



Universidad del Desarrollo
Universidad de Excelencia

**NAUM KRAMARENCO: ¿THRILLER A LA CHILENA?
APROXIMACIÓN A UN GÉNERO CINEMATográfico CON IDENTIDAD
NACIONAL**

POR: JOAQUÍN ANDRÉS CAMPOS ASTROZA

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para optar al grado académico de Licenciado en Artes Dramáticas Audiovisuales.

PROFESOR GUÍA: SR. FRANCISCO SCHÜLER BESA

Abril, 2021
SANTIAGO DE CHILE

Porque no hay ni una sola película ni cineasta que existan de forma aislada. Todos hemos estado inmersos en esta gran conversación continua, interrogándonos, respondiendo unos a otros y provocándonos mutuamente con nuestro trabajo a lo largo de distancias extraordinarias. No solo en el espacio sino también en el tiempo.

- Martin Scorsese

Índice

Introducción.....	4
Capítulo I: Del suspenso al thriller: la consagración de un género cinematográfico .	9
1.1 El suspenso: Como recurso literario	9
1.2 El suspenso: En la novela policial.....	11
1.3 El thriller: En la novela negra.....	14
1.4 El thriller: En Hitchcock y la consagración del <i>suspense</i> en el cine	17
Capítulo II: La construcción de la tensión en el thriller	24
2.1 Narrativa de la tensión	24
2.2 Estética de la tensión	32
Capítulo III: Más allá del cine negro, el cine latinoamericano	43
3.1 Nuevo cine latinoamericano	43
3.2 El decenio de las sombras chileno: la década del 50'	47
3.3 El Nuevo cine chileno: la década del 60'	50
3.4 Naum Kramarenco: La figura olvidada	53
Metodología	60
Capítulo IV: Análisis de largometrajes	62
5.1 ANÁLISIS DE PELÍCULA 1: <i>TRES MIRADAS A LA CALLE</i>	62
5.2 Análisis Narrativo: <i>Ojos de Gato</i>	64
5.3 Análisis Estético: <i>Ojos de Gato</i>	73
6.1 ANÁLISIS DE PELÍCULA 2: <i>REGRESO AL SILENCIO</i>	81
6.2 Análisis Narrativo: <i>Regreso al Silencio</i>	83
6.3 Análisis estético: <i>Regreso al Silencio</i>	91
7.1 ANÁLISIS DE PELÍCULA 3: <i>PROHIBIDO PISAR LAS NUBES</i>	99
7.2 Análisis Narrativo: <i>Prohibido Pisar Las Nubes</i>	103
7.3 Análisis Estético: <i>Prohibido Pisar Las Nubes</i>	107
8. Conclusiones	112
Bibliografía.....	116
Anexo.....	119
Entrevista a Marcelo Morales, director de Cine Chile	119

Introducción

El suspenso es según críticos y teóricos de literatura, entre ellos Meir Sternberg, un recurso literario, no así un género. Dicho recurso consiste en abrir un abismo entre dos eventos y general una expectación por parte del lector que esté enfocada en la tensión. ¿Qué sucederá ahora? Se pregunta el lector mientras pasa ansioso las páginas de un libro, cuyo género puede ser policial, novela negra, de terror o misterio, entre otros, pero los anteriores son los que más utilizan el recurso.

Con el nacimiento del cine como una nueva forma de arte, no se crearon instantáneamente nuevos géneros, sino que el cine utilizó todo lo que la literatura y el teatro ya había trabajado, pero volviendo los elementos más atractivos de dichos géneros a un lenguaje visual y posteriormente auditivo, por lo que el suspenso como recurso en el cine siempre existió, pero no fue hasta con la aparición de un cineasta llamado Alfred Hitchcock que este recurso comenzara a explotarse y tanto como el público y la gente ya no solamente lo reconocía como una herramienta o una estrategia narrativa, sino que se reconocería como un género en sí. *Suspenso* o en inglés *thriller* ya se había consagrado ya como un género propio en el cine y marcaría a una generación de cineastas sobre todo en Hollywood, donde su apogeo, encabezado por Hitchcock llegaría en la década del 50' y del 60', tanto en el cine como en la televisión encabezada por programas de antología como *Alfred Hitchcock presenta (1955)*

Posteriormente, el género comenzaría a propagarse desde Hollywood a los cineastas de otros continentes y Latinoamérica no sería la excepción, llegando así a Chile y apareciendo en la escena nacional Naum Kramarenco en 1957 con *Tres*

Miradas a la Calle, una antología que ocuparía el suspenso en sus tres historias, pero sobre todo el último segmento llamado *Ojos de Gato* que tendría todos los elementos de una película de Hitchcock, pero la acción sucedería en nuestra capital, Santiago. Pero el éxito para Kramarenco llegaría con *Regreso Al Silencio* (1967), llamada por lo menos en tres medios como un “thriller a la chilena”, ya que ocuparía elementos propios del Thriller y del cine negro popularizados en Hollywood, pero con elementos comunes a la nueva ola de cineastas chilenos que estaba ocurriendo en esos momentos como el uso de locaciones naturales, el trabajo de una cámara que buscaba más lo real que lo ficticio y el trabajo con consagrados actores de teatro. Esta película sería un éxito para el director estando 14 semanas en exhibición a pesar de que algunos puntos le fueron criticado por los periodistas de esa época al hacerles ruido de que estilizará ciertos elementos de Chile o que se modificara el acento para lograr una cierta internacionalización que buscaba abiertamente Kramarenco. A pesar de comentarios a favor y en contra, la película para los críticos y el contenían suspenso. Esta investigación ahondará en dos preguntas fundamentales: ¿Pueden clasificarse las películas del autor como thrillers? Y ¿Por qué a pesar de tener una filmografía consolidada la figura de Naum Kramarenco ha sido tan poco trabajada en la historia de nuestro cine nacional y no considerada en el contexto del nuevo cine chileno? Esta tesina trabajará para contestar estas preguntas a través de un estudio de la filmografía del autor y del género cinematográfico del thriller.

La principal búsqueda consiste en encontrar elementos comunes en la filmografía de Naum Kramarenco e identificarlos con el género del thriller. A su vez, dichos

elementos serán analizados bajo la mirada estética y narrativa del nuevo cine chileno, movimiento que estaba ocurriendo durante la época en que el director, Naum Kramarenco, realizaba películas y que, sin embargo, por algún motivo no se le ha ligado ni desligado del movimiento. Lo anterior, debido a que se ha escrito muy poco sobre su obra, como también no se ha resguardado. La búsqueda se centrará claramente desde una perspectiva desde el thriller, sin embargo, se espera a su vez redescubrir la obra del autor como parte de nuestro patrimonio fílmico.

Mi hipótesis con respecto al género de las películas de Kramarenco es parecieran ser todas obras de thriller al visionarlas por primera vez, ya que se reconocen fácilmente elementos muy propios de este, pero otros están modificados por el contexto nacional. Ahora, cuando se trata sobre la poca investigación sobre la figura del director habría que poner atención en el golpe militar del año 1973 y el comienzo de la dictadura que sufrió Chile y que cambiaría el paradigma del cine nacional. En este contexto, los cineastas que ya estaban politizados utilizaron el cine como acto de resistencia en contra del Estado, denunciándolos especialmente con documentales. Por esta razón, el cine de ficción paso a segundo plano durante esos años y no había cabida para un director como Naum Kramarenco en ese cine de resistencia, el cual es el que se estudia hoy en día por historiadores y enseñado en las universidades como parte fundamental de nuestra historia. Sin embargo, pudo efectivamente haber hecho un cine reaccionario que apoyara a los militares, pero pareciera ser que Kramarenco tampoco estaba interesado en esto y tras el desastre de taquilla y crítica de su última película, tal vez no pudo acceder a nuevos fondos y tanto su filmografía, como su figura, se les perdió el foco por parte de los estudios.

Como cineasta e investigador de esta tesina, creo fundamental aportar a desvelar una filmografía que ha sido aislada de la que es probablemente la época más estudiada del cine chileno, la de los años 60'. Como profesional, considero que el estudio de la historia del cine es uno de los pilares fundamentales para formarse como cineasta y ha sido una de mis áreas de interés más grande desde que comencé la carrera. Entiendo a las películas no solo como un medio artístico que congelan el presente y nos permiten proyectar el futuro, sino también como objetos que le dan voz a nuestro pasado y cualquier omisión de un autor, independiente de su calidad narrativa o estética, es una página arrancada en nuestra historia, por lo que considero que es un deber rescatar este patrimonio fílmico que sería la filmografía de Naum Kramarenko, ya que finalmente, nos pertenece al ser nuestro legado cinematográfico.

Aun así, esta investigación se centrará en un género cinematográfico muy poco trabajado en nuestro país que es el thriller y esta investigación puede aportar al medio al ser un estudio de obras cinematográficas que tuvieron una aproximación a dicho género y los cineastas que le interese trabajarlo desde su narrativa o desde la puesta en escena podrán ser beneficiados de esta tesina al explorar técnicas de guion y de atmósfera que no cuentan con grandes exponentes nacionales y espero que puedan contribuir en futuros procesos creativos de colegas que se interesen en explorar el género del thriller en nuestro país y poder retratar a Chile desde otro enfoque y encantar a un público nacional que poco a poco ha ido recobrando sus expectativas en él ya que hay muchas historias que contar.

Para lograr esto, los objetivos de la investigación se dividen de la siguiente manera:

A) Objetivo general:

- Reconocer la obra del director como un acercamiento al género de thriller en Chile.

B) Objetivos específicos:

- Identificar su filmografía en el contexto de la época y conocer su estado de preservación.
- Reconocer y describir los elementos propios del thriller. Conocer como llego a consolidarse como un género cinematográfico y los recursos audiovisuales y narrativos del mismo.
- Entender la narrativa y lenguaje cinematográfico comunes en su obra y cuales elementos adapta del género.

Para completar estos objetivos la investigación se dividirá en 5 capítulos. El capítulo I: *“Del suspenso al thriller: la consagración de un género cinematográfico”* nos permitirá entender en que consiste el recurso del suspenso y como este logro consolidar a un género completamente nuevo, el thriller. Capitulo II: *“La construcción de la tensión en el thriller”* nos explicara con ejemplos de obras que pertenecen al género, cuáles son los elementos comunes que son identificables al ver o leer un thriller. El tercer capítulo: *“Más allá del cine negro, el cine latinoamericano”* nos situara contextualmente en el Chile donde se concibió la filmografía del director estudiado y cuyo estudio de sus obras de manera particular para poder ser identificadas como Thriller se darán en el capítulo IV: *“Análisis de largometrajes”* donde se estudiarán *“Tres miradas a la Calle”*, *“Regreso al Silencio”* y *“Prohibido Pisar las Nubes”* para poder ver si efectivamente pertenecen al género del Thriller.

Capítulo I: Del suspenso al thriller: la consagración de un género cinematográfico

1.1 El suspenso: Como recurso literario

A la fecha presente, no existe un consenso exacto con respecto al *thriller*, que entable todos sus recursos narrativos como género. Un thriller puede contener fantasmas, gánsteres, policías o un asesino y sigue manteniendo su cualidad de thriller, ya que es de entre todos los géneros narrativos, el que tiene las reglas menos delimitadas. De hecho, Martin Rubin¹ en su libro *Thrillers (Genres in American Cinema)* menciona respecto al género que: “*El thriller es en esencia una forma moderna, una que no surgió completamente en la literatura como si lo hizo en el cine, a mediados del siglo XX. Pero cuyo surgimiento fue el resultado de constantes cambios en el campo de la ficción desde el siglo XVIII*”²

Lo que sí está claro, es que el thriller es aquel género que utiliza el *suspenso* como su recurso central. Entonces ¿Cómo podemos definir lo que es el suspenso? Una aproximación clara de su significado podemos encontrarla en la RAE: “*Expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso.*” Dicha expectación comenzó a utilizarse desde muy temprano en la literatura, pero llegaría a tomarse como un elemento serio por parte de los escritores a finales del siglo XVIII con la aparición en Inglaterra de la novela gótica³. Narrativa que fue precursora de lo que

¹ Director de programación cinematográfico en *New York Cultural Center* y de la *Associate Director of the San Francisco Film Festival*. Desde 1977 ha publicado más de 5 libros sobre narrativa en el cine.

² Rubin, M (1999). *Thrillers (Genres in American Cinema)*. (Pág. 45). Cambridge University Press. Traducción del autor

³ Los historiadores dan iniciado el periodo con la publicación de *El castillo de Otranto* de Horace Walpole en 1764

hoy llamamos terror. Entonces, figuras como Edgar Allan Poe, Mary Shelley o Bram Stoker comenzarían a escribir textos con atmosferas sumamente lúgubre en donde el suspenso queda definido como la dilatación entre la acción de un personaje y la respuesta que este recibirá. Manteniendo así en un estado de expectación en el espectador que, sumado a la atmosfera representada, provocaría misterio o miedo, algo que normalmente venían juntos. Sin embargo, Estos tres autores tomaron caminos distintos en cuanto a temática se refería y utilizaron el suspenso en tres proto-géneros distintos. Poe, en *Los crímenes de la calle Morgue* utilizaría el suspenso en la figura del detective, acercándonos a la novela policial. Shelley, haría un aproximamiento a la ciencia-ficción en *Frankenstein o el moderno Prometeo* con el recurso y así mismo, Bram Stoker lo utilizaría en la novela de terror fantástico, *Drácula*. Esto ya dejaría marcado al suspenso como un recurso literario no propio de ningún género en específico, pero tal vez si de una atmosfera oscura.

1.2 El suspenso: En la novela policial

De los tres proto-géneros principales, mencionados en el capítulo anterior, el que nos interesa abordar para nuestra investigación será el trabajado por Edgar Allan Poe, la novela policial. Ya que, es desde este género donde el thriller comenzaría a nacer. Al unir elementos de misterio, investigación y suspenso en un mismo cuento.

Los crímenes de la calle Morgue no solo llegaría a proponer un nuevo estilo de escritura, sino que llegaría también a proponer el molde en cuanto a cómo escribirlo, tanto en sus personajes como en su desarrollo. Tal era el nivel de novedad que antes de proceder a la historia en sí, Poe crea un testamento que sirve a su vez como la postura del narrador sobre los hechos que nos enfrentaremos y donde nos encontraremos la premisa del género policial:

“El analista halla su placer en esa actividad del espíritu consistente en desenredar. Goza incluso con las ocupaciones más triviales, siempre que pongan en juego su talento. Le encantan los enigmas, los acertijos, los jeroglíficos, y al solucionarlos muestra un grado de perspicacia que, para la mente ordinaria, parece sobrenatural. Sus resultados, frutos del método en su forma más esencial y profunda, tienen todo el aire de una intuición.”⁴

Es desde acá que la sensación de enigma y la pregunta ¿Qué sucederá ahora? calará en los huesos de los lectores de las novelas policiacas. También los lectores comenzaran a reconocer ciertos elementos fundamentales para el género. Auguste Dupin, el protagonista del cuento, establecerá el arquetipo de detective privado que

⁴ Poe, E.A (1841). *Los crímenes de la calle Morgue*. Cuentos completos (Pág. 341). Cuentos edhasa

a través del trabajo analítico se propondrá a resolver los casos más difíciles de todos. Dicha figura se amplificará con la llegada de Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle y de Hércules Poirot en Agatha Christie. Quienes representaran una de las dos vertientes que tomara la novela policial, siendo ellos la escuela británica que se enfocara en trabajar con la premisa de ¿Quién lo ha hecho?⁵. Pregunta que también implemento Poe en este cuento, sumado al enigma de la habitación cerrada y el monologo dado al final del cuento por el protagonista, explicando toda la situación, serán los sellos del género y esto tiene una razón de ser, ya que es través de las palabras del detective, el escritor arma lo que conocemos como *vuelta de tuerca* o giro argumental, conocido en inglés como: *Plot Twist* y que termina de resolver el enigma de manera inesperada y apuntando a un culpable. En este caso, Poe crea el magnífico *plot twist*, en que el criminal no era humano, sino que un orangután.

Finalmente, y lo que desembocara en la segunda vertiente de la novela policial, es la descripción de la escena del crimen. Poe es extremadamente grafico con los asesinatos cometidos, sus detalles forenses están descritos de manera increíble pero no se enfoca en dar información solamente por darla, sino que nos quiere hacer sentir asco, nervios o miedo con dichos párrafos como podemos leer a continuación:

“Los vecinos se introdujeron en un pequeño patio pavimentado de la parte posterior del edificio y encontraron el cadáver de la anciana señora, la cual había sido degollada tan salvajemente que, al tratar de levantar el cuerpo, la cabeza se

⁵ Who has done it? En ingles, que luego se contraería a la expresión Whodunit para referirse a este tipo de novelas donde un detective resuelve esta pregunta, eliminando a los sospechosos uno por uno.

desprendió del tronco. Horribles mutilaciones aparecían en la cabeza y en el cuerpo, y este último apenas presentaba forma humana.”⁶

Esta segunda vertiente sería la escuela americana y que desarrollaría con los elementos de la novela policial, la novela negra. Este nuevo género utilizaría el suspenso como su herramienta principal, pero el enigma del crimen no era tan importante como el crimen en sí mismo y su contexto.

⁶ Poe, E.A (1841). *Los crímenes de la calle Morgue*. Cuentos completos (Pág. 352). Cuentos edhasa

1.3 El thriller: En la novela negra

La novela negra es propia de Estados Unidos, pero no ese Estados Unidos que Poe conoció y donde concibió la novela policial. Sino que ahora es un país que sobrevive a la gran depresión provocada por la Primera Guerra Mundial, mucho más cínico y miserable que en el siglo pasado. Por lo que este cinismo y el ambiente hostil vivido por la población no podía dejar de permearse en las páginas de las nuevas novelas del género. Sin embargo, la producción literaria era tan grande que los escritores ya no buscaban una riqueza artística, sino que vender un producto. Por lo que la novela negra se reduce a literatura Pulp, vendida como cuentos en revistas de baja calidad o como parte de los periódicos, pero no tomada en serio por los críticos. Esto hasta la aparición de Raymond Chandler quien vio en este tipo de novela, todos los ingredientes para desarrollar una obra con una mirada sólida que criticara al sistema actual pero que jugara con el suspenso tan manoseado de los relatos Pulp. Dicha mirada la plasmaría en su texto, *El Simple Arte de Matar*.

En su introducción al primer Omnibus of Crime, Dorothy Sayers escribía: «[El relato detectivesco] no llega, y por hipótesis nunca puede llegar, al plano más alto de logro literario.» Y en otra parte sugería que ello se debe a que se trata de una «literatura de evasión» y no de una «literatura de expresión». No sé cuál es el plano más alto de logro literario; tampoco lo sabían Esquilo ni Shakespeare; tampoco lo sabe Dorothy Sayers. Cuando los demás elementos son iguales -cosa que nunca sucede-, un tema más poderoso provoca una ejecución más poderosa. Pero se han escrito algunos libros muy aburridos acerca de Dios, y algunos muy buenos sobre la manera de ganarse la vida y seguir siendo honrado. Siempre es cuestión de quién

*es el que escribe y de qué tiene adentro para escribir.*⁷

¿Cuáles eran dichos ingredientes que Chandler se apoderó del relato pulp? Detectives privados que ahora eran cínicos, en su mayoría alcohólicos y sin razones nobles como los antiguos detectives de la Escuela Inglesa. La aparición de una Femme fatale, arquetipo de la mujer seductora que agregaba un toque erótico a los relatos pero que también metía en problemas al protagonista. Descripciones violentas, como las entregadas por Poe, jerga de los bajos mundos y, por último, plot twist relacionados con conspiraciones gubernamentales, agrandando los casos que tomaban los detectives que siempre parecían mínimos. Todos estos elementos fueron refinados en Chandler hasta lograr la que es considerada su obra maestra, *Adiós, muñeca* (1940) que le daría el estatus para desarrollar guiones de cine negro, cuyos elementos eran igual que la narrativa que él trabaja. Es aquí, cuando Chandler llegaría a trabajar como guionista de Billy Wilder en *Double Indemnity* (1944), George Marshall en *The Blue Dahlia* (1946) y aún más importante: Alfred Hitchcock en *Strangers on a Train* (1951).

Gracias al trabajo de escritores de *noir*, como guionistas en Hollywood es que se pudo concebir el género con una potencia narrativa mucho más fuerte que en la literatura. Porque ya se había aprendido de sus errores. Chandler, era uno de los más destacados, pero también estaba Dashiell Hammett, quien escribió *El halcón maltés* (1930) y cuya adaptación al cine, dirigida por John Huston, sería una de las piezas claves del género. Chandler escribe sobre Hammett:

⁷ Chandler, Raymond (1922). *El Simple Arte de Matar*. (Pág. 8). LibroDot

“Hammett escribió al principio (y casi hasta el final) para personas con una actitud aguda y agresiva hacia la vida. No tenían miedo del lado peor de las cosas; vivían en ese lado. La violencia no les acongojaba devolvió el asesinato al tipo de personas que lo cometen por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver. Y con los medios de que disponían, y no con pistolas de duelo cinceladas a mano (...) Describió a esas personas en el papel tales como son, y las hizo hablar y pensar en el lenguaje que habitualmente usaban para tales fines.”⁸

La influencia de la escritura no se dejaría de lado con el crecimiento de cine negro en la industria fílmica, de hecho, sería su motor principal. Causando incluso la sobre saturación del género y provocando el mismo efecto que le ocurrió a la literatura Pulp, la producción compulsiva y baja de calidad en la mayoría de las películas. Sin embargo, la exploración a través de la dirección de fotografía, utilizando técnicas como el claroscuro y el trabajo expresivo de las sombras le daría un aire refrescante a estas historias y directores de fotografía como John Alton (*The Big Combo*, *T-Men* o *Raw Deal*) y John F. Seitz (*Double Indemnity*, *Sunset Boulevard* o *The Lost Weekend*) marcarían de tal manera la visualidad del género, que a mediados de los años cuarenta el género negro se le comenzara asociar principalmente al cine, antes que a la literatura y eso es debido a que la atmosfera lumínica de dichos directores de fotografía logró generar un ambiente de suspenso que no podía lograrse a través de la prosa. Sin embargo, el cine negro seguirá bebiendo directamente de cuentos y novelas.

⁸ Chandler, Raymond (1922). *El Simple Arte de Matar*. (Pág. 9). LibroDot

1.4 El thriller: En Hitchcock y la consagración del *suspense* en el cine

El suspenso aún no había sido considerado un género, pero el recurso narrativo paso a ser un sentimiento más de los espectadores y en Estados Unidos esta sensación fue llamada: *thriller*. Proveniente de *thrill*, que en nuestra lengua se traduciría como asustar, estremecer o emocionar. Esta sensación si bien comenzó en la literatura, para la época de la novela negra el cine ya estaba en la cúspide de la industria del entretenimiento y Estados Unidos lo manejo como ningún otro país, gracias a Hollywood. Generando un montón de audiencia y con esto, montones de dinero. Es acá, cuando comienzan a contratar a directores extranjeros y se fijarían en un joven director de cine británico llamado Alfred Hitchcock, quien ya había comenzado a marcar una ruta para su filmografía, relacionada con el crimen.

