



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Chile


Corro Pemjean, Pablo  
Sergio Bravo y tendencias del montaje  
Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 83-99  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Santiago, Chile


Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

 **R**  
e  
c  
li  
y  
e  
a  
p  
y

**P**  
 **A**  
d  
te  
o  
a  
a  
rl  
d

En el libro *Teorías del cine documental chileno: 1957-1973* (Corro *et al.* 2007), los autores sostienen que la aparente diversidad temática y retórica de las películas del periodo y de las diversas instituciones productoras se unifica en el interés por lo que se transforma, lo que se desarrolla, lo que se manifiesta como proceso. Los procesos más demandantes del interés cinematográfico documental en Chile en ese periodo son los procesos de transformación estructural, y, en cierta forma, ideológica de la nación y el estado. Transformación primero del estado, transformación estructural, luego transformación de la nación y transformación ideológica, como propósito de más largo aliento. Tal vez se pueda establecer la relación al revés si consideramos que para ver, para comprender lo real como un proceso, la conciencia misma debe predisponerse para el movimiento, el espíritu debe descomponer unidades en partes, organismos en sistemas, en sistemas con relaciones de diverso tipo, oposiciones permanentes, dialécticas que se resuelven mediante síntesis, es decir que concluyen, o mejor, y para no contradecir la expectativa de dinamismo perpetuo de los sistemas culturales, que pasan a otro modelo de relaciones.

La estructura retórica más propicia para dar cuenta de las transformaciones es el montaje.

Reconsideremos qué significa este recurso. A nivel productivo audiovisual se trata de la operación de selección, armado u ordenamiento de un material filmado (o grabado) con el objetivo de construir la versión definitiva de un filme. La definición del montaje como ordenación narrativa y rítmica de los elementos objetivos del relato, enfatiza sus posibilidades retóricas. A través de él se ordenan las acciones que constituyen una historia no sólo para abreviar las largas duraciones existenciales, literarias e históricas y adecuarlas al tiempo cinematográfico, a su brevedad, estandarizada por razones económicas y de costumbre receptivo-perceptiva, sino que especialmente para que la articulación de esas acciones, partículas dramáticas, de esos cuadros visuales vivos, adquiera una organización dinámica, formalmente expresiva, rítmicamente compuesta por las confrontaciones entre cortes existenciales con duración diversa, con velocidades interiores afines o contrastantes, con espacios semejantes o diferentes según las cualidades figurativas, las cantidades y ordenamientos de elementos en su interior.

En el cine de montaje, la especificidad del sentido dramático, el tono emotivo, y la intensidad de los conflictos depende más que de la apropiada segmentación del relato en secuencias y planos ajustados narrativamente, de la organización de la serie de las duraciones de éstos y de una articulación que afectivamente ascienda y descienda, que acelere y desacelere, y que valore las acciones críticas mediante la disposición precedente y sucesiva de situaciones pausadas, acciones morosas. En el montaje se advierte que el sentido es efecto del tiempo y del cambio.

Las doctrinas que relacionan la identificación del potencial discursivo y representacional del cine con la hegemonía y eficacia del montaje son las mismas que interpretan el montaje como una aplicación narrativa y estética de la conciencia simultánea del mundo propia del burgués de comienzos del siglo XX<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Los filósofos e historiadores de influencia marxista como Walter Benjamin o Arnold Hauser, discípulo éste de Georgy Lukacs, interpretan la reflexividad de la conciencia burguesa en el montaje identificando en ello la retórica del gusto por la sustitución, o la nivelación materialista de hombres y cosas en los planos que sucesivamente se articulan como sistemas plásticos en tensión. Desde una perspectiva ideológica común, pero más sensible a la pretensión burguesa de síntesis, el célebre guionista del Neorrealismo italiano Cesare Zavattini señala en su texto *Tesis sobre el Neorrealismo*, que: en cuanto al estilo, en sentido estricto, me parece típico del neorrealismo el carácter analítico de la narración, en oposición al sintetismo burgués: sentido analítico

El me  
luego a  
sus mate  
sistemas  
administ  
movimie  
que saca  
miento p  
La conci  
cultural  
la circula  
lo más g

En la  
formal e  
es posibl  
impone  
distancia  
que hace  
articulac

En lo  
Remo

*encontra*  
inciertas  
últimos  
capital o

Usam  
ficos, co  
autores  
que ver  
difundió  
con una  
vistas de  
inventar  
Chile, el  
de Ingen  
de trenes

como  
hacer.  
La sín  
la vida  
Joaqui  
2 Pelícu  
Cultur  
de la C  
cine en  
3 Cfr. Ar

mediante planos fijos, o en el mejor de los casos, a través de panorámicas, y con carteles en francés. Seguramente la película estaba destinada a su exhibición en el extranjero en representaciones diplomáticas de Chile.

