



**UNIVERSIDAD  
ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO

UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
ESCUELA DE CINE

CINE Y GUION.

LA CONCRECIÓN DEL GUION CINEMATOGRAFICO PARA LA PELÍCULA  
“PALOMITA BLANCA” DEL REALIZADOR CHILENO RAÚL RUIZ.

Alumno: Rubilar, Daniel

Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al título Realizadora en Cine y Artes Audiovisuales

Memoria para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2021

## Agradecimientos

Sin duda, una de las partes más complejas y necesarias al término de esta etapa es la de los agradecimientos, ya que hay tanto que agradecer que estoy seguro, que me faltarían hojas y memoria para nombrarlos a todos, de igual manera, haré mi mejor intento.

En primera instancia, quiero agradecer y siempre estaré agradecido de Paulina Obando, por ser quien me brindó una segunda oportunidad en la vida para seguir estudiando. Algún día le contaré el difícil y complejo momento que estuve viviendo emocional y académicamente, y le recordaré que esa llamada telefónica que tuvimos cuando me estaba matriculando fue vital para seguir y cumplir con mi carrera universitaria. Esa llamada fue un salvavidas en un océano en el que me estaba ahogando. Ella no sabe lo importante que fue para mi haberme topado con ella en ese preciso momento de mi vida.

También quiero agradecer al profesor Marco González al ser un excelente docente y profesor guía de seminario de grado, por su activa participación y motivación durante todo el año. Por su paciencia, buena onda y excelente disposición para responder dudas e inseguridades, su presencia y carisma fue fundamental en mi proceso de investigación y formación profesional.

También quiero mencionar de manera destacada el amor y el apañe incondicional que me brindó mi madre Lydia Marisol Rubio Álvarez durante todo este camino, por ayudarme cuando nadie me ayudó, por contenerme cuando veía todo negro y por motivarme cuando ya no tenía ganas de nada. Por todo eso y mucho más, siempre estaré muy agradecido de ti Mamá, a pesar del estrés de tener un hijo como éste, todo lo que hago es por ti, y todo lo que he logrado es gracias a ti, porque eres mi pilar fundamental en la vida, eres mi motor. Mi gran inspiración fue verte luchar y surgir de abajo, por todo eso, es que ahora te mereces el cielo y más. Y aún en estos tiempos de pandemia, y con todo lo que nos ha sucedido, a pesar de que ya no estamos tan juntos de manera física como antes, te siento cada día más cerca. Te amo de corazón mamá.

También quiero agradecer a Javiera Valentina Astudillo Bahamondes, por ser una persona incondicional en mi vida, por su apoyo, amor y cariño que siempre me brinda, por ser mi compañera de vida y aventuras gracias, Javiera por tus abrazos y palabras que me llenaban de aliento y esperanza cuando todo se me desmoronaba, gracias por estar siempre ahí para mí cuando más lo necesitaba, gracias por el amor y la ternura con la cual siempre me has tratado.

Y por último y no menos importante, quiero agradecer a la persona que hizo posible todo esto a pesar de todas las dificultades que vivió, pero aun así logró salir adelante dando lo mejor de sí, y esa persona soy yo. Quiero agradecerme por creer en mí, quiero agradecerme por todas las veces que me trasnoche trabajando para luego trasnocharme estudiando, quiero agradecerme por no darme días libres, por ser capaz de laburar en dos trabajos y aun así responder bien en la universidad. Quiero agradecerme por nunca rendirme, quiero agradecerme por haber sido alguien que siempre dio lo mejor de sí, tanto universitaria como humanamente hablando. Quiero agradecerme por siempre tratar de dar más de lo que recibo, quiero agradecerme a mí por tratar de hacer más el bien que el mal, quiero agradecerme infinitamente por ser yo siempre. También quiero agradecer al grupo de compañeros que me unieron a su equipo de trabajo cuando me quedé prácticamente solo, también quiero agradecerle a ese compañero de curso, por siempre haber visto mis logros con envidia, porque gracias a él supe que iba por buen camino, y así entender que el éxito de uno es el fracaso de otros, como también quiero agradecer a Benjamín Sáez por haber sido un gran compañero durante estos 4 años de carrera, y aunque ya no hablemos, fuiste un gran amigo y una gran persona. Por todo esto es que quiero agradecerme, por la manera en que ha evolucionado mi mente y mi corazón frente a las personas, debido a las circunstancias de la vida que nos ponen a prueba.

Y, por último, me quiero agradecer y felicitar, porque estoy seguro que el Daniel del pasado de 16 años me estaría viendo, ahora, con orgullo y gran admiración al Daniel actual de 23 años, por lograr todo lo que se propuso y más, a punta de perseverancia, esfuerzo y aguante.

## Tabla de contenidos

Introducción	4
Capítulo I	
1.1. Datos del contexto	8
1.2. Antecedentes teóricos y empíricos.	11
1.3. Problematización	14
1.4. Pregunta de Investigación	20
1.5. Objetivos de la Investigación	20
Capítulo II	
2.1. Cine	21
2.2. Literatura	23
2.3. Guion y escritura cinematográfica	24
Capítulo III	
3.1. Enfoque de la investigación	28
3.2. Tipo de investigación	28
3.3. Muestra de estudio	29
3.4. Técnicas de investigación	30
Capítulo IV	
4.1. Ficha técnica	32
4.2. Matriz de análisis y fotogramas	33
4.2.1. Vende patria	33
4.2.2. Bailen algo chileno	36
4.2.3. Celebración	38
Conclusiones	41
Bibliografía	43

## Introducción

La presente monografía tiene por objetivo abordar desde el campo cinematográfico la concreción de una obra fílmica basada y construida a partir de una obra literaria. Específicamente, el trabajo discutirá una novela escrita por Enrique Lafourcade llamada “Palomita Blanca” y su futura realización y proyección fílmica, la cual analizaremos desde varios aspectos y perspectivas que han influido tanto externa como internamente al artista audiovisual.

En este caso en particular, estudiaremos al artista visual en Chile, frente a una política estatal que no fomenta ni incentiva condiciones e implementaciones óptimas e igualitarias para todo estudiante de Cine y Artes Audiovisuales. Es por ello, que, las y los realizadores nacionales emprenden a partir de su intuición y exploración, desarrollando su talento a través de la cámara para lograr crear una visión estética, desarrollar un género o continuar un tipo de cine distinto al establecido por los márgenes y cánones de la industria hollywoodense.

El interés de este estudio está centrado en la interrelación que se logra al fusionar la literatura con el cine a través de la mirada del realizador chileno Raúl Ruíz en la elaboración cinematográfica de “Palomita Blanca”. Esta pieza fílmica, se elaboró a partir de la obra literaria de Lafourcade, por lo que nos enfocaremos específicamente en el trabajo “guionístico” que habita tanto en la obra literaria como en la obra cinematográfica, siendo no solo interesante, sino que pertinente analizar el guion. Lo anterior, debido a que es el guion quien logra materializar y visualizar una historia que habita en un libro, en una reelaboración a partir de un guion cinematográfico.

Para realizar el trabajo antes descrito, la monografía se divide en cuatro capítulos. En primer lugar, en el capítulo I veremos que nuestra investigación está situada en y sobre el campo del arte, donde distintos especialistas e importantes autores del arte nos instauraran afirmaciones y hechos, los cuales serán fundamental para entender el contexto que vivió y vive el arte, para así comprenderlo desde una postura argumentativamente clara. De esta manera, podemos analizar la actualidad académica con respecto a cómo está respaldado el arte en Chile.

Luego, el trabajo se detendrá en revisar cómo opera el campo de las artes desde los establecimientos educativos hasta su campo laboral y profesional, siendo esta, la mejor manera para observar las virtudes y desventajas del campo audiovisual en Chile que nace a partir de la intuición del artista, logrando pulir un talento único, distintivo y de valor, desde lo casero y exploratorio.

Para finalizar y entender de manera clara nuestra investigación, decidimos plantear una pregunta base la cual es “¿Cuál es el rol del guion cinematográfico en la representación de la película “Palomita Blanca” del realizador chileno Raúl Ruiz? Por lo que como objetivo general tendremos que identificar cual es el rol del guion cinematográfico en la representación de la película “Palomita blanca” del realizador chileno Raúl Ruiz. Y como objetivos específicos se definen tres, los cuales son, en primer lugar, reconocer los aspectos del guion cinematográfico en la representación de la película “Palomita Blanca” del realizador chileno Raúl Ruiz. En segundo lugar, distinguiremos los aspectos del guion cinematográfico y guion literario en la película “Palomita Blanca” del realizador chileno Raúl Ruiz. Y como tercer y último lugar, identificaremos la conformación del guion cinematográfico a partir de la novela “Palomita Blanca” en la película del realizador chileno Raúl Ruiz.

En segundo lugar, en el capítulo II construiremos nuestro marco teórico a partir de las afirmaciones de Aleksandra Jablonska. Ella nos señala la vital importancia de la lectura para este viaje investigativo y exploratorio, donde el nutrirse tanto con los textos como con nuestros pensamientos, serán vitales para nuestra investigación. Por ello definiremos tres conceptos que serán claves para nuestra investigación y para entender los pilares que sostienen nuestra obra principal a estudiar, los cuales son: cine, literatura, guion y escritura cinematográfica. Alrededor de estos tres conceptos es que funcionará y se sustentará la investigación para el análisis de la futura obra fílmica.