Alfred Hitchcock es conocido hoy en día como “el maestro del suspenso” y como uno de los principales directores de cine en ser nombrado como “autor”, por parte de los críticos de la *Cahiers du Cinéma*. Este respeto y culto hacia la figura de Hitchcock se fue dando progresivamente a través de una filmografía que el mismo director fue fortaleciendo a través de un lenguaje visual sumamente reconocible. El eje central de su obra fue el suspenso, representado por protagonistas cuyo motor principal era la “culpa”, ya sea porque cometieron un crimen que los persigue o porque fueron considerados injustamente culpables de hechos que no cometieron. Dicha culpa fue puesta en distintos escenarios, donde Hitchcock comenzó a articular el suspenso en distintas situaciones y género, lo que llevaría a extremar su lenguaje audiovisual, buscando así técnicas cinematográficas completamente novedosas para ese entonces y que quedarían ligadas como recursos propios de lo que

consideramos como el género del suspenso o del thriller. Cuatro películas fundamentales en su filmografía que ayudarían a definir el suspenso o thriller como género serían:

Rebecca (1940), primera película de Hitchcock en Estados Unidos, producida por David O. Selznick. Donde la protagonista se casaría con un hombre, viudo de una mujer llamada Rebecca, y se iría a vivir a una mansión llamada Manderley. Donde pareciera ser que el fantasma de Rebecca habita en cada una de las habitaciones y en los corazones de cada persona. Haciendo sentir a la protagonista una copia barata de ella y creando uno de los primeros tópicos del género: “la figura pasada de un muerto”. El elemento cinematográfico que resalta de esta película es la eliminación del flashback para contar el pasado y que recayera en monólogos de personajes para que funcionaran como testimonios, en donde cada uno de los personajes se contradijera entre sí, llevando la lógica del policial al drama, creando un suspenso entre las palabras de un personaje y el hecho verídico ocurrido en el pasado. Hitchcock comenzaría a mentirle al espectador y a contar la historia no solamente a través de la actuación, sino que también con la cámara y los decorados.

Rope (1948) donde dos compañeros de universidad asesinan a un tercero y lo esconden en el mismo departamento, invitando a sus padres y otros conocidos, demostrando de esta manera que pueden cometer el crimen perfecto. El suspenso acá se mantiene por dos motivos fundamentales. Primero, la sensación de encierro ya que el director hace una película solamente de una locación, técnica que había utilizado en *Lifeboat* (1944) y que llevaría a su máxima expresión en *Rear Window* (1954). Segundo, por realizarse completamente en un plano secuencia (con cortes

falsos al no existir la tecnología de poder grabar más de 10 minutos en celuloide) que llevaría esta técnica a una explosión de su popularidad y que buscaba atrapar al espectador en una eterna tensión que no respirara cortando a otra escena. Ambas decisiones capturan la esencia original de la obra, pero también se contradecía con la esencia del propio director, tal como le cuenta Hitchcock a Truffaut:

La obra de teatro se desarrollaba al mismo tiempo que la acción, ésta era continua desde que se alzaba el telón hasta que se bajaba, y me hice la siguiente pregunta: ¿Cómo puedo rodarlo de una manera similar? La respuesta era evidente: la técnica de la película sería igualmente continua y no habría ninguna interrupción en el transcurso de una historia que comienza a las 19 h 30 y se termina a las 21 h 15. Entonces se me ocurrió la loca idea de rodar un film que no constituyera más que un solo plano. Actualmente, cuando pienso en ella, me doy cuenta de que era completamente estúpido porque rompía con todas mis tradiciones y renegaba de mis teorías sobre la fragmentación del film y las posibilidades del montaje para contar visualmente una historia. Sin embargo, rodé la película teniendo en cuenta un montaje previo; los movimientos de la cámara y los movimientos de los actores reconstituían exactamente mi manera habitual de planificar; es decir, mantenía el principio del cambio de proporciones de las imágenes en relación con la importancia emocional de los momentos dados.⁹

Vertigo (1958) que seguirá la historia de un detective privado con acrofobia que investigará a la mujer de un viejo amigo, su suicidio y que posteriormente se

⁹ Truffaut, François (1966). *El Cine Según Hitchcock*. (Pág. 185-186). Alianza Editorial.

enamoraré de una mujer idéntica a la muerta. Acá el elemento narrativo a destacar es “el muerto que no estaba muerto”, de los recursos más icónicos y reutilizados por otros directores y la conspiración hacia un protagonista inocente como en *The 39 Steps* (1935) o *North by Northwest* (1959). Acá Hitchcock agregaría elementos surrealistas a la trama para entrar a la psiquis de los personajes, como las pesadillas sufridas por el protagonista y subjetivas que muestran su trastorno a través de la técnica travelling compensado, también conocida como *dolly zoom* o efecto vértigo, volviendo la psicología de los personajes como un elemento fundamental de la trama, que posteriormente evolucionaría a su propio subgénero, thriller psicológico, cuyo ritmo será distinto, como logro captar Truffaut:

A.T.: Hay en Vertigo cierta lentitud, un ritmo contemplativo, que no se encuentra en sus otros films, a menudo contruidos sobre la rapidez, la fulguración.

A.H.: Exacto, pero ese ritmo es perfectamente natural, ya que contamos la historia desde el punto de vista de un hombre que es un emotivo.¹⁰

Psicosis (1960) llegaría a delimitar los límites entre género de suspenso y el terror, mostrándonos explícitamente los crímenes cometidos por Norman Bates en un solitario motel a las afuera de la ciudad. Acá Hitchcock utilizaría todos los recursos a su favor, desde la vuelta de tuerca del muerto no muerto, los planos secuencias, los falsos testimonios, la figura de la mujer inocente y la del detective privado, todas estas juntas darían forma a una de las grandes obras del séptimo arte y máxima exponente del género cinematográfico consolidado ya para esa época a través de

¹⁰ Truffaut, François (1966). *El Cine Según Hitchcock*. (Pág. 256). Alianza Editorial.

escenas y momentos tan icónicos como el asesinato de la “protagonista” en la ducha, la imagen voyeur de Norman Bates mirándola en el baño, la revelación final del cadáver de la madre y en general, el manejo de una cámara y la dilatación de un tiempo cinematográfico que logro conquistar a los críticos de cine más rigurosos como también a toda una masa popular, convirtiendo a *Psicosis* en un fenómeno puramente cinematográfico.

A.H: Mi principal satisfacción es que la película ha actuado sobre el público, y es lo que más me interesaba. En Psycho, el argumento me importa poco, los personajes me importan poco; lo que me importa es que la unión de los trozos del film, la fotografía, la banda sonora y todo lo que es puramente técnico podían hacer gritar al público. Creo que es para nosotros una gran satisfacción utilizar el arte cinematográfico para crear una emoción de masas. Y, con Psycho, lo hemos conseguido. No es un mensaje lo que ha intrigado al público. No es una gran interpretación lo que ha conmovido al público. No era una novela de prestigio lo que ha cautivado al público. Lo que ha emocionado al público era el film puro.

Y esta es la razón por la cual mi orgullo relacionado con Psicosis es que este film nos pertenece a nosotros, cineastas, a usted y a mí, más que todos los films que yo he rodado. No conseguirá tener con nadie una verdadera discusión sobre este film en los términos que empleamos en este momento. La gente diría: «Es algo que no hay que hacer, el argumento era horrible, los protagonistas eran pequeños, no había personajes...» Esto es cierto, pero la manera de construir esta historia y de contarla ha llevado al público a reaccionar de una manera emocional.

*F.T.: Emocional, sí... física.*¹¹

Finalmente, la reputación del director llegaría a convertirse de culto al acceder ser entrevistado por el director de cine francés François Truffaut para su libro *El cine según Hitchcock*, que recogería la visión del director y su mirada con respecto al género a través de conversaciones que fue publicado en 1966 y donde el director británico le daría a Truffaut una de las definiciones más icónicas sobre respecto al suspenso y el thriller:

“F.T. Quisiera pedirle que precisara ahora la distinción que debe hacerse entre suspense y sorpresa.

A.H. La diferencia entre el suspense y la sorpresa es muy simple y hablo de ella muy a menudo. Sin embargo, en las películas frecuentemente existe una confusión entre ambas nociones. Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. Tiene ganas de

¹¹ Truffaut, François (1966). *El Cine Según Hitchcock*. (Pág. 292). Alianza Editorial.

decir a los personajes que están en la pantalla: «No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar.» En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense. La conclusión de ello es que se debe informar al público siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un «twist», es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota.»¹²

¹² Truffaut, François (1966). El Cine Según Hitchcock. (Pág. 76). Alianza Editorial.

Capítulo II: La construcción de la tensión en el thriller

Como se mencionó en el capítulo anterior, Hitchcock no solo influencia a los cineastas contemporáneos suyos, sino que consolida al suspenso y lo hace pasar de ser una herramienta narrativa a un género consolidado, el thriller. También le marca varias reglas, estrategias y tópicos que dividiremos en dos categorías: narrativos y estéticos.

2.1 Narrativa de la tensión

La narrativa de la tensión estudiara las técnicas más destacadas y comunes que utilizaron los guionistas de suspenso y que forjarían el lenguaje de los thriller más populares de la época. Se explicarán los cuatro más famosos, que a su vez servían para adaptarse al guion, independiente de su trama. Estos serían:

a) Macguffin:

F.T. ¿El señor Van Meer, el hombre que conoce la famosa cláusula secreta?

A.H. La famosa cláusula secreta, era nuestro «Mac Guffin». ¡Tenemos que hablar del «Mac Guffin»!

F.T. El «Mac Guffin» es el pretexto, ¿no?

A.H. Es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un «gimmick».¹³

Uno de los conceptos pilares que Hitchcock entrega en sus entrevistas con Truffaut es el concepto de Mac Guffin. ¿Qué es un Mac Guffin? La misma pregunta es una

¹³ Truffaut, François (1966). El Cine Según Hitchcock. (Pág. 140). Alianza Editorial.

paradoja del concepto ya que hacerla es más importante que el concepto mismo. Porque el Mac Guffin es una excusa para hablar de algo más, un truco narrativo que permita avanzar la trama, para los personajes, tal cual y como lo hace la pregunta que permite seguir avanzando la conversación. Pero que, sin embargo, más allá de eso no tiene un fin último. Es la antítesis de la famosa Arma de Chéjov, una expresión utilizada en la dramaturgia con la que el escritor ruso Antón Chéjov ejemplificaba uno de los principios fundamentales de su dramaturgia: cada elemento puesto en la obra comunica y es parte de un mensaje global. En palabras textuales de Chéjov: *“Uno nunca debe poner un rifle cargado en el escenario si no se va a usar. Está mal hacer promesas que no piensas cumplir”*¹⁴

Mac Guffin es pues, un elemento no fundamental para la historia que solo le da partida y puede, al contrario del arma de Chéjov, ser reemplaza por cualquier otro elemento sin afectar la historia, porque el suspenso no está sustentado en dichos elementos. Ejemplos famosos hay por montones. Una figura que se repite es la del maletín con un contenido valioso, cuyos personajes codician. *Pulp Fiction* (1994), con el maletín de Marsellus Wallace y *No Country for Old Men* (2007), con el maletín lleno de dinero encontrado por Llewelyn Moss, por ejemplo. No son objetivos de la historia responder ¿Qué hay en su interior? o ¿Quién se lo quedara finalmente? Si no que existen para entablar relación entre los personajes, que es lo que sus autores quieren explorar.

Una pintura excepcional es otro Mac Guffin popular que podemos ver en *The Grand Budapest Hotel* (2014), siendo la herencia más codiciada de Madame D. un

¹⁴ Antón, Chéjov (1889). Carta a Aleksandr Semiónovich Lázarev (pseudónimo de A. S. Gruzinski)

personaje que no tiene mayor peso en la historia, que reunir a todos los demás en el gran hotel. También, en *RocknRolla* (2008), donde un mafioso tiene la “pintura más hermosa del mundo”, sirve para cautivar a los personajes en cada escena que aparece, pero jamás la ve el espectador y nos genera una intriga que no se resolverá y tampoco dejan al espectador con un gusto a poco, ya que se va olvidando progresivamente mientras avanza la trama.

Estos elementos pueden variar de objetos tan cotidianos como la famosa alfombra orinada en *The Big Lebowski* (1998), que el protagonista solo quiere reemplazar por una nueva y se termina introduciendo en una conspiración de artistas nihilistas. El Mac Guffin puede ser un elemento no palpable igual. Como, por ejemplo, la confusión de identidad que popularizó Hitchcock con *The 39 Steps* (1935), en donde el protagonista lo confunden con un espía, al igual que *North by Northwest* (1959). Todos los elementos anteriores pudieran ser reemplazados por otro y la estructura del guion o la evolución de los personajes no estaría supeditada, eso es un Mac Guffin. Cuyo mismo nombre es irrelevante, como se lo hacen notar el director a Truffaut:

Y ahora, conviene preguntarse de dónde viene el «Mac Guffin». Evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en un tren. Uno le dice al otro: «¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?» Y el otro contesta: «Oh, es un 'Mac Guffin'». Entonces el primero vuelve a preguntar: «¿Qué es un 'Mac Guffin'?» Y el otro: «Pues un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondak». El primero exclama entonces: «¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!» A lo que contesta el segundo: «En ese caso, no es un 'Mac

Guffin'». Esta anécdota demuestra el vacío del «Mac Guffin» ... la nada del «Mac Guffin». ¹⁵

b) Cliffhanger (Plot Twist):

A pesar de que hoy en día es un término más ligado a las series de televisión que al cine. Un *cliffhanger*¹⁶ es un recurso narrativo propio de la literatura y que su época dorada de explotación comercial fue con las novelas Pulp ¹⁷ ya que realizarlos al final de un capítulo, obligada al espectador quedar en suspenso para comprar el siguiente número la semana que viene. Porque, un cliffhanger consiste en colocar a un personaje en una situación límite de la que es casi imposible escapar y le hace preguntarse al espectador, ¿Cómo lo lograra? Usualmente se resolvería mediante un *Plot Twist* o vuelta de tuerca, que resultaría ser un cambio inesperado en la historia.

Es un enganche comercial, claro está, sin embargo, en el cine de suspenso comenzó a realizarse en escenas con la intención de abrir una expectación entre un acto y el otro. Para provocar un suspenso mayor, que nos hacía temer por la vida de nuestro protagonista, aunque en la mayoría de las veces lograban salir victoriosos. A pesar de que está ligado actualmente el cliffhanger al cine de thriller y a la mayoría de las series, es una técnica que como indica el guionista Scott Myers en su blog *Go Into The Story*. Viene dado del inicio del cine:

¹⁵ Truffaut, François (1966). El Cine Según Hitchcock. (Pág. 141). Alianza Editorial.

¹⁶ Del español: “quedar colgando del acantilado”

¹⁷ Desarrolladas en el capítulo 1.3 El Thriller: en la novela negra

En realidad, los orígenes (del cliffhanger) se remontan a los inicios del cine. Al principio, había una sola bobina, las audiencias pagaban en monedas de cinco centavos para ver un cortometraje de entre 8 y 15 minutos de duración. Sin embargo, los fanáticos del cine exigían historias cada vez más largas. Los cineastas estaban felices de complacer, desafortunadamente había un problema: con un solo proyector, cuando el rollo #1 llegaba a su fin, el proyccionista tendría que quitar ese carrete, cargar el rollo #2, pasar la película por la cámara, insertar el cable de la película en el carrete trasero y volver a encender la cámara. Esto puede tardar unos minutos. La preocupación de los cineastas era: ¿Cómo mantener a la audiencia "interesada" en la historia mientras todo eso sucedía? La solución: Cliffhangers. Terminar cada carrete con un momento lleno de suspenso donde la resolución no estaba clara y eso mantendría al público involucrado en la historia mientras el proyccionista hacía lo suyo.¹⁸

Un ejemplo literal y gráfico es el final de *North by Northwest*, donde la pareja del protagonista, protagonizado por Cary Grant, cuelga de un acantilado y cuando está a punto de resbalarse y nadie la puede salvar, hay un corte a un final feliz donde ella es agarrada por su novio que la sube a un camarote. Con esto, Hitchcock coquetea con el cliffhanger volviéndolo un final falso: *“una escena que parece tan completa que por un momento creemos que la historia ha terminado.”¹⁹*

¹⁸ Myers, Scott (2014). The value of cliffhangers in screenwriting. Go Into The Story. Recuperado de: <https://gointothestory.blackst.com/the-value-of-cliffhangers-in-screenwriting-ce87f6207e4> [Visitado el 23-11-2020] Traducción del autor.

¹⁹ Mckee, Robert (1997). El Guion story. (Pág. 274). Alba minus.



Figura 1. Representación literal de un cliffhanger en *North by Northwest*

c) Red Herring:

A diferencia de un Mac Guffin, que no tiene un verdadero efecto en la trama, el Red Herring²⁰ se entreteje en la misma, pero para crear expectativas a un lugar inequívoco que luego el autor destroza mostrándote el verdadero camino que la historia estaba tomando sin que nos diéramos cuenta, ya que el Red Herring no es más que una pista falsa, una cortina de humo, un engaño para el espectador o lector. La escritora española Concepción Perea, define este recurso literario de la siguiente manera:

“Es un indicio o una pista que parece tremendamente relevante para la trama pero que, finalmente, se descubrirá como un dato erróneo. Por ejemplo, en Harry Potter el profesor Snape se presenta como un completo villano que desprecia al protagonista. Incluso parece que en algunos momentos trata de matarlo. Finalmente descubriremos que Snape no es lo que parece. En “Asesinato en el Orient Express”

²⁰ Del español: arenque ahumado

de Agatha Christie comprobamos que la mujer del quimono rojo es una pista falsa que la autora usa para despistarnos y sorprendernos con la resolución del caso. Este recurso se usa para distraer al lector haciéndole pensar que está ante una trama o pista evidente para ir mostrándole, poco a poco, que se ha equivocado y que el verdadero desarrollo de la historia va por un camino totalmente distinto.²¹

Como fue mencionado anteriormente, previo a *Rebecca* era muy mal visto engañar al espectador. Pero luego comenzaría a jugar una pieza fundamental dentro de la filmografía del director británico y gracias a la influencia de este con respecto a otros cineastas que realizaban thriller, el engaño comenzaría a ser parte del mismo lenguaje, llegando hasta relatos completos contado por personajes mintiendo como en *The Usual Suspects* (1995) de Bryan Singer.

d) Foreshadowing:

Foreshadowing²² es un recurso literario que respeta la premisa del arma de Chéjov, si está puesto en la historia es porque hay que ocuparlo. Es de cierta manera, cuando el narrador sugiere un objeto, elemento o frase que tomará otra connotación más adelante y que afectará directamente a la trama. No debe confundirse con flashforward, ya que esta es una escena que nos lleva temporalmente hacia adelante en el tiempo, mientras que el foreshadowing es una técnica de anticipación por parte del autor que preconfigura la trama.

²¹ Perea, Concepción (2019). Red Herring, el arte de la pista falsa. Caja de Letras. Recuperado de: <https://www.cajadeletras.es/blog/red-herring-el-arte-de-la-pista-falsa> [Visitado el 23-11-2020]

²² Del español: Presagio o presentimiento.

Un ejemplo sutil de dicha técnica se da a través del dialogo en *Psycho* cuando Marion Crane escucha una discusión entre Norman Bates y su madre, a lo que la voz femenina menciona:

*“Voz de Madre (V.O): Lo encerrarán ahora... como yo debería haberlo hecho años atrás. Él era siempre...malo. Y al final, él tenía la intención de decirles que maté a esas chicas y a ese hombre. Como si yo pudiese hacer algo más que quedarme sentada y mirando como una de sus aves disecadas.”*²³

Finalmente estas palabras nos adelantaron el famoso final de *Psycho* y es que efectivamente la madre de Norman estaba disecada como las aves que menciona.

Estos cuatro conceptos a pesar de que actualmente funcionan para múltiples géneros cinematográficos, para los thriller de la década del 50 y 60, eran elementos sustanciales y permitían clasificar a las películas dentro de dicho género.

²³ Stefano, Joseph (1959). *Psycho Script*. The Internet Movie Script Database. Rescatado de: <https://www.imsdb.com/scripts/Psycho.html>. [Visitado el 23-11-2020]

2.2 Estética de la tensión

Narrativamente el thriller creció mucho con la transición de las revistas Pulp a las grandes pantallas de Hollywood, pero no hay que olvidar que finalmente el cine es un medio visual y su riqueza recae primordialmente en la potencia de sus imágenes por sobre los espectadores. Es en este sentido, por lo que Hitchcock era considerado el maestro del suspenso, porque hizo avanzar el lenguaje cinematográfico. De hecho, Hitchcock jamás escribió el guion de alguna de sus 47 películas y más de la mitad eran adaptaciones de obras de teatro o novelas. Pero sí que modifica la historia a través de imágenes que reemplazaban la prosa o diálogos de las historias originales, creando imágenes sumamente potentes, volviéndose incluso parte de la cultura pop. Estética de la tensión enumerara y explicara cuatro técnicas cinematográficas que Hitchcock y el cine negro utilizarían para provocar suspenso y cuyo uso quedaría ligado al género del thriller.

a) Efecto Kuleshov

Lev Kuleshov fue un cineasta ruso, precursor del llamado cine soviético y docente del Instituto Nacional de Cinematografía. Como profesor tuvo de pupilos a Vsévolod Pudovkin y Serguéi Eisenstein, quienes no solo se volverían junto a Dziga Vértov como los tres pilares del cine soviético, sino que pasarían a ser reconocidos como parte de los teóricos más importantes de la historia del cine mundial, siendo Pudovkin quien escribió ensayos y manifiestos de los experimentos y teorías de su profesor. Siendo el más famoso de dichos experimentos el Efecto Kuleshov. Explicado por Hitchcock a Truffaut, cuando este le pregunto por *Vertigo*:

“pues ahí tenía la posibilidad de hacer un film puramente cinematográfico. Por un lado, tenemos al hombre inmóvil que mira hacia afuera. Es un primer trozo del film. El segundo trozo hace aparecer lo que ve y el tercero muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la expresión más pura de la idea cinematográfica.

Ya sabe lo que Pudovkin escribió sobre esto; en uno de sus libros sobre el arte del montaje, ha contado la experiencia que había realizado su maestro Liev Kulechov. Consistía en presentar un primerísimo plano de Ivan Mosjugin al que seguía el plano de un niño muerto. Sobre el rostro de Mosjugin se lee la compasión. Se quita el plano del niño muerto y se le reemplaza por un plato de comida, y en el mismo primerísimo plano de Mosjugin se lee entonces el apetito. De la misma manera tomamos nosotros un primer plano de James Stewart. Mira por la ventana y ve, por ejemplo, un perrito que bajan al patio en un cesto; volvemos a Stewart, que sonrío. Ahora, en lugar del perrito que baja en el cesto, presentamos a una muchacha desnuda que se retuerce ante su ventana abierta; se vuelve a colocar el mismo primer plano de James Stewart sonriente y, ahora, ¡es un viejo crápula!”²⁴

²⁴ Truffaut, François (1966). El Cine Según Hitchcock. (Pág. 225-226). Alianza Editorial.



Figura 2. Hitchcock ejemplificando el efecto Kuleshov con la misma expresión

El efecto Kuleshov es la manera en que Hitchcock nos hace sentir la mirada del personaje, ponernos desde un punto subjetivo. Para así empatizar con el personaje y también para ser cómplices de la información que el recibe, incentivando al espectador a buscar el suspenso con su propia mirada, como un voyeurista.

b) La prisión visual

La privación de libertad es uno de los temas recurrentes en el thriller. El hombre que escapa de prisión, el espía que no quiere ser detenido, el inocente que fue puesto tras las rejas injustamente o el psicópata que escapa de la cárcel son historias que hemos visto un montón de veces en pantalla. La prisión, sea metafórica o terrenal es un miedo para los personajes de los thriller que deben enfrentar no solo a nivel narrativo, sino que también a nivel visual. Enmarcar a los sujetos con barrotes físicos, objetos parecidos o incluso sombras es una constante en el thriller que se

heredó de la estética del cine negro que supo representar por sobre todos los temas, la culpa. La cual va muy de la mano con la privación de la libertad.



Figura 3. The Wrong Man



Figura 4. Le Locataire



Figura 5. Parasite

Tres películas de thriller, pero de distintas décadas y de diferente país de producción. *The Wrong Man* (1956) es la más cercana a la estética de cine noir porque fue concebida en pleno apogeo de dicho género y muestra explícitamente al protagonista en una celda. Su miedo y tristeza es aparente ya que el hombre es completamente inocente y nosotros como espectadores lo sabemos, hay injusticia.

Le Locataire (1976), que fue filmada en plena década del 70, donde el thriller luego de *Psycho* dio un vuelco a un género mucho más turbio y sexual y que delimitaba la brecha de géneros entre lo que era thriller y terror. Polanski es heredero del cine de Hitchcock y encierra al protagonista en unos barrotes metafóricos construidos a

través de una escalera, es prisionero en el mismo lugar donde vive, los barrotes de la cárcel pueden ser reemplazados por una escalera, porque todo el lugar es una prisión, no física, sino que mental. Cabe destacar la intertextualidad de la película con *Psycho* y *Rear Window*. Un personaje que comienza a especiar a sus vecinos y que claramente tiene problemas de delirio.

Por último, la más reciente. *Parasite* (2019) de Bong Joon-ho, director coreano que junto a Chan-Wook Park son los máximos representantes del thriller coreano, uno que ha heredado todas las herramientas del cine del director británico pero que ha renovado como ningún otro país lo ha hecho por apropiarse de los elementos y agregando una particular visión oriental que modifican el lenguaje fragmentado tan clásico de los thrillers. En la película, las líneas son fundamentales para separar a los personajes de clase baja con respecto a los de clase alta, pero también los separa de sus sueños y anhelos. En el fotograma podemos ver como el protagonista está encerrado no solamente por su hogar, sino que por la calle misma ya que la familia vive en un sótano, algo muy común en el país. La reja de la ventana encierra al personaje y no de la manera clase en que lo hacían las películas de cine negro, sino que hay un enfoque mucho más metafórico, no es necesario utilizar las sombras para indicar que las cosas no están bien para él protagonista y que, a pesar de su actitud positiva con respecto a su realidad, sigue siendo un hombre encerrado.

c) Claroscuro

La RAE define Claroscuro como una: *“Técnica pictórica que consiste en disponer de manera adecuada las luces y las sombras en un dibujo o pintura, generalmente para proporcionarle mayor expresividad”*. En lenguaje cinematográfico, es exponer

con un alto contraste entre las luces altas y las sombras, dando por lo general un efecto dramático, que se popularizo con el expresionismo alemán, que bebía directamente de las influencias entregadas por la pintura.



Figura 6. *La vocación de San Mateo*



Figura 7. *El Gabinete del doctor Caligari*



Figura 8. *The Big Combo*

La **Figura 6** pertenece al pintor Caravaggio, máximo exponente de la técnica claroscuro, junto a Rembrandt. Caravaggio posiciona fuentes de luz fuera del marco en el que pinta para luego direccionarlos y comenzar a dibujar sobre los fondos y e enmarcar a los personajes dentro de un juego de sombras que dramatiza muchas veces acciones que sin la atmosfera lumínica serían sumamente cotidianas.

En la **Figura 7** nos encontramos con un fotograma de *El Gabinete del doctor Caligari* (1920) que, dicho sea de paso, Roger Ebert la llamo probablemente la primera película de terror en la historia del cine. Fue fundamental dentro del cine expresionista alemán, cuyos cineastas provenían del teatro y la pintura. Ellos llevaron la subjetividad del personaje a lo tangible, a través de luces y decorados surrealistas que influenciaron directamente en el cine negro. De hecho, Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu*, *Sunrise: A Song of Two Humans*) y Fritz Lang (*Metrópolis*, *M*, *el vampiro de Düsseldorf*) que provenían de este movimiento, terminarían haciendo cine negro en Hollywood, siendo precursores de todos los directores estadounidenses y británicos que luego continuarían con su legado estético y temático.

La **figura 8** ya es el famoso claroscuro del cine negro. El fotograma está iluminado por John Alton y crea siluetas de los personajes, técnica muy recurrente en el género y con usos tan variados como generar dramatismo, crear sensación de peligro u ocultar personajes para crear misterio en el espectador, ocultando de esta manera información visual. Sobre esta famosa manera de utilizar la luz, Ed. Paul Duncan y Jürgen Müller en su libro *Cine Negro* mencionan:

La iluminación de baja intensidad, al estilo de Rembrandt o Caravaggio, caracteriza a la mayoría de los filmes del periodo negro clásico. Sombras y luces no solo pugnan en exteriores nocturnos, sino también en oscuros interiores protegidos de la luz del día por cortinas o persianas de lamas. La luz lateral, intensa y sin filtros, así como la luz de los contornos, revela únicamente parte del rostro para crear, por sí sola, tensión dramática. La cámara de directores de fotografía como Nicholas Musuraca,

John F. Seitz o John Alton eleva dicho estilo a sus cotas máximas en filmes como Retorno al pasado, Perdición y La Brigada suicida. Su fotografía en blanco y negro con marcados contrastes, crudos exteriores diurnos y un trabajo nocturno de gran realismo se convirtió en estándar del estilo negro. ²⁵

El paisaje urbano era fundamental y la mayor inspiración a nivel de pintura la entregaría Edward Hopper, quien retrataba la soledad estadounidense. Un tema en común con el cine negro, cuyas fuentes de inspiración provienen desde toda Europa, siendo a la vez un género propio de Estados Unidos como también mundial.

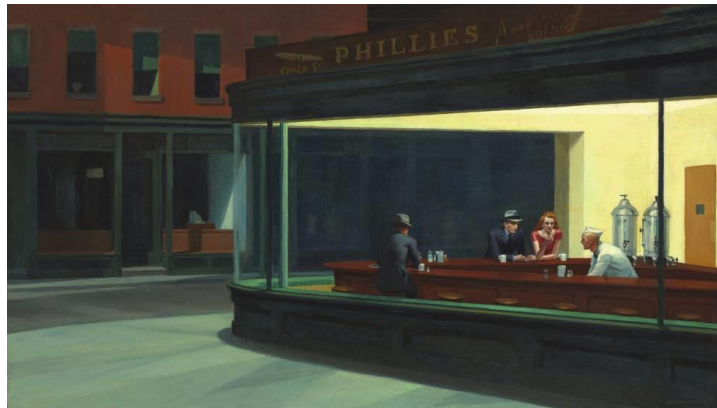


Figura 9. *Nighthawks* de Edward Hooper

La ciudad ya era una constante en la novela negra y el cine aprovechó la iluminación natural nocturna dada en la ciudad por los faros para posteriormente estilizarla. Pero la visualidad lumínica no era el único elemento que se rescata de la ciudad, sino que también el ruido y el ritmo del jazz. Las ciudades en el cine negro siempre están repletas de gente y autos por montones, rasgo que llega a extremos en el neo noir, subgénero del noir que retrata temas contemporáneos, alejados de la estética de los 50 y 60, con películas como *Blade Runner* u *Old Boy* de referentes.

²⁵ Duncan, Paul. Müller, Jürgen. (2018). Cine Negro. (Pág. 23). Taschen

A pesar de que la ciudad juega un papel fundamental, hay excepciones de cine negro realizado en ambiente rural. Probablemente la película más conocida es *The Night Of The Hunter* (1955) que utiliza la luna como fuente para crear claroscuros.

d) Travelling espacial

Rope es el gran exponente de los planos secuencias y el ejemplo más magistral de la época. Pero Hitchcock aprendió a soltar la cámara gracias a los alemanes quienes fueron pioneros en utilizaciones de grips, como la famosa grúa utilizada en *M, el vampiro de Düsseldorf*, en la secuencia inicial donde los niños cantan y la cámara sube por encima de sus cabezas hasta llegar a la madre en el segundo piso.



Figura 10. Secuencia inicial de *M, el vampiro de Düsseldorf*

Estás cámaras en movimiento serán fundamentales para mantener el suspenso sin recurrir al montaje y comenzaran a involucrar al decorado y los objetos como parte esencial de la trama ya que en el suspenso no todo viene dado por acciones de personajes, sino que sus intenciones o planes pueden ser visualizados por medio del entorno. En *Cine Negro* escriben:

*Para directores como Ophüls o Lang, la cámara que se desliza por una habitación dejando atrás un gran desorden en primer plano, o que sigue a un personaje en un café abarrotado, tenía una calidad despiadada y funesta. Combinada con una toma larga, realzaba sutilmente las secuencias de suspenso*²⁶

Otro de los ejemplos más notorios en la historia del cine es el plano inicial de *Touch of Evil* (1958) de Welles, cuya proeza técnica dura 3 minutos y que más allá de su dificultad, es un trabajo increíble que ejemplifica como los travelling pueden darles connotación a objetos. En este caso, a una bomba a punto de explotar que genera tensión a pesar de que solo la vimos por menos de 10 segundos. **(Figura 11)**

²⁶ Duncan, Paul. Müller, Jürgen. (2018). *Cine Negro*. (Pág. 23). Taschen



Figura 11. Secuencia inicial de *Touch of Evil*

Capítulo III: Más allá del cine negro, el cine latinoamericano

3.1 Nuevo cine latinoamericano

Mientras Hollywood ya había instaurado un cine sumamente estilizado, protagonizados por grandes estrellas y cuyas temáticas por lo general no tocaban temas sociales, además de ser películas realizadas bajo la lógica de estudio y con presupuestos sumamente millonarios, en Latinoamérica el cine se había volcado a la lógica europea postguerra, tomando como principal referente el neorrealismo italiano, lo que repercutiría en un cine de bajo presupuesto, con un fuerte sentido social que filmaba muy lejos del estudio, en locaciones reales y con actores naturales que muchas veces se interpretaban a sí mismo. Esta lógica realmente se comenzó a dar de manera orgánica en cada uno de los países a través de cineastas que a su vez eran intelectuales. En Brasil, esta tendencia fue nombrada Cinema Novo y su mayor representante fue Glauber Rocha quien escribió el manifiesto del movimiento en su texto *La Estética del Hambre*. Donde describe el rol social de este:

El Cinema Novo se margina de la industria, porque el compromiso del Cine Industrial es con la mentira y con la explotación. La integración económica e industrial del Cinema Novo depende de la libertad de América Latina. Para esta libertad, el Cinema Novo se empeña en su propio nombre, de sus más próximos y diversos integrantes, de los más burros a los más talentosos, de los más débiles a los más fuertes. Es una cuestión de moral que se reflejará en los filmes en el tiempo de filmar un hombre o una casa, en el detalle que observa, en la filosofía: no es un filme, sino

*un conjunto de filmes en evolución el que le dará al público, por fin, la conciencia de su propia existencia.*²⁷

En Argentina, la lógica de descolonizar el cine fue representada bajo una serie de cineastas entre los que se encontraba Fernando Solanas y Octavio Getino quienes escribirían un artículo llamado *Hacia un Tercer Cine* que dialogaba directamente con la situación de los cineastas brasileños:

*La lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo, y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis, constituye hoy por hoy el eje de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la de colonización de la cultura.*²⁸

Cuba, llegaría incluso más allá de un manifiesto, llegando a estatizar la mirada. De hecho, Alfredo Barría Troncoso en *El Espejo Quebrado*, escribe que: *En Latinoamérica el único caso histórico de un cine de propaganda ideológica desde el Estado es el caso del Instituto Cubano de Arte e Industria cinematográfica de Cuba*²⁹

A pesar de que estos tres países son solo algunos de los ejemplos de la manera orgánica en que los cineastas comenzaron a buscar su propia mirada y voz, alejada del cine Hollywoodense, hubo una instancia en que estos países y directores pudieron congeniar, haciendo mucho más fuerte la presencia de un cine hecho por latinos para latinos y fue en el Festival de Cine de Viña del Mar de 1967, en donde

²⁷ Rocha, Glauber (1968). La estética del Hambre (Pág. 1). Dossier Glauber Rocha.

²⁸ Solanas, Fernando. Getino, Octavio. (1969) Hacia un Tercer Cine (Pág. 3) Revista Tricontinental.

²⁹ Barría, Alfredo. (2011) El Espejo Quebrado (Pág. 20) Uqbar editores.

el Comité de Cineastas de América Latina escribió su acta oficial unificando cada uno de los manifiestos que los países habían generado por su cuenta en un solo gran movimiento continental: El Nuevo Cine Latinoamericano. En el acta se lee:

*"El auténtico nuevo cine latinoamericano sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y lucha; el que trabaja en la perspectiva, por encima de las particularidades de cada uno de nuestros pueblos, de integrar este conjunto de naciones que algún día harán realidad la gran patria del Río Grande a la Patagonia; el que participa con línea de defensa y respuesta combativa frente a la penetración cultural imperialista y frente a las expresiones sucedáneas de sus colaboradoras antinacionales en el plano ideológico-cultural; el que adelanta la visión continental de nuestros problemas e intereses comunes en toda actividad o frente posible, como fuente de fortalecimiento y para una más eficaz contribución a los objetivos con los que estamos identificados; y el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la transformación de nuestra historia"*³⁰

En *Explotados y Benditos* se menciona con respecto a dicha acta que: *"La culminación de ese impulso ocurrió en 1969, en el Segundo Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano y Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, al que concurrieron 110 películas y decenas de realizadores,*

³⁰ Comité de Cineastas de América Latina. (1967). Acta oficial de la Constitución del Comité de Cineastas de América Latina. Rescatado de <http://cinelatinoamericano.org/> [Visitado el 08-12-2020]

*estudiantes y críticos de todo el continente.*³¹ Entre estas obras había tres chilenas que serían fundamentales. *Valparaíso, Mi amor* (1969), *Tres Tristes Tigres* (1968) y *El Chacal de Nahueltoro* (1969). Sus tres respectivos directores, Aldo Francia, Raúl Ruiz y Miguel Littin a pesar de que no escribieron manifiestos como sus colegas, si dieron inicio Al Nuevo Cine Chileno con estas películas.

³¹ Cavallo, Ascanio. Diaz, Carolina. (2007). *Explotados y Benditos*. (Pág. 29-30). Uqbar Editores.

3.2 El decenio de las sombras chileno: la década del 50'

En 1949 la empresa Chile Films se desmantelaría, iniciando así la década de los 50. Llamada por el cineasta Aldo Francia como "el decenio de las sombras" por su bajo nivel de producción. Entre 1950 y 1959 solo fueron estrenados 14 largometrajes, de los cuales cuatro fueron dirigidos por extranjeros. Dos por cineastas argentinos. (*Surcos de Sangre* y *Llampo de sangre*) Y otros dos por un cineasta francés. (*El ídolo* y *Confesión al amanecer*) Dejando de esta manera un estreno total de 10 películas en las que una de las 10, fue estrenada en la televisión de Estados Unidos y no en cines nacionales (*Conflicto de sangre*).

A pesar del desmantelamiento de Chile Films, los especialistas mencionan que no es la única causa, sin embargo, no se ha llegado a un consenso general. Ascanio Cavallo y Carolina Díaz hicieron un estudio en profundidad con respecto a la década del 60 y dedican un capítulo a la década del 50, en donde recopilan algunas de las opiniones de especialistas sobre la baja de producción:

Carlos Ossa Coe extiende el período que llama "Abatimiento" entre 1951 y 1961, y lo atribuye al desinterés del gobierno y de "quienes podían reflotar la industria a través del arruinado Chile Films". Ernesto Muñoz y Daría Burotto amplían la cobertura de 1951 a 1970 para una etapa que denominan "Búsqueda y logros", atribuyendo con más énfasis la primera característica a los 50 y la segunda a los 60. Jacqueline Mouesca estima que no hay títulos de esa etapa -los 50- que merezcan ser recordados, y que "el trabajo verdadero, el que hará de semilla y anunciará otro tiempo, será el del cine documental". Y Alicia Vega, poniendo el acento en las condiciones de producción, caracteriza a los años 50 sólo por la

*creación del primer gremio filmico integrado, Diprocine. Este último enfoque es consecuente con la creciente importancia que los cineastas venían atribuyendo a la acción concertada de los profesionales del sector y a la necesidad de protección del cine por parte del Estado, un doble movimiento que presidiría todos sus esfuerzos corporativos durante los 60.*³²

De las películas estrenadas durante la década, es pertinente mencionar dos para nuestro estudio. *El Ídolo* (1952) dirigida por Pierre Chenal que está descrita en [la Cine Chile](#), la enciclopedia del cine chileno virtual, como: *“Una producción del género negro, sobre un actor de cine y teatro acusado de la muerte de su mujer que se estrenó en noviembre de 1952 y se reconoce como la primera película policial chilena.”*³³ Mientras que la segunda sería *Tres miradas a la calle* (1957) del director Naum Kramarenko, quien es el objeto de estudio central de esta tesina. La sinopsis descrita en Cine Chile es:

*Ambientada en el Santiago de los '50 y dividido en tres relatos. El primero llamado "María" es sobre una mujer joven que recibe la noticia de su embarazo. El muchacho con quien tiene relaciones se niega a reconocer el hecho, alegando falta de dinero y termina por golpearla. El segundo, "Cosas de Arica", es un débil relato ambientado en Arica que habla sobre el contrabando en el norte de Chile, con aires algo turísticos. Por último, "Ojos de gato", narra la historia de un cajero que es hechizado por una misteriosa "Dama de negro", en una ambientación deudora del cine negro.*³⁴

³² Cavallo, Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). *Explotados y Benditos*. (Pág. 20). Uqbar Editores.

³³ Recuperado de <https://cinechile.cl/pelicula/el-idolo/> [Visitada el 25-11-2020]

³⁴ Recuperado de <https://cinechile.cl/pelicula/tres-miradas-a-la-calle/> [Visitada el 25-11-2020]

Ambas películas serán las únicas de la década enmarcadas dentro del cine negro, pero no necesariamente pertenecen al género del thriller clásico que estaba ocurriendo en los cines extranjeros influenciados por Hollywood. Ya que la primera tiene un relato de thriller, pero como indica David Vera-Meiggs: *“se trata de un ejemplo de melodrama de época, un género muy latinoamericano que no debe despreciarse. Puede que no sea el mejor ejemplo, pero es uno de aquellos en que el estilo es mucho mayor que el relato.”*³⁵

Por otra parte, la película de Kramarenco, en que sus primeras dos historias tienen una estética neorrealista, donde su *“realismo no sólo se limita a sus imágenes, sino al exiguó capital empleado en su producción (12 millones, en vez de 60 que se consideraba el mínimo de costo), abriendo así doble ruta, artística y económica, que puede influir en la curación de la parálisis del cine chileno”*³⁶ y solo su tercer segmento, *Ojos de Gato*, es *“un artificio completo (...) una intriga que se inclina demasiado hacia lo fantástico.”*³⁷ Menciona Vera-Meiggs. Por lo que no pudiera considerarse como una sola unidad que dialogue con respecto al thriller.

A pesar de que ambas películas no pueden ser clasificadas dentro del cine negro o thriller convencional, demuestran lo lejos que llegaban las influencias del cine negro. Sin embargo, no será una tendencia que el cine latinoamericano desarrolle.

³⁵ David, Vera-Meiggs (2010). El ídolo, de Pierre Chenal. CineChile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/el-idolo-de-pierre-chenal/> [Visitada el 25-11-2020]

³⁶ Morales, Marcelo. (2014) La crítica y el cine de los 50: hacia una nueva conciencia. CineChile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/la-critica-y-el-cine-de-los-50-hacia-una-nueva-conciencia/> [Visitada el 25-11-2020]

³⁷ David, Vera-Meiggs (2010). Tres miradas a la calle, de Naum Kramarenco. CineChile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/tres-miradas-a-la-calle-de-naum-kramarenco/> [Visitada el 25-11-2020]

3.3 El Nuevo cine chileno: la década del 60'

Englobado dentro de la lógica del nuevo cine latinoamericano, que estaba ocurriendo en la década del 60', Cavallo y Díaz escriben sobre estos años que: “*El cine chileno nunca fue más nacional e internacional que en los años 60. Nunca antes había producido tanto debate respecto del significado de la sociedad chilena, y nunca había alcanzado tanta prominencia en la escena mundial*”³⁸. Pero a pesar de esto y a diferencia de otros países, no se veía muy bien una unificación sólida entre cada una de las obras. Esto es debido a que no solo los cineastas bebieron de las influencias neorrealistas, sino que también de la *Nouvelle Vague* y del *Cinéma Verité* y unificarlas solo por una mirada política similar que comparten sus directores es quedarse corto en la búsqueda del factor que une a estas obras. Sin embargo, sí que pueden encontrarse ciertos elementos que rechazaban al igual que los presentados en los manifiestos del nuevo cine latinoamericano.

El nuevo cine chileno en efecto rechaza la mirada imperialista y superficial de Hollywood que ve al cine solo como un artefacto de entretenimiento y lucro. Rechazaban el acto del cine como un arte elitista y defendían su exhibición pública como en cárceles y colegios ya que el arte debe pertenecer al pueblo. Por último, había un rechazo al cine que no era militante por lo que se explica el gran aumento de cine documental aparecido durante la década del 60'.

Sumado a la lógica de rechazar al cine como un producto y defendiéndolo como un arte social, el nuevo cine chileno es un cine que encuadra realidades. Siendo la

³⁸ Cavallo, Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). *Explotados y Benditos*. (Pág. 265). Uqbar Editores.

mayoría de las veces esta realidad, la pobreza. “*Las películas de los 60 muestran a un país pobre, periférico y alejado del desarrollo (...) No sólo eso: es un país privado en recursos materiales, pero aún más mezquino en abrir las oportunidades para romper el círculo reproductivo de la pobreza.*”³⁹ Sin embargo, esto ya se había visto en el cine de los 50. ¿Entonces como seleccionar efectivamente los autores del nuevo cine chileno? Cavallo y Díaz explican en su estudio con respecto a la década que hay 4 posibilidades pero que cada una se contradice entre sí.

La primera es apegarse a la palabra “Nuevo” y elegir cineastas que debutaron en la década del 60, excluyendo así directamente a cineastas como Correa, Kaulen, Kramarenco o Francia, ya que todos debutaron en la década pasada. Sin embargo, excluir a Francia sería un contrasentido ya que es de sus mayores exponentes.

La segunda. Es definir una frontera estética como lo hizo el Cinema Novo con un cine sumamente experimental a nivel cinematográfico. Pero acá en Chile hubo obras sumamente convencionales como *Caliche Sangriento* (1969) que, si es considerada parte del nuevo cine, además de que el documental y la ficción de esos años tomaron lenguajes propios dependiendo de su autor. No pareciéndose en nada una obra como *El Chacal de Nahueltoro* que utilizaba una estructura narrativa que desordenaba la línea temporal y utilizaba una novedosa técnica de cámara en mano a una película tan distinta como *Largo Viaje* que seguía una lógica sumamente clásica en cuanto a composición y narración.

³⁹ Cavallo, Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). *Explotados y Benditos*. (Pág. 275). Uqbar Editores.

La tercera. Es la preocupación social que desarrollaron los autores, pero esto no puede consagrar a un movimiento cinematográfico y la cuarta, mencionan los autores del estudio, es tomar las tres anteriores y unificarlas, Sin embargo, mencionan que: *“aquí se llega a una encrucijada sin salida: es tan voluminosa la cantidad de excepciones como escasas resultan las inclusiones. Como cuerpo de estudio, es incoherente e inaprensible”*⁴⁰ Con las cuatro preposiciones ya hechas, se hace sumamente dificultoso definir al nuevo cine chileno como un movimiento cuya estética y narrativa puedan ser desglosadas en una serie de puntos como en los otros movimientos, por lo mismo no existía manifiesto de este. ¿Entonces como clasificamos una obra del nuevo cine chileno? Este estudio optara por elegir la opción de obras que “encuadraban realidades” o como se menciona en *Explotados y Benditos: “La aproximación a la vida cotidiana, despojada de intenciones embellecedoras, y con clara intención de observación social”*⁴¹ Ya que las temática son muy variadas en la ficciones de la década y las herramientas estéticas utilizadas, a pesar de estar originadas en el neorrealismo, difieren entre cada autor. Sin embargo, siempre hay una búsqueda de retratar ese “Chile actual”, haciendo al nuevo cine chileno, más que un movimiento concreto, una fuerte corriente de pensamientos entre distintitas generaciones de cineastas que se fueron permeando entre sí. Y que, sin excepción alguna, aportaron a desvelar un Chile sumamente real.

⁴⁰ Cavallo, Ascanio. Diaz, Carolina. (2007). Explotados y Benditos. (Pág. 270). Uqbar Editores.

⁴¹ Cavallo, Ascanio. Diaz, Carolina. (2007). Explotados y Benditos. (Pág. 272). Uqbar Editores

3.4 Naum Kramarenco: La figura olvidada

Patricio Kaulen, Helvito Soto, Raúl Ruiz, Aldo Francia, Miguel Littin y Pedro Chaskel son nombres que resuenan en la historia del cine nacional por haber sido parte de la nueva ola chilena, pero también muchos también fueron educadores de las futuras generaciones. Sus obras son enseñadas en las escuelas de cine como pilares fundamentales de nuestro cine y el rescate de su cine, junto con la restauración de este, es uno de los labores principales de organismos como la Cineteca Nacional de Chile o de la Cineteca de la Universidad de Chile. De hecho, a más de 50 años de los estrenos de las obras de estos directores, se realizan proyecciones especiales en homenajes a lo largo del país en festivales de cine y ciclos culturales. Pareciera ser que no solamente fueron los directores más destacados, sino que también los únicos en hacer cine durante esa época debido a la ausencia de otros nombres.

Sin embargo. Naum Kramarenco, es uno de esos nombres ausentes en el imaginario colectivo de estudiantes de cine, cinéfilos y público en general. Pero ¿Quién era Naum Kramarenco y por qué habría que retomar su filmografía?



Figura 12. Fotografía de Naum Kramarenko

Naum Kramarenko nació el 19 de marzo de 1923 en la ciudad de Valparaíso y Cine Chile describe los inicios de su carrera:

Desde muy temprana edad manifiesta interés por escribir y publica algunos cuentos en diversas revistas. Redactor y crítico de cine de la Revista Ecran y de otros medios. En 1944 es contratado por los estudios Chile Films, y trabaja como asistente de Dirección con realizadores como Carlos Borcosque, en La amarga verdad, de Carlos Schlieper en “La casa está vacía” y de Roberto Ribbon en El padre Pitillo. Es en 1945 cuando escribe y realiza “El rubí del faraón”, su primer cortometraje argumental, al que le siguen más de sesenta documentales, de los más variados temas, como: Patrón y obrero, El gigante invisible, La cámara inocente, entre otros. Ese mismo año es contratado por la National Broadcasting Co, NBC, de Nueva York, como corresponsal en el cono Sur del Continente. Durante once años filma reportajes y documentales para la Columbia, Paramount, 20th

Century Fox, el noticiario francés Pathe Journal y BCINA, filial de la BBC de Londres. Con el dinero que le produce la venta de sus reportajes sobre el derrocamiento de Juan Domingo Perón en Argentina, le permiten filmar su primer largometraje Tres miradas a la calle (1955)

Naum Kramarenko desempeñó como productor, guionista y director en su obra prima que consistía en un equipo técnico compuesto solamente de 7 personas, entre ellas, un joven Pedro Chaskel como asistente de dirección y Jorge Di Lauro que realizaría la dirección de sonido para *Tres Tristes Tigres*, *El Chacal de Nahueltoro*, *Valparaíso mi amor* (1969), *Ya no basta con Rezar* (1972), entre otras notables películas chilenas. A pesar de el gran esfuerzo por parte de un pequeño grupo, la precariedad de recursos se notó en la película y la crítica estuvo de acuerdo en que se intentó hacer algo nuevo, pero no bastaba con el intento como podemos apreciar en las críticas publicadas en Ecran y en el diario La Nación:

La nueva cinta chilena "Tres miradas a la calle" no ha logrado superar la estagnación de nuestra cinematografía. Acusa un plausible deseo de incursionar en el neorrealismo; pero, la falta de sabor artístico de los temas elegidos y, sobre todo, la pobreza del lenguaje en imágenes-que es la savia que nutre todo film-no consigue satisfacer nuestras esperanzas de un cine redimido de vulgaridades. De los tres cuentos que estructuran la película, solo el tercero, "Ojos de gato", muestra cierta intención de evadirse de lo manido.⁴²

⁴² Valenzuela, Renato (1957). Comentarios sobre cine: «Tres miradas a la calle». CineChile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/comentarios-sobre-cine-tres-miradas-a-la-calle/> [Visitada el 9-12-2020]

*Kramarenco sabe expresarse en lenguaje cinematográfico. Lo malo es que no tuvo qué decir. (...) «Tres Miradas a la Calle» constituye un esfuerzo intermitente por conducir al cine nacional hacia otros derroteros, alejados de los caminos convencionales. Pero, como película, ofrece escasos atractivos.*⁴³

Aun con reseñas mixtas, *Tres Miradas a la Calle* fue comprada para retransmitirse en un canal de televisión escoses y su segmento “*Ojos de Gato*” fue considerado completamente fresco para el cine debido a su estilo Hollywoodense y marcaría el inicio de la carrera de Luis Alarcón, uno de los actores chilenos fundamentales.

Tras el estreno, Kramarenco se marcha del país trabajando en reportajes para la NBC y vuelve para hacer *Deja que los perros ladren* (1961) una adaptación de la obra de teatro de Sergio Vodanovic donde ya no funcionaría como su propio productor, pero asume el cargo de montajista junto al guion y la dirección. Héctor Ríos, quien se convertirá en uno de los directores más destacados del cine latinoamericano, comenzará a trabajar como asistente de camarógrafo en esta película y Héctor Noguera hará su debut en la actuación cinematográfica. Sería un fracaso de taquilla y el productor Guido Vallejos (Quien se volvería un famoso historietista chileno, creador de Barrabases) terminaría los proyectos futuros que quería realizar con el director.

Naum Kramarenco seguiría realizando documentales y reportajes para la NBC, pero renunciaría para realizar su obra de mayor éxito *Regreso Al Silencio* (1967) protagonizada por los famosos hermanos Duvauchelle y el entonces desconocido

⁴³ Revista Ecran (1957). Control de estrenos: «Tres Miradas a la Calle». CineChile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/control-de-estrenos-tres-miradas-a-la-calle/> [Visitada el 9-12-2020]

actor Nelson Villagra. La película obtuvo un récord nacional al estar durante 14 semanas en las carteleras a lo largo del país y fue aclamada por el público y la crítica encontró reparos en ella, pero la considero la mejor del director y unos de los primeros thrillers chilenos. Algunos comentarios con respecto a la película fueron:

Kramarenco, hombre hecho a la realidad y limitaciones locales, muestra aquí innegables consonancias con el idioma del cine narrativo contemporáneo. Sabe barajar sutilezas, trabajar con encuadres correctos e incluso extraer de éstos fuerza y sugerencias. Aprovecha con habilidad los escenarios de interiores (casa del Puerto), y, en líneas generales, agiliza la sintaxis del film. El montaje se aleja de lo conocido hasta ahora en nuestro medio y si bien es cierto incurre en algunas fallas menores, sabe mantenerse en el límite preciso de la película para todo espectador, sin dejarse llevar por fáciles o espectaculares esgarces virtuosísticos.⁴⁴

Hay, en líneas generales, dos caminos para el cine nacional: el de las películas de expresión, que obedecen a la necesidad de analizar, denunciar o simplemente mostrar aspectos o problemas de nuestra realidad; y otro, del cine de entretenimiento, cuya aspiración básica es proveer al espectador de un grato esparcimiento. Ambas corrientes son necesarias si se quiere alcanzar una industria cinematográfica, aunque en un plano artístico tiene una importancia muy superior la primera. Kramarenco está enrolado en las filas de entretenimiento. No le preocupan las grandes ideas o problemas. Sus objetivos en "Regreso al silencio" son claros: crear

⁴⁴ Montecinos, Yolanda. (1967) Ecran Estrenos: «Regreso al silencio». CineChile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/ecran-estrenos-regreso-al-silencio/> [Visitada el 10-12-2020]

*suspenso mediante la narración de su historia del reencuentro de dos hermanastros.*⁴⁵

Pero las críticas fueron concentradas al guion y sus pretensiones de internacionalización:

*Creemos que el tema escogido, en sí no es malo. Sin embargo, lo importante en la obra no es la realidad misma, sino la forma en que ésta se refleja y trata. La realidad planteada en el film de Kramarenko no corresponde en absoluto a lo que ofrece el medio chileno. (...) Asimismo creemos que es falso el camino de búsqueda de un "internacionalismo" que signifique evadir nuestra propia realidad. Creemos que ese deseo de "parecer" internacionales tiene mucho que ver con parecer occidentales, lo que sacrifica la oportunidad de trabajar realmente con nuestra realidad, hasta lograr extraer de ella los elementos posibles de ser proyectados a otras realidades y hacer con ellos realmente internacional.*⁴⁶

Tras el mayor logro del director, que incluyó recorrido de festivales, hizo su cuarta y última película *Prohibido pisar las nubes* (1970) que aniquilaría la carrera del director ya que *"fue un fracaso de crítica y público. revés que lo llevó a iniciar una carrera como realizador de videos de corte picaresco a fines de la década del ochenta. En 1994. el cineasta confesó las razones de su alejamiento de la pantalla grande: «Hago videos porque lo único que sé hacer es cine. Pero eso no se puede hacer. porque en Chile es muy difícil sin el apoyo de los partidos políticos o los grandes*

⁴⁵ Ehrmann, Juan. (1967). Estrenos: Regreso al Silencio. Revista Ercilla. Cinechile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/estrenos-regreso-al-silencio/> [Visitada el 10-12-2020]

⁴⁶ El Siglo (1967). «Regreso al Silencio», todavía el silencio. CineChile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/regreso-al-silencio-todavia-el-silencio/> [Visitada el 10-12-2020]

capitales. Para hacerlo bien. el cine tiene que ser técnicamente perfecto. y para eso se requiere una gran inversión del capital»⁴⁷

22 días exactos después del estreno de *Prohibido Pisar las nubes*, *El Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular* sería publicado iniciando una nueva época para la historia del cine chileno y la figura de Naum Kramarenco se perdería por completo. Aun así, Naum Kramarenco pareciera no posicionarse del todo dentro del cine comercial que estaba realizando Hollywood ni el cine social que estaba unificando a los cineastas de la época. ¿Por qué es esto? ¿Es del todo un cineasta de thriller? ¿Acaso no tenía varios elementos del nuevo cine para no ser considerado parte de este? Lamentablemente no existen muchos estudios con respecto a la figura del autor y la mala preservación de su filmografía, al igual que mucho cine de décadas pasadas, no han permitido que la figura del director, fallecido en el año 2013, sea redescubierta y este trabajo espera aportar en su redescubrimiento por parte de estudiantes, cineastas y cinéfilos porque hay mucho de rescatable en su obra, aunque centraremos la investigación desde una mirada con respecto al thriller.

⁴⁷ López. Julio. (1997). Películas Chilenas. (Pág. 118). Ediciones Pantalla Grande.

PARTE II: DESARROLLO

Metodología

Como se puede apreciar en Chile y Latinoamérica se buscaba por la década del 60 alejarse del cine de ficción hiper estilizado que Hollywood había propuesto como modelo central para la narrativa cinematográfica. Por esto, es sumamente interesante preguntarse ¿Cuánto elementos del thriller se colaron en la cinematografía de Naum Kramarenko? Y en caso de hacerlo ¿Cómo fueron transmutados por el movimiento del nuevo cine chileno y el contexto de producción?

En el caso del director habría una pretensión en hacer un cine de dicho género, ¿Pero que tanto se acercó a este? ¿Solo pidió prestado elementos centrales del mismo o logro consolidar una obra propia de un género tan popular en Hollywood, en una época donde el cine chileno tomaba otro rumbo? Para poder responder estas preguntas nos enfocaremos en tres obras del director cuyos elementos narrativos y estéticos no congeniaban con los propuestos por el nuevo cine chileno. Estas obras serán *Tres Miradas a la Calle* con su segmento *Ojos de Gato*, su obra más popular, *Regreso al Silencio* y su último largometraje, *Prohibido pisar las nubes*. Estas películas serán analizadas profundamente, en su lenguaje estético y sus técnicas narrativas, a continuación.

La matriz de análisis ha sido conformada por los capítulos *Narrativa de la Tensión* y *Estética de la tensión* presentados en el transcurso del marco teórico y dan forma a lo que este estudio entiende como los elementos claves del género cinematográfico conocido como thriller o suspenso. Cabe recordar, que estos

elementos fueron seleccionados en una época establecida durante la década del 40' y 50', donde el thriller se había consagrado en Hollywood y no se toma en cuenta elementos que se han generado en años posteriores y han hecho más impreciso al thriller contemporáneo. También hay que considerar que, si bien el análisis está enfocado efectivamente en el thriller, no se dejara de lado el contexto nacional de la época, es decir, el movimiento del nuevo cine chileno. Pues, Naum Kramarenco es efectivamente un director nacional e independiente de su trabajo con productoras extranjeras, sus largometrajes fueron producidos y filmados en Chile, como también exhibidos en el mismo momento en que grandes obras del nuevo cine chileno eran estrenadas a la par por lo que independiente de que llegue a dialogar con el thriller, sus obras tendrían una identidad chilena innegable.

La estructura quedará presente de la siguiente manera: subcapítulo con el título del largometraje que será analizado y su respectiva ficha técnica con los datos más relevantes de la producción. Debajo de dicha ficha, un párrafo que nos sitúa en el contexto en que la película fue estrenada y su repercusión con el público y la crítica. Tras esto el análisis se dividirá en dos áreas. La primera, un estudio narrativo de la obra en cuestión, con los elementos presentados en el capítulo *Narrativa de la tensión* y la segunda es un estudio de su forma, de la puesta en escena, que involucra su apartado fotográfico y artístico, con las técnicas que fueron explicadas en *Estética de la tensión* y finalmente cerrar con una conclusión que unifique ambas partes del análisis y ver si la película, en efecto, puede ser catalogada como thriller.

Capítulo IV: Análisis de largometrajes

5.1 ANÁLISIS DE PELÍCULA 1: *TRES MIRADAS A LA CALLE*



Ficha técnica: ⁴⁸	1957/ 80 min. / 35 mm / Blanco & negro
Dirección	Naum Kramarenco
Guion	Naum Kramarenco
Casa productora	Procine Ltda.
Asistente de Dirección	Pedro Chaskel
Dirección de Fotografía	Hernán Correa
Director de arte	No especificado
Director de sonido	Jorge Di Lauro
Elenco	Orietta Escámez, Pancho Huerta, Ricardo Moller, Marilú Martin, Armando Fenoglio, Luis Alarcón, Enrique Heine.

La película fue presentada con el eslogan: *“Tres personajes de la calle humanos. Auténticos como los lugares donde se filmó”* ya que es un largometraje dividido en tres historias que su conexión son las calles de Santiago. La propuesta de filmar en calles reconocibles fue celebrada como lo dejó ver una crítica de ese entonces, publicada en revista Ercilla: *“Con agrado, reconocerán los espectadores ángulos y rincones santiaguinos. Aparece el Parque Forestal al amanecer, la esquina Ahumada-Huérfanos, la Alameda y visiones de los barrios obreros.”*⁴⁹

⁴⁸ Recuperado de <https://cinechile.cl/pelicula/tres-miradas-a-la-calle/> [Visitada el 25-11-2020]

⁴⁹ Revista Ercilla (1957). Crítica cinematográfica: “Tres miradas a la calle”. Recuperada de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/critica-cinematografica-tres-miradas-a-la-calle/> [Visitada el 06/01/2021]

Sus influencias neorrealistas eran claras al elegir locaciones en vez de set. (a pesar de que es una tendencia nacional que perdura hasta el día de hoy, independiente del acercamiento neorrealista por parte de la producción) Sin embargo, tanto la crítica publicada en Revista Ercilla como el diario La Nación reprocharon las primeras dos historias “María” y “Cosas de Arica” indicando que: *“Acusa un plausible deseo de incursionar en el neorrealismo; pero, la falta de sabor artístico de los temas elegidos y, sobre todo, la pobreza del lenguaje en imágenes-que es la savia que nutre todo film-no consigue satisfacer nuestras esperanzas de un cine redimido de vulgaridades.”*⁵⁰ No obstante, se destacó el tercer segmento “ojos de gato” como algo novedoso y destacable ya que se acercaba al cine que estaba realizando Alfred Hitchcock por esos años. Se escribió sobre él que: *“obtiene condensado suspenso en torno a las nocturnas aventuras de un cajero (Marcelo Gaete), fascinado por la hipnótica mirada y otros atributos turbadores de una voluptuosa “Dama de Negro” (Marilú Martín).”*⁵¹ Y en otra crítica fue clasificada como: *“policial y de suspenso.”*⁵² Demostrando que sus intenciones de ser una obra de suspenso fueron reconocidas.

⁵⁰ La Nación (1957). Comentarios sobre cine: «Tres miradas a la calle» Recuperada de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/comentarios-sobre-cine-tres-miradas-a-la-calle/> [Visitada el 06/01/2021]

⁵¹ Revista Ercilla (1957). Crítica cinematográfica: “Tres miradas a la calle”. Recuperada de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/critica-cinematografica-tres-miradas-a-la-calle/> [Visitada el 06/01/2021]

⁵² Isidoro Basis Lawner. (1957) «Personajes» está a punto de estrenarse. Revista Ecran. Recuperada de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/personajes-esta-a-punto-de-estrenarse/> [Visitada el 06/01/2021]

5.2 Análisis Narrativo: *Ojos de Gato*



Figura 13. Tercer Intertítulo de *Tres Miradas a la Calle*

Al ser *Tres Miradas a la Calle* una película antológica, sus tres segmentos no dependen de una narrativa entre ellos si no que de una temática. Por lo que pueden ser trabajados como una obra independiente y en este caso nos enfocaremos en su tercer segmento "Ojos de Gato" el cual renuncia a la narrativa neorrealista por optar a una historia de suspenso que involucra el robo de un maletín, una mujer misteriosa, un detective privados y criminales con armas de fuego.

Nuestro protagonista es un pagador llamado Suarez (protagonizado por Marcelo Gaete) que traslada dinero para una firma de hace dos años. Comienza una nueva jornada de trabajo y sus jefes están siendo cortante con él y le dicen que "*tienen un último trabajo para él*" por lo que tiene claro que será despedido tras realizar esta entrega que resulta ser inusual, ya que debe trasladar \$10.600.000 en dos maletines y viajando solo, alejándose cada vez más de la ciudad.



Figura 13. Suarez recibiendo el dinero



Figura 14. Los Maletines

En menos de 5 minutos se menciona por Suarez y sus dos jefes la exorbitante cantidad de dinero que debe trasladar y es recordada al protagonista justo antes de partir de su viaje en auto por lo que se sobrecarga de información al espectador a un elemento que solo sirve para motor de la historia, pero que para el desarrollo de los acontecimientos siguientes. Bajo estas características podemos identificar a los maletines con dinero como un **Mac Guffin** ya que su mera función es impulsar la historia, pero no es un elemento clave irremplazable para la narrativa. Da igual en ese sentido la cantidad monumental de dinero que tenían los maletines, pudo haber sido perfectamente unos contratos. Lo importante es establecer de que el encargo que maneja Suarez es sumamente delicado y que está a punto de ser despedido, por lo que el hilo conductor de sus emociones ya fue establecido para el público y no hay marcha atrás para nuestro protagonista. Algo bastante similar con lo que le ocurre a Marion, la protagonista de *Psycho*, donde la decisión del robo del dinero no es lo importante, sino que buscar una excusa para volverla una fugitiva.



Figura 15. La Gasolinera



Figura 16. Suarez cargando bencina

Tras esto, Suarez llega a una gasolinera y la escena se desenvuelve de manera bastante casual. Estaciona y habla con el bombero conversando de manera muy natural, ya que se conocían de antes, pareciera ser que Suarez está siguiendo la ruta habitual del trabajo. Antes de que el bombero cargue la bencina le pregunta si *“se acordó de las revistas”* a lo que Suarez levanta una del asiento y la agita diciendo que *“las acaba de comprar”* y que a la vuelta del viaje se las puede prestar. El bombero se lo agradece y comienza a llenar el estanque a la par de que Suarez abre la revista y ojea las páginas, pero el bombero lo interrumpe reafirmando si pidió el estanque lleno, a lo que Suarez le contesta solo asintiendo con la cabeza, pero ensimismado en la revista. Los números del contador del estanque comienzan a ascender y un montaje rápido del auto encendiéndose hace una elipsis temporal, poniendo a Suarez en marcha nuevamente, pero ahora a oscuras y con el tanque de bencina lleno, dando comienzo al acto II de la historia. Sin embargo, hay que detenerse en esta escena que aparentemente es tan cotidiana, porque se acaba de instalar un nuevo elemento ante los ojos del espectador: **Foreshadowing**



Figura 17. Suarez leyendo revista



Figura 18. Suarez durmiendo con revista

La **figura 17** es el último plano de Suarez antes de que pasemos a la secuencia de noche que será todo el desarrollo del acto II. Por otro lado, la **figura 18** retoma la misma escena, pero ahora en el acto III para poder cerrar la historia. Lo que se nos presentó como una secuencia ordinaria toma un peso al descubrir que un objeto tan insignificante, como lo era la revista, es en realidad el mecanismo que da origen a todo el desarrollo de la obra. Esto se contrasta con los maletines llenos de dinero que solo empujan la historia, ya que la revista hila la historia y es a través de su función como Foreshadowing que se genera el **Plot Twist** al explicar todo lo vivido por el personaje como un sueño inducido por una página publicitaria (**Figura 19**) que lleva el mismo nombre del capítulo: *“Ojos de Gato”*. Para proceder con dicho Plot Twist debemos analizar su construcción a partir del acto II.



Figura 19. Pagina publicitaria de la revista que lee Suarez

Tras marcharse de la gasolinera. Suarez conduce por una autopista oscura y se encuentra a una mujer, muy atractiva, haciendo dedo (**Figura 20**). Le pregunta hacia adónde va y resulta ser en la misma dirección donde debe entregar el dinero por lo que acepta y le abre la puerta para subirse, pero las maletas con dinero se encuentran en el asiento del copiloto por lo que ella se sube detrás y él arregla el retrovisor para poder mirarla en vez de estar viendo el camino. El automóvil avanza y comienza a espiarla por el retrovisor y ella le devuelve la mirada de manera coqueta, sin embargo, la mirada comienza a intensificarse de tal manera que pasa de ser coqueta a hipnótica (**Figura 21**). Es tanta la fuerza de su mirada que Suarez se desmaya y choca. Al despertar, ni las maletas o la mujer se encuentran. “*Me han robado*” exclama, creando el primer punto de giro en la historia y la aparición clara del suspenso, que siempre viene acompañado de una pregunta. En este caso, ¿Dónde está la mujer? A Suarez no le queda más remedio que buscarla y acude a la policía para ello, pero pareciera ser que no creen en su historia al encontrarla inverosímil. Aun así, un detective lo ayude y comienzan a buscar a la mujer de la mirada hipnótica (**Figura 22**).



Figura 20. La mujer



Figura 21. La mirada hipnótica



Figura 22. El detective con Suarez

Dicha mirada hipnótica será el primer escalón que construye Kramarenco para armar el Plot Twist generado al final del relato. Pero también construye una atmosfera fantástica en el mismo, que será justificada también con la revelación final. Ahora sí, Suarez y el detective van a buscar a la mujer, pero no hay pista alguna hasta que la hipnosis vuelve a ocurrir y los ojos de la mujer se ven reflejados en el retrovisor. A partir de esto, Suarez comienza a manejar sonámbulo hasta una guarida y hay un cambio de punto de vista. Técnica muy atractiva para el thriller ya que permite generar más preguntas a través de personajes desconocidos. ¿Quiénes son estos personajes? La misma mujer que hacía dedo y dos matones armados con revolver. ¿Será acaso que nuestra historia se ha volcado al género de

gánsteres? No precisamente. Más bien lo que realiza acá el guion es la técnica de **Red Herring**, una pista falsa que no necesariamente funciona para películas criminales para complicar el caso, sino que también para llevar las expectativas de un espectador a un lugar deseado, distrayéndolo del objetivo final.



Figura 23. La aparición de los gánsteres

La historia ya ha sido desviada hacia otro género, pero manteniendo el suspenso en todo momento. De hecho, las secuencias venideras son una serie de tiroteo entre el detectives y los maleantes, que se quieren quedar con el maletín, y están dispuestos a asesinar a sangre fría. Lamentablemente, como espectador y para la investigación, los cinco minutos de persecución con balacera no son apreciables en la copia de mejor definición que existe de esta película (Aportada para el visionado por Cine Chile para la investigación) y vuelve a la mesa el tema de la preservación del patrimonio fílmico. Independiente de la secuencia de 5 minutos no apreciable, el detective, junto a Suarez, se suben al automóvil para seguir a los delincuentes que escapan. Una vez adentro, nuestro protagonista vuelve a caer en la hipnosis y el detective rompe el retrovisor, haciendo que la voz de la mujer grite desesperadamente. El grito proviene de la guarida y permite al detective encontrarla

con los ojos ensangrentados para posteriormente caer hacía su muerte, en un barranco. En efecto, la mujer estaba realizando una especie de ritual para entrar en la mente de Suarez y el género pasa a lo fantástico.



Figura 24. Inicio del tiroteo

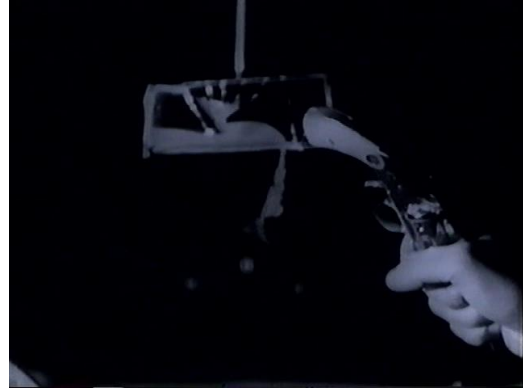


Figura 25. Detective rompe el retrovisor



Figura 26. La mujer muere.

A pesar de los dos cambios de géneros que se realizan en muy poco tiempo, estos resultan sumamente orgánicos ya que el suspenso no se pierde en ningún momento. Ahora bien, aun con la respuesta de donde se encontraba la mujer, el detective y Suarez ni siquiera preguntan por las maletas con el dinero. Dejando en claro su calidad como Mac Guffin. Tras la muerte de la mujer, el detective le pide la declaración a Suarez para que crean en su relato, pero este se siente en el automóvil y se queda dormido, despertando de su sueño **(Figura 27)** y conectado el relato con la revista. Cerrando así un sólido argumento con estructura de thriller. Además, a las maletas jamás le sucedieron nada. **(Figura 28)**



Figura 27. Suarez despierta



Figura 28. Las Maletas intactas

5.3 Análisis Estético: *Ojos de Gato*

¿Como unifica el lenguaje visual una obra que coquetea con diversos géneros? ¿Cuáles son sus estrategias? Queda claro en el análisis narrativo que el director utiliza técnicas popularizadas por el género del thriller. ¿Pero también ocupa la visualidad de dicho género? Para ello debemos analizar el trabajo de iluminación y encuadre trabajado por el director de fotografía Hernán Correa, quien en contraposición a las otras dos historias opta por alejarse de la luz natural y elige la técnica del **Claroscuro**.



Figura 29. Contraste diurno en interior



Figura 30. Contraste diurno en exterior

La contraposición de contrastes entre oscuridad y luz, enmarcada en un mismo plano es lo que genera la reconocida técnica del claroscuro. Esta puede ser trabajada en la ficción, tanto de día como de noche. *Ojos de gato*, en el caso diurno es bastante acotado ya que tiene solamente dos escenas, que funcionan como introducción para la historia, pero que son fieles en la construcción total de la atmósfera. En la **figura 29** vemos la primera escena donde se le da el trabajo al protagonista que a nivel narrativo es una escena bastante mundana. Sin embargo,

hay un halo de misterio que rodea la escena y es gracias al trabajo de claroscuro que se realiza en esta escena diurna. Entendemos que es de día, pero la estrategia desde la dirección de fotografía remarca la intención de que el trabajo que se le asigna al protagonista es bastante raro. El encuadre fortalece esta sensación situando la cámara detrás del jefe, no solo con la intención de ocultar su cara, sino que también de armar una silueta que nos lo señala como un personaje con el que hay que tener cuidado. Lo interesante de este trabajo es que rompe todas las reglas de lo que sería una iluminación realista, que era la principal búsqueda de iluminación en el nuevo cine chileno, convirtiéndose en este caso, una luz sumamente artificial que busca la sensación de suspenso y misterio antes que el realismo. No se busca retratar un espacio cotidiano, más bien se persigue la creación de una atmósfera.

El claroscuro se trabaja mucho mejor en espacios cerrados debido al control que existe en un set. Sin embargo, su utilización en el cine negro se da debido a que la ciudad cumple un rol fundamental en crear sombras de manera natural cuando la viuda nocturna es la que domina en la narrativa. En *Ojos de Gatos* se muestra poco de Santiago, a diferencia de otros trabajos de Kramarenco como *Regreso al Silencio*. No obstante, en los pocos planos que aparecen en el inicio se utiliza juego de la oscuridad absoluta en contraposición a la luminancia. En la **figura 30** el protagonista es acompañado por otro jefe a dejar las maletas llenas de dinero a su auto y salen de la absoluta oscuridad a la luz del día. La cámara panea mostrando en primer término varios automóviles estacionados, pero la oscuridad de los locales adyacentes se mantiene en ese sitio y los personajes cruzan por ellas, siendo recortados por dichas sombras. La intención de generar suspenso, acompañado por

música orquestal, se mantiene incluso en una simple caminata, porque si bien la técnica del claroscuro es ocupada a veces como un recurso particular dentro de una obra completa, al ser *Ojos de Gato* prácticamente un cortometraje, Kramarenco junto a Correa saben que la información debe ser más sintética y el estilo visual mucho más director ya que cada plano es vital para la construcción de suspenso.



Figura 31. Contraste nocturno en Interior



Figura 32. Contraste nocturno en exterior

El claroscuro va reforzándose mientras la historia avanza y pudiese ser a simple vista que tiene que ver meramente con la cronología de la historia porque ahora ya es de noche. Sin embargo, esto no respondería porque cuando nuestro protagonista entra a un interior iluminado, como se puede apreciar en la **figura 31**, la oscuridad no desaparece y los personajes no pueden ser distinguidos en su totalidad. Es por esto y debido a la intención del encuadre, que podemos identificar una búsqueda consciente de un estilo particular, en este caso una iluminación de estilo noir. La escena de la comisaria (**figura 31**) cuando Suarez va a pedir ayuda a los detectives se realiza un paralelismo visual con la primera escena. Los detectives se presentan igual que sus jefes, de espaldas y convertidos en silueta. Pero ahora la tensión es

más crítica porque Suarez busca ayuda desesperada y la iluminación ya no solo se trata sobre reforzar el misterio, sino que ahora se utiliza como intensificador de desconfianza en la historia, hay una connotación de peligro en la forma en que los detectives están siendo iluminados y era muy usual en el cine negro que la policía no fueran sujetos de confianza, por lo que Kramarenco a nivel narrativo y visual está utilizando arquetipos que ya eran bien conocidos por el público. Pasando a la **figura 32**, se puede apreciar que el claroscuro se da desde una fuente incidental (que pertenece al mundo de la historia) a través de un faro que ilumina de manera cenital. (eje perpendicular al suelo) Al ser escenas no filmadas en set, el director de fotografía aprovecha dicha luz que realmente es parte de la calle y, aunque probablemente la refuerce por otros medios, sigue siendo algo muy cotidiano por parte del cine latinoamericano aprovechar los espacios reales y sus recursos.

Los cuatro ejemplos anterior sobre el uso del claroscuro demuestra un claro dominio de la técnica y devela la intención de reforzar un estilo específico de cine por parte del equipo involucrado bajo la dirección de Naum Kramarenco. Pero el claroscuro no solo se vale de el contraste entre luminosidad y oscuridad. También se vale de sus sombras dibujadas sobre los escenarios y los personajes para generar un sentido simbólico y uno de los más populares en el género del suspenso es externalizar la sensación de encierro que viven nuestros personajes a través de **la prisión visual** donde se encierra con barrotes generados por sombras o a través del arte a quien está en una situación de peligro y cuya libertad está siendo privada.



Figura 33. Prisión visual en *María*



Figura 34. Prisión visual en *Ojos de Gato*

Kramarenco utilizó la prisión visual como una técnica distintiva en su lenguaje como cineasta. De hecho, Cavallo y Diaz en *Explotados y Benditos* nombran los subcapítulos de la retrospectiva del cineasta como: *La Cárcel privada*, *La Cárcel Secreta* y *La Cárcel Abierta*. Porque uno de los factores principales que unifica a sus protagonistas es que se sienten privados de libertad y la buscan a toda costa, reforzando este sentimiento a través de **la prisión visual**. En *Tres Miradas a la Calle* se utiliza en el primer segmento *María* de una manera mucho más sobria y quizás menos estilizada que en *Ojos de Gato*. En la **figura 33** el personaje conversa sobre lo duro que es vivir siendo pobre mientras el respaldo de su cama lo encierra con sus barrotes metálicos reforzando su discurso verbal. Ahora bien, en la **figura 34** se utiliza de manera irónica y en vez de ser un objeto cotidiano, son las sombras de barrotes lo que generan la prisión visual. ¿Por qué de manera irónica? Pues al contrario de María en que el protagonista reconoce su estado de dificultad, Suarez en *Ojos de Gato* no lo hace. Es decir, reconoce su aprieto, pero una vez que llega a la comisaria cree que todo se solucionara y la prisión visual solo nos indica que su conflicto solo se está intensificando ya que, al involucrar a los detectives, es cuando aparecerán los antagonistas de la historia: los gánsteres. Haciendo que nuestro protagonista ya no pueda dar marcha atrás.



Figura 35. Plano mirada Suarez



Figura 36. Contraplano mirada Mujer

Con la atmosfera generada, ahora viene la conjunción de estos planos y como dialoga el **Efecto Kuleshov**, generado en el montaje, para adentrarnos como espectadores en el ritmo del suspenso. Como fue explicado, el efecto Kuleshov no es una herramienta estética y/o narrativa per sé, más bien es un fenómeno inherente del montaje cinematográfico. Ahora bien, no es que Hitchcock le haya dado las connotaciones mencionadas anteriormente, pero sí popularizo su potencial dentro del suspenso y Kramarenko lo utiliza con esa misma intención: ¿Qué ve mi protagonista, que yo no veo? ¿Quién ve a mi protagonista, que yo no veo? O ¿Qué veo yo, que el protagonista no ve? Dichas preguntas que se genera el espectador ante el efecto Kuleshov es lo le da la cualidad y no el efecto en sí mismo.

Entonces ¿Qué ve Suarez? Es la pregunta que construye la secuencia más destacada de *Ojos de Gato* y que sucede tras que lleve a la mujer desconocida en su auto. **(Figura 20)** La situación se arma solo con dos planos que es la lógica para construir el efecto Kuleshov. El primero es de quien mira **(figura 35)** que en este caso sería Suarez. El segundo plano es, que mira nuestro observador y sería a la mujer en el asiento trasero **(Figura 36)** que al estar ligado con el plano anterior puede ser llamado un “contraplano”. Dicho contraplano realmente estaría

divido en dos planos ya que, con cada corte, existe un acercamiento a los ojos de la mujer separado por Suarez cambiando de emoción: excitado, duda y finalmente miedo. Procederemos a ver la construcción del efecto con la **figura 36**.



Figura 37. Secuencia Kuleshov en *Ojos de Gato*

La secuencia desde que Suarez mira por primera vez a la mujer hasta que se desmaya dura por completo 2:50 minutos. Durante estos casi tres minutos al espectador solo se le presenta un intercambio entre el **Plano A** y **contraplano B**, sin salirnos del interior del auto y con un cambio de luz completamente artificial, al espectador se le induce en un juego de miradas que no necesita más que un trabajo de dirección en las miradas de los actores que resulta bastante satisfactorio en la construcción del suspenso y lo logra de una manera bastante simple.

Ojos de Gato es en general una obra que fortalece sus debilidades y logra realizar un género que usualmente significaría cifras millonarias en Hollywood y lo localiza sin grandes parafernalias que resultan ser bastante efectivas. Con respecto al **Travelling espacial**, Kramarenko lo utiliza en los otros segmentos en forma de Travelling lateral, algo muy característico del neorrealismo y, por ende, del nuevo cine chileno. Sin embargo, en el visionado digitalizado de *Ojos de Gato* no fue observada esta técnica y no puede afirmarse que no se utilizó ya que la secuencia del tiroteo, que ronda aproximadamente los 5 minutos, está dañada y no logra apreciarse su construcción. Lamentablemente, hasta el día de hoy la Cineteca Nacional solo tiene el presupuesto para preservar los largometrajes del director, más no así poder pagar su restauración. Dicha situación la viven no solo la filmografía del director, sino que un montón de otras películas chilenas que son parte de nuestro patrimonio cultural.

6.1 ANÁLISIS DE PELÍCULA 2: *REGRESO AL SILENCIO*



Ficha técnica: ⁵³	1967/ 100 min. / 35 mm / Blanco & negro
Dirección	Naum Kramarenco
Guion	Naum Kramarenco
Casa productora	Chilecine
Asistente de Dirección	Adolfo Silva
Dirección de Fotografía	Andrés Martorell de Llanza
Director de arte	Héctor del Campo
Director de sonido	Jorge Di Lauro
Elenco	Humberto Duvauchelle, Héctor Duvauchelle, Orietta Escámez, Nelson Villagra, Enrique Heine.

Sinopsis: *Tras vivir muchos años en Miami, Bill regresa a Chile buscando a su hermano. Una noche se reencuentran y celebran el hecho. Al otro día, Bill pierde todo rastro de su hermano.*

Julio López describe *Regreso al Silencio*: *Este «thriller». con exteriores rodados en Santiago. Valparaíso y Miami, constituye la obra más lograda del realizador Kramarenco. Bill Stadley (Humberto Duvauchelle). radicado en Miami desde hace muchos años, viaja a Santiago para saber de su hermanastro Juan (Héctor Duvauchelle), a quien no ve desde que eran estudiantes. Luego de una larga búsqueda. lo encuentra una noche en la calle. Celebran la ocasión, y al día siguiente Juan nuevamente desaparece. Un misterioso detective (Nelson Villagra) ofrece sus servicios para reencontrar al hermano. Una pista que éste le entrega lo lleva a descubrir a la viuda de Juan. quien le confiesa que éste ha muerto hace cuatro años.*⁵⁴

⁵³ Recuperado de: <https://cinechile.cl/pelicula/regreso-al-silencio/> [Visitada el 29-01-2021]

⁵⁴ López. Julio. (1997). Películas Chilenas. (Pág. 117). Ediciones Pantalla Grande.

Indicada como la película más comercial del director, *Regreso al Silencio* cosecho un mayor éxito tanto a nivel de audiencia como de crítica para Kramarenco. A pesar de esto, la crítica si juzgo a la obra por estar hecha demasiado para el extranjero. Es decir, no gusto mucho que los personajes hablaran en un español neutro⁵⁵. Que las ciudades fueran demasiado estilizadas y que no representaran la realidad, algo con lo que luchaba el nuevo cine chileno y que de alguna manera la obra no tocara temas sociales de la actualidad chilena. Sobre estas críticas, Kramarenco pudo responder a través de la revista Ecran: *“Todo el cine que existe es solamente de expresión. La diferencia está en lo que el realizador cree que debe expresar, en la misión que se propone cumplir: informar, denunciar, despertar conciencia acerca de una problemática política, social o privada, halagar los sentimientos más bajos del espectador o simplemente entretener. Todas las formas de cine son válidas, aún las más innobles, como expresión del realizador. Afirmar lo contrario es prevaricar. Por otra parte, las películas se pueden llamar comerciales o no, solamente después del examen de taquilla. Y hemos visto a lo largo de la historia de la cinematografía, que a veces un clásico del cine ha dado tanto dinero como una de «cowboy» o una comedia sensualoide. El término «comercial», por lo tanto, nunca puede ser un ingrediente de la fórmula de producción, sino un resultado ciento por ciento imprevisible. Esto es lo único concreto en un país que antes que buscar un camino para su cine, tiene que tener cine.”*⁵⁶

⁵⁵ Algo parecido que hacía Hollywood en la década 60' con su acento “inglés transatlántico”, que evitaba modismos tanto británicos como americanos para ser entendido por la mayor cantidad de espectadores.

⁵⁶ Omar Rodríguez. (1967) Las 12 respuestas de Naum Kramarenco. Revista Ecran. Recuperada de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/personajes-esta-a-punto-de-estrenarse/https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/las-12-respuestas-de-naum-kramarenco/> [Visitada el 29/01/2021]

6.2 Análisis Narrativo: *Regreso al Silencio*



Figura 38. Bill Stadley y Elsa



Figura 39. Juan Stadley y Bill.

El inicio de la película nos sitúa en Miami, Estados Unidos. Bill Stadley (Humberto Duvauchelle), es un chileno que emigra hace más de diez años al país extranjero, para hacer su vida. Sin embargo, no ha olvidado a su hermano, Juan, que decidió quedarse en Chile. Por lo que le envía cartas todos los meses, durante todos los años que Bill ha vivido en Miami, pero ninguna ha sido contestada. Entre el cansancio de no ser respondido y el miedo de que algo le haya sucedido a su hermano, Bill va al aeropuerto y conoce a una azafata llamada Elsa (**Figura 38**). Al no haber pasajes para de Miami a Chile, Bill la convence para ella lo ayude abordar un avión lo más pronto posible, lo que finalmente logra y forja una conexión entre ambos, ya que ella se siente atraída por Bill. Entonces, la búsqueda del hermano de Bill es el motor principal de la narrativa construida en la película y la cual ira relacionando a todos los personajes que se irán presentando a lo largo del relato. Debido a que la búsqueda es el impulso para cada una de las escenas del guion, esta no es considerado un **McGuffin**. Ya que no puede ser reemplazada por cualquier otro elemento u objeto o la historia se vería afectada directamente y se transformaría en otra película.

A pesar de que la historia no engaña al espectador con un **McGuffin**, debemos recordar que este mecanismo no es esencial para una historia de suspenso, sino que funciona como excusa para llevar a los personajes a situaciones en las que no pudieran llegar en su vida cotidiana. No obstante, el suspenso puede construirse desde la cotidianidad e ir hilando finamente la trama sin la necesidad de una excusa, como lo hace Kramarenco con la simple pregunta ¿Por qué mi hermano no se contacta conmigo? Que pareciera ser más propia de un drama que de un thriller, pero que agarrara un nuevo peso cuando Bill se encuentre con su hermano Juan de manera casual, fuera de su departamento y de noche. **(Figura 38)**



Figura 40. Juan y Bill van a Bellavista.



Figura 41. Los hermanos festejan.

Tras su reencuentro, Juan y Bill deciden ponerse al día festejando de noche, sin embargo, ambos no saben dónde ir ya que Santiago ha cambiado mucho en los años y le preguntan al taxista **(Figura 40)**, quien decide llevarlos a Bellavista. Una vez allá, comienzan a beber y a divertirse con unas mujeres. Se emborrachan y expresan su cariño al otro, mientras el montaje alterna la escena con dos hombres que montados en un bote **(Figura 42)** recuerdan a un tal “Juan López” y su desaparición. Cabe destacar de esta escena que es un evento aislado, jamás volvemos a ver a estos dos personajes y no se termina por concretar si este “Juan López” es de hecho, Juan Stadley.



Figura 42. Hombres hablan sobre “Juan López”.



Figura 43. Bill guarda la tarjeta de Juan.

Sin embargo, estas dos escenas demuestran su función al ver el largometraje por segunda vez, ya que cumplían un rol muy discreto de **Foreshadowing**. Los hombres que recuerdan a un tal “Juan López” relatan los mismos hechos que explicara Juan Stadley, al contar su verdadera historia en el monólogo de la revelación y cuando Bill guarda el contacto de su hermano (**Figura 43**) se puede apreciar que su chaqueta no tiene bolsillo, por lo que la tarjeta no se guarda y cae al suelo, dicha tarjeta será buscada posteriormente y se volverá una **Red Herring**. Estas dos escenas se presentan sin mayores pretensiones en un primer visionado, sin embargo, son las entradas al misterio que generara la desaparición del personaje de Juan al día siguiente, cuando su hermano no lo encuentre. Bill Despierta de una resaca y se marcha a su hotel, intenta contactarse con su hermano, pero no encuentra ninguna información para hacerlo. Se desespera al creer que nuevamente no volverá a verlo y es entonces que un detective privado (Interpretado por Nelson Villagra) llega a ayudar a nuestro protagonista para buscar a Juan. (**Figura 44**) Con su ayuda, Bill llegara a la dirección de la esposa de Juan, su cuñada,

quien le explica que Juan falleció hace muchos años en un accidente laboral, generando el primer **Plot Twist** del largometraje y cambiando el rumbo de la historia por completo.



Figura 44. El detective privado



Figura 45. Bill y Elsa visitan la tumba de Juan

¿Cómo es posible que Juan este muerto cuando como espectadores lo vimos compartir con su hermano en escenas pasadas? ¿Juan es un fantasma? ¿Bill está loco? ¿La viuda ha mentido al respecto? Todas estas interrogantes que aparecen a la vez lo logran un Plot Twist bien elaborado ya que genera preguntas cuya respuestas se comienzan a dilatar en el tiempo creando la sensación de suspenso que se busca en una obra del género de misterio o de thriller. Ahora todos los eventos que fuimos presenciado con el tiempo de manera tan ordinaria, dan un vuelco y cobran un doble sentido. Como espectador sabemos que hay un misterio y nos genera curiosidad para saber cómo el protagonista de *Regreso al Silencio* resolverá el misterio. Es entonces, que Bill llama a Elsa, la azafata, y dicen ir a buscar la tumba de Juan (**Figura 45**), encontrando que es real o que por lo menos ha sido muy bien fingida, ya que Bill sabe que se reencontró con su hermano.



Figura 46. La Mafia castiga a Juan



Figura 47. Bill va a Valparaíso

Del cementerio, la acción cambia de lugar y nos encontramos a Juan siendo reprimido por unos hombres misteriosos (**Figura 46**). Está decisión de mostrar la tumba de Juan y que a la siguiente escena nos muestren que está vivo realmente, no es una jugada muy bien construida por parte del guion ya que reemplaza nuestras preguntas anteriores por otras totalmente nuevas. El trabajo dramático que debe generar el suspenso es alargar la expectativas de los espectadores y crear una brecha entre misterio y resolución. Sin embargo, ya sea por decisión dramática y/o de montaje, Kramarenco opta por solucionar de una escena para otra el misterio de la muerte del hermano. De esta manera, se resuelve un **Plot Twist** presentado con solamente 15 minutos de anterioridad, algo que se entendería en una estructura de cortometraje, más no así, en una de largometraje. Está es sin más, una deficiencia desde el punto de vista de la dramaturgia y el ritmo de la obra comienza a tambalear, teniendo que dé esta manera, hilar cabos de manera muy rápida. Tal es así, que el desarrollo es apurado y nuestro protagonista Bill recibe un llamado por parte de Juan y le da su locación, algo incongruente ya que estaba

secuestrado por la mafia y no tenía acceso a teléfono. Sin embargo, la historia aplica este Deus Ex Machina para resolver uno de los dos **Cliffhanger** que hay en la película. Técnica que no es muy bien vista dentro del trabajo de guion y que le da inconsistencia a la narrativa de *Regreso al Silencio*, algo que también fue visto por parte de la crítica de la época.

Bill entonces aparece en Valparaíso (**Figura 47**), sin mucho trabajo por parte de la historia en resolver como localizo a Juan. Una vez allí, su hermano le explica toda la verdad: (**Figura 48**) estaba lleno de deudas y se hizo pasar por muerto, con la ayuda de la mafia, para así cobrar el seguro. Tras la confesión, Elsa idea un plan para sacarlos de Chile, los llevara de incognito en un viaje, cambiando sus identidades.



Figura 48. Juan cuenta la verdad



Figura 49. El detective enmascara su identidad.

Los tópicos más recurrentes del género comienzan a ponerse frente a pantalla: cambio de identidad, mafia, detectives que cambian de bando y robo de una fortuna. Estos últimos dos aparecen cuando Elsa y Bill se marchan para dejar todo listo con el viaje en avión y Juan se queda esperándolos. Sorpresivamente, llega el detective y captura a Juan (**Figura 49**), dándonos a entender que es parte de la mafia y estuvo espiando a su

hermano. Tras una lucha entre ambos, Juan le gana y le explica que ambos pueden escapar a Miami con el dinero de la mafia, ya que, si ellos saben que el detective fallo en su misión, también lo mataran. El detective acepta la oferta y ambos se juntan con Elisa y Bill en el aeropuerto para escapar, lo que Juan hará camuflado **(Figura 50)**.



Figura 50. Juan Camuflado.



Figura 51. Juan es asesinado.

Sin embargo, la película decide dar un nuevo vuelco a la historia y finaliza con un Plot Twist que deja la historia de Bill en un Cliffhanger. Mientras Juan se subía al avión, es disparado por un francotirador y cae muerto. ¿Cómo lograron atrapar a Juan? ¿El detective lo traiciono? ¿Qué hará Bill y Elsa? Dichas respuestas quedan en suspenso con el asesinato de Juan. Finalmente, el detective toma el maletín con dinero y Bill con Elsa le piden una explicación. **(Figura 50)**



Figura 52. Detective habla con Bill y Elsa



Figura 53. Monologo sobre el silencio.

Finalmente, el detective en una actitud bastante enigmática y turbia le responde a Bill con un monologo (**Figura 53**) que explica el título del largometraje. El texto dice: *“Esto no es asusto de palabras. Silencio. Usted no habla y nadie habla. Cambiamos silencio por silencio y quedamos a mano.”* La historia termina igual que como comienza: con Elsa y Bill en un aeropuerto a punto de subirse a un avión. Unas imágenes que dialogan directamente sobre la promesa de hacer la vida en otro país, pero que también es un broche genérico de las películas de Hollywood. Este final, sumado con el acento neutro de los personajes y sus arquetipos tan definidos que no se arman en base a imaginario popular chileno, demuestran las intenciones de armar un guion de suspenso que pudiera funcionar internacionalmente.



Figura 54. Título “Fin.”

6.3 Análisis estético: *Regreso al Silencio*

A pesar de que *Regreso al Silencio* tenga una narrativa que no dialogue con los discursos del nuevo cine chileno y que sus protagonistas sean calcos de las películas que estaba generando la industria estadounidense, su valor patrimonial proviene desde la manufactura audiovisual. Por mucho que haya querido neutralizar su “chilenidad”, la película está hecha por técnicos chilenos, planificada artísticamente y a nivel de producción en un contexto chileno y finalmente, filmada en locaciones chilenas. Por esto mismo, *Regreso al Silencio* tendrá por defecto una mirada nacional ya que una obra es producto de su contexto. Naum Kramarenco nunca ocultó sus intenciones de internacionalizar su obra e intento calcar un lenguaje audiovisual de un género que no era propio del continente, por lo que no tenía los recursos que se ocupaban en Hollywood, partiendo por el factor de que nada se graba en estudios, sino que todo fue realizado en locaciones. Esto, es sumamente latinoamericano y bebe directamente del neorrealismo italiano, como fue comentado anteriormente. ¿Entonces cómo se encuadra un thriller en locaciones naturales? ¿Cómo se coló la estética del nuevo cine chileno en una obra que no buscaba ser parte del movimiento e incluso alejarse de él? Para ello tendremos que analizar la puesta en escena de la obra. Que encuadre Kramarenco, como lo hace y sus intenciones detrás de ello. ¿Siempre se buscaba filmar en búsqueda de la lógica de generar suspenso? O ¿Kramarenco también filmaba para representar a su país?

Comenzaremos por analizar uno de los aspectos más destacados del largometraje, sus **travelling espaciales**. Hay mucho movimiento de cámara en la película, lo cual crea un ritmo interno en cada escena muy interesante, incluso en la que su fin último no era generar suspenso para el espectador.

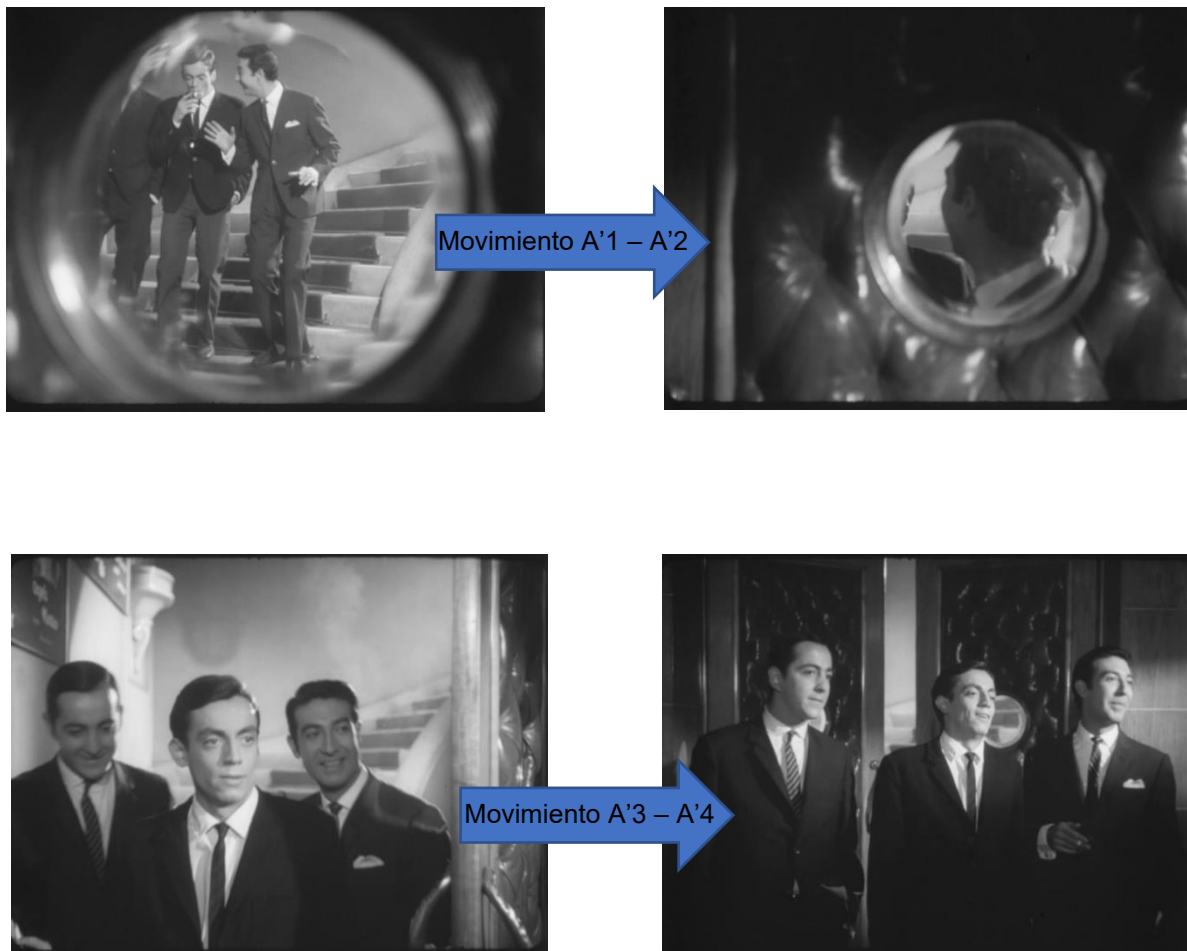


Figura 55. Travelling a través de la puerta.

En la **Figura 55** se encuentra representado un travelling frontal bastante complejo, ya que su proeza técnica es comenzar por la mirilla de una puerta hasta que los hombres que mirábamos a través de ella la crucen por completo. Ahora bien, su dificultad no es solo lo que la vuelve interesante, sino que su lógica de lo particular a lo general, una estructura que seguirán todos los travelling del largometraje. La cámara comienza encuadrando a tres sujetos a través de una mirilla (A'1) y la cámara, a medida que ellos se acercan, se va alejando mientras la mirilla realiza un encuadre (A'2), dentro del encuadre. En el momento de abrir la puerta, la cámara acelera el movimiento del Dolly y los sujetos son revelados con mayor claridad (A'3) y finalmente se detienen viendo el

salón de fiesta donde se encuentra Bill. Ahí el travelling se detiene y una luz lateral remarca sus figuras. El hecho de “revelar” a personajes a través de travelling es muy habitual durante el cine negro y Kramarenco lo utiliza de manera bastante clásica, para acentuar la presencia de personas y objetos. De hecho, está técnica la refuerza Hitchcock hacía los objetos ya que les da una connotación misteriosa y alarmante. Les genera importancia y el movimiento de particular a general también contextualiza las escenas.

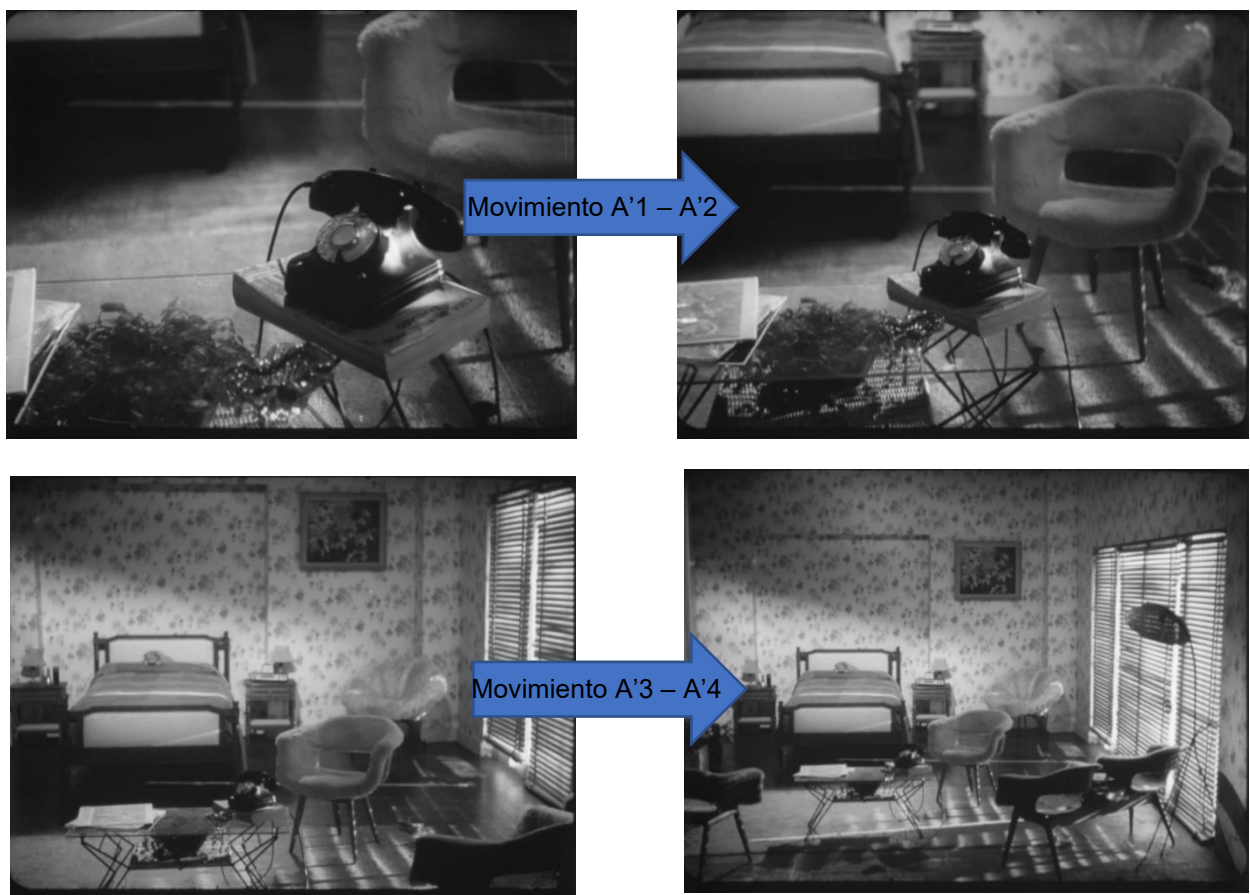


Figura 56. Travelling desde teléfono

La **Figura 56** muestra un ejemplo de cómo se Kramarenco construye el suspenso a partir de una llamada y sin personajes dentro del encuadre. Bill necesita ayuda al enterarse

que su hermano está muerto, por lo que decide llamar a alguien importante. No sabemos a quién marca y nos trasladamos a una nueva escena con un plano detalle de un teléfono (A'1) que comienza a sonar. La cámara comienza a realizar su movimiento hacia atrás. ¿Dónde nos encontramos? Estamos expectantes por que la cámara nos revele el lugar (A'2) y entendemos que estamos en una habitación (A'3) ¿Pero de quién? El teléfono sigue sonando y los espectadores comienzan a angustiarse. ¿Es que acaso nadie ayudara a Bill? La cámara se detiene (A'4) y justo antes del ultimo tono, corta a Elsa contestado el teléfono. Ahora sabemos de quien es la habitación y quien ayudara a nuestro protagonista. Este travelling es muy acertado ya que genera suspenso solo a través de la materialidad cinematográfica, a través del sonido y del movimiento.

Este recurso del travelling también se hace con movimiento lateral en varias circunstancias, pero una de las más destacadas de todas es cuando Juan cree que está salvado tras contarle toda la verdad a Bill y se relaja tomándose un té, mientras lo espera a él y a Elsa a que lo vengam a buscar al aeropuerto. Es uno de los momentos más importantes de la película, pero también uno de los mejor trabajado por su peso simbólico al combinar la técnica del travelling con la **prisión visual**. Veremos a continuación la secuencia a través de seis fotogramas, para luego analizar lo que ocurre en escena.

(Figura 57)

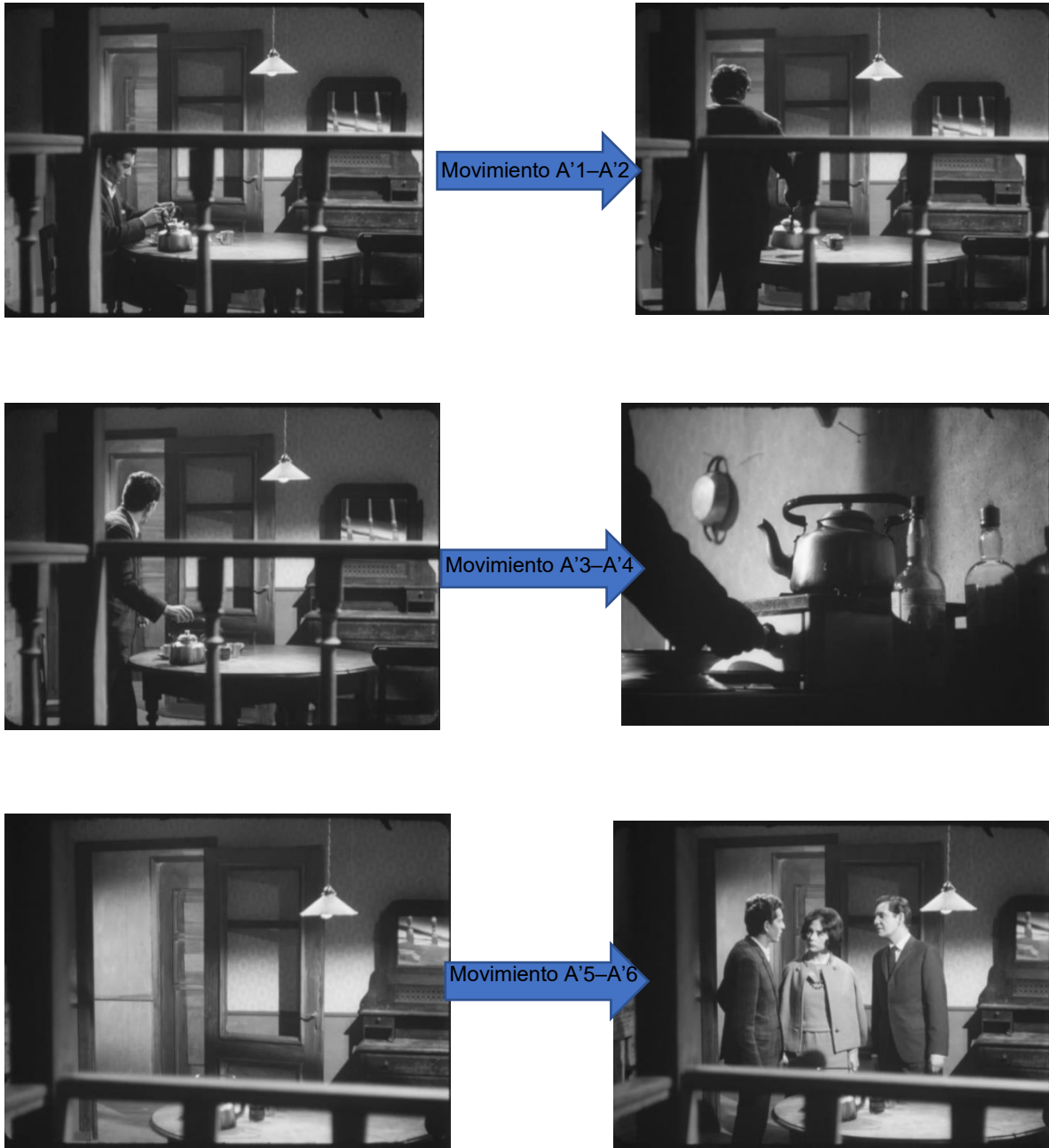


Figura 57. Travelling con prisión visual.

Juan ha quedado solo, su única salvación es que Elsa y Bill lleguen con los pasajes y la mafia puede llegar en cualquier momento. Al no poder hacer más, decide tomarse un último té (A'1) y es aquí donde el plano comienza, con el plano detalle de una tetera hirviendo. Juan la agarra y se la lleva a la mesa, la cámara se desplaza de manera lateral (A'2) hasta la mesa del comedor y se detiene en el momento en que se sienta y comienza a prepararse el té. (A'3) Es aquí cuando Juan queda encerrado por los barrotes de madera y se forma la prisión visual ya que, en el fondo, no tiene escapatoria y lo sabemos. Escucha un ruido y se levanta rápidamente. (A'4) Este movimiento de alerta es acompañado por un movimiento agresivo de cámara en donde se realiza un movimiento de Tilt (La cámara sube en su propio eje) y luego comienza a avanzar en un travelling frontal, mientras Juan sale y deja el plano vacío. (A'5) No sabemos quién llegó ni que le sucede a Juan, son unos cinco segundos en donde no vemos ni escuchamos nada, solo sentimos el movimiento de la cámara avanzar, generando tensión. Finalmente aparece Bill y Elsa, la cámara se levanta un poco y deja a Juan por encima de los barrotes, como si al ver a su hermano, recuperara la libertad. Este dominio de la técnica sumado a un simbolismo efectivo genera uno de los momentos de mayor suspenso en la película.



Figura 58. Juan es juzgado por la Mafia



Figura 59. Bill sigue un *Red Herring*.

La prisión visual es aplicada en distintos contextos para el personaje de Juan. **(Figura 58)** Aunque también se utiliza en Bill cuando este se encuentra perdido y sin pistas **(Figura 59)**. Lo atractivo es que se produce de manera tan organizada que, aunque sea un símbolo que se repite constantemente durante la obra, no agota al espectador y no nos provoca cansancio, ni resulta ser tan sobrepuesto.

Siguiendo en la escena cuando Juan es juzgado por la mafia por reencontrarse con su hermano, sin el permiso de ellos **(Figura 60)**, se genera una excelente atmósfera de misterio al trabajar la fotografía con una técnica de claroscuro. Ocupándola para ocultar la cara del jefe de la mafia y volviéndolo más un ente que un personaje en concreto.



Figura 60. El jefe con iluminación claroscuro

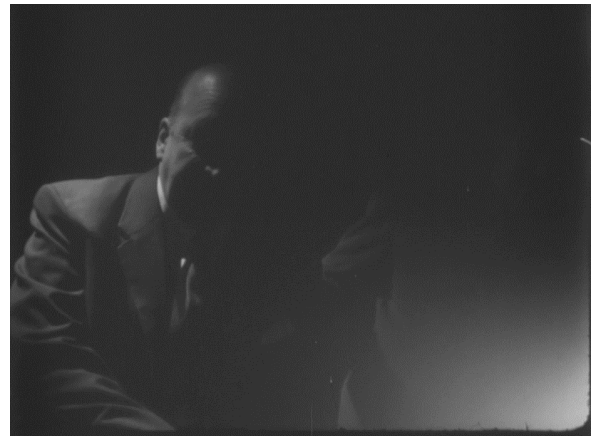


Figura 61. Plano holandés al jefe.

De hecho, es interesante la artificialidad del trabajo de sombras que se utiliza para ocultar la cara del jefe, ya que cuando la cámara se le acerca a un primer plano **(Figura 61)**, este sigue sin descubrir su cara y al ser un plano holandés (Inclinado 45°) la sensación de estar viendo a un antagonista se vuelve mucho más palpable. De hecho, el montaje pocas veces dialoga con el efecto Kuleshov en *Regreso al Silencio* ya que los primeros planos de miradas son muy acotados, pero cuando existen sirven para reforzar la subjetividad

del personaje en cuestión y la escena de la mafia juzgando a Juan es un excelente ejemplo ya que el plano holandés del jefe en la oscuridad es respondido por otro plano del mismo valor, pero de Juan mirándolo. **(Figura 62)**



Figura 62. Juan mira al jefe de la mafia.

Tras la mirada de Juan, la connotación de las sombras pasa de ser misteriosas a agresivas. Reconocemos el miedo de nuestro personaje y a pesar de que este en el mismo valor de plano que el jefe, la luz lo vulnera y expone, demostrando que es el personaje más débil de todos ya que no tiene nada que ocultar. Hay un dominio en el trabajo lumínico que le da a esta escena una riqueza visual muy bien trabajada.

Realmente hay un manejo increíble por parte de Kramarenco y de su director de fotografía, Andrés Martorell de Llanza, de emular un lenguaje propio de Hollywood, pero adaptándolo a las circunstancias chilenas y con un equipo mucho menos sofisticado. También se logra divisar en el lenguaje fílmico de la obra que hay una búsqueda de retratar espacios reales. Tal vez no una realidad social, pero sí un interés en encuadrar calles y arquitectura chilena, que le da una personalidad muy rica y termina diferenciando *Regreso al Silencio* de otro thriller americano. Desde el calco de iluminación y planos, logra rescatar su propia personalidad y cuando la narrativa falla a nivel de ritmo, la atmósfera recupera ese suspenso perdido, complementándose de manera muy ágil.

7.1 ANÁLISIS DE PELÍCULA 3: PROHIBIDO PISAR LAS NUBES



Ficha técnica: ⁵⁷	1970/ 83 min. / 35 mm / Blanco & negro
Dirección	Naum Kramarenco
Guion	Naum Kramarenco
Casa productora	Chilecine
Dirección de Fotografía	Andrés Martorell de Llanza
Director de sonido	Jorge Di Lauro
Elenco	Jesús Ortega, Mireya Véliz, Beco Beytelman, Sergio Feito, Fernando Larraín y Enrique Heine.

Sinopsis: *Narra la historia de un modesto contador de una fábrica textil que pasa de un día a otro a hacerse cargo de una compleja máquina que es el eje de toda la fábrica. Este nuevo rol es visto como un ascenso por todos sus cercanos, pero termina convirtiéndolo en un esclavo de la máquina. Prohibido pisar las nubes es un experimento narrativo, en donde un personaje de la clase trabajadora es sujeto de un seguimiento desde el día que debería ascender socialmente, pero desciende en el mundo de alienación en que se ve inmerso en contra de su voluntad. La película fue rechazada por la crítica cinematográfica de aquellos años, sepultando la carrera de Kramarenco, ya que sería su última incursión en el cine. Sin embargo, el film sería revisado posteriormente y considerado una pieza de culto del cine de los setenta.*

⁵⁷ Recuperado de: <https://cinechile.cl/pelicula/prohibido-pisar-las-nubes/> [Visitada el 01-03-2021]

Prohibido Pisar las Nubes fue la última película del realizador chileno, pero no porque haya querido que fuese así, sino porque esta sepulto la carrera del Kramarenco. No llego a recaudar dinero y la crítica fue muy dura con ella. Dos de las criticas actualmente digitalizadas la mencionan como una obra sin valor alguno. De hecho, la revista *Mensaje* incluso llego a poner en cuestión si Kramarenco en efecto debería seguir dirigiendo: *“Prohibido pisar las nubes, no constituye un aporte al cine nacional. Debe insistirse, nuevamente, que es criticable que se dilapiden medios y esfuerzos en la realización de este tipo de películas. Una industria incipiente como la nuestra no puede farreararse en cada producción la oportunidad de hacer algo meritorio, sobre todo si se tiene en cuenta que el grupo de Cine Experimental de la Universidad de Chile, con escasos medios, está realizando un cine de testimonio auténticamente nacional, y de la calidad, que ha merecido recientemente un premio internacional en Leipzig- Alemania Oriental. Por otra parte, respecto al film que nos ocupa, ni siquiera puede citarse la tan manida disculpa de nuestros cineastas comerciales, cuando alegan que se trata de un éxito de público, pues las salas se mantuvieron desiertas durante los pocos días que duró la película en cartelera. Lo sentimos sinceramente por Kramarenco, por lo que afirmábamos al principio; por su intención y su dedicación al cine no merece este resultado. Pero él es el mayor culpable, no sólo por ser el autor de la película, sino que porque de su empuje y blá blá siempre se espera algo más de él. ¿Será su destino, como hemos dicho tantas veces, transformarse en productor y facilitar la oportunidad de expresarse, a su vez, a un auténtico autor cinematográfico?”*⁵⁸

⁵⁸ Revista Mensaje (1971). Prohibido pisar las Nubes. Recuperada de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/prohibido-pisar-las-nubes/> [Visitada el 01/03/2021]

Un factor importante de destacar en la crítica de la revista *Mensaje* es la claridad de la crítica en el poco trabajo social que tienen los largometrajes de Kramarenco ya que durante los años 60 el nuevo cine chileno se estaba volviendo un grito de batalla social mientras el director solo se concentraba en crear películas que finalmente eran reflejos de Hollywood y no dialogaban con el contexto nacional. Sobre esto, Marcelo morales comenta sobre el clasicismo del director:

“Él se formó durante los años 40 trabajando en ChileFilms, cuando llegaron técnicos argentinos y se conformó una generación de técnicos y cineastas chilenos muy destacados. Comenzó a hacer cortos documentales y tenía una formación bien clásica de hacer cine. De mucho rigor de tener un equipo con cargos específicos y formalmente sus películas son muy clásicas, muy transparente por así decirlo, pero muy bien confeccionadas en ese sentido también. Sin embargo, llegaron los años 60 y llegó un cine mucho más comprometido socialmente que estableció ciertos discursos más claramente y que se esmeró en mostrar un Chile que no se mostraba anteriormente y Kramarenco siguió en su propia línea de hacer cine de género, muy bien construido sí, pero no importándole mucho retratar al chileno o hablar sobre el sistema, aunque de todas formas siempre se cuele en su obra. Pero jamás es lo principal en su obra, sino que él intentaba hacer películas de relojería, muy bien construidas y que funcionaran en un público amplio. Eso atento en los revisionismos que empezaron aparecer en el cine chileno de los años 50 y 60, donde el interés estaba en este nuevo cine chileno y el cine de Kramarenco quedaba volando y no encajaba en este movimiento.”⁵⁹

⁵⁹ Morales, Marcelo. (2021) Entrevista concedida para Tesina de Egreso. Adjunta por completa al final.

Las críticas por el lado de la revista Ercilla no fueron mucho más condescendientes:

“Bien podría ser el problema de todo el film: un lenguaje filmico demasiado limitado que no permite penetrar más a fondo en las posibles implicancias sociales y psicológicas del personaje. Se da el curioso fenómeno de un tema imaginativo tratado con poca imaginación. Y que, por eso, se torna poco convincente. Aunque Jesús Ortega realiza un trabajo que tiene momentos estimables, Kramarenco no es un buen director de actores y la película también falla en ese sentido. Dentro del resurgimiento del cine chileno, cuya manifestación decisiva de este año fue El Chacal de Nahueltoro, esta película no hace un aporte.”⁶⁰

Haber sido estrenada en la misma temporada que *El Chacal de Nahueltoro* no la favoreció en absoluto al ser uno de los mejores exponente de El nuevo cine chileno, que por lo demás esta filmada por Héctor Ríos, quien fue asistente de cámara en la primera película de Kramarenco y que con el Chacal llevo el lenguaje del cine latinoamericano a nuevos niveles que no se habían visto. Entonces Prohibido pisar las Nubes no solo era una película sin un buen contenido social, sino que tampoco funcionaba a nivel formal, que era la mayor virtud de Naum Kramarenco.

Lo interesante es que veremos a través de su análisis narrativo y estético, que Kramarenco ejecuto mucha de las técnicas que ya había dominado en sus trabajos previos, pero no con los mismos resultados, mostrando de alguna manera defectos que el director estaba luchando con ellos desde su primer opera prima.

⁶⁰ Ehrmann, Juan. (1970) Estrenos: Prohibido Pisar Las Nubes. Revista Ercilla. Recupera de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/estrenos-prohibido-pisar-las-nubes/> [Visitada el 01-03-2021]

7.2 Análisis Narrativo: *Prohibido Pisar Las Nubes*



Figura 63. Las noticias muestran una sequía



Figura 64. Padre de Froilán en Silla de Ruedas

La película comienza con el plano de un televisor dando graves noticias (**Figura 63**): la sequía en Chile ya ha afectado a gran parte de la población. La familia del protagonista, Froilán Pérez, ve las noticias y su padre mira indignado la situación (**Figura 64**) ya que son 5 los que viven en la casa y solo su hijo trabaja, ya que él se accidentó. Toda esta información es dada a través de diálogo explicativos que suenan muy superpuestos al dar la información sin ningún filtro. De esta manera, el guion resuelve rápidamente el contexto para pasar al trabajo de Froilán. La empresa donde trabaja nuestro protagonista se llama HITESA (**Figura 65**) y le da energía a la capital mediante una máquina llamada Parapsitrónica (**Figura 66**) cuyo funcionamiento ha comenzado a fallar al inicio de la película y la empresa no tiene repuestos de la máquina.



Figura 65. La Empresa HITESA



Figura 66. La máquina "Parapsitronica"

Al no hallar soluciones, la empresa hace una reunión con los ejecutivos (**Figura 67**) quienes desesperados proponen hacer funcionar de manera manual la maquina y para eso deben tener un trabajador que sea experto en cálculos, que no haya faltado ningún día a trabajar y que sobre "no piense", solamente ejecute órdenes y no se agote. De esta manera llegan al protagonista, Froilán Pérez quien es el trabajador perfecto (**Figura 68**).



Figura 67. La directiva y el jefe.



Figura 68. Froilán Pérez

Hasta este punto, la historia es contada de manera bastante explicativa, pero se ha mantenido en una estructura sumamente clásica y por las problemáticas presentadas pudiésemos decir que Kramarenco está construyendo el drama social que pedían los críticos. Sin embargo, cuando Froilán comienza a trabajar en la maquina la estructura es rota para comenzar a indagar en la mente de nuestro protagonista mediante secuencias surrealistas llena de simbolismos que retratan la opresión social que viven los miles de obreros de la obra. El problema de la maquinaria resulta ser un **McGuffin** porque el tema de la empresa pasa a segundo plano y las secuencias de sueño toman todo el protagonismo y la película comienza a alejarse de todo elemento entregado por el nuevo cine chileno y opta por seguir una narrativa más ligada al cine de *Luis Buñuel* o de *René Clair*. Claro está, sin el peso dramático-poético que ellos generan ni el impacto visual. Pareciera ser de hecho, un trabajo sumamente elitista donde Kramarenco quiere demostrar una superioridad intelectual y se confirma esto con las críticas de la época y la poca empatía que se logró con el público de la época. Además de su decisión de no volver hacer cine nunca más tras el estreno de esta película.



Figura 69. Secuencia sueño. Yo-Yo y edificios.



Figura 70. Sueño: Froilán sale del agua

Probablemente fue un gran salto para los espectadores de la época al salirse de todo los estrenos nacionales que estaban acostumbrados a ver. Internacionales no tanto, porque un cine sin narrativa clásica ya se había trabajado mucho durante los 60 como lo hizo Alain Resnais. Sin embargo, ¿Qué sucede con un espectador contemporáneo? Pues realmente no hay gran cambios porque los simbolismos que instaura Kramarenco no pueden ser muy bien codificados y tampoco hay un trabajo muy detallado en su forma. Finalmente, tras varias secuencias oníricas llegamos al final donde Froilán cae en una celda y se prende fuego. **(Figura 71)** La escena final es un **Plot Twist** que a su vez queda en un estado de **Cliffhanger** ya que nos vamos de los sueños de nuestro protagonista a la realidad, donde su familia se encuentra viendo televisión y dan la noticia de que la empresa HITESA se incendió y solo hubo un trabajador que murió en el incidente. Esta información nos da a suponer que nuestro protagonista en su sueño final estaba de hecho quemando su propia empresa ya que fue explotado y tampoco jamás le subieron el sueldo cuando le dieron su nuevo trabajo con la máquina. Se desprende de esta escena final que el título de la película, *Prohibido Pisar las Nubes*, es una metáfora sobre como el capitalismo nos niega a soñar en alto, aunque esto no se ve muy bien reflejado en el guion, ya que solo nos dan la información de que Froilán no le pagaran más por su trabajo.



Figura 71. Froilán se quema mientras esta en una celda misteriosa

7.3 Análisis Estético: *Prohibido Pisar Las Nubes*

Como se puede desprender del análisis narrativo, Kramarenco opto por rechazar cualquier herramienta de guion que hubiera ido desarrollando con los años para experimentar con el surrealismo filmando los sueños del protagonista. Entonces ¿Cómo separa ambos mundos? ¿Renuncio también a su propio lenguaje visual?



Figura 72. Plano en mundo real.



Figura 73. Plano en mundo onírico

La verdad es que Kramarenco utiliza varias de las técnicas visuales que utilizo en largometrajes pasados. De hecho, el director de fotografía es exactamente el mismo que en *Regreso al Silencio* y su trabajo de **claroscuro** vuelve a la escena. En la **figura 72** nos situamos en la casa de Froilán, el espacio se encuentra achatado y la iluminación con sombras de persiana generan un claroscuro donde el contraste es mucho más fuerte. Sin embargo, nuestro protagonista no está muy bien iluminado ni tampoco contrastado, por lo que no resulta ser una silueta, sino que se convierte en una sombra grisácea. De hecho, todo es mucho más gris en la realidad de nuestro protagonista y esto está bien logrado ya que la iluminación de claroscuro solo se utiliza cuando estamos en la realidad objetiva, mostrándonos un mundo mucho más apago de vida que el de los sueños, con espacios arquitectónicos opresores que demuestran que nuestro personaje se encuentra

atrapado en una vida monótona. Cuando nos adentramos en el mundo de los sueños, el lenguaje es la contraposición por excelencia del claroscuro, todo es luminoso como podemos apreciar en la **figura 73**. La iluminación se asemeja más a luz televisiva que cinematográfica ya que se pierde absolutamente todo contraste y la composición de la cámara esta siempre a la altura de los personajes, pero distorsionando la angulación con lentes gran angulares por debajo de los 24mm, algo muy exagerado para la época en que se optaban lentes más cercanos a la mirada humana como un 35mm o un 50mm o ya de paso zoom para los documentales sobre los 100mm. Sin embargo, es una opción interesante para los sueños ya que se suman al trabajo de set en donde los espacios arquitectónicos son sumamente alargados y los objetos cobran dimensiones irreales (**Figura 74**). Hay mucho juego con los tamaños y los puntos de fuga que se extienden, alargando de manera irreal los set. (**Figura 75**).



Figura 74. Objetos con dimensiones grandes.



Figura 75. Set alargados con punto de fuga.

Los espacios se construyen no solamente para parecer irreales, sino que todos refuerzan la idea que Froilán Pérez está atrapado. En el mundo real esto es más obvio ya que de

frente ocupan rejas para atraparlo formando **prisiones visuales (Figura 76)**, recurso que Kramarenco ocupa en absolutamente todas sus películas, incluyendo *Dejan Que Los Perros Ladren*, pero que se refuerzan en sus thrillers. Sin embargo, en el mundo onírico le alarga los pasillos y cierra sus puertas para que siempre este corriendo de manera infinita al punto de fuga sin encontrar salida. Aunque finalmente lo encierra ya de manera explícita en una celda y al darse cuenta de que aun en el mundo onírico sigue encarcelado, decide quitarse la vida prendiéndose fuego y donde la iluminación claroscuro del mundo real pasara al onírico e incluso se intensificara volviéndose una fotografía sumamente expresionista. **(Figura 77)**



Figura 74. Prisión visual mundo real.



Figura 75. Prisión visual mundo onírico.

Con respecto al dinamismo que generaba Kramarenco utilizando **travelling espaciales** en sus películas, aquí se opta por utilizar solamente cámara en trípode y la mayoría de los planos no utilizan ni movimiento de paneos o tilt. Aunque esta es una decisión inteligente ya que estanca visualmente la imagen para formar parte del peso que siente nuestro personaje obrero. Para ello se refuerza mucho en el trabajo de ambientación y donde quiera que miremos la ciudad ahoga la imagen a través de edificios monótonos o

maquinarias pesadas. De hecho, es muy acertado en como el fondo de Froilán siempre resulta ser industrial como en *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin. Las **figura 76** y **figura 77** son claros ejemplos de ello.



Figura 76. Froilán con la máquina de fondo.



Figura 77. Froilán con fondo industrial.

Este trabajo se ve reforzado con planos generales y detalles de los ambientes en que se traslada Froilán para recordarnos a través de las maquinarias que no se puede escapar de las industrias (**Figura 78**). También cuando no piensa en trabajo, por ejemplo, cuando comienza a ver a una compañera de trabajo que le resulta atractiva y se vuelve su interés amoroso por un par de escenas, los planos de ella también están rodeados de máquinas industriales que, a pesar de estar de fondos, su ruido es muy alto. (**Figura 79**)



Figura 78. Un plano general de la fábrica.



Figura 79. Interés amoroso de Froilán.

La obra finalmente demuestra pretensiones narrativas y estéticas que intentan forjar una crítica social en contra de las industrias, pero resulta ser tan artificial que *Prohibido Pisar las Nubes* no es una obra muy rescatable en la filmografía del director ya que al intentar conquistar a la crítica perdió su autoría como director al generar una historia sumamente genérica y llena de simbolismos no trabajados. Sin embargo, en lo que más fallo fue en generar una conexión con su audiencia ya que el fuerte de su trabajo fue emocionar al público. Probablemente pudiera ser valorada mejor si hubiese sido estrenada anteriormente, pero en 1970 ya el nuevo cine chileno se había consolidado como uno de los movimientos más importantes latinoamericanos y se logró forjar cine con una crítica social de peso, con historias emotivas y con un lenguaje revolucionario como lo fue *El Chacal de Nahueltoro*, por nombrar a la más destacada.

8. Conclusiones

Redescubrir la obra de Naum Kramarenco ha sido una experiencia increíble al encontrar ese “otro cine” de los años 60’ que se seguía desarrollando en mejor medida. Probablemente la década del 60’ ha sido de las mejores para el cine chileno y la que otorgo más clásicos del cine latinoamericano a lo largo del continente. Pero las obras maestras no existirían si todo fuese increíble. No todas las obras pueden y deberían ser perfectas ya que no hubiera balance en nuestra cultura, todo el cine puede convivir junto: el cine de mera entretención, con un discurso sumamente político, trabajos experimentales, especializados solamente para la crítica, películas cuyo valor el meramente estético u obras complejas que pudieran ser calificadas como “obras maestras.” El cine es cultura y todo aporta a la cultura, no hay un solo camino y si creemos que efectivamente hay uno solo, es porque los demás caminos han sido olvidados. Naum Kramarenco es parte de esos caminos que quedaron alejado de la historia oficial y su riqueza, como se pudo apreciar en los análisis de tres de sus trabajos, es innegable al manufacturar largometrajes bien contruidos, que carecían de crítica social, sí. Pero que fortalecieron el lenguaje narrativo apropiándose de elementos del thriller clásico y nacionalizados de manera involuntaria al trabajar fuera de grandes set y llevando el género a la ciudad.

En *Ojos de Gato* se hizo un calco exacto a nivel de historia y de puesta en escena a un thriller clásico hollywoodense. De hecho, todos los elementos presentados en los capítulos *Narrativa de la tensión* y *Estética de la tensión* fueron cumplidos a rajata dándole inmediatamente la categoría de thriller. Sin embargo, no existe un acercamiento con la realidad nacional y no se presentan elementos de un thriller “a la chilena.

Dichos elementos, sin embargo, si fueron encontrados en *Regreso al Silencio*, que buscaba de manera premeditada adaptar la puesta en escena de un thriller clásico, permeándolos con la lógica de las ciudades chilenas, como lo son Santiago y Valparaíso. Se escapo de la lógica de set para filmar en locación y esto muto al lenguaje de la obra, acercándolo a la realidad del nuevo cine chileno, pero sigue manteniendo las temáticas y personajes arquetípicos de un thriller. *Regreso al Silencio* se declara thriller y debe ser considerado como tal, ya que es efectivo en cuanto a la generación de suspenso con las herramientas presentadas a lo largo de la Tesis. Finalmente, *Prohibido Pisar las Nubes* entro como objeto de estudio en esta investigación, ya que a pesar de no presentar ninguna de las temáticas que un thriller clásico presentaría, es una obra que no calza en ningún sentido dentro del movimiento del nuevo cine chileno y que tampoco comparte un lenguaje similar al nuevo cine latinoamericano. No obstante, tras su estudio, tampoco cumple las técnicas presentadas durante la investigación y es descartada como thriller y aceptada su mala ejecución a nivel de guion y de puesta en escena para entender que objetivamente es una obra que falla y que tampoco pretendencia pertenecer a un género y/o movimiento cinematográfico. Esto comprueba la hipótesis de que Naum Kramarenco efectivamente realizo película de género de thriller, más no una filmografía completa como se pensaba al inicio de la investigación.

Ahora, tras el análisis de las tres obras ,se puede confirmar que la filmografía de Naum Kramarenco y el trabajo de todos sus directores de departamento, junto con el trabajo de los técnicos es parte de nuestro patrimonio fílmico y su desaparición de la escena debe remediarse con el trabajo de restauración, digitalización y difusión por parte de

organismos como La Cineteca Nacional que lamentablemente ha tenido muchas complicaciones como nos cuenta Marcelo Morales:

“No existe un rescate y una difusión propiamente tal de su obra. Pero eso no es tan culpa del cineasta tampoco. Sino también de las familias de los realizadores. Debo confesar que en el caso de Kramarenco, llevo persiguiendo a su hijo durante 4 años para que nos firme un convenio y así poder restaurar sus películas, las cuales hemos encontrado todas. (...) Así que tenemos lista la filmografía de Kramarenco para ser restaurada y su hijo no nos autoriza. Eso es otra arista del mundo del patrimonio, que tiene que ver con quien tiene los derechos, los cuales a veces no se ceden por caprichos. Incluso cuando se ofrece dinero a las familias. El desconocimiento proviene en que realmente nadie está ganando plata, la cineteca está gastando plata en restaurar. Finalmente, en el caso del hijo de Naum Kramarenco, se está atentando contra la obra de su propio padre. Estoy muy seguro, de que si estuviera vivo estaría muy feliz de pasar todo y que se estuviera trabajando en su obra para que así se redescubra”⁶¹

Hoy en día se están produciendo muchas más obras en Chile, que en los años anteriores y del caso Kramarenco también surge una reflexión hacia el respaldo de nuestras propias obras. ¿Qué estamos haciendo como cineastas para resguardarlas? ¿Es suficiente que nuestras obras estén en la nube? Todo nuestros trabajos en un futuro serán parte de un patrimonio fílmico para las generaciones futuras y debemos resguardar sus derechos y sus formatos deberían ser protegidos por cinetecas, sin embargo, no está el dinero ni se refuerzan leyes por parte del ministerio de cultura y como futuros cineastas tenemos que entender que el cine no empieza ni se acaba con la realización de un largometraje.

⁶¹ Morales, Marcelo. (2021). Entrevista concedida para Tesina de Egreso. Adjunta en Anexo.

Nuestros esfuerzos no solamente deberían ir a crear una obra sólida, sino que luchar por su mejor difusión y tener espacios seguros de trabajos, para forjar una industria en donde todo tipo de cine pueda convivir y ser protegido más allá de su exhibición en salas.

Naum Kramarenco no puede ser clasificado meramente como un director de thriller, pero sus intenciones iban para allá, en generar un cine de misterio que pudiera salir de la escena nacional y llenar salas. Probablemente como realizadores buscamos algo más allá de tener una buena recaudación, pero tenemos que entender que nuestro arte es colectivo. Las películas que son hechas solo para la crítica como *Prohibido Pisar Las Nubes* son obras efímeras, nuestro cine debe llenar las salas no por un tema de recaudación sino porque nuestro país necesita más cultura y debemos buscarla desde todos los ángulos posibles, desde la educación, desde el financiamiento, pero sobre todos de nosotros mismos, debemos contar historias que no solamente nos interesen a nosotros como individuo, algo en que falló *Prohibido Pisar las Nubes*

Enfocando la mirada en *Regreso al Silencio*, podemos ver que es posible crear un cine de género nacional. Al cine chileno le faltan comedias, thrillers y fantasía, entre otros muchos géneros que no sean monopolizados por cineastas con intenciones de llegar solamente a festivales internacionales, porque el público nacional pide esas historias. Por último, debemos recordar la autoría proviene desde nuestra propia voz, pero para generarla debemos consumir todas las influencias que sean externas a nuestro propio entorno. Debemos consumir mucho arte, leer sobre ciencia y filosofía, pero lo más importante es que tenemos que entender lo que está sucediendo en nuestra sociedad para poder develarla a través de la ficción o el documental, de la manera en que creamos apropiada, el género es solo una excusa.

Bibliografía

- Antón, Chéjov (1889). Carta a Aleksandr Semiónovich Lázarev
- Barría, Alfredo. (2011) El Espejo Quebrado. Uqbar editores.
- Cavallo, Ascanio. Diaz, Carolina. (2007). Explotados y Benditos. Uqbar Editores.
- Chandler, Raymond (1922). El Simple Arte de Matar. LibroDot
- David, Vera-Meiggs (2010). El Ídolo, de Pierre Chenal. CineChile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/el-idolo-de-pierre-chenal/> [Visitada el 25-11-2020]
- Duncan, Paul. Müller, Jürgen. (2018). Cine Negro. Taschen
- Ehrmann, Juan. (1967). Estrenos: Regreso al Silencio. Revista Ercilla. Cinechile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/estrenos-regreso-al-silencio/> [Visitada el 10-12-2020]
- Ehrmann, Juan. (1970) Estrenos: Prohibido Pisar Las Nubes. Revista Ercilla. Recupera de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/estrenos-prohibido-pisar-las-nubes/> [Visitada el 01-03-2021]
- El Siglo (1967). «Regreso al Silencio», todavía el silencio. CineChile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/regreso-al-silencio-todavia-el-silencio/> [Visitada el 10-12-2020]
- Isidoro Basis Lawner. (1957) «Personajes» está a punto de estrenarse. Revista Ecran. Recuperada de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/personajes-esta-a-punto-de-estrenarse/> [Visitada el 06/01/2021]
- La Nación (1957). Comentarios sobre cine: «Tres miradas a la calle» Recuperada de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/comentarios-sobre-cine-tres-miradas-a-la-calle/> [Visitada el 06/01/2021]
- López. Julio. (1997). Películas Chilenas. Ediciones Pantalla Grande.

- Montecinos, Yolanda. (1967) Ecran Estrenos: «Regreso al silencio». CineChile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/ecran-estrenos-regreso-al-silencio/> [Visitada el 10-12-2020]
- Morales, Marcelo. (2014) La crítica y el cine de los 50: hacia una nueva conciencia. CineChile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/la-critica-y-el-cine-de-los-50-hacia-una-nueva-conciencia/> [Visitada el 25-11-2020]
- Mckee, Robert (1997). El guión story. Alba minus.
- Myers, Scott (2014). The value of cliffhangers in screenwriting. Go Into The Story. Recuperado de: <https://gointothestory.blcklst.com/the-value-of-cliffhangers-in-screenwriting-ce87f6207e4> [Visitado el 23-11-2020]
- Omar Rodríguez. (1967) Las 12 respuestas de Naum Kramarenco. Revista Ecran. Recuperada de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/personajes-esta-a-punto-de-estrenarse/https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/las-12-respuestas-de-naum-kramarenco/> [Visitada el 29/01/2021]
- Perea, Concepción (2019). Red Herring, el arte de la pista falsa. Caja de Letras. Recuperado de: <https://www.cajadeletras.es/blog/red-herring-el-arte-de-la-pista-falsa> [Visitado el 23-11-2020]
- Poe, E.A (1841). *Los crímenes de la calle Morgue*. Cuentos completos. Cuentos edhasa
- Revista Ercilla (1957). Crítica cinematográfica: “Tres miradas a la calle”. Recuperada de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/critica-cinematografica-tres-miradas-a-la-calle/> [Visitada el 06/01/2021]
- Revista Mensaje (1971). Prohibido pisar las Nubes. Recuperada de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/prohibido-pisar-las-nubes/> [Visitada el 01/03/2021]
- Rocha, Glauber (1968). La estética del Hambre. Dossier Glauber Rocha.
- Rubin, M (1999). *Thrillers (Genres in American Cinema)*. Cambridge University Press.

- Stefano, Joseph (1959). Psycho Script. The Internet Movie Script Database. Rescatado de: <https://www.imsdb.com/scripts/Psycho.html>. [Visitado el 23-11-2020]
- Solanas, Fernando. Getino, Octavio. (1969) Hacia un Tercer Cine. Revista Tricontinental.
- Truffaut, François (1966). El Cine Según Hitchcock. Alianza Editorial.
- Valenzuela, Renato (1957). Comentarios sobre cine: «Tres miradas a la calle». CineChile. Recuperado de: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/comentarios-sobre-cine-tres-miradas-a-la-calle/> [Visitada el 9-12-2020]

Anexo

Entrevista a Marcelo Morales, director de Cine Chile

Realizada por Joaquín Campos Astroza

Grabada el 14-01-2021

J.C: Entonces, Marcelo. ¿Por qué es importante el patrimonio fílmico de un país?

M.M: En un criterio universal que se estableció como en los años 80, sobre todo que se trabajó partir de cierto postulado de la UNESCO, dice que el patrimonio audiovisual es importante resguardar, porque alguna forma contiene la identidad y la historia de los pueblos. Y en el caso del material audiovisual, es un material o un tipo de registro que contiene detalles y características que no las contiene otro tipo de registro como el escrito, fotográfico o pictórico. Ya que, por ejemplo, contiene el movimiento de las cosas. Se podría analizar cómo se movía o actúa la gente en cierta época, como se vestía o como se movía una ciudad incluso. Entonces ese tipo de datos no la contiene ningún otro material. Ya después profundizando un poco más en este aspecto, no sólo el registro documental te da ese tipo de datos y esa información, sino que también la misma ficción.

Hay un teórico bien importante que se llama Marc Ferro que habla sobre la relación entre cine e historia. Él, por ejemplo, plantea que la ficción tiene tanta información de su contexto como un documental, aunque sea una película de época. Por ejemplo, una película de romanos hecha Hollywood, durante los años 50, quizá habla mucho más de como en esa época se está construyendo en Estados Unidos

el concepto de imperialismo, que lo que habla un artículo de un historiador de la época. Entonces ese tipo de información la entrega de una forma bien rica y compleja. En ese sentido, es muy importante resguardar todo tipo de material.

En el caso mexicano incluso es un problema porque han producido mucho en su historia. Entonces llega un momento en que tienen que seleccionar que tienen que resguardar porque las bodegas no dan abasto. En el caso chileno como no es tanto, hay que resguardarlo todo. Es demasiado importante resguardar, pero el criterio todavía no está del todo asumido institucionalmente y la gente no lo piensa mucho porque creen “está en YouTube y listo”. Pero todo ese soporte es demasiado pasajero. Además, el patrimonio audiovisual no solamente es una película, sino todo lo que va conjunto con ella: afiche, fotos y artículos de prensa. Todo eso ya te ayuda a entender el contexto de la película, sobre todo de las que se les ha encontrado copia.

J.C: ¿Cuáles serían las etapas para la preservación de una película? ¿Hay mucha gente involucrada y resulta ser muy costoso?

M.M: Es muy costoso ya que requiere materiales demasiados específicos. Ahora los pasos que existen serían: Primero. Encontrarla después de una investigación y analizar con un experto la calidad del estado del material fílmico. Hay alguien en la cineteca que ha estudiado los componentes químicos porque viendo eso uno puede concluir el grado de descomposición de una película. Ya que las películas liberan ciertos gases y comienzan a cristalizarse. Si está en condiciones de ser rescatada, se le aplican unos químicos especiales, con el fin de sacar todo lo posible lo que lo que puede estar pegado a la película y que esté dañado. También mejorar lo de los

empalmes, que son los hoyitos que van al costado del celuloide. Entonces a veces los empalmes con el uso se rompen. Después de eso, cuando la película queda bien se debe escanear con Escáner profesionales que son muy caros. La cineteca Nacional y la Cineteca de la Universidad de Chile pudieron comprar unos escáner de 4K gracias a un fondo nacional. Estamos hablando de unos \$20 millones y eso es de baja calidad, ya que los mejores superan los \$100 millones. Aun así, generan un resultado bueno, Pero piensa que ahora ya el 4k está quedando atrás porque el 8K va a ser el nuevo estándar, el problemas es estar siempre al día y eso es muy caro también.

Entonces una vez que se hace ese archivo master en 4K, que también se resguarda y que últimamente las cinotecas del mundo, lo que hacen es usar ese material para difusión y usar lo menos posible el fílmico. Porque el fílmico va a ser como el máster que se va a usar para el futuro y seguir sacando copias digitales. Esto es porque el material fílmico es el que más dura. De hecho, si lo conservas bien puede durar hasta 100 años. En cambio, el material digital a la vez que se va caducando su formato (El .AVI ya es difícil leerlo porque el códec se deja botado) las dimensiones cambian. El 4K va a ser algo muy pequeño con la llegada del 8K.

Lo otro del soporte digital es que una vez que se digitaliza, se pasa a unos discos duros y hay distintos tipos de discos duros que han salido últimamente que garantizan una cantidad de año como grande igual. Aunque igual hay que estar pensando siempre en renovar el soporte. Entonces hay discos duros que te dicen que van a durar 15 años y también hay otro tipo de almacenamiento que es como una mezcla entre digital y análogo llamando L.T.O, son unas cintas que guardan

información digital que usan las bibliotecas también, para guardar documentos, pero también se pueden guardar imágenes. Duran como 20 años los L.T.O. la última fase de una preservación y de un material patrimonial es la difusión.

Entonces el concepto de preservación incluye conservación, restauración y digitalización. Esta última, una vez que queda el formato digital ahí también se puede hacer una restauración digital, qué tiene que ver con programas que también son muy caros, que te borre las rayas que pudo haber tenido físicamente la película o como fotogramas que estaban rotos y mágicamente estos programas como que a partir del fotograma anterior te genera el espacio que falta entre ellos.

J.C: Hoy en día, en que se están haciendo muchas películas en Chile. ¿Qué crees tú que deberíamos estar haciendo para proteger nuestro patrimonio fílmico?

M.M: Bueno, yo creo que se está cometiendo el mismo error y eso es bien problemático. Por un lado, se comete porque la cineteca tiene muy pocos recursos. Entonces, por ejemplo, la cineteca nacional Según la ley que ley de propiedad intelectual y también la ley que genero el Ministerio las culturas, dicen que la cineteca nacional es quién es el depositario de las películas que se estrena en Chile. Todo quién hace películas y las inscribe como tal, en la ley de propiedad intelectual debería dejar una copia a la cineteca como resguardo. Al igual que la gente que hace un libro y que lo deja en la biblioteca nacional, pero nadie cumple esa ley, es como ley muerta. Ahora, si se cumpliera esa ley sería muy difícil de hacerlo por parte la cineteca porque no tiene la capacidad técnica para recibir tanto material. Hay un problema por parte de los dos lados que hace muy poco posible cumplir la ley.

Aunque actualmente hay mayor conciencia, los realizadores no tienen mucha conciencia del recuerdo de su obra. La guarda en el disco duro de sus casas o la suben a plataformas digitales, pero esas son cosas que hoy día parecieran que duraran para siempre, pero en verdad en unos años más nadie sabe si Vimeo, YouTube o Dropbox seguirán en funcionamiento o ya no pueden pagar la suscripción y le van a cerrar la cuenta, entonces son cosas que no dan garantía.

No hay conciencia y también hay otros factores, por ejemplo, que también hay desconfianza por el tema derechos. No voy a decir nombres, pero en la cineteca ha pasado de que uno le pide a un realizador actual si puede dejar su copia digitales para resguardo y desconfía, por qué cree que la cineteca le va a quitar derecho y podrá exhibir la película cuando quiere. Cosa que no es así. En la cineteca se firma un convenio donde se establece claramente cómo va a funcionar el tema, donde quién deja la película jamás pierde los derechos.

Hay un miedo muy grande en que todo eso se pierda y también no se ha pensado mucho, por ejemplo, en todos los registros que se hacen actualmente de cualquier situación. De todo lo que paso en el estallido social. Todos esos registros que se hicieron no solamente por profesionales, sino que también de gente aficionada. ¿Dónde quedarán esos archivos? No hay una reflexión al respecto, pero ahí está como el callejón sin salida, por un lado, la cineteca tiene que pensar en ese tipo de desafíos. Actualmente se está pensando en rescatar material casero de los años 40 a 80 que antes no se tomaban en cuenta y que hoy día se le ve un valor histórico y patrimonial real. Pero el otro lado del callejón sin salida que me refería es que tampoco hay mucho recurso estatal porque nadie piensa institucionalmente que hay

que invertir en eso. La mayor muestra de eso es que la Cineteca Nacional debería formar parte del ministerio de la cultura y aun eso no ha pasado. Depende solo del centro cultural y eso es muy complejo ya que no le da una autonomía.

J.C: Para ir cerrando. ¿Por qué crees que autores como Naum Kramarenco desaparecen de la escena del cine nacional? ¿Será específicamente por no tener una manera apropiada de preservar nuestro patrimonio fílmico?

M.C: Evidentemente porque no existe un rescate y una difusión propiamente tal de su obra. Pero eso no es tan culpa de la cineteca tampoco. Sino también de las familias de los realizadores. Debo confesar que en el caso de Kramarenco, llevo persiguiendo a su hijo durante 4 años para que nos firme un convenio y así poder restaurar sus películas, las cuales hemos encontrado todas. Yo personalmente encontré una película que se dio por perdida, *Dejen que los Perros Ladren*, que la tenía el hijo del productor en su casa. Así que tenemos lista la filmografía de Kramarenco para ser restaurada y su hijo no nos autoriza. Eso es otra arista del mundo del patrimonio, que tiene que ver con quien tiene los derechos, los cuales a veces no se ceden por caprichos. Incluso cuando se ofrece dinero a las familias. El desconocimiento proviene en que realmente nadie está ganando plata, la cineteca está gastando plata en restaurar. Finalmente, en el caso del hijo de Naum Kramarenco, se está atentando contra la obra de su propio padre. Estoy muy seguro, de que si estuviera vivo estaría muy feliz de pasar todo y que se estuviera trabajando en su obra para que así se redescubra.

Lo otro, yo creo, que atento mucho contra la carrera de Kramarenco, es que al parecer era un hombre muy orgulloso de su trabajo, al ser tan profesional. Él se

formó durante los años 40 trabajando en ChileFilms, cuando llegaron técnicos argentinos y se conformó una generación de técnicos y cineastas chilenos muy destacados. Comenzó a hacer cortos documentales y tenía una formación bien clásica de hacer cine. De mucho rigor de tener un equipo con cargos específicos y formalmente sus películas son muy clásicas, muy transparente por así decirlo, pero muy bien confeccionadas en ese sentido también. Sin embargo, llegaron los años 60 y llegó un cine mucho más comprometido socialmente que estableció ciertos discursos más claramente y que se esmeró en mostrar un Chile que no se mostraba anteriormente y Kramarenco siguió en su propia línea de hacer cine de género, muy bien construido sí, pero no importándole mucho retratar al chileno o hablar sobre el sistema, aunque de todas formas siempre se cuelga en su obra. Pero jamás es lo principal en su obra, sino que él intentaba hacer películas de relojería, muy bien construidas y que funcionaran en un público amplio. Eso atento en los revisionismos que empezaron aparecer en el cine chileno de los años 50 y 60, donde el interés estaba en este nuevo cine chileno y el cine de Kramarenco quedaba volando y no encajaba en este movimiento. Siendo que sus películas son muy valiosas, sobre todo en mi opinión *Dejen que los Perros Ladren* ya que esa sí tiene un compromiso y una visión política muy potente. Entonces esa visión que estoy diciendo sobre Kramarenco va a quedar relativizada cuando esa película se redescubra. Eso comprueba también que el estudio de su obra no se ha trabajado como debería hacerse. Ha quedado afuera de la historia injustamente.