

## ***La captura* (Pedro Chaskel, 1967): transición hacia una estética del Nuevo Cine<sup>1</sup>**

*La captura* (Pedro Chaskel, 1967): transition towards a New Cinema aesthetic

**Luis Horta Canales<sup>2</sup>**

UNIVERSIDAD DE CHILE, CINETECA

**Resumen.** El siguiente texto propone que el cortometraje de ficción *La captura* (1967), dirigido por Pedro Chaskel, es una película coyuntural en la transición entre un cine clásico y uno de rupturas. A partir de un análisis que abarca sus temas, operaciones filmicas y aspectos paracinematográficos, se ahonda en los elementos que permiten resituarlo dentro de las propuestas del Nuevo Cine Latinoamericano como una obra disruptiva para su época, específicamente en la toma de conciencia respecto de la banalidad del poder cotidiano y la conformación de una estética de la violencia. Inacabada producto del golpe de Estado de 1973, la restauración de sus originales por la Cineteca de la Universidad de Chile en 2023 permite repensar los modos y las prácticas que ubican a Pedro Chaskel como un pionero en las transformaciones estilísticas dirigidas a la conformación de un cine nacional.

**Palabras clave.** Nuevo Cine Latinoamericano, Pedro Chaskel, Cine chileno, Cine político.

**Abstract.** The following text proposes that the fiction short film *La Captura* (1967), directed by Pedro Chaskel, is a temporary film in the transition between a classic cinema and one of ruptures. Based on an analysis that covers its themes, film operations and para-cinematic aspects, it delves into the elements that allow it to be repositioned within the proposals of the New Latin American Cinema as a disruptive work for its time, specifically in the awareness regarding banality. of everyday power and the formation of an aesthetics of violence. Unfinished as a result of the 1973 coup d'état, the restoration of its originals by the Cineteca of the University of Chile in 2022 allows us to rethink the ways and practices that place Pedro Chaskel as a pioneer in the stylistic transformations towards the formation of a national cinema.

**Keywords.** New Latinoamerican Cinema, Pedro Chaskel, Chilean cinema, Political cinema.

### **Introducción**

---

<sup>1</sup> Proyecto Financiado por la Cineteca de la Universidad de Chile

<sup>2</sup> Doctorando en Artes, Universidad Nacional La Plata (Argentina); Magister en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes Universidad de Chile; Realizador en Cine y TV Universidad de Artes y Ciencias Sociales. Estudios de especialización en restauración cinematográfica y gestión del patrimonio audiovisual en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Mail. [luisfelipehorta@gmail.com](mailto:luisfelipehorta@gmail.com). Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

El cortometraje de ficción *La captura* (1967), dirigido por Pedro Chaskel, se mantuvo inaccesible e inacabado producto del golpe de Estado de 1973, luego que fuese clausurada la Cineteca de la Universidad de Chile. La misma institución, en 2023, ejecutó la restauración de los originales en 35 mm con la supervisión del director de la obra, lo que permitió redescubrir una de las propuestas más innovadoras de lo que será el Nuevo Cine Latinoamericano.

Adelantándose en el modo visual con que se enfrentaba un tema tan dramático para la región como el autoritarismo despótico de las fuerzas de orden sobre la ciudadanía se trata de una obra disruptiva para su época, ya que toma conciencia de una cierta banalidad del poder cotidiano. De ahí su contribución a la conformación de lo que podríamos denominar una estética de la violencia en el cine chileno, búsqueda que continuarán los cineastas de esta generación en su afán por testimoniar diferentes realidades regionales. En efecto, el Nuevo Cine Latinoamericano surgido en la década de 1960 ha sido consignado por diversos autores como un campo de reflexión visual sobre las condiciones sociales de una región históricamente violentada:

Se vivía en ese entonces una etapa político-social muy agitada, y de alguna forma parte del cine hecho en esas circunstancias se veía atravesado por ese estado de agitación.