En tercer lugar, el capítulo III se evidenciará el carácter exploratorio que poseerá la investigación y su enfoque de la investigación. Según Uwe Flick, es de carácter cualitativo, ya que el investigador logra desarrollar un tipo de afinidad con la investigación la cual se ve presente en las características personales y

emocionales que influyen al estudiar en profundidad una obra en particular. Se elige analizar la película “Palomita Blanca” de Raúl Ruiz ya que nos permite estudiar las características tanto cinematográficas como literaria, y más aún, siendo Raúl Ruiz el que le otorga una recontextualización nueva y atractiva, respetando la intencionalidad y el motor de la historia, que son la pareja de adolescentes.

Para estudiar la película “Palomita Blanca” se utilizará la técnica de investigación declarada por Aumont y Marie del *Découpage* el cual nos permitirá analizar meticulosamente los aspectos audiovisuales que observaremos en el fotograma, y la técnica de Ángeles López llamada análisis cronológico-secuencial del documento fílmico. Ambas nos permitirán identificar las características que componen la secuencia en una planilla, analizando así la secuencia exacta que queremos.

Por ultimo, el capítulo IV se presentará la ficha técnica de la película “Palomita Blanca”, la cual nos introducirá en el contexto que se elaboró, sus obstáculos e impedimentos que dificultaron su pronta proyección en la pantalla grande en las salas de cine de Chile producto del inicio de la Dictadura Militar chilena. Finalmente, aplicaremos las técnicas de investigación mencionadas para el correcto análisis y resultado frente al estudio y así comprender, reconocer, distinguir e identificar el rol que posee el guion cinematográfico con el guion literario para la conformación de la película “Palomita Blanca”.

Con todo, esta monografía espera poder contribuir y aportar sobre la investigación en y sobre el campo del arte para futuras investigaciones, proyectos o temas que tengan relación sobre el arte en Chile. En especial para el área cinematográfica, en la construcción de un guion o en la adaptación literaria para una futura proyección fílmica. Esta monografía pretende ser de asistencia y apoyo para entender desde una perspectiva diferente como se desenvuelve el artista chileno en un país con poca presencia de parte de las políticas públicas y estatales con respecto al área artística. Desde la formación hasta la reproducción, siendo esta manera, entre estudiantes y futuros profesionales en el campo del arte, la mejor manera para generar redes de apoyo entre nosotros mismos (como siempre lo ha

sido el arte, desde su manera autónoma y autogestionada) y así lograr obtener respuestas y mejoras frente a las exigencias políticas que hasta el día de hoy no han respondido al arte en general.

## Capítulo I

### 1.1 Datos del contexto

Como bien se ha explicado, la escritura es la base que nos permitirá investigar y trabajar el arte con todos sus elementos que lo componen. De esta manera entendemos al igual como menciona Juan Carlos Arias “no existen objetos de investigación en sí mismos, sino que se convierten en objeto de investigación en la medida en que el proceso de la investigación misma los configura como tales” (2010, p. 3).

El arte es un proceso de investigación que toma objetos que luego se convertirán en propios objetos de investigación y, desde dicha selección, estudiarlos con cierta distancia que nos permita entenderlas como tal. Si bien, podemos entender que dicha relación y cambio que surge del “objeto” a “objeto de investigación”, es importante instalar una distancia que nos permita estudiar el proceso de investigación, de creación, en la práctica y en lo teórico. Esta importante “distancia” al cual nos referimos, únicamente lo brindará la escritura. Mencionado de otra manera, según Juan Carlos Arias es “Dicha distancia es posible en la escritura, no simplemente como elaboración teórica sino como un ejercicio de estilo en el que resuena el hacer de la obra” (2010, p. 3).

En un sentido similar Sánchez nos explica el particular debate sobre las investigaciones que se enfocan en el área artística a diferencia de las investigaciones científicas. Si bien, entendemos que son prácticas distintas, pero, aún así, existe un mecanismo que funciona de forma paralela y se encuentra en las dos áreas mencionadas que es el “redescubrimiento”. El valor de la experiencia y de los errores que surgen en la investigación es algo esencial que se puede observar en aspectos desde académicos hasta cotidianos.

Entendemos que el proceso de investigación significa tiempo y perseverancia en el descubrimiento constante, de la misma manera que se lleva en lo científico. Pero es en este punto donde emerge una importante diferencia entre una de la otra. Por lo cual, cabe señalar que:

La investigación en artes puede constituir un espacio de trabajo autónomo, aunque también puede caer en el riesgo de conformar otro circuito paralelo y ser asimilado por mecanismos de carácter no comercial, a pesar de ser productivos para el capitalismo cognitivo. La investigación en artes solo constituye una resistencia si su contexto de realización genera alternativas frente a instancias políticas o instancias económicas (Sánchez, 2013, p. 38).

El rol que ejerce el arte es importante como medio de expresión y de comunicación con el otro. También las producciones artísticas que contribuyen a nuestra sociedad y a nosotros como sujetos pensantes. En esta circunstancia el escenario es el siguiente:

¿Acaso el concepto de “verdad” no fue puesto en crisis al mismo tiempo que la noción de “belleza”? Si aceptamos que la práctica artística ya no está regida por la producción de belleza, ¿por qué hemos de pensar que la ciencia está regida por la producción de “verdad”? (Sánchez, 2013, p. 39).

Si bien, la problemática alude sobre qué práctica responde a las interrogantes establecidas, trata sobre la existencia de distintos métodos que lleva el investigador, en distintas áreas, donde debe tomar distintas decisiones que construyen una realidad nueva. Bajo una perspectiva objetiva, es el investigador quien aporta su investigación que nace de una teoría que lo mueve y motiva a conseguir la producción final para exponerlo. Lograr elaborar desde la experiencia empírica a través del ensayo y error las variabilidades durante el proceso.

El inicio de una investigación dará cabida a una investigación paralela e interna que se lleva a cabo dentro de la investigación misma, la cual trata sobre el proceso colectivo, donde existen consejos y sugerencias externas, las cuales poseen visiones diferentes, pero le otorgaran un sello distintivo y único a la investigación si sabemos aplicarlas correctamente. Accediendo y aprendiendo de

todo lo que nos sucede, podremos convertir y canalizar la dirección deseada de la investigación hacia su correcta elaboración. Dicho en otras palabras:

Eso es esencial para sentirse cómodo y también para que surja una comunidad con la cual compartir el trabajo; es entonces cuando realmente resulta interesante dedicarle tiempo a la “conversación”, experiencia donde se observa y se siente como necesario (Sánchez, 2013, p. 49).

La investigación en artes es un debate constante debido a su compleja autonomía. Las dificultades se han fragmentado cada vez más para concebirle al arte el valor significativo dentro de las investigaciones que se realizan a través del arte y para el arte. Se dirá al respecto que:

Resultaría paradójico aceptar el criterio de la institución cuando la preocupación por definir la investigación en artes deriva precisamente de la dificultad de construir un sistema docente y de especialización basado en el voluntarismo o los vaivenes del mercado y del contexto institucional (Sánchez y Pérez, 2010, p. 5)

Existe una serie de causantes por las cuales la investigación en artes no logra su máximo esplendor con los parámetros académicos. La investigación y el proceso de investigación nace a partir de la intuición propia del artista. Es decir, estudia y busca responder un fenómeno a partir de una interrogante que genera la motivación artística a llevar un proceso empírico que empieza a tomar forma de un punto inexistente, pero desde la base de la intuición. José Antonio Sánchez y Victoria Pérez Royo afirman que: “Algunos participantes en el debate sobre la especificidad de la investigación en las artes abrigan la creencia de que el arte llega a realizarse sólo sobre a base de la intuición” (2010, p. 37).

La investigación en artes en un proceso complejo de comprender y aplicar a causa de afirmaciones como la cita mencionada anteriormente, no obstante, frente a tales dificultades, el artista logra buscar la manera de iniciar una investigación a

partir de una problemática. Así pues, “El recurso a la intuición, a la analogía, a la resonancia o al disparate sitúan en muchos casos al artista” (Sánchez, 2010. p. 43).

## 1.2 Antecedentes teóricos y empíricos

Como bien nos introducen Stange y Salinas:

Parecería obvio pensar que el espacio de desarrollo natural de un campo de estudios sea las instituciones académicas. Sin embargo, la estructura actual de las unidades universitarias dedicadas al cine y al audiovisual está abocada principalmente a la formación de realizadores y profesionales (2009, p. 277).

El campo audiovisual en Chile ha pertenecido a un constante debate desde sus orígenes hasta la actualidad, por lo cual es importante conocer la investigación desde los pilares que constituyen la realización profesional cinematográfica. Así, desde las universidades, academias y centros de formaciones son los formuladores a futuros realizadores. Stange y Salinas nos mencionan que:

Las primeras incursiones universitarias relativas al cine surgieron con el apoyo a centros de producción marginales o experimentales. Luego, las primeras carreras abiertas en los años 60 y 70 expresaban intereses académicos difusos y entremezclados con potentes discursos de transformación política y cultural, amén de los proyectos de industrialización del audiovisual propios de la época (2009, p. 279).

Para entender el campo cultural cinematográfica que existe Chile, es complejo mencionar la existencia de una “industria cinematográfica” debido a que se encuentra en vías de un mayor desarrollo tanto académico como profesional. La formación profesional cinematográfica está iniciando. Stange y Salinas mencionan

que “Debiera considerarse que la presencia del cine en los planteles académicos ha sido históricamente marginal y no ha respondido, en la mayoría de los casos, a ninguna política universitaria respectiva” (2009, p. 279).