Las filiaciones entre el filme y la conciencia burguesa como conciencia modernista se reconocen por la naturaleza de los objetos, efectos institucionales representativos de un estado occidental y moderno, de una democracia, de una nación ilustrada, bien provista tecnológica y militarmente, culta según los cánones académicos. El carácter heredado de ese discurso, su mimetismo, el disfraz de nación europea, hace que la película sea especialmente cerrada, despoblada y rígida. Los planos en general son cerrados, abarcan sólo el edificio, el monumento, puesto que es probable que los espacios contiguos no dieran cuenta de la continuidad de lo moderno, sino que más bien prolongaran esa esquirla de modernidad hacia un llano pre-moderno, una ciudad baja colonial con techos de tejas, con carretas de bueyes y una que otra altura de campanario. La desolación se debe a que no aparecen personajes en los paisajes, no hay pueblo habitando esos parajes, seguramente por la misma razón anterior, porque las apariencias del pueblo chileno no pueden pasar por europeas como sí pueden hacerlo las fachadas de los edificios públicos. La rigidez se debe a la limitación del montaje que no es otra cosa que la compaginación de las vistas en función de un criterio que verifica en la capital la existencia de representaciones de diversas entidades ilustradas: edificios públicos del gobierno, de la educación, del comercio, de la cultura, de los transportes, monumentos patrióticos, fiestas ciudadanas, desfiles militares, ejercicios ecuestres.

En esta interpretación la clausura y la desolación serían causas de la rigidez del montaje, o más bien de la inexistencia de este recurso si lo concebimos como una elaboración formal de la compaginación. El encierro del plano dijimos que corresponde a la desigual distribución de la modernidad material en el espacio. La presencia de lo nuevo no es amplia, no se ha difundido por todo el ámbito urbano, más bien lo contrario. Y la soledad resulta de la intención de despoblar el espacio de elementos raciales, sociales, no identificados con la población característica de los enclaves modernos. Las imágenes de *Santiago 1920*, por esta disposición, tienen una lentitud de tiempo real, a veces de imagen fija. Recordamos dos planos cargados de dinamismo cuyas fuentes móviles son vehículos motorizados, el agente dinámico moderno por excelencia. Una de ellas corresponde a un desfile de autos durante un carnaval de primavera, el otro es una vista en picada de la fachada y los estacionamientos de la estación Mapocho. En la primera imagen el movimiento es lento por efectos de la muchedumbre enfiestada y en la segunda además de autos que entran y salen algunos tranvías atraviesan horizontalmente el encuadre. Pese a esos elementos móviles no podría ser calificado el plano como dinámico.

En relación con los dinamismos espectaculares del cine de género hollywoodense, y de los movimientos monumentales, épicos del cine realista soviético, ambos efectos del montaje, de diversas doctrinas y estrategias de éste, pero, en suma, efectos de ese dispositivo, el cine chileno hasta fines de los cincuenta es lento, rígido. La timidez relacional de sus representaciones, la linealidad de sus estructuras, y la morosidad de sus formalizaciones dramáticas y plásticas creemos que se debe a una cuestión de orden histórico paradigmático, o geopolítico: que hasta entonces el medio revela una escasa evidencia y conciencia material de la modernidad circundante, y, como caso particular de ello, una reducida cantidad de elementos dinámicos en el espacio próximo.

Antes nos referimos al largometraje *El Húsar de la muerte* (1925) de Pedro Sienna, y lo hicimos para señalar efectos de proximidad realista entre los elementos dramáticos

caracteri  
bien, el  
orden ép  
Si bien e  
protagon  
mayorita  
de: una  
dinámica  
cuencias  
de santia  
Rodríguez  
de Rodrí  
cabalgac  
luego co  
escena es  
Marcó c  
Torre Ta  
habitaci  
Chile. El  
patética,  
el espaci  
huida tra

En 19  
comienz  
expresio  
continge  
no se exp  
y tensio

A fin  
velocida  
tico. En  
y el dese  
transfor  
social y  
agentes  
la impos

El de  
chileno f  
vez sea t  
el pueblo  
de su rep  
Salvador

Pero  
de los ci

Las r  
volcadas  
redistrib

terrenos urbanos para la edificación de éstas, la nacionalización de las materias primas productivas y la democratización de las universidades, constituyen un referente caracterizador o legitimador de los diversos proyectos gubernamentales. Esa legitimación es un fenómeno de autoconciencia, de auto-reconocimiento, de auto-contemplación, y de representación discursiva que cuenta con los antiguos y nuevos medios audiovisuales para su ejecución. Antiguo el cine, nueva la televisión.