Un cine de esas características no tenía precedentes, como tampoco los tenía la historia de la región, sacudida en la década del sesenta por los ecos de la revolución cubana y por un proceso de radicalización política creciente (León Frías 18)

Las transformaciones culturales que se manifiestan desde fines de los años cincuenta desbordan los modos de representación que hasta ese momento se habían puesto en práctica y estimulan una reflexión sobre el modo en que interactúan arte y revolución política en países que, sin una tradición industrial precedente, encontraban en el cine un dispositivo de concientización de los sectores populares. Así, gradualmente, sus realizadores dejan de inclinarse hacia el modelo de mercado tradicional y surgen por primera vez “proyectos teóricos y estéticos”, muchos de ellos “vinculados a la producción de películas que tuvieran una intervención en la realidad social o que generasen una conciencia política” (Flores 20).

El siguiente texto abordará de qué modo la apertura a temas y estéticas busca disputar las hegemonías discursivas del cine clásico, siendo *La captura* una obra vanguardista en la búsqueda de un cambio de paradigma donde la violencia es mostrada como parte constituyente de las relaciones sociales entre los sujetos que cohabitan la región. El análisis se articula metodológicamente en relación con los temas y sus representaciones para detectar las particularidades que hacen del mencionado cortometraje una película particularmente sensible en su afán por transformar el régimen visual de su época. Aun siendo un proyecto inacabado, la revisión de sus materiales originales en 35 mm permite detectar cómo la obra buscaba construir operaciones cinematográficas consideradas clave del Nuevo Cine a partir de las cuales ilustrar los desplazamientos culturales y políticos de la realidad nacional.

## Pedro Chaskel: régimen visual y rupturas

El surgimiento de un Nuevo Cine en Chile estuvo precedido por una serie de obras exploratorias que venían forjándose principalmente al interior de la Universidad de Chile, institución que ya en 1960 había apoyado la creación de un Departamento de Cine. Este albergó a un grupo de jóvenes que desde los años cincuenta venían explorando las posibilidades del lenguaje desde una perspectiva identitaria<sup>3</sup>. Sus estrategias de montaje, sonido, cámara e iluminación dan cuenta de una creatividad desbordante y de un particular interés por la cultura popular, pero transgrediendo los estilos de la generación anterior, en los que predominaba el criollismo pintoresquista e industrial de José Bohr, Eugenio de Liguoro o Miguel Frank.

Entre los autores más importantes de este período nos detendremos en Pedro Chaskel. Al fundar en 1954 el Cine Club de la Universidad de Chile, este abre un campo de autoformación crítica que desencadena la reformulación de varias nociones respecto a cómo era entendida la cinematografía en el medio local. En este espacio, destinado a debatir sobre expresiones artísticas del cine, se incubó una política de la mirada que será valorada por la Universidad tras formalizar la creación de un Departamento de Cine en 1960, que en 1964 pasa a ser dirigido por Chaskel. Desde ese espacio este promueve la producción de cortometrajes independientes a las lógicas del mercado, producidos por jóvenes que oscilan entre los 20 y 30 años, entre ellos Raúl Ruiz con su cortometraje *La maleta* (1963), Helvio Soto con *Yo tenía un camarada* (1964) o Miguel Littín con *Por la tierra ajena* (1965). A ese grupo se incorpora Héctor Ríos como director de fotografía estable, luego de haber realizado estudios en el Centro Sperimentale de Cine de Roma a fines de los años cincuenta, donde recoge la influencia del neorrealismo italiano y la cultura pictórica europea, con lo que resulta fundamental para dotar de una estética a las producciones del Departamento<sup>4</sup>. Chaskel y Ríos dirigen conjuntamente su primera película *Aquí vivieron* (1963), un documental de ensayo poético sobre la desaparición de los pueblos originarios en el desierto chileno y su pervivencia en objetualidades que han resistido el paso del tiempo. Con él abren una ruta para el cine autoral realizado en el país.