Lo mencionado anteriormente nos dice mucho desde la base de la formación que existe en Chile y sus instituciones, por lo cual existiría una preocupación en la formación, afectando a un futuro desde el profesional hasta la imagen que reflejara el profesional cuando ejerza sus conocimientos. Dittus afirma que:

No existe una escuela de guion en Chile, y menos un modelo narrativo, como se observa en otros países de la región. La intuición es la mejor amiga de muchos realizadores, cuestión que se visibiliza, sobre todo, en óperas primas. Esta realidad tiene un arraigo histórico: en Chile nunca ha habido una preocupación por el guion y por mucho tiempo se ha buscado algún modelo a seguir (2015, p. 251).

Dittus nos explica que existe una importante carencia formativa en los futuros profesionales de cine y el audiovisual y, sobre todo, el guionista el cual será importante en nuestra investigación. En Chile, realizadores como Cristian Sánchez o Raúl Ruiz desafían las leyes predeterminadas, logrando dar un giro distinto, consiguiendo una estética y elaboración cinematográfica chilena identitaria de un cine autodidacta, experimental y documentalista. El cine que se ejecuta está afectado tanto por factores externo tales como el Estado, las políticas públicas y la sociedad cultural en general, y los factores internos, que es todo lo que se encuentre al alcance y pertenezca al realizador. Dicho esto, tanto su relación con el tiempo y espacio histórico como las herramientas y oportunidades que se encuentren a su disposición y la manera en que las aprovecha, se verán condicionadas en la proyección y resultado final. Salinas y Stange entienden el proceso difícil que experimenta el obrero audiovisual en Chile y la gran influencia Norteamérica inculcada, por lo que afirman que:

Hace treinta o cuarenta años, esta teoría ponía al alcance de los principales fabricantes de la industria cinematográfica norteamericana una serie de modos de operar, cuyo uso era sólo facultativo. Hoy se ha vuelto palabra de ley en la economía de la cultura. El guionista aprende de los principios básicos de la dramaturgia, aun cuando en ésta no existan reglas absolutas, sino más bien esquemas orientadores de trabajo (2009, p. 250).

La producción audiovisual y la formación del guionista en Chile no solo careció desde un inicio, también podemos observarlo actualmente, al no haber una motivación por fomentar una industria cinematográfica nacional, priorizando en la producción audiovisual extranjera, restándole énfasis y valoración a las producciones chilenas que son elaboradas, las que están en proceso y las nuevas ideas de nuevos creadores. La ausencia de impulsar mejoras en la formación chilena en el campo audiovisual y del cine afecta en la motivación y en el desinterés de tal profesión, por lo que Salinas nos aporta mencionando que:

En su conjunto, los escasos estudios sobre cine realizados en el país no ofrecen una visión consistente que permita describir y reconocer este campo cultural, que sirva de fundamento a su producción y provea de marcos interpretativos para el conocimiento de sus cambios, transformaciones e innovaciones (2009, p. 280).

Y justamente Dittus agrega que “El cine que se ha desarrollado alejado de esa industria, tiene sus propios desafíos en el contexto de la globalización y donde la lucha por marcar presencia en los festivales del área se hace mucho más notoria que antaño” (2015, p. 239). Es así como Dittus nos explica que el campo cultural del cine se condiciona alrededor de la producción y su representación. La escasa participación del Estado y un mercado audiovisual extranjero competitivo es claramente un escenario cada mas vez complejo.

Entendemos como el rol del cine se ve fragmentando en un país como Chile, el cual posee un bajo desarrollo del producto nacional el cual nace de una

fragmentaria base artística cinematográfica. Aún así, debemos reconocer el esfuerzo autodidacta en el que aún se siguen desarrollando el obrero audiovisual, y con ello, el guionista. La falta de una base académica epistemológica institucional ha afectado y entorpecido la creación de un campo de estudio tanto para realizador audiovisual como el guionista. Se ha logrado formar programas de estudio como se menciona en el texto de Salinas, pero el problema habita en que gran parte de sus docentes no son netamente profesionales de la cinematografía misma. Como bien menciona Salinas y Stange “la manera en que otros ámbitos del campo cultural, como la crítica, la investigación, la gestión del mercado y la industria, quedan en manos de profesionales cuya experticia primera no es el cine: periodistas, sociólogos, incluso abogados e ingenieros” (2009, p. 278).

Con respecto a lo plasmado, podemos deducir que académicamente en Chile se adeuda un apoyo al área del cine y audiovisual, que aún emerge desde una base con falta de recursos, falta de formación académica y la falta de fomento en un mejor desarrollo profesional. Si se apreciaran las propuestas artísticas que nacen dentro de las posibilidades y se impulsaran desde todas las perspectivas posibles, el producto audiovisual chileno podría consolidarse y permanecer con un sello único y competitivo, tanto local como internacional.

### **1.3 Problematicación**

No cabe duda de que la importancia de un guion para la realización audiovisual es indispensable para su creación y finalidad. Se ha discutido por mucho tiempo el puesto o cargo que cumple y debe asumir un guionista, pero dada las circunstancias, por lo menos aquí en Latinoamérica, el trabajo del guionista lucha cada vez por lograr el reconocimiento que le corresponde. Dicho lo anterior, el trabajo del guionista se ve fragmentado en etapas y modificaciones por un colectivo numeroso y profesional, o participes activos que están totalmente dedicado a ello. Asimismo, menciona Julia Sabina Gutiérrez al decir: “a medida que el cine ha evolucionado, el trabajo del guionista ha sido fragmentado y

disgregado. No hay un único tipo de guionista, sino distintos con especialidades específicas: *showrunners*<sup>1</sup>, *scriptdoctors*<sup>2</sup>, dialoguistas, argumentistas, etc.” (2018, p. 528).

Es por eso, que, debemos posicionarnos en el origen del guion, que es la escritura, y con ello lo teatral. La trascendencia del guion se remonta desde la puesta en escena teatral, donde por escrito está ordenado y preparado las posiciones y tiempos, como si fuera un mapa, el paso a paso que se va descubriendo y redescubriendo al mismo tiempo.

Bajo esta disyuntiva, no es claro que rol final se le designa al guion, y por ello, es vital sumergirse en la esencia integradora y primordial que logra más allá de la formalidad técnica, sino la función dual que se ejerce fuera del producto material. Como bien menciona Rubén Dittus citando a Pérez “Muy tempranamente el cine recurre a la construcción de un universo simplificado tomando directamente del melodrama teatral: oposición de principios contrapuestos [deber/pasión, lealtad/amor, odio/perdón], tipificación extrema y esquematismo de personajes y situaciones, etc.” (2017. p. 4).

Vemos que la esencia del guion es propia del cine que realiza, funcionando como un nexo vital e integral entre el complejo trabajo creativo y constructivo, desde su narrativa hasta su elaboración tangible de la idea. El guionista como guía de la construcción de la historia, debe ir acompañado de un equipo humano que lo complementen. Y el guion sufre un sinfín de metamorfosis que se adapta y acomoda a las condiciones artísticas como también formales. Desde esta perspectiva, entendemos que, tanto el guion como el arte, se condiciona a través de los parámetros del presupuesto y la proyección real. Por otro lado, Julia Sabina Gutiérrez menciona que: “Es problemático, por tanto, intentar ver el guion fuera de su contexto de producción ya que en todos los casos resulta esencial la función del guionista y del resto de los que intervienen en la construcción de la película (2018, p. 536).

Dicho lo anterior, pareciera que nos vemos sumergido en una constante búsqueda de lo que proporciona y, a la vez, condiciona un guion en un proyecto. Un ejemplo son los realizadores como Raúl Ruiz o Cristian Sánchez, quienes al crear obras

que no necesariamente surgieron en base a un guion, dada la experimentación del redescubrimiento que realizaron al romper los cánones clásicos de la producción audiovisual. No obstante, el guion fue escrito mientras se realizaba el film. Dicho esto, el guion no estuvo desde el inicio, pero sí en el desarrollo, y en un caso hipotético, pudo estar terminado al final. El guion es indispensable, es la relación de lo irreal con lo real, al fin y al cabo “No nos encontramos frente a una obra literaria ni frente a una obra audiovisual; el guion es un elemento intermediario y aun así constituye las bases de la película, el mapa a seguir” (Gutiérrez, 2018, p. 525).

Es así como podemos elaborar una idea de cómo, y específicamente en Chile, el desempeño y la carrera del guionista se ve en un entorno poco activo. Es lamentable pensar que se invierta años y horas de trabajo a una profesión indispensable y trascendental como es la escritura, y que no sea valorada por lo que significa el trabajo que existe detrás, no siendo enseñada y especializada dentro de la formación académica como una especialización sino como parte de una malla integral. La siguiente afirmación dicha por Dittus colabora en lo mencionado anteriormente:

A la luz de las afirmaciones, pareciera que no existe una escuela de guion en Chile, y menos un modelo narrativo, como se observa en otros países de la región. La intuición es la mejor amiga de muchos realizadores, cuestión que se visibiliza, sobre todo, en óperas primas. Esta realidad tendría un arraigo histórico: los datos confirman que en Chile nunca ha habido una preocupación por el guion y, por mucho tiempo, se ha buscado algún modelo a seguir (2015. p. 252)

Si bien el texto nos ofrece una mirada panorámica amplia con respecto a la investigación en cine desde el campo cultural a nivel latinoamericano. Para profundizar el texto y relacionándolo con lo que nos compete sobre el campo de investigación con respecto al cine chileno durante la década del 2005 y el 2015, el cual nos brinda una importante información en relación con los factores sociales,

políticos y gubernamentales que condicionaron y afectaron el cine chileno. Desde diferentes perspectivas, el desarrollo de largometrajes, cortometrajes, artículos y un sin fin de registros que prevalecen aún a nuestra disposición.