El cine, especialmente el documental, registra muchos de los procesos sociales nombrados y distingue, como su nuevo protagonista, a las masas, al pueblo, insertándose más efectivamente en la realidad a través de ese expediente dramático.

La televisión, que también irrumpe, a través de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y Católica de Valparaíso, en el año 1959, dará inicio a su gestión de paradójica contribución a la movilidad y fijeza del mundo y de las conciencias multiplicando las representaciones de lo real, ampliando y diversificando sus centros de acción, y restringiendo progresivamente toda disposición existencial y cultural a la de la novedad, y más tarde, del consumo<sup>4</sup>.

Desde el tiempo de *Las Callampas*, de Rafael Sánchez y *Mimbre* de Sergio Bravo, ambos documentales de 1957, hasta 1973, el cine chileno se identificará retóricamente con el montaje puesto que a través de él no sólo se expresa la inusitada y conflictiva multiplicación de las posibilidades de organización teórica y práctica de la vida individual y especialmente de la colectiva, sino que además se manifiesta el cambio como un valor y el sistema como el principio estructural de todo.

En las comprensiones del montaje como forma dominante en la retórica del cine de los Sesenta y del *Nuevo cine chileno* se distingue sistemáticamente la función de la dialéctica: simbólica, ideológica y material. La clase alta enfrentada con las clases populares o con la clase obrera, lo estático opuesto a lo dinámico, lo natural a lo artificial. Estos atributos y defectos forman parte de la figuración de lo simultáneo como tensión conflictiva entre términos sociales y culturales o como elementos contiguos, contradictorios pero indiferentes entre sí, enajenados. La simultaneidad y la dialéctica se expresan en el montaje paralelo y la resolución de los conflictos en el montaje ascendente. Ejemplos excepcionales de estas estructuras se encuentran en los documentales *Venceremos* (1970) de Pedro Chaskel, en *Descomedidos* y *Chascones* (1972) de Carlos Flores, y a nivel de largometrajes argumentales, y mediante una estructura de compaginación de planos y secuencias más largas en su alternancia, en *Morir un poco* de Álvaro Covacevic (1967), o en *Largo Viaje* de Patricio Kaulen (1967). Estas formas son representativas de aquella comprensión orgánica y binaria de la realidad que caracteriza a muchas teorías del montaje. Las más importantes de éstas como la del proto-cine hollywoodense, identificado con la obra y estrategias de D.W. Griffith,

<sup>4</sup> Sobre la identificación progresiva del cine chileno con el movimiento, el cambio, el conflicto y el sistema, como una asimilación de las extrovertidas y más conflictivas dinámicas de la historia y con el aumento material, técnico, industrial, poblacional del movimiento y la velocidad en el espacio de lo contingente es posible asimilar como analógica la interpretación que hará Gilles Deleuze de la presencia inusitada y central de imagen, cambio y movimiento en las reflexiones sobre el estatuto de la conciencia en las obras de Husserl y Bergson, postulados cercanos entre sí que contradicen lo que venían sosteniendo las filosofías y psicologías idealistas y empiristas hasta ese momento: cada uno lanzaba su grito de guerra: toda conciencia es conciencia de algo (Husserl), o más aún, toda conciencia es algo (Bergson). Es indudable que muchos factores exteriores a la filosofía explicaban que la antigua posición se hubiese vuelto imposible. Eran factores sociales y científicos que ponían cada vez más movimiento en la vida consciente, y cada vez más imágenes en el mundo material. ¿Cómo no tomar en cuenta entonces al cine, que a la sazón estaba en sus preámbulos y que llegaría a aportar su propia evidencia de una imagen movimiento? (Deleuze, 2008: 88).

y la de la Eisenstein, estas teorías lo real y las tensiones lo hacen convivir.

Durante las décadas de la propiedad de las cosas, el alcance no está en el cine que el cine los efectos lo colectivo de la subjetividad otras formas de la multiplicidad del mundo experimentando existente en aquellos en el cine fenómeno que arrastra estética. de ella, restringiendo los fundamentos objetivos.