Pero será a partir de la película *Aborto* (1965) cuando se marque un punto de inflexión debido a que, por primera vez, Pedro Chaskel se aventura en la ficción instalando nuevos problemas estéticos y conceptuales respecto a lo que se entendía como cine nacional, incluso desde su título provocador. Con una visualidad que entremezcla secuencias al estilo neorrealista, la fotografía de Héctor Ríos explora un naturalismo orientado a denunciar las condiciones en que las mujeres pobres deben realizarse abortos clandestinos para regular la natalidad. Temáticamente, establece una política de autonomía de los cuerpos bajo la perspectiva de la educación y el género, lo que resulta también en la apertura de un campo completamente nuevo con el afán de replantear los lineamientos programáticos de un cine nacional. Otro elemento disruptivo se encuentra en el trabajo de la actriz Sara Astica, que desmonta las técnicas convencionales de las artes escénicas

<sup>3</sup> Este Departamento recibe inicialmente el nombre de Cine Experimental de la Universidad de Chile a partir de la incorporación al organigrama universitario del Centro de Cine Experimental creado por el documentalista Sergio Bravo en 1957.

<sup>4</sup> Ver Horta *et al.*

para estimular situaciones que bordean el documental al interactuar con pobladoras de un cité ubicado en la calle Bulnes, barrio entonces periférico de la ciudad. El empleo de una luz natural dura y los encuadres geométricos pretenden generar un hostigamiento visual para retratar la violencia cotidiana con que estos habitantes conviven, lo que crea una sensación de realismo que se multiplica mediante detalles tales como el vuelo de una paloma, las miradas de las mujeres en la sala de espera del hospital o una niña pobre desayunando al interior de su casa.

En rigor, *Aborto* está alineada en su audacia formal con las primeras exploraciones de un cine transformador latinoamericano que surgía en forma paralela en este período. Entre ellas pueden mencionarse *¡Aysa!* (1965), del grupo boliviano Ukamau, y las primeras películas del brasileño Glauber Rocha, a las que ciertamente deben sumarse las primeras producciones del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), que gradualmente comienzan a ser consideradas en el exterior. Ellas conforman lo que León Frías califica como “un horizonte creativo abocado a afirmar un cine nacional, popular [...] y nuevo, con estilos ajenos a los que habían primado, y vinculaciones con las propias tradiciones culturales del país y de otras partes” (107). Tanto Chaskel como el Departamento se posicionan en el medio local bajo la misma propuesta, rupturista en lo estético y con la convicción de un arte cinematográfico con un cariz social, lo que marca una clara diferencia con otras ficciones del período, como *Un viaje a Santiago* (Hernán Correa, 1960) o *Más allá de Pipilco* (Tito Davison, 1965), en las que predominan resabios del cine costumbrista<sup>5</sup>. Es también un paso adelante en relación con las primeras películas de ficción realizadas en el Departamento de Cine de la Universidad de Chile por Helvio Soto, que aún se sitúan en un esquematismo visual propio del cine clásico. *Aborto*, la primera aproximación a la ficción de Chaskel, recibe el reconocimiento del medio con el Premio de la Crítica de 1965 y el Premio a la Mejor Película del Festival de Cine de Viña del Mar en 1966, y se estrena comercialmente en los cines Tívoli y Dante en junio de este último año, algo anómalo para una película nacional de 30 minutos, lo que ilustra las dinámicas y los desplazamientos hacia un cine local de expresión.

### **La captura, rupturas y desapariciones**

Antes que la prensa comenzara a instalar profusamente el concepto de Nuevo Cine Chileno en la opinión pública, Pedro Chaskel ya señalaba, en 1965, a la revista *Ecran* las intenciones de su praxis cinematográfica: “en cuanto a un lenguaje nuestro, tenemos que partir de cero” (Montecinos 48). En rigor, lo “nuevo” responde a la pregunta por cómo pensar visualmente la realidad chilena, empleando el cine como dispositivo enunciativo de una conformación identitaria que contemple a las clases trabajadoras desde un prisma realista y que explore los estratos de violencia que forzosamente estas deben habitar. Ineludiblemente, *Aborto* abre en Chile cuestionamientos éticos y estéticos sobre un cine de carácter nacional, ya que, si bien consigue exhibirse en salas comerciales y recoger reconocimientos en el circuito local, está lejos de disputarle la hegemonía al cine industrial para alcanzar masividad. Este proyecto lleva al Departamento de Cine a proyectar su posicionamiento en salas comerciales, demostrando así una conciencia por el rol activo que poseen los públicos en torno a la obra. Ello da fe de la influencia que tuvo en Pedro Chaskel el

<sup>5</sup> Cabe consignarse también, como excepción, la película *La maleta* (Raúl Ruiz, 1963), también producida por la Universidad de Chile en esos años, pero inacabada hasta el año 2008, cuando sus negativos son restaurados por la misma institución, junto al Festival Internacional de Cine de Valdivia.

cineclubismo en los años cincuenta y su entendimiento de que el cine es, ante todo, una expresión de alcance popular que allana transformaciones culturales.