Debemos mencionar hasta ahora que el campo del cine lo abarcan distintas disciplinas que lo complementan en su elaboración, por lo cual le otorgan desde otra perspectiva un valor académico y epistemológico, entre los cuales vemos el campo de la sociología, la historia y la literatura. Como bien nos menciona Lauro Zavala y Johnnier Aristizábal al decir que:

El terreno de los estudios cinematográficos es similar al de los estudios literarios, en el sentido de que el cine no es una disciplina, sino un objeto de estudio (que, sin embargo, requiere tener la autonomía de una disciplina). A su vez, los estudios sobre cine se apoyan en varias disciplinas específicas, como la historia, la sociología y muchas otras (2020, p. 211.)

Dicho esto, podemos discernir que el campo de estudio sobre cine en su totalidad procede de otras disciplinas que componen la base de su estructura. Más aun teniendo presente que, el cine ha funcionado como un mecanismo de estudio, o también como un objeto de estudio.

De la misma manera, podemos observar que el campo del cine se distribuye en distintas disciplinas que lo complementan, también es importante profundizar de donde procede el valor académico y epistemológico del cine chileno proveniente de las disciplinas mencionadas. El cine al poseer características de otras disciplinas nos permite preguntarnos si ha sido correcto y fidedigno la ejecución cinematográfica hasta ahora, ya que “tales prácticas recurren a teorías y metodologías provenientes de otros campos, a riesgo de producir malas traducciones de préstamos teóricos para abordar el campo específico del cine” (Zavala y Aristizábal, 2020. p. 211).

Dicho esto, debemos mencionar e incorporar el guion como principal objeto de investigación y relacionar su presencia junto a la contribución de las demás disciplinas, debido a que el guion es una disciplina proveniente de la escritura y la

literatura. A continuación, la siguiente cita nos abrirá paso al impacto sobre el rol que ejerce el guion en este campo de la investigación en cine:

Para los resultados de investigación que se exponen en este texto, si bien podría argumentarse que la publicación de guiones no corresponde precisamente a un estudio del cine chileno, se considera relevante que se den tales ediciones; por cuanto corresponden, en primer lugar, a una vía de circulación de los filmes y, en segundo lugar, el guion publicado asiste literariamente como material de estudio que permite abrir la reflexión de campo a otras articulaciones (Zavala y Aristizábal, 2020. p. 213).

Esta cita nos permite comprender que el complejo campo de la investigación sobre el cine se encuentra a través del guion y los films que contribuyen en la lectura de esta disciplina cinematográfica que posee algún tipo de autonomía.

Ahora bien, según lo señalado emerge como interesante de explorar el rol que cumple el guion cinematográfico inspirado en obras literarias y como influye la escritura en el cine chileno con el paso del tiempo. Reflejada en distintas especialidades, como lo logra la literatura a través de los géneros literarios, en esta circunstancia nos enfocaremos en la novela. De igual manera, la literatura ha sido capaz de enmarcar sucesos tanto históricos como personales que han podido ser prevalecidos durante el tiempo gracias a la escritura de ellas.

No obstante, la escritura cinematográfica no se encuentra alejada de la literatura, si bien, el cine representa un objeto, plasma y proyecta una imagen detenida en el tiempo, detrás de ello, existe una escritura que lleva a tomar la decisión de que proyectar y con que intencionalidad. Podemos inferir que el rol de la escritura ha sido primordial para la elaboración de cinematografía, logrando de igual manera como la literatura, representar acontecimientos y eventos significativos desde termino generales como también personales. Si precisamos nuestra atención a un momento determinado y en un lugar determinado, resulta interesante abordar el impacto literario y cinematográfico en Chile.

Chile ha sido un país donde su cinematográfica se destaca por su nivel de documental que posee, ya que es proveniente de un cine autogestionado y artesanal en muchos casos. Sin embargo, realizadores tales como Patricio Guzmán, Silvio Caiozzi, Gustavo Justiniano y el gran precursor del cine chileno como Pedro Sienna, entre otros, lograron crear, desarrollar y perfeccionar a través de las herramientas que poseían, captar mediante la cámara un estilo propio e identitario.

Posteriormente, el cineasta Raúl Ruiz, en función del arte que domina que es el cine, adoptó la novela llamada “Palomita Blanca” del escritor Enrique Lafourcade, en una representación socio-política y cultural que sucedió y marco una sociedad chilena durante un proceso histórico particular. Resulta interesante como el escritor Enrique Lafourcade logra por medio de la literatura enarcar y encapsular, de igual manera que el cine, una historia personal, con sucesos particulares influenciados por factores externos y colectivos, donde la política influía estrechamente en la vida de los chilenos.

Ahora bien, consiguiente a lo dicho, es fundamental preguntarnos como es que estas dos disciplinas, por un lado, el cine, y por el otro lado la literatura, logran un resultado final. Es decir, de qué manera la obra final, como una obra literaria o una obra cinematográfica, es imprescindible la figura del guionista como eslabón que unifica estos dos mundos que representan historias.

Es por ello que, resulta interesante investigar el caso particular de “Palomita Blanca” desde la disyuntiva que provoca al preguntarnos como sería denominada obra final debido a que es una novela ya escrita por Enrique Lafourcade a través de la novela, pero adaptada y escrita cinematográficamente por Raúl Raíz. Con lo anterior, queremos decir, donde se debería instaurar la figura del guionista, que es quien entrelaza la disciplina del cine y de la literatura en un film final. Como percibimos e identificamos el rol del guionista en una obra como lo es Palomita Blanca, donde el guionista es Enrique Lafourcade pero a la misma vez es Raúl Ruiz.

#### **1.4 Pregunta de investigación**

¿Cuál es el rol del guion cinematográfico en la representación de la película “Palomita Blanca” del realizador chileno Raúl Ruiz?

#### **1.5 Objetivos de investigación**

##### **Objetivo general**

Identificar cual es el rol del guion cinematográfico en la representación de la película “Palomita Blanca” del realizador chileno Raúl Ruiz

##### **Objetivo específico**

1. Reconocer los aspectos del guion cinematográfico en la representación de la película “Palomita Blanca” del realizador chileno Raúl Ruiz
2. Distinguir los aspectos del guion cinematográfico y guion literario en la película “Palomita Blanca” del realizador chileno Raúl Ruiz
3. Identificar la conformación del guion cinematográfico a partir de la novela “Palomita Blanca” en la película del realizador chileno Raúl Ruiz.

## Capítulo II

### 2. Marco Teórico

El marco teórico es una construcción del mundo en el cual va a habitar la investigación que realizaremos. Estableciendo los cánones y leyes que regirán este universo a partir de las experiencias y observaciones e fluirán en el desarrollo. Por ende, debemos ser claros en definir todos los aspectos posibles que seas importantes para la finalidad de la investigación. La manera en que los factores externos se relacionan y afectan la realización del proceso cognitivo que entenderemos y expresaremos.

Nuestra investigación nace a partir de un tema de interés o una problemática la cual se puede seguir desarrollando. Teniendo nuestro punto inicial, debemos enfocarnos en la lectura que será fundamental para nutrir cada vez más nuestra investigación, aludiendo a los autores que han experimentado con problemáticas similares. Nos apoyamos en la experiencia ajena, la cual nos brindara viabilidad a nuestra investigación.

Aleksandra Jablonska menciona que “el marco teórico que estamos construyendo debe ponerse constantemente a prueba para ver qué tan útil y revelador es para el estudio que queremos realizar” (2008, p.16). La importancia de la lectura en este viaje investigativo será primordial. Entendiendo bien que la lectura proporcionará fortaleza a esta construcción empírica, también es importante destacar el trabajo de introspección donde normalmente tendemos a perder la dirección que definimos desde un principio. Por ende “la construcción del marco teórico es un trabajo que requiere de muchas lecturas, de reflexión, crítica y, sobre todo, de autocrítica” (Jablonska, 2008, p.16).

#### 2.1 Cine

Según André Bazin entendemos que el cine ha nacido a partir de la obsesión del hombre por conseguir la imitación perfecta de la naturaleza. A partir de la

escultura y la pintura nace la constante búsqueda de la obra con el realismo puro. André menciona que “El cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó con el renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca” (Bazin, 1990, p. 24). Bazin alude que los constantes cambios y crisis que ha vivido y vive el arte, ha llevado a encontrar nuevas formas de representación de la realidad. El cine es literalmente la representación de la naturaleza capturada en la fotografía en movimiento, es de hecho, capturado en el tiempo, espacio, sonido, color y el relieve en presente, y hace que su materialización perdure en la línea temporal. Es la apreciación y su reinterpretación que cambia y se condiciona predispone a las leyes simbólicas que rigen el séptimo arte, ya que, en otras palabras, el cine es un lenguaje.