Una de las formas de

Para el cine, por parte de *Alma* de una realidad que es la

En el cine, la tendencia a la escuela americana de preguntas.

Deleuze, 2008: 88).

ticamente

Concibió la composición de las imágenes-movimiento como una organización, un organismo, una gran unidad orgánica. Su gran hallazgo fue ese. El organismo es ante todo una unidad en lo diverso, es decir, un conjunto de partes diferenciadas: están los hombres y las mujeres, los ricos y los pobres, la ciudad y el campo, el Norte y el Sur, los interiores y los exteriores, etc. Estas partes son tomadas en relaciones binarias que constituyen un montaje alternado paralelo donde la imagen de una parte sucede a la de otra de acuerdo con un ritmo [...] es preciso también que las partes actúen y reaccionen unas sobre otras, para mostrar de qué modo entran en conflicto y amenazan la unidad del conjunto orgánico, y a la vez de qué modo superan el conflicto o restauran la unidad (Deleuze, 2008: 52-53).

Pasemos de inmediato a lo esencial de la definición del montaje en la escuela soviética:

Eisenstein sustituye el montaje paralelo de Griffith por un montaje de oposiciones; el montaje convergente o concurrente por un montaje de saltos cualitativos (“montaje a saltos”). Toda clase de nuevos aspectos de montaje se conjugan en él, o más bien fluyen de él en una gran creación, no sólo de operaciones prácticas, sino de conceptos teóricos: nueva concepción del primer plano, nueva concepción del montaje acelerado, montaje vertical, montaje de atracciones, montaje intelectual o de conciencia... Nosotros creemos en la coherencia de este conjunto orgánico patético; y aquí radica sin duda lo esencial de la revolución de Eisenstein: él dota a la dialéctica de un sentido propiamente cinematográfico, arranca al ritmo de una sola evaluación empírica o estética, como sucede en el cine de Griffith, concibe el organismo como algo esencialmente dialéctico (Deleuze, 2008: 61).

No será en las primeras películas de Bravo donde veremos presentes estas doctrinas, que concurren en la concepción orgánica de la realidad social pero que se distinguen en la resolución de sus conflictos, puesto que en Griffith la estabilidad se recupera tras las confrontaciones de los términos individuales en el duelo y Eisenstein, que concibe el conflicto de los términos como el modo específico e inevitable de su relatividad sistemática, deriva de las luchas colectivas aquel “salto cualitativo” que es la variación del “Todo”.

Los materiales del montaje, como materiales dramáticos, componentes sociales individuales e institucionales, aparecen, al menos en las películas de Bravo que, por ahora, son relativamente accesibles, como *Banderas del pueblo* (1965), filme de apoyo propagandístico a la candidatura presidencial de 1964 de Salvador Allende.

La película no presenta duelos, esquivando la forma predominante de la representación de las dialécticas políticas y sociales al final de la década, que es la de exponer en el montaje paralelo las contradicciones de las realidades que viven ricos y pobres, como en aquella impresionante secuencia de ese otro documental identificado con los ideales de la Unidad Popular, *Venceremos*, en que Chaskel nos presenta por un lado a los burgueses y sus perros en un certamen de adiestramiento y belleza canina y por otro lado vemos la apariencia de varios recién nacidos raquíticos en una maternidad. *Banderas del pueblo* es una película que más bien ignora la figura de las oligarquías y se propone hacer del pueblo el protagonista único de la historia, historia que se identifica con el devenir de Chile mismo. *Banderas del pueblo* es la reescritura de la historia de Chile, desde la perspectiva de la izquierda, en función de sus acciones y procesos. Pese a esto no está exento el conflicto de clases de la retórica del filme, más bien lo contrario, se expresa intensivamente en el comienzo para dejar sentado el precedente que el antagonismo o la beligerancia es uno de los motores del movimiento de la Nación.

Nos referimos a la obertura de fotomontaje de la película. Las imágenes fotográficas, seguramente de origen periodístico, presentan mediante oposiciones de planos generales y primeros planos una lucha callejera entre manifestantes y la fuerza pública, la que no se

llega a v  
La inten  
por la in  
y la amp  
señalan.  
que la p  
cámara u  
no contr  
en movi  
obertura  
musical  
la mult  
genes ap  
El princ

Pe  
ya  
co  
pa  
au

A co  
mayoría  
recursos

En es  
reconoci  
duelo, co  
ente org  
también  
en el mo  
referenci  
Partido  
sociales  
o como

Vista  
las cubie  
violinista  
pocas m  
político;  
imágenes  
Entonces  
imágenes  
en el tra

En el  
hendido  
medida,  
que por  
mulo-res

de la fórmula griffitheana, que por lo demás tenía sentido no desatender del todo puesto que se trata de la primera película que Bravo hace, en teoría, para conquistar los favores ideológicos de un público masivo, estaban las poéticas elementales, como metáforas de ilustración doctrinal, típicamente eisensteniana, y esas pequeñas y marginales figuraciones de cosas y cortes formales, materiales, sociales, desestimados por el cine: el pájaro enjaulado, el violinista, la gente en las fachadas de las casas, un grupo que gravemente mira en plano medio hacia la parte baja del encuadre, como mirando a un muerto que nunca se ve.

En el libro *Teorías del cine documental chileno: 1957-1973*, ya en la introducción los autores establecen las afinidades objetivas entre la valoración que hace el cineasta ruso Dziga Vertov del intervalo en el montaje y el tratamiento que darán estos cines a nuevos objetos y sujetos sociales, desatendidos por la tradición representacional, como motivos interválicos propicios para la ampliación de la conciencia cinematográfica chilena. Esas pequeñas formas de la realidad que distinguimos en el montaje de *Las banderas del pueblo*, ingravadas y contingentes a la vez, son el material interválico de Bravo, partes de su comprensión sistemática y mecánica de lo existente:

La originalidad de (Dziga) Vertov, estriba en la afirmación radical de una dialéctica de la materia en sí misma [...] no hay duda de lo que Vertov mostraba era al hombre presente en la naturaleza, sus acciones, sus pasiones, su vida. Pero si trabajaba con documentales y noticiarios, si recusaba drásticamente la puesta en escena de la naturaleza y el guión de la acción, era por una razón profunda. Máquinas, paisajes, edificios u hombres, poco importaba: cada uno hasta la campesina más encantadora o el niño más conmovedor, se presentaba como un sistema material en perpetua interacción. Eran catalizadores, convertidores, transformadores que recibían y devolvían movimientos cambiando su velocidad, su dirección, su orden, haciendo que la materia progresara hacia estados menos probables, realizando cambios sin común medida con sus propias dimensiones. No es que para Vertov los seres fuesen máquinas, sino que más bien las máquinas tenían corazón y “corrían, temblaban, se sobresaltaban y echaban chispas” como también podía hacerlo el hombre, con otros movimientos y bajo otras condiciones, pero siempre en interacción unos con otros. Lo que Vertov descubría en el noticiario era el niño molecular, la mujer molecular, la mujer y el niño materiales, tanto como los sistemas o denominados mecanismos o máquinas. Lo importante eran todos los pasajes (comunistas) desde un orden que se deshace hacia un orden que se construye pero entre dos sistemas o dos órdenes, entre dos movimientos, está necesariamente, el intervalo variable. En Vertov, el intervalo de movimiento es la percepción, el vistazo, el ojo. Pero el ojo no es el del hombre, demasiado inmóvil, sino el ojo de la cámara –es decir un ojo en la materia, una percepción tal que está en la materia, tal que se extiende desde un punto en que comienza una acción hasta el punto al que llega la reacción, tal que llena el intervalo entre ambos, recorriendo el universo y palpitando a la medida de sus intervalos (Deleuze, 2008: 64-65).

La conciencia, que establece relaciones argumentales y formales en *Las Banderas del pueblo*, trata a las máquinas, los paisajes, los edificios y los hombres, como un sistema material en perpetua interacción. Mientras se ejercita esa conciencia en el montaje narrativo o de ideas, practicando con sentido materialista una inusitada versión del devenir histórico de Chile, en la práctica de la disponibilidad de los materiales es ella misma la que se conoce como libre para ensayar aún en ese ámbito de lo político las posibilidades plásticas de las formas cinematográficas.

En *Las Banderas del Pueblo* en el minuto 7 con 11 segundos el director incorpora la imagen de lo que parece ser el reflejo, naturalmente invertido sobre la superficie de un río, de un arbusto, o de un árbol, acaso de un espino o de un algarrobo. Inmediatamente

antes de  
un suelo  
una cámara  
dice: “la  
montaña  
dría atra  
índica la  
imagen c  
en térmi  
efecto de  
Salvador  
de la his  
cruzadas

Esta  
es posibl  
puestas p  
de movim  
Antes de  
señalar c  
la obra c  
otros eje  
de las m  
las dinám  
en *Lámi*  
del agua  
el Ródar  
para figu  
de los ho  
historia  
de las ag

*Mim*  
obra ina  
alumno  
tigación  
(2007),  
los curso  
libro, cu

- 5 El doc  
equipo  
sitiva,  
Direct  
proyec  
6 El dire  
Santa  
7 Al igu  
fundó

cine como factor caracterizador de teorías cinematográficas, distinguen entre materias primas existenciales, por ejemplo, el mundo histórico o el mundo de lo imaginario, y materias primas fenoménicas, por ejemplo, el movimiento, la luz, el color. En virtud de esta doctrina y de esa filiación intermedial o interdisciplinaria señalada por Bravo, los autores ejemplifican que la materia prima del cine de Bravo, al menos en *Mimbre* sería el movimiento y la luz, materias primas, presumiblemente propias también del movimiento Bauhaus.

*Mimbre*, tal como se señala en sus carteles de obertura, da “a conocer las impresiones visuales que sacuden al visitante que llega a su taller”, al taller del artesano mimbrero llamado “Manzanito”. Se trata entonces de una película sobre las impresiones de luz que capta el cine en el proceso de enhebrado y tejido creativo de la fibra vegetal. Nada más alejado a un documental de índole costumbrista, o didáctico folklorista. En honor a la verdad, la película podría prescindir de todo lo que no sean los movimientos del mimbre blanco en vara libre o trenzado contra los fondos mate, grises, negros del patio soleado de la vieja casa taller de Abtao 275, Quinta Normal. Podría prescindir del rostro de Alfredo Manzano, “Manzanito”, incluso de sus manos, en las que uno no llega advertir la potencia dinámica, eléctrica, estridente de las varas en tratamiento. Incluso podrían faltar, sin perjuicio de la sensación final que produce el montaje, los planos en que figuran las formas terminadas, canastos con forma de pescado, de vacas, de floreros, porque esa sensación es la de la agitación de una vida luminosa orgánico inorgánica anterior o posterior a una formalización instrumental. Si no fuera porque el movimiento no puede prescindir de uno de sus estados, del reposo, si fuera discernible sin intervalos de reposo, esos planos, que, por cierto, contienen menos movimientos que los de las hebras en las manos o en el aire cortando el plano negro como si se tratara de un filme abstracto de Hans Richter<sup>8</sup>, o simplemente de aberraciones eléctricas en una pantalla de televisión de puntos luminosos, serían innecesarios. En correspondencia con este espíritu relativamente informalista, o abstracto de la película, la música que compuso para ella Violeta Parra, con la autonomía formal que goza, y que el montaje no procura forzar a la analogía, tiende una y otra vez a la estridencia punzante (atonales), entre armonías (tonales) de reminiscencias folklóricas.

Para no forzar demasiado las cosas, ni ajustar las formas con las teorías al punto de desnaturalizar una u otra, las relaciones que establecemos entre el montaje de Bravo en *Mimbre* con el montaje expresionista -la más extraña de las formas sobre la compaginación que aporta Deleuze a las taxonomías estructurales del cine- se derivan de la siguiente enunciación:

Podríamos contraponer punto por punto la Escuela francesa y el Expresionismo alemán. Al “más movimiento”, le responde un “¡más luz!”. El movimiento se desata pero al servicio de la luz, para hacerla centellear, formar o dislocar estrellas, multiplicar reflejos...la luz es ciertamente movimiento, y la imagen-movimiento y la imagen-luz son las dos caras de una misma aparición. Pero si la luz era hasta ahora un inmenso movimiento de extensión, en el expresionismo se presenta como un poderoso movimiento de intensidad, como el movimiento intensivo por excelencia (Deleuze, 2008: 77).