La gestación de un primer proyecto de largometraje elaborado desde el Departamento de Cine<sup>6</sup> comienza a concretarse como una película episódica compuesta de tres cortometrajes, sorteando así las dificultades de producción que poseía la Universidad de Chile. La modalidad recoge la influencia de un cine de avanzada europeo que desarrollaba habitualmente estas estrategias, tal como puede constatarse en películas como *El amor a los 20 años* (François Truffaut, Renzo Rossellini, Shintaro Ishihara, Marcel Ophüls y Andrzej Wajda, 1962), *Boccaccio 70* (Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti y Vittorio De Sica, 1962) o *Ro.Go.Pa.G* (Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Pier Paolo Pasolini y Roberto Rossellini, 1963), de las que incluso Chile había presentado aproximaciones en *Tres miradas a la calle* (Naum Kramarenko, 1957), donde Chaskel trabajó como asistente en uno de sus primeros trabajos cinematográficos.

En este proyecto, la primera historia será *Angelito* (1967), dirigida por el escritor y entonces encargado de producción del Departamento, Luis Cornejo, que narra la historia de una madre soltera que debe trabajar como empleada doméstica de familias adineradas. Esta historia exponía un realismo crudo que reconstruía la idea de pueblo y comunidad desde una perspectiva decadentista y autodestructiva, cercana al planteamiento desencantado que Luis Buñuel había desplegado en su película *Los olvidados* (1950) (Horta).

El segundo de los cortometrajes que compondría esta trilogía quedó bajo la dirección de Pedro Chaskel y se tituló *La captura* (1967). Se trató de una adaptación al cine de una novela corta del mismo nombre escrita por Edesio Alvarado, quien había adquirido singular preponderancia en el medio local a partir de su obtención del premio Alerce de la Sociedad de Escritores de Chile y el Premio Municipal de Literatura, lo que llevó a la publicación de esta obra en 1961. Al igual que Luis Cornejo, Alvarado expone un duro realismo social, aunque ambientado en la zona de Puerto Montt al sur de Chile<sup>7</sup>.

El libro recoge elementos de la cultura popular y la tradición oral para abordar la relación entre sujetos y violencia desde una mirada cotidiana: “una exploración en el meollo de la existencia, a través de personajes que van respondiendo casi sin preguntas a un mandato de la vida que no se comprende, pero se acepta en toda su feroz verdad” (Muñoz 8). La novela se ambienta en un lugar apartado y retrata una historia de injusticia social protagonizada por Carmelito, un humilde campesino que, mientras se encuentra detenido por robar una oveja, es torturado y vejado por el sargento Vivar, un déspota carabinero a cargo del retén rural. Cuando Carmelito consigue fugarse, comienza una cacería que alterna soliloquios de ambos personajes: mientras el campesino aún cree que Vivar lo ayudará en medio de un inclemente paisaje cordillerano, el sargento no duda en dispararle a sangre fría apenas lo captura, dándole una muerte inmediata.

A fines de mayo de 1966 se anunció públicamente el inicio de este proyecto de adaptación al cine: “Edesio Alvarado, joven escritor chileno y autor de seis libros de prosa y verso, recibió un

<sup>6</sup> Helvio Soto estrenó en 1967 su largometraje *Érase un niño, un guerrillero, un caballo...*, producido parcialmente por la Universidad de Chile, y que incorpora dos cortometrajes filmados previamente por el Departamento entre 1964 y 1965. Es por ello que, para efectos de esta investigación, no lo consideramos como una producción orgánica surgida como proyecto del Departamento.