A partir del texto de Jorge Zuzulich entenderemos que el cine es un concepto proveniente de la institucionalidad modernista, al poseer una distinción en comparación a las características de la pintura y la escultura como un mismo artefacto artístico, que es canalizador de la representación del tiempo en primer plano. Señala que el cine cumple con una función de profanación, al ser un dispositivo que articula y condiciona al espectador en una sala oscura para instaurar la idea, pensamiento o reflexión del autor de forma directa. No con la calma que nace de la pintura en sus colores llamativos e irrealistas, o en la tridimensionalidad de la escultura y el volumen que proporciona para contemplar la obra materializada físicamente. La versatilidad del cine proporciona una doble posibilidad que “deviene de la centralidad del efecto espacial, la dualidad tangibilidad / intensidad, será central para rastrear los efectos de presencia que subyacen a una multiplicidad de modos de hacer del arte contemporáneo.” (Zuzulich, 2019. p. 260). Es por ello, que, desde esta perceptiva, entendemos el cine como un mecanismo que nos permite conectarnos con el ejercicio artístico y su finalidad, pero todo este mecanismo comprendiéndola en su totalidad. Es decir, el dispositivo “no es solamente el aparato técnico, sino todo el engranaje que envuelve al filme, el público y la crítica; en fin, todo el proceso de producción y circulación de las imágenes donde se actúan los códigos internalizados por todos los participantes del juego” (Zuzulich, 2019. p. 257).

## 2.2 Literatura.

A partir de Raymond Williams podemos señalar que la literatura se ha visto envuelta en un sinfín de distintas variables, ubicándose en distintos conceptos a lo largo del tiempo. De esta manera, debemos entender que la literatura está relacionada subjetivamente con el transcurso de la historia, ya que es afectada por el espacio-tiempo y las políticas sociales y culturales que dominaban en momentos determinados. Williams nos explica que “Literatura y crítica son, desde la perspectiva del desarrollo social histórico, forma de control y especialización de una clase sobre una práctica social general y de una limitación de clase sobre las cuestiones que esta debería elaborar” (1977, p. 64). Los sucesos históricos también han encapsulado y categorizado la literatura con etiquetas, por ejemplo, desde un concepto marxista o burgués, limitando desde ya nuevas formas de interpretación. Las causas tanto externas como internas le han otorgado a la literatura nuevos lenguajes, de la misma manera que nosotros nos adaptamos a ella y ella se adapta a nosotros, ya que “*Litterature*, según su ortografía corriente originaria, fue efectivamente una condición de la lectura: de ser capaz de leer y de haber leído” (Williams, 1977. p. 61)

A partir del texto de Luis Valenzuela Prado, podemos indicar que los sucesos históricos que han marcado un antes y un después, han desarrollado un nuevo lenguaje, tanto corporal como político, a través de las películas que reflejan las tensiones sociales del país. Es así como en colaboración con el lenguaje cinematográfico, se ha podido observar estos fenómenos históricos a través de la literatura que se comenzó a reproducir, en primera instancia, como testimonios y experiencias de los sucesos políticos, que evidencia lo que se manifestaba en momentos determinados y significativos en los cambios sociales que “desde la imagen cinematográfica que exagera la idea de escena y una idea de literatura que transita hacia una visualidad” (Valenzuela, 2018, p. 218). De esta manera inferimos a través de Luis Valenzuela el cómo opera la literatura como fuente de base para su entendimiento en la reproducción de la representación cinematográfica.

A partir del texto de María del Sol Morales Zea podemos reconocer, y a la misma vez, notar una cierta similitud en los dos textos anteriores, teniendo como factor y punto en común el proceso histórico socio-político y cultural en momentos determinados de la historia. Lo anterior ha regido tanto a la creación de la literatura como a la realización del cine.

María del Sol nos explica un claro análisis sobre las diferentes interpretaciones que se realizaron de una misma obra, por lo cual, es fundamental comprender la complejidad del contexto en la cual se desarrolla cada obra, ya que el carácter representativo cambia debido al factor “contexto histórico” en la cual se elabora la obra.

Entendamos lo anterior de la siguiente manera, digamos que lo que se pensaba hace 10 años atrás ya no se piensa de la misma forma que se hace actualmente, alterando la perspectiva que se tenía de ese pensamiento, y en este caso, de una obra en particular. Ahora bien, la apreciación es diferente, debido a que el valor representativo cambia con el tiempo y junto a la obra, llámese así este fenómeno denominado “contexto histórico”. Existen distintas reglas y políticas que cambian con el tiempo y consiguiente a esto alteran la narrativa oficial de la obra, en donde será finalmente el Estado, influenciado también por el contexto histórico, quien aprobará o rechazará la obra mientras cumpla con los requisitos que impone. De manera similar se menciona al decir que “existen ciertas obligaciones de orden histórico y social” que el cine debería cumplir con apoyo del gobierno (Morales, 2007. p. 136).

### **2.3 Guion y escritura cinematográfica.**

De acuerdo con Jean-Claude Carrière y Pascal Bonitzar la escritura del guion corresponde a un elemento que es transitorio a través del tiempo, experimentando una metamorfosis acorde y en función de la realización visual. No obstante, el origen del guion es más profundo “Pues la escritura del guion tiene más de cinco mil años de existencia. Con el cine ha tomado una forma realmente nueva, sujeta a las exigencias técnicas y sobre todo al montaje (la auténtica novedad), pero se

remonta evidentemente a las más antiguas formas de narración” (Carrière y Bonitzar, 1991, p. 34).

Al pertenecer a una de las formas de narración más antigua, en el texto vemos presente la comparación del guion en conjunto a la novela. La novela cumple un rol más bien literario, en donde el poder de las palabras significa bastante, aludiendo a la imaginación del espectador en un mundo lingüístico. El guion, por su parte, correspondería a una nueva forma narrativa, más allá de la lingüística, en donde el guion está en función de la representación visual de la escritura, en donde las palabras no significan nada si el actor y la imagen no se complementan para la función final, que es la representación de las emociones a través de la visualidad. Se dirá al respecto que “Sencillamente, en un guion, contrariamente a la novela, las palabras no valen por sí mismas, el guion no es la obra misma, sólo es el esqueleto verbal de una película virtual” (Carrière y Bonitzar, 1991, p. 102).

A partir del vocabulario del cine de Joel Magny (2004), se puede observar que la palabra guion corresponde a un concepto amplio. El guion se subdivide en tres etapas: El guion provisorio, el cual es un tipo de guion borrador en donde se comienza a elaborar la idea principal. El guion literario, que será el valor argumentativo y lingüístico que compondrá la historia y, finalmente, el guion técnico corresponde a la elaboración paso a paso, es decir, la cifra exacta de segundos en pantalla, qué tipo de luz predominar´, en qué momento se incorporara la música, etc.

Consiguientemente encontramos la definición de guionista, el cual representa como autor, colaborador en la escritura y adaptador de historias ya escritas. Un agente importante en la construcción de la historia para que mantenga la continuidad tanto del guion final como del guion técnico. El guionista puede estar presente en la sala de montaje si se concibe pertinente, en compañía del director y/o el productor.

A partir del guion según Ira Konigsberg apunta de manera similar a lo que menciona Joel Magny, desglosando el concepto de guion en subcategorías de *Guion técnico* y *Guion literario*. No obstante, Ira Konigsberg aporta dos definiciones más a este vocabulario del guion, que son: 1) Guion de continuidad, el

cual se utiliza con un fin literario para libros, al ofrecer un desglose detallado y específico de cómo se estrena y desarrolla la acción en pantalla; 2) Guion Original, el cual entendemos como un producto original, sin modificaciones ni adaptaciones, fuera de la novela y de las obras de teatro.

Con Vale Eugene podemos entender el guion desde una perspectiva particular en donde el guion y la escritura del guion se observan desde tres instancias: una sinopsis, el tratamiento y el guion. Es interesante cuando observamos que, al igual que Jean-Claude Carrière y Pascal Bonitzar desglosan el guion en subcategorías; en etapas de un procedimiento narrativo que se debe comenzar para su correcta viabilidad. Vale Eugene afirma que “La escritura de cine no es sólo un arte creativo sino también una artesanía, un oficio” (1996. p. 171). Es un proceso complejo que comienza a tomar forma desde la base narrativa y visual, el cual hace posible la materialización de las emociones a través de la imagen. Con el correcto tratamiento y uso del guion, se conseguirá coherencia y cohesión de lo escrito con lo que observamos, o, dicho en otras palabras, “El guión completa el trabajo expresivo en escenas” (Eugene, 1996. p. 180).

A partir Antonio Sánchez observamos una cierta similitud con los autores anteriores, en vista de que Sánchez nos proporciona una información adicional con respecto a lo que entenderemos por las subdivisiones del guion. Como bien nos explica, el guion difiere de dos segmentos: el guion literario y el guion técnico. El primero, por su aspecto de relato, contiene diálogo y párrafos, por consiguiente, el segundo, es un guion técnico el cual contendrá todo lo redactado por el director en base al guion literario, pero en función a la intervención técnica con respecto a tiempo, luces, movimientos de cámara, enfoques etc. El significado de guion lo vemos en su origen destinado a ser transitorio, como bien cita Sánchez cuando afirma que “El guion es una escritura de paso de “transición”, como precisaba Pier Paolo Passolini, hacia la narración definitiva en la pantalla” (2010. p.10). El guion es “Más allá de consideraciones artísticas o técnicas, el guion es el comienzo de todo” (Sánchez, 2016, p. 12)

## Capítulo III

### 3.1 Enfoque de la investigación

De acuerdo con la investigación cualitativa a partir Uwe Flick, podemos señalar que es el estudio de un fenómeno en específico que manifiesta un sujeto con el entorno. Desde una interacción con el mismo, en situaciones colectivas o sucesos generales. Entendemos que la investigación cualitativa se concentra bajo las subjetividades que expresa y manifiesta el individuo de su interaccionismo simbólico e interpretativo y su formación que expresa y construye la versión de su realidad subjetiva. De este modo, debemos enfocar nuestra atención y canalizar la inquietud por medio de una investigación que estudie y analice algún comportamiento en particular. Lo anterior, ya que “Las subjetividades del investigador y de aquellos a los que se estudia son parte del proceso de investigación. Las reflexiones de los investigadores sobre sus acciones y observaciones en el campo, sus impresiones, accesos de irritación, sentimientos etc.” (Flick, 2007. p. 20).

### 3.2 Tipo de Estudio.

El tipo de investigación de la presente monografía es descriptivo. En tal sentido, utilizará técnicas para comprender la narración e imagen contenidas en las imágenes de la película Palomita Blanca.

### 3.3 Definición de la Muestra

Se seleccionó el film “Palomita Blanca” de Raúl Ruiz, ya que mientras la investigación avanzaba, surgió como manera de aterrizar la búsqueda en una obra específica. Es importante investigar tal film ya que se desarrolló en un periodo histórico importante en Chile, la cual definió, en gran medida, el comportamiento tanto interno-personal como externo-general en la vida de cada una de las

personas. En segundo lugar, es interesante ya que proviene de una adaptación literaria, específicamente de una novela escrita por Enrique Lafourcade, es una adaptación que permite saber cómo se ejerce la labor del guion en una obra literaria en función y hacia una proyección visual cinematográficamente. Es decir, como se reelabora un guion visual en una representación literaria, en donde en el reparto de la Película “Palomita Blanca” se encuentran como guionistas Enrique Lafourcade y Raúl Ruiz.

### 3.3 Técnica de investigación.

A partir del texto de Aumont y Marie, podemos inferir que el estudio y el análisis detallado de un film consiste en desmembrar capa por capa la lectura semiótica y subjetiva que surge a partir de la explicación y el entendimiento personal. De esta manera, debemos separar y situar las dos lecturas que se originan de forma paralela desde un mismo elemento dicotómico

Así pues, “Ciertos teóricos han llegado al extremo de establecer una distinción radical entre el film como unidad espectral y el film como unidad analítica” (Aumont & Marie, 1990. p. 53). Consiguiente a esto, el texto nos conduce a que entendamos el *découpage* desde dos aristas: 1) como un formato de mapa conceptual o planilla en la cual se podrá observar y analizar detalladamente la elaboración de la proyección a realizar; 2) como un estado final sólido y definitivo del film.

La secuencia es el orden de los sucesos en los planos, en la cual el espectador puede manifestar su punto de vista y prevalecer un “inicio y fin” de la secuencia que emite o reinterpreta al momento de narrar y explicar un fragmento seleccionado inconsciente del espectador en un determinado acontecimiento del film. De la misma manera, podemos establecer una delimitación en lo que consiste los cortes de planos y los fundidos, los diálogos que marcan tiempos en el relato que se observa y en el relato que se emitirá. Por tanto, “el fotograma utilizado como ilustración de un análisis debe “hablar”, dicho de otro modo, siempre se tendera a escoger el fotograma más típico” (Aumont & Marie, 1990. p. 86).

Si bien existen variados métodos con la cuales podemos estudiar un film desde diversas perspectivas, y desde diferentes técnicas citacionales que nos ayudaran a analizar con mayor detalle la segmentación a destinar. Sin embargo, no existe un tipo de regla o tratamiento formal y oficial que permita el estudio de un fragmento, fotograma, secuencia o suceso en estricto rigor. La deducción del texto nos clarifica que todo se origina a partir de interpretaciones personales y subjetivas, en donde el estudio y la profundidad que podemos lograr a partir de un fotograma puede ser distinto, contradictorio, cambiante o, hasta infinito, dependiendo de la relectura y la finalidad personal que se quiera lograr a través de y en función de ella. Es por ello, que, “En efecto, prácticamente todo lo que, en un film, puede ser objeto de descripción, puede dar lugar a una esquematización o presentarse en forma de cuadro” (Aumont & Marie, 1990. p. 76).

### **3.4 Técnica de Investigación.**

A partir del texto de María Ángeles López-Hernández podemos inferir que tal técnica de estudio es un sistema de análisis homogéneo el cual se puede aplicar en cualquier documento cinematográfico, ya que estudia el fenómeno tanto secuencial como cronológico que habita en la materialidad del film, por lo cual el nombre de la técnica de investigación es llamado “El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico”. Dicha técnica, permite a través de una plantilla o un tipo de diagrama, establecer y analizar de manera profunda y detallada todos los elementos tanto audiovisuales como técnicos que habitan en el film.

Además, se estudiará el trasfondo de cada secuencia, contemplando y adentrándonos tanto en el actor como el personaje que está interpretando. Estudiar el set donde se ejecuta la acción, pero también el espacio geográfico donde se desarrolló la actuación como tal, permitiendo así una completa analogía. Dicho en otras palabras “una metodología de análisis de contenido fílmico, en la que plasme la macroestructura (tema nuclear del relato) y la superestructura (esqueleto o estructura narrativa en la que entran en juego personajes y acciones) de los documentos cinematográficos” (López, 2003. p. 263). Tal técnica de

investigación nos brinda un abanico de posibilidades y alternativas de enriquecer el film a través del estudio de todos sus elementos, como también nos podemos enriquecer con la sublectura y su semiótica que desarrollamos a partir del correcto engranaje desde lo más mínimo hasta lo más general y macro.

Tal ejercicio no es fácil como parece ya que tales componentes visuales y narrativos están en constante aparición con infinitas y nuevas lecturas que podemos proporcionarles. Muy bien lo explica Ángeles López citando a Aumont y Marie recalcando que “describir una imagen no es una empresa fácil, a pesar de su aparente simplicidad [...] No se trata de describir “objetivamente” y de manera exhaustiva todos los elementos presentes en una imagen [...]” (López, 2003. p. 266).

## Capítulo IV

### 4.1 Ficha Técnica.

“Palomita Blanca” es un film del destacado e ilustre realizador chileno Raúl Ruiz. La película trata sobre una pareja de jóvenes enamorados, pero totalmente opuestos en sus niveles socio-económicos.

El conflicto general es la tensión política que sucedía en Chile durante la década de 1970, afectando a los chilenos, y en especial, a esta joven pareja de adolescentes que se adaptaban a un suceso histórico y complejo debido a la carrera presidencial entre Jorge Alessandri, Salvador Allende y Radomiro Tomic.

Este film es grabado y proyectado en Chile, en un idioma español bastante “chilenizado” debido que posee un sinfín de términos y dichos que son propios de la jerga chilena. Está grabada en color y en un formato de 35 milímetros y corresponde a la categoría de ficción. La duración es de un total de 2 horas, 5 minutos y 25 segundos y el año de su producción fue en 1973.

Raúl Ruiz consigue realizar una adaptación a través del libro “Palomita Blanca” del escritor e igualmente chileno Enrique Lafourcade, logrando adentrarse en la novela literaria para desarticular y crear a partir de una obra narrativa una obra cinematográfica, cuya realización tuvo significativos percances y atrasos en su proyección.

El film “Palomita Blanca” está conformado por Raúl Ruiz como director y cabecilla del proyecto, la producción que acogió el proyecto fue la productora “Prochitel” quienes en una entrevista comentaron todas las dificultades que se presentaron en su elaboración. La distribuidora “Maturana” fue la encargada de distribuir.

El guion si bien nace de la novela de Enrique Lafourcade, en niveles cinematográficos la autoría de Raúl Ruiz. La producción estuvo a cargo del destacado Sergio Trabucco quien aporta con su experiencia creativa en su larga trayectoria como cineasta en la historia de Chile.

En la fotografía se encuentra el célebre Silvio Caiozzi, destacado y nombrado realizador cinematográfico chileno. En la edición se encuentra Carlos Piaggio y en

la música el grupo de música “Los Jaivas”. Además, de manera paralela en el sonido estaba a cargo José de la Vega. El reparto de actores consiste en Beatriz Lapidó (María) como la protagonista en esta historia junto a Rodrigo Ureta (Juan Carlos), la joven pareja de enamorados, Luis Alarcón (Don Beno), Felisa Gonzáles (Telma), Mónica Echeverría (Mamá Juan Carlos), Fritz Stein (Carlos) y Bélgica Castro (Madrina), y finalizando con el cargo de asistente de dirección el cual también lo asumo Sergio Trabucco.

Esta realización prometía ser el *best seller* de taquilla al incorporar el reconocido grupo musical “Los Jaivas” y al poseer un gran presupuesto cercano a los 170 mil dólares. Si bien esta obra cinematográfica fue filmada en 1973 y se creía que había sido destruida o quemada la copia original durante el régimen militar. Comentaba Sergio Trabucco al respecto que hubo una proyección privada por importantes cargos del estado en ese entonces que fueron los primeros en ver el film, y se dice que provocó gran rechazo por parte de los militares presentes y sobre todo por parte de sus mujeres al comentar que el film proyectaba escenas de desnudo y un lenguaje inapropiado y vulgar, quedando censurada y prohibida a la exhibición pública. Pero es en el año 1992 se descubrió una obra intacta y se editó para su correcta y actualizada remasterización.

## **4.2. Matriz de Estudio y Fotograma**

### **4.2.1 “Vende patria”**

En esta escena podemos observar a través de los fotogramas el rol que cumple el guion cinematográfico en la película “Palomita Blanca” en función a la obra literaria, recalando los aspectos narrativos más importantes y fundamentales para construir el film. La secuencia cumple con un momento importante a nivel artístico (interno) como lo es desde la composición del plano y el diálogo que adapta e interpretar el actor acompañado del movimiento de cámara, enfocando la tensión social con los lienzos de partidos políticos distintos y la confrontación de hombres en los techos mientras el Señor Carlos les grita “vende patria”. De igual forma a

nivel histórico (externo), complementado y unificado a través del guion como eslabón de los elementos y componentes audiovisuales que proporciona el cine y su análisis documental fílmico, para que finalmente se logre visualizar la concreción de la obra en su totalidad.

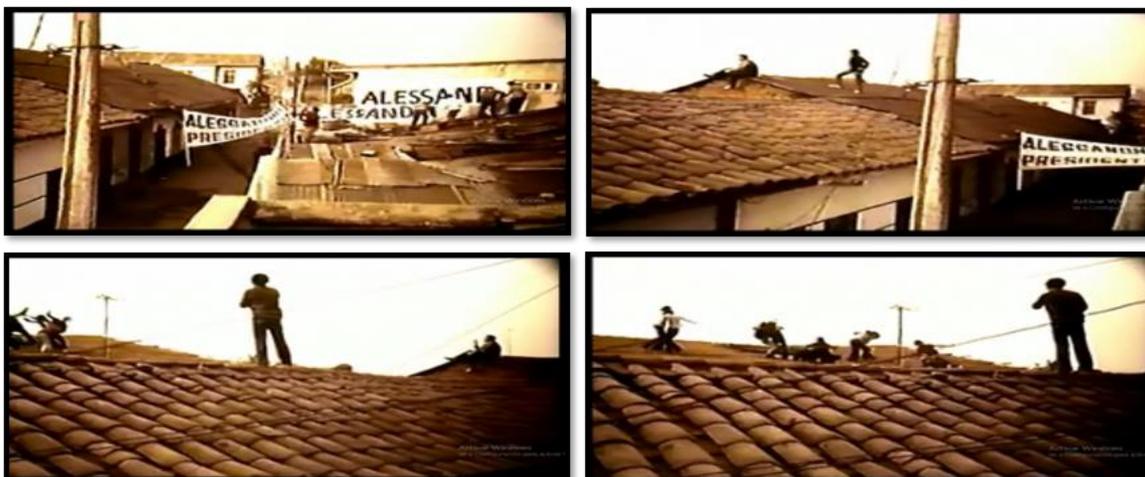
El guion técnico es originado a partir de un movimiento de cámara (paseo lateral de derecha a izquierda) que acompaña a Don Carlos mientras relata su análisis sobre la finalidad que tendría una pareja compuesta por alguien de la clase dominante y por alguien de la clase dominada. Relatando que al fin y al cabo llegará un momento en donde la pareja no podrá compatibilizar debido a sus intereses y motivaciones personales. Dicho esto, Don Carlos se detiene para observar como personajes colocan propaganda política de "Alessandri" por lo cual les comienza a gritar improperios y garabatos, quedando en evidencia su tendencia política. A partir de este momento, realiza un movimiento de cámara lateral izquierdo para mostrar el contexto en el cual se desarrolla la escena y así contemplar a través del guion técnico la compleja tensión política que se vivía en los techos de la comuna de Recoleta.

Si bien el guion literario plasma esta circunstancia dada por María, Raúl Ruiz a través del guion cinematográfico unifica el guion literario logrando combinar y ejemplificar la visualidad denotando tanto la intencionalidad de la novela, como de la nueva mirada que otorga Raúl Ruiz al conformar este guion cinematográfico, recreando el universo de la novela con la visualidad propia del cine.

Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio/Entorno	Luz	Personajes/Características filmicas	Acciones	Diálogos	Música/Sec. Ambiente
1ºsecuencia 00:42:16	P.C /PS Plano Secuencia	Época actual: Década de los 90 Dia: mañana	Exterior Calle (Techos) Lugar real de filmación: Comuna de Recoleta, Independencia con Dávila Baeza	Natural	Personajes María (Beatriz Lapido) Protagonista: 17 años, joven distraída y enamoradiza. Posee un gran trauma en lo íntimo producto de una violación de Don Beno, pareja de su madre Señor Carlos (Manuel Aránguiz) Protagonista Secundario: 54 años, académico y político que influye en el pensamiento político	María: Se le escucha en voz en off narrando la situación política que vive socialmente dentro de su círculo cerca y como repercute actualmente  Señor Carlos: Desde la ventana les grita a un tumulto de hombres que pelean en los techos por la tención social a partir de la propaganda que se estaba	Señor Carlos: Que estar haciendo ahí conchetumare hueón, desclasao de mierda, cuanto te pagan los yanquis desgraciao' de mierda, desgraciao' te vamos a sacar las recreta hueón, traidor desclasao reduchadetumadre hueón, te pagan en dólares desgraciao, a que clase perteneci conchetumadre hueón, vende patria  María: mi mama allendista, mi padrastrto tomicista, pepe no es nada pero también es allendista, Mirta es alessandista, la señora Anita es alessandista, mi madrina es alessandista, la señora Eliana es tomicista pero también es allendista, yo soy un poco alessandista, en la otra cuadra son bien allendistas	Sonido in Ambiente

### Fotogramas "Vende patria".





#### 4.2.2 “Bailen algo chileno mierda”

En la siguiente escena podemos observar como desde el guion cinematográfico la cultura estadounidense llena la casa a través de música extranjera. Rock and Roll estadounidense que María baila con sus amigas.

A través de un movimiento de cámara que nos sitúa a partir del baile de las adolescentes, se instala para observar de forma minimizada al Señor Carlos al medio del encuadre pero fuera de la atención de María y sus amigas, acto que rechaza y enfurece al señor Carlos, gritándoles de manera brusca y ofensiva, como una forma de representar el desinterés de la juventud por los temas políticos y el desapego a la patria. De manera que en el guion literario vemos este desapego político/nacional de parte de María, manifestando constantemente las repercusiones de la tensión política en su día a día y en sus quehaceres, como factor constante en el desarrollo de la historia fílmica y literaria.

A partir del guion literario, presenciamos las constantes intervenciones que tiene la familia de María con ella y su privacidad, oprimiéndola y reprimiéndola de toda libertad de expresión y acción de independización, siendo este un elemento clave para entender, desde el guion literario, la concreción del guion cinematográfico para representar mediante el movimiento de cámara, la posición de los personajes

en el encuadre, la intencionalidad actoral y el dialogo la correcta representación filmica a partir del guion técnico para su realización.

Observamos como, los aspectos técnicos, literarios y cinematográficos se logran distinguir de manera autónoma, con el fin de detectar la funcionalidad de cada uno, y así, reconocer su función en la proyección y representación filmica de manera orgánica y transversal. De tal manera, nos permite identificar desde guion literario, llámese así a la novela, las características propias de la narrativa literaria la cuales corresponderían a los hitos donde María, no la dejan juntarse con su amiga Telma o es acosada y hostigada por el Seños Carlos. Se mencionan estos ejemplos en función del guion literario, ya que es ahí donde podemos observar como se representa, a través de los fotogramas, la constante persecución que reprime los deseos y las motivaciones que mueven a María durante la historia, para que luego se decodifique esta información y denotarlas en características propias del cine para la conformación del guion cinematográfico.

Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio/Entorno	Luz	Personajes/Características filmicas	Acciones	Diálogos	Música
2° secuencia 01:21:12	PS/P.C Movimiento de paneo lateral derecho	Época actual: Década de los 90 Dia: mañana	Interior casa de María. Lugar real de filmación. Site 43 Calle Residencial, Recoleta.	Natural	Personajes María (Beatriz Lapido) Protagonista Señor Carlos (Manuel Aránguiz) Felisa Gonzales (Telma)	María y sus amigas bailan con la música fuerte proveniente de la radio	Señor Carlos les grita “este es el famoso genero femenino, estas son las mujeres, BAILEN AL CHILENO MIERDA, hagan algo mas constructivo	Música extradiegética Rock and roll 80’

## Fotogramas “Bailen algo chileno mierda”



### 4.2.3 “Celebración”

Desde el guion cinematográfico observamos como Juan Carlos se encuentra alejado de su padre y su círculo social, aislado y minimizado dentro del encuadre, acción bien ejecutada ya que a la vez maximiza la irregular y tensa relación que desarrolla Juan Carlos con su padre dentro de la narración.

En una composición cinematográfica se muestran elementos tales como la vestimenta de los personajes, evidenciando un nivel socio-económico diferente en

comparación a las composiciones donde vemos a María, el dialogo que emite y proclama el padre de Juan Carlos destacando la cercanía y cariño que tiene por su colega Gabriel, logrando distinguir desde los aspectos visuales la desconexión que manifiesta Juan Carlos por los intereses personales de su padre.

De esta manera podemos reconocer tanto a través del guion literario como del guion cinematográfico el conflicto interno y la oposición de fuerzas que existe entre padre e hijo. Es importante mencionar que, a partir del guion literario, fue fundamental comprender la disfuncional familia en la que se desenvolvía Juan Carlos. Si bien poseía una mayor comodidad socio-economía en comparación a María, pero desde ya, si comparamos la segunda escena llamada “Bailen algo chileno mierda” junto a la escena “Celebración “estudiada anteriormente, vemos como tanto a través del guion literario como del guion cinematográfico, se consigue en la representación del film la realidad paralela de Juan Carlos y María. A través de los lujos y comodidades de Juan Carlos frente al hacinamiento y la pobreza de María, es interesante observar y analizar como el factor económico no asegura el buen vivir de nadie, ya que con o sin dinero, los personajes principales están constantemente en busca de su propia felicidad.

Para finalizar con el análisis de esta última escena seleccionada, nos detendremos en los últimos tres fotogramas, ya que pareciera no haber duda que Raúl Ruiz acoge de alguna manera lo que mencionábamos anteriormente con el “aspecto chamánico” al detectar lo coreográfico y, al parecer, “errónea” acción tanto del grupo de hombres que se quedan congelados mirando a la cámara, como la mamá de Juan Carlos al cruzarse por al frente de la cámara.

Es importante este punto ya que refuerza nuestra idea sobre la recontextualización que otorga Raúl Ruiz a través de los aspectos técnicos y propios del cine, añadidos de manera descriptiva y perceptiva en el film logrando una congruencia lineal y narrativa en la traducción fílmica a partir de la concreción del guion cinematográfico para la película “Palomita Blanca”.

Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio/Entorno	Luz	Personajes/Características Fílmicas	Acciones	Diálogos	Música
1:50:11	Plano Fijo Plano Medio	Época actual: Década de los 90 Dia: mañana	Casa de Juan Carlos	Luz Artificial	Juan Carlos (Rodrigo Ureta) Papá de Juan Carlos (Marcial Edwards) Y Amigos del Padre (Manuel Aránguiz) (Waldo Rojas) (Enrique Madiña)	Juan Carlos y su Padre se reúnen con colegas para festejar los nuevos planes que preparan	Patricio, Padre de Juan Carlos, le da las gracias a Gabriel, su mano derecha, por estar siempre a su lado acompañándolo	Música off Sonido Ambiente

### Fotogramas. “Celebración”



## Conclusiones

La monografía realizó un análisis que intentó contribuir en el campo de la investigación en y sobre artes. Específicamente en el campo de la realización cinematográfica, en la cual pudimos observar como el rol del guion cinematográfico es fundamental para la realización de una obra fílmica en base a una obra literaria. Por ello, identificamos cada aspecto narrativo que ayudará y contribuirá en la elaboración y su correcta representación de la proyección audiovisual sin distanciarse de la esencia de la novela.

Además, logramos detectar los aspectos audiovisuales más importantes para estudiar tanto el fotograma como la secuencia del film, entendiendo de esta manera, la orgánica y el funcionamiento que habita a partir del equipo técnico hasta la dirección de Raúl Ruiz para la concreción de la película. Distinguimos los elementos propios del guion literario frente a los del guion cinematográfico para comprender el significado y la función de cada uno, para que, de manera conclusiva, identificar como es que a través de la construcción de un guion en base a imágenes se logra concretar y materializar la idea de adaptar una obra literaria en una obra cinematográfica para su consiguiente proyección.

A partir de la monografía presentada anteriormente, podemos concluir como el artista audiovisual, en especial en Chile, logra desarrollar un talento y una mirada única con gran potencial de creación y redescubrimiento consigo mismo y con sus óperas primas, que son las más significativas para aquellos artistas que ya se han consagrado en el rubro, como lo es Raúl Ruiz, Gonzalo Justiniano, Silvio Caiozzi Patricio Guzmán, entre otros. Este tipo de investigación permite evidenciar la falta de financiamiento y respaldo por parte del estado y sus políticas estatales en materia sobre, y con respecto al arte, para la realización audiovisual en Chile, siendo esta precaria y/o a medias, donde no hace falta mencionar que muchas veces el trabajo artístico es tratado como “hobby” o “pasatiempo”, siendo que existe un gran trabajo y dedicación depositado en bastantes horas donde el artista pasa por un proceso creativo complejo y largo, donde también es él mismo quien se autogestiona el equipo técnico, el transporte, la comida, vestuario, etc. Detrás

de cada artista, estudiante o trabajador audiovisual existe una motivación y un amor por lo que hace que debe ser premiado, reconocido o pagado de igual manera como lo es con un político o un abogado.

Para finalizar, esta investigación apunta a ser un aporte tanto de motivación como claro ejemplo del poder creativo del artista audiovisual chileno frente a un escenario obstaculizado o impedido por una educación, implementación e infraestructura desigual que solo los que pueden pagar son los que tienen acceso a las mejores herramientas y equipos técnicos, siendo un gran problema a nivel estado al no prosperar por la igualdad de condición para todos, siendo este un tema universal.

En conclusión, la siguiente investigación tiende a ser un aporte en el campo de las artes, específicamente en al área del cine, como futuro documento para una futura investigación relacionada en el campo audiovisual chileno, en donde la información y la experiencia adquirida sea compartida, y de alguna manera, el escenario del campo audiovisual chileno se le reconozca por el gran trabajo que hay detrás de todo arte creado y manifestado. No solo en Chile sino que en todo lugar donde el artista debe sumergirse en este camino artístico de redescubrimiento partir de su intuición, pero que esta intuición este siempre acompañada y respaldada por un estado, un organismo o un ente que se preocupe y vele por la correcta formación profesional de los futuros realizadores/realizadoras audiovisuales y/o cineastas.

## Bibliografía

Arias, J.C. (2010). *La investigación en artes: el problema de la escritura y el "método". Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 5 núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 5-8.* Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.

Aumont, Jacques & Marie Michael. (1988). *Análisis del film. Editions Nathan, Paris. 1990 de todas las ediciones en castellano. Ediciones Paidós Iberica. S, A. ISBN: 84-7509-620.4 Deposito Legal: B-20.534/2002*

Bazin, André. (1990) *¿Qué es el cine? EDICIONES RIALP, S. A,*

Bonitzar, P. & Carrière, J-C. (1991). *Prácticas del Guión Cinematográfico. Ediciones Paidós Iberica, S. A., Mariano Cubí, 92 – 08021 Barcelona y Editorial Paidós , SAICF, Defensa, 599- Buenos Aires*

Dittus, R. (2015). *Fundamentos para un estudio del guion en el cine chileno: notas preliminares.* [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812015000200012&lang=es](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000200012&lang=es)

Dittus, R. (2017). *Análisis cuantitativo sobre el oficio de escribir para Cine.*

Flick, Uwe. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa. Ediciones Morata, S. L. (2007) Mejía Lequerica, 12. 28004 – Madrid y Fundación Paideia Galiza Plaza de María Pita, 17. 15001 – A Coruña.*

[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0719-367X2017000200193&lang=es](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-367X2017000200193&lang=es)

Gutiérrez, J. S. (2018). *El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico.*

[https://academia248my.sharepoint.com/personal/marco\\_gonzalez\\_uacademia\\_cl/Documents/Datos%20adjuntos/Janblonska.pdf](https://academia248my.sharepoint.com/personal/marco_gonzalez_uacademia_cl/Documents/Datos%20adjuntos/Janblonska.pdf)

Jablonska, A. (2008). *LA ELABORACION DEL MARCO TEORICO. VERSUS LA ILUSION DEL SABER INMEDIATO.*

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine. Ediciones Akal, S. A., 2004.*

López Henríquez. A. (2003). *El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico. Documentación de las ciencias de la información, ISSN 0210-4210, N°26, 2003, págs. 261-294.*

Magny, J. (2004). *Vocabulario del Cine. Palabras para leer cine Palabras para hacer cine Palabras para amar el cine. Editorial Paidós.*

Morales Zea, María del Sol. (2007). *Juárez y Maximiliano: Cruces entre la literatura y el cine, 1924-1933. Valenciana, ISSN impresa: 2007-2538, ISSN electrónica: 2448-7295, núm. 27, enero-junio de 2021, pp. 119-145.*

Pérez Royo, V. & Sánchez J. A. (2010). *Cairon 12 Revista de estudios de danza practica e investigación.*

Ruiz, Raúl. (2000). *Poética del cine. Editorial Sudamericana Chilena. ISBN: 956-262-097-2. Andros Impresores, Stgo. De Chile*

Sánchez-Escalonilla, A. (2016). *Del Guion a la Pantalla. Lengua visual para guionistas y directores de cine. Editorial Planeta, S. A.*

Sánchez, J. (2010). *In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. Revista de estudio de danza, 2010, (13), 5-15.*

Stange, H. & Salinas, C. (2009). *Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. Aisthesis N°46 (2009): 270-283 •ISSN 0558-3939*. Instituto de Estética – Pontificia Católica de Chile.

Vale, Eugene. (1996). *Técnicas del Guion Para Cine Y Televisión. Editorial Gedisa, S.A.*

Valenzuela Prado, Luis. (2018). *Escena, Protesta y Comunidad. Cine y Narrativa en Chile y Argentina (2001-2015). Universum Vol. 33 N°2 – Universidad de Talca.*

Williams, Raymond. (1977). *Marxismo y Literatura. Ediciones Península*

Zavala, L. & Aristizábal Santa. (2020). *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017)*. Editorial Uniagustiniana.

Zuzulich, Jorge. (2019). *Dispositivo, cine y arte contemporáneo. Cuaderno 79 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2019). Pp 255-267 ISSN 1668-0227*