Deleuze opone en varios sentidos el montaje de la Escuela francesa de preguerra con el Expresionismo alemán. El inmenso movimiento extensivo de la luz era el de la formación

<sup>8</sup> Hans Richter, (1888- 1976). Pintor, artista del grabado y cineasta experimental alemán. Sus películas, particularmente *Rhythmus 21*, es uno de los orígenes del cine abstracto.

dinámica, tendenci conflictiva de Lotte Iván el t

En M para hac son tan c anudar, negro, co el encuad se trata cámara e girar al s Fernand en los te

La im cional de expresiv cálculo l formal d

En el observac las relac y caída, míticas drich M

Sin e Glane<sup>13</sup> getales, p estaba y tal como metamor entre el l

<sup>9</sup> Abel C el dran

<sup>10</sup> Lotte es La p gráfico

<sup>11</sup> El inv Latina de los

<sup>12</sup> Todos tender Caliga

<sup>13</sup> El doc una ex La Gla



la naturaleza y el estado del conflicto, estarán más o menos delimitadas, del mismo modo que en *La Glane*, desde la niebla densa a la luz plena, desde el gris al color intenso, desde la silueta desperfilada al accidente más delineado de la materia, a los procesos expresivos de los elementos, que transmiten conmociones de la vida y la muerte, despliegues del bien y del mal, más por el modo en que Bravo las articula figurativa, rítmica, dramáticamente en el montaje, que por la narración que hace el guía oficial del sitio del martirio.

Las relaciones entre las formas del montaje presentes en los filmes documentales de Sergio Bravo y la modalidad que le reconoce Gilles Deleuze a la del cine francés de preguerra, “escuela francesa” dice él, se manifiesta con mayor nitidez en su filme *Día de organillos* (1958).

Antes de este ajuste teórico, el cine francés se nos filtró ya en las poéticas de la compaginación de Bravo a través de la alusión que con fines de identidad y diferencia hicimos a *El ballet mecánico* de Fernand Leger, película que el mismo Deleuze particulariza en esta tendencia de montaje para señalar que en cierto sentido ella corresponde a:

un arte abstracto donde el movimiento puro se desprendía unas veces de objetos deformados, por abstracción progresiva, y otras, de elementos geométricos en transformación periódica, con un grupo de transformación afectando el conjunto del espacio. Era la búsqueda de un cinetismo como arte propiamente visual, y que ya en el cine mudo planteaba el problema de una relación de la imagen-movimiento con el color y con la música (Deleuze, 2008: 69).

Se trata entonces de una forma de montaje, en este caso, el de Leger, no narrativa, particularmente seductora para una conciencia pictórica contemporánea, abstracta, específicamente de abstracción geométrica. El cinetismo, y la abstracción geométrica en el cine, como sucedáneos materiales y experimentales del color y la luz para los pintores, y fotógrafos de las vanguardias, constituyen también pertrechos materiales, instrumentales para las conciencias coreográficas, teatrales y arquitectónicas disidentes de la primera mitad del siglo, luego vías de acceso expresivo y poético en un medio que les ofrece concretas y diversas formas de la duración.

Pues bien, insistimos que en tiempos de *Mimbre* y *Día de Organillos* Bravo era estudiante de Arquitectura, y que para efectos de las caracterizaciones intermediales, es un cineasta-arquitecto.

La otra infiltración de lo francés en el cine de Sergio Bravo se manifiesta en su identificación concreta y a la vez poética con la historia reciente de Francia a través del episodio del documental *La Glane*.

Identificarse quiere decir en este caso la promoción, o búsqueda de un procedimiento de penetración existencial, de aproximación corpórea y de conciencia, al efecto residual de una tragedia humana concreta, fechada, situada, por más relativamente remota que esta resulte del tiempo y la cultura del realizador. Expediente fenomenológico el de interrogar a las piedras de los muros, de los suelos, de las bóvedas, a las calles vacías, las casas en ruinas, los postes y sus cableados, a las materias más duras y cultivadas, y a las quebradas y deformes. Es parte también de esa *epoché* fenomenológica, fibra de ese mismo tejido de sentido, el de los fenómenos naturales y humanos, circunstanciales y permanentes, indiferentes, inmunes en apariencia al caos: las aguas grandes y chicas de los ríos y riachuelos de la región de Lemosin, las arboledas, los pescadores en los remansos, la cosecha de las manzanas, la elaboración de la sidra. Cuando decimos que se trata de una infiltración de lo francés en Bravo, o que Bravo se inmiscuye en Francia, lo decimos, en la primera dimensión simple que se trata de un trabajo francés, un documental por encargo para la televisión francesa. Es probable entonces, que el director haya pensado en ese espectador,

en las im  
ver aún.  
la identi  
diferenci  
uno de s  
de la qu  
los suple  
fenomen  
esa comu  
*La Glan*  
hombres  
que ya e  
aporta F  
desconce  
los hom

Lo qu  
sados so  
definirla

La ci  
mentar c  
transform

La m  
en el mu  
en circun  
correspo  
(1981).  
que se re  
una inda  
naturale  
interesa  
de agua,  
los anim  
multifor  
de las ag  
y domes

La op  
formas,  
en su des  
más par

Sobre  
de mont

Un  
co  
ci  
el  
20

Así como en el comienzo del filme de Bravo, los ordenamientos y riñas de las gentes que buscan agua y las bandejas de plata que acarrearán el té matinal al interior de mansiones, coinciden con el sueño de los niños callejeros en las aceras, uno de los motivos de Vertov del despertar de una ciudad en *El hombre de la cámara*, en *Día de Organillos* los niños sin casa que ejecutan bailes coléricos en plena calle, los planos móviles en cámara lenta, *dolly in* en diversos ángulos, del avance de un carro de mano, o el equilibrio de un limpiador de ventanas en un departamento elevado, y luego la vista descendente que reproduce el desplome del hombre a la acera, conectan con las coreografías de la mujer que asciende y desciende en el columpio, con la vieja que asciende una y otra vez una escala con un canasto, con los caballeros que bajan a gran velocidad por el tobogán de una feria de atracciones en *El ballet mecánico* de Leger.

En función de estas figuras y de los ritmos de las compaginaciones inmediatas y de los de las secuencias, como alternancias de inercias, “se rebasan los móviles para extraer un máximo de cantidad de movimiento en un espacio dado [...] y en última instancia, la danza sería una máquina y los bailarines sus piezas” (Deleuze, 2008: 67).

*Día de organillos* es, por ahora, nuestro más nítido ejercicio cinematográfico de sinfonía de ciudad, como lo fue para el cine de Alemania, *Berlín, sinfonía de una ciudad* de Walter Ruttmann, o para el cine ruso, *El hombre de la cámara* de Vertov, y para Brasil, *Sao Paulo, sinfonía de una metrópolis* (1929). La relación entre movimiento productivo, o movimiento destructivo, cuyos efectos pueden ser la miseria, el predominio de la calle como único lugar de asiento, el trabajo miserable, y la muerte por el riesgo de las tareas, tanto en Bravo como, por ejemplo, en Leger, deriva de un motivo rico en circulaciones y en efectos de ellas, el de la circulación del dinero. Pocos cines han compuesto tan consistentes sociologías cinematográficas del dinero como el francés. Basta por ahora con identificar uno de los últimos filmes de Bresson, *El dinero* (1983).

En Leger están las monedas formando figuras contra un fondo negro y remitiendo al carácter generador de mecanismos, de espectáculos baratos que tiene la abreviada pieza de transacción. En *Día de organillos* están también las monedas en aquella secuencia en que éstas caen del cielo para el organillero que toca en una esquina que podría ser la de la calle Miraflores con Esmeralda. La lluvia no es un milagro sino la limosna que a modo de juego niños burgueses arrojan desde un balcón al músico pobre y a su ayudante, una mujer vieja que recoge con cansancio las chauchas. La secuencia es precedida por otra en que unas máquinas aplanadoras y unas especies de martillos apisonadores achatan un terreno, aplanan una calle para ser pavimentada. El movimiento vertical descendente aplasta para la circulación y la subsistencia miserable.

Hasta acá, esta exégesis de las políticas del montaje en el cine documental de Sergio Bravo, interpretación que es una apología de su genio constructivo y de su excepcional sentido plástico e ideológico de las relaciones formales en el mundo concreto.

El realismo de este documentalista, por razones históricas, cronológicas, por el tiempo en que desarrolla su estilo, descubre sus objetos y despliega su experticia en el montaje y la fotografía, antes de 1965, es decir, antes de la hegemonización de lo político de todos los sentidos en Chile, se identifica con las bases estructurales de los procesos materiales, de los procesos de la forma, que son anteriores a las cristalizaciones de los procesos discursivos, retóricos, e iconográficos de expresión de los procesos sociales.

La riqueza y diversidad del montaje de Bravo no es un efecto de diletantismo o mimetismo productivos, sino el resultado de una exploración concentrada, focalizada sistemáticamente, de las virtualidades semánticas y plásticas de las apariencias del mundo en el cine, luego,

el resulta  
medio ex

Este p  
de su rec  
de soled

Al ma  
tal recon  
el sistem  
de produ

## REFERENCIAS

Corro, P.  
cine d  
de Cl  
Corro, P.  
Fadio  
los of  
Deleuze,