<sup>7</sup> Zona ubicada a casi 1.200 km de distancia al sur de la capital del país, Santiago.

llamado del activo cineasta Pedro Chaskel (Premios Paoa y Municipal de Viña). El propósito: buscar la posibilidad de filmar un cuento de alguno de sus libros o la novela corta ‘La captura’” (Muñoz Romero 26).

El rodaje se inició en septiembre de 1967, gracias a un presupuesto obtenido desde la Secretaría General de la Universidad de Chile. Se eligió como locación la zona de Pucón, Villarrica y el sector precordillerano de Río Trancura<sup>8</sup>, que posibilitaba recrear las condiciones climáticas extremas descritas en el libro, y en la que el equipo permaneció durante 22 días, estancia que Chaskel describe como “la tarea más difícil que se haya planteado hasta la fecha: la realización de una película argumental, filmada fuera de la capital, en condiciones climáticas adversas y con todos los problemas de producción característicos cuando se trabaja en lugares aislados y agrestes” (Garcés 17).

El guión eliminó aspectos literarios específicos y algunos personajes, centrándose en acciones que enfatizaban la relación desproporcional entre Vivar y Carmelito, además de confirmar la preponderancia narrativa que adquiere el paisaje. El 11 de octubre de 1967 se inscribe un contrato de cesión de derechos de la novela a la Universidad de Chile, con el cual se le entregaban los derechos patrimoniales de la obra y esta quedaba en calidad de titular de los derechos respectivos<sup>9</sup>. El equipo realizador estuvo compuesto por Pedro Chaskel en dirección y montaje, la fotografía de Héctor Ríos, Luis Cornejo en la producción, Fernando Bellet como asistente general y Samuel Carvajal, junto a Álvaro Ramírez, como asistentes de cámara. El rol de Carmelito fue interpretado por el actor Víctor Rojas, del Teatro de la Universidad de Chile, y el sargento Vivar por Vicente Santamaría, proveniente del Teatro de la Universidad de Concepción.

Para el proyecto, Chaskel demostró una absoluta conciencia de las operaciones rupturistas que estaba desarrollando:

... la renuncia al gran estudio, a los decorados especialmente contruidos, al gran equipo de iluminación, al trabajo con una *troupe* reducida, el uso de cámaras livianas, la ambientación en lugares reales, [...] acercan esta película a lo que se ha llamado primero “cine independiente” y últimamente “Cine Nuevo” tanto en América como en Europa (Garcés 17).

En 1966, el cine chileno experimentaba un proceso de transformaciones con la aprobación de disposiciones legales que permitieron fomentar la producción local y el consiguiente surgimiento de nuevos proyectos que canalizaron las sensibilidades epocales. Este escenario, paradójicamente, hará que *La captura* quede suspendida, ya que el equipo del Departamento de Cine se abocó a un nuevo proyecto de largometraje dirigido por Miguel Littín, iniciado en mayo de 1968, que buscaba reconstruir un crimen real ocurrido en un poblado campesino en 1960, que dio origen a la película *El chacal de Nahueltoro* (1969). Esta producción concentrará una parte importante de las actividades del Departamento hasta el estreno de la película en salas en mayo de 1970, donde

<sup>8</sup> Zona ubicada a casi 800 km al sur de la capital.

<sup>9</sup> Registro de Propiedad Intelectual N° 34.001. Agradecemos por este antecedente a Elena Videla.



obtuvo un inusitado éxito tanto de público como de crítica. El académico Sergio Navarro la señala como “una gesta de un grupo reunido para exponer a la opinión pública la existencia dañada de un conciudadano” (13). En ella se abordaron varios tópicos enunciados ya en *La captura*, como el abuso de poder, y se radicalizaron elementos estéticos esbozados en el tratamiento de la cámara, las actuaciones, el uso del paisaje rural o la mezcla de dispositivos del lenguaje artístico.

