrega lo más querido para recuperar el dinero de su madre, quien, a su vez, también había dejado un objeto preciado.
- La realidad cultural que se exhibe es periférica. Un grupo de niños no puede acceder al partido "oficial" disputado en Calama. Una pelota "caída del cielo" -que para un encuentro de fútbol profesional es sólo un balón más- se transforma en el vehículo de la catarsis y posterior encrucijada ética de estos pequeños.

PASIÓN DE MULTITUDES:

- Los dualismos del cuerpo: erotismo y capacidad física. El gol como metáfora del orgasmo.
- La relación (¿in-tensa?) de dos culturas: la chilota y la "continental". El encuentro entre el joven santiaguino y el grupo de chilotes se da en varios niveles y esquemas de oposición: tecnología / naturaleza; conductas / tradiciones; diálogos / modismos, entre otros.

- Los valores activados por este encuentro: pertenencia, identidad, tolerancia.
- El aislamiento y la unión por el fútbol.
- Las opiniones ante las tradiciones y creencias (religión, memoria del difunto padre, comida).

A. Interrogantes y Debates

1. ¿Cuál es el rol de la mujer en las tres historias?
2. Discutir los dilemas éticos presentes en cada historia. ¿Qué hace que el personaje interpretado por Daniel Muñoz arriesgue una golpiza? ¿Qué gana y qué pierde el niño en la segunda historia?
3. El cuerpo y el juego en el aprendizaje de la vida.
4. De qué manera un partido de fútbol puede reflejar a la sociedad. Referirse a las dualidades puestas en juego (ganar / perder, justicia / injusticia, pasión / violencia, colectividad / individualismo)
5. Debatir acerca de la influencia del entorno en la apreciación del fútbol (paisaje, ciudad, pueblo) Referirse a las tres historias. Subrayar la temática de identidad que emerge.

B. Ojo con...

1. Las tres historias que componen el filme de Andrés Wood pueden ser vistas de manera autónoma. Por ejemplo; "Último gol gana" es útil para estudiantes de menor edad. Además, las distintas zonas del país (norte, centro y sur) se ven representadas.
2. Las diferencias que evidencia el cine al ver el fútbol, con relación a la imagen convencional de la televisión. En esta película, la cámara penetra en la cancha, refleja el punto de vista subjetivo de los personajes que juegan.
3. La literatura ha abordado el tema del fútbol desde distintos ángulos. Albert Camus jugó de arquero y señaló en una ocasión: "Todo lo que sé de la vida se lo debo al fútbol". En Sudamérica algunos escritores han construido historias sobre fútbol: Alfredo Brice-Echeñique, Osvaldo Soriano y Eduardo Galeano. En Chile también hay exponentes: Sergio Gómez, Marco Antonio De la Parra y Mauricio Redolés.

C. Actividades

1. Escoger un partido de fútbol o un suceso deportivo recordado por los estudiantes y construir un relato ficcional a partir de él. Por ejemplo: ¿Qué ocurre si Caszely convierte el penal errado en el mundial de 1982? Escribir en primera persona la experiencia de Roberto Rojas en el Maracaná.
2. Sugerir un pie forzado fantástico para un partido. Por ejemplo, una cancha que no termina, un balón con un ángulo recto, un partido con veinte mil personas en cancha y veintidós jugadores viéndolo en galería. Pedirle a los estudiantes que escriban intentando convencer al lector de la veracidad de estas situaciones.
3. Investigar: orígenes del fútbol (China; "Juego de Pelota" azteca) ¿Cómo nació la "chilenita"?
4. Discutir e investigar ¿La película es una gran historia o son tres diferentes? Indagar sobre las características de un Cortometraje, Mediometrage y Largometraje. Semejanzas y diferencias.
5. Pasión de multitudes: reconocer imágenes reiteradas, trazo gráfico y uso de música. Identificar los contrastes del espacio (interior / exterior; encierro / apertura) en las tres Historias.