Desde la realización del largometraje *Morir un poco*, de Álvaro Covacevich, estrenado en el festival de cine de Berlín de 1966, se sucederá una serie de películas que pasarán a ser denominadas como parte de un Nuevo Cine Chileno<sup>10</sup>, presentadas en el Segundo Festival de Nuevo Cine Latinoamericano organizado por el Cine Club Viña del Mar en 1969. Este evento suele considerarse como el nacimiento de esta corriente (Román), ya que demostró la existencia de una evidente tendencia por establecer nuevas narrativas visuales y denunciar e indagar en las desigualdades sociales problematizando las nociones de violencia cotidiana. También, desde un punto de vista cinematográfico, sus exponentes sitúan el lenguaje como un territorio de ruptura con las dominancias industriales. Posteriormente, las elecciones presidenciales de 1970 y la elección del candidato Salvador Allende contribuirán a radicalizar las convicciones ideológicas en muchos de estos autores, tal como se vislumbra en el vuelco al documental político que experimenta la obra de Pedro Chaskel y el equipo del Departamento de Cine, ilustrado en películas como *Testimonio* (Pedro Chaskel, 1969), *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970), *No es hora de llorar* (Pedro Chaskel y Luis Alberto Sanz, 1971) y *Entre ponerle y no ponerle* (Héctor Ríos, 1971).

Los aspectos descritos habrían incidido en que Chaskel no finalizara *La captura*, lo cual da cuenta de un período vertiginoso en la historia de nuestra cinematografía. Si bien se alcanzó a concretar el montaje, el doblaje de diálogos y el trabajo inicial de musicalización, la intervención militar de la Universidad de Chile condujo a la exoneración de casi la totalidad del equipo del Departamento de Cine en noviembre de 1973, bajo el argumento, según el Decreto de Rectoría N° 16.798, de “evitar el uso de la función universitaria con fines proselitistas y sectarios” (Rectoría Universidad de Chile 1).

La persecución de los principales intelectuales del país, opositores a la dictadura, pondrá fin al Nuevo Cine en Chile y provocará uno de los mayores daños al patrimonio audiovisual que se ha podido documentar, ya que las nuevas autoridades generaron las condiciones para que desaparecieran innumerables piezas de alto valor artístico. Más adelante implementaron un modelo social que desestructuró instituciones públicas tales como el Departamento, cerrado en 1976 en una suerte de “depuración” destinada a refundar aquello que se entendía como cultura nacional (Donoso Fritz), que continuó proyectándose en los años de la posdictadura con la no restitución de las piezas incautadas.

Cabe detenerse en cómo *La captura* aborda la violencia arbitraria de las fuerzas del orden contra la sociedad civil como un presagio involuntario de la historia que vivirá el país. Por ello, no deja de ser llamativo cómo este film quedó doblemente proscrito, por el abandono a que fue sometido el archivo de la Cineteca de la Universidad de Chile, por una parte, como por la alta carga

<sup>10</sup> Existe cierto consenso en identificarlas como: *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967), *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968), *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969), *El chacal de Nahueltoro* (1969) y *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969).

política que la película se aventuraba a situar tempranamente en las discusiones éticas del quehacer audiovisual, por la otra.

La recuperación de estos materiales permite un encuentro con otros pasados y abrir una reflexión sobre el sentido de la conciencia histórica, a partir de su restauración mediante procesos técnicos que recién pudieron desarrollarse entre 2019 y 2023, tras la reapertura de la Cineteca de la Universidad de Chile y bajo la supervisión del director Pedro Chaskel<sup>11</sup>. Estos iniciaron con la elaboración de un catastro de la colección que permitió identificar 12 bobinas de 35 mm, en emulsión blanco y negro, marca Dupont, todas ellas con duraciones promedio de 10 minutos, y un total de 106 minutos, que se mantuvieron inéditas por más de 55 años. Mayoritariamente se conservan negativos de imagen y, en menor medida, positivados a una luz para montaje, conocidos como *copiones de trabajo*. Por el contrario, las pistas de sonido magnético se extraviaron tras el desmantelamiento del Departamento a manos de funcionarios civiles de la dictadura<sup>12</sup>.

Tras el catastro, se identificaron 232 planos divididos en 25 escenas, con la ausencia de las correspondientes a la 8 y 10 que, posiblemente, no fueron filmadas ni rotuladas en las marcaciones de rodaje, conclusión a la que se llega a partir de la evaluación integral del material. Tras una primera inspección se diagnosticaron las condiciones físicas y químicas del material, para realizar luego una remoción de las impurezas de base y emulsión, lo que dio curso a la restauración física de lesiones que permitiesen su digitalización en 4K y la elaboración de una matriz de trabajo. En esta se identificó cada plano de la película y su ordenación original, en vista de la realización de un proceso de montaje definitivo<sup>13</sup>.

### Estética de la violencia en *La captura*

La línea que une *Aborto con El chacal de Nahueltoro* ubica a *La captura* como una película coyuntural en el desarrollo de una estética del realismo crítico chileno que examina las estructuras de una sociedad leída como injusta y violenta. Es por ello que creemos que este cortometraje cumple un rol preponderante en el proceso de conformación de un régimen visual, ya que sintetiza la búsqueda creativa por articular una cinematografía que presentase un lenguaje propio y sirviera de puente para que se desarrollara y consolidara un discurso sobre un cine nacional.

En esta perspectiva, un primer elemento que la caracteriza es su tratamiento visual, que instala los conceptos de pobreza y subdesarrollo centralizados en la figura de Carmelito, personaje que abre la película mediante una imagen que simboliza el peso de su condición social marcada por los abusos. El protagonista carga una oveja que acaba de robar con el objetivo de alimentar a su familia, imagen que da a ver el estatus atávico de la sumisión de una clase trabajadora empobrecida por el orden social, pero que se rebela de acuerdo con sus medios. Para representar esa idea, se emplea el contraluz de la fotografía y una composición asimétrica que enfatizan el carácter simbólico de las nubes, con la utilización de un tipo de plano contemplativo que dota de peso dramático una secuencia para contrarrestar el sesgo moral que podría implicar el acto del robo.

<sup>11</sup> Pedro Chaskel fallece el 20 de febrero de 2024, por lo que esta recuperación es uno de sus últimos trabajos cinematográficos.

<sup>12</sup> Un proyecto de montaje, sonorización y finalización de la película fue postulado en octubre de 2023 por el propio Pedro Chaskel al Concurso del Fondo de Fomento Audiovisual, convocatoria 2024, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Este se ubicaba en lista de espera hasta la redacción de este artículo.

<sup>13</sup> La coordinación técnica de esta restauración fue realizada por el profesional de la Cineteca de la Universidad de Chile, Carlos Ovando, y supervisado por el director de la obra.



Por tanto, se ubica al personaje de Carmelito como recurso simbólico de una extracción histórica del subdesarrollo, subyacente en una sociedad capitalista que instala la figura del “otro” como un sujeto condicionado por su ubicuidad histórica. En este aspecto, es similar a la tesis de *El chacal de Nahueltoro*, donde el protagonista es también un campesino que acciona fuera del cuerpo social, en un extramuro signado por una subsistencia adscrita a una forma de violencia cotidiana.



Figura 1. Fotograma de *La captura*

La elección del paisaje, en ambos casos el campo chileno, dota al relato de un manto alegórico que permite presentar a un protagonista precarizado y desvalorizado en su condición humana que emprende un recorrido que resultará autodestructivo. A diferencia de otras películas del período que también proponen la figura del viaje<sup>14</sup>, *La captura* presenta una mirada sombría y desesperanzada de un transitar coronado con un duelo final donde se muestra cómo el sargento Vivar da muerte a Carmelito mediante el contraste de planos con detalles del rifle, la mirada y el gatillo con planos generales del volcán Villarrica, que se erige como capital simbólico de un territorio al que retorna un ser humano despreciado por el sistema. Así, paisaje y muerte pasan a entremezclarse en una condición trágica del mundo imaginado por Chaskel. La preponderancia dramática que adquiere el territorio como manifestación de un extramuro ciudadano forma parte también de una búsqueda por un estilo de cámara que Héctor Ríos irá experimentando, especialmente en documentales posteriores como *Testimonio* y *Venceremos*, aunque ciertamente con *El chacal de Nahueltoro* encontrará un momento de radicalidad única para el cine nacional (Navarro).

Ríos comenzará a emplear una movilidad dinámica y exploratoria construyendo una nueva espacialidad en la representación de lo popular y abordando aquellos elementos que describen una subjetividad popular. Si bien en *La captura* el tratamiento de la cámara en general es estático,

<sup>14</sup> Entre ellas podemos mencionar *Morir un poco* (Álvaro Covacevich, 1966) y *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967).

cuenta con escenas que adelantan su trabajo posterior, como aquella en que Vivar sorprende a Carmelito cortando leña y que remite a la violencia de movimientos con que Ríos seguirá las acciones del asesino en *El chacal de Nahueltoro*. También busca provocar atmósferas oscuras, con una distribución lumínica de los espacios forjada desde un contrapunto que resulta muchas veces violento y que se alterna con la vastedad del paisaje y el dramatismo de las sombras contrastadas, para lo cual la elección de locaciones cumple un rol importante.

Por otra parte, la iluminación artificial es escasa producto de la mínima infraestructura técnica con que se contaba en el rodaje. Sin embargo, esta es resuelta con habilidad para extremar recursos visuales que permiten construir secuencias en las que se ahonda en el paisaje psicológico de cada personaje. Por ejemplo, tras la secuencia inicial, se presenta el núcleo familiar de Carmelito, habitantes de una precaria choza que es registrada con el mismo naturalismo de las escenas interiores en *El chacal de Nahueltoro*. Iluminados por el fuego, Ríos tiende a componer conjuntamente a los personajes con su entorno, precisamente donde la poca profundidad de campo permite resaltar las condiciones de vida en los sectores rurales, similar a cuando se exhibe por primera vez el sombrío retén rural que administra Vivar, escena donde se expone la precariedad en que se desenvuelve el cuerpo policial, con lo que se refuerza el hecho de que tanto las víctimas como los victimarios pertenecen a una misma clase social. Como contraste, el tiempo bucólico predomina y oculta la violencia subyacente mediante las sugerentes imágenes del volcán Villarrica, impenetrable fondo que podría convertirse, de un momento a otro, en una fuerza que dañe a la comunidad, retomando la noción trágica de esta última.

*La captura* instala una reflexión profunda sobre el poder desde una perspectiva latinoamericana en que la tradición latifundista jerarquiza a una sociedad paralela al Estado, administrada entre poderosos y dependientes. La sensibilidad por denunciar las injusticias coloca su énfasis en un aspecto novedoso para el cine local, como es la relación autodestructiva entre sujetos de una misma clase, ya que tanto el sargento Vivar como Carmelito comparten el ser parte de un estrato precarizado. Pero, ahí donde una conformación de mundo se presenta como horizontal o basada en valores como la fraternidad, también surge otro mundo, esta vez jerárquico y autoritario. Por ejemplo, cuando el escritor Edesio Alvarado describe en su novela el perfil psicológico de Vivar, utiliza una exclamación pronunciada por Carmelito en uno de sus soliloquios: “¡y es cierto que le gusta pegar por puro hacer sufrir no más!” (128). Esta subjetividad se presenta igualmente en la película, ya que Vivar ejerce su poder tanto sobre Carmelito como sobre su subalterno, el cabo Pañel, aunque luego se subordina fácilmente ante un prefecto que viaja desde la ciudad con el fin de supervisar el retén rural, lo que evidencia la intención de Chaskel de indagar en la mentalidad policíaca desde estas relaciones jerárquicas.

Paradójicamente, y con excepción del final, lo anteriormente señalado se traduce en escasas escenas de violencia física, aun cuando del material de cámara se desprende la violencia verbal mediante gritos y ademanes que resaltan el trabajo actoral de Vicente Santamaría. La imagen severa y autoritaria de Vivar traduce una idea de violencia plasmada en un cuidado trabajo gestual que sitúa en el cotidiano estas relaciones autoritarias. Al final de la película, la persecución tendrá un ritmo frenético, marcado por el galopar de los caballos y luego la mirada que atraviesa el visor del arma apuntando a Carmelito, construida con un montaje activo gracias al empleo de planos cerrados que enfatizan el clímax de la película, aunque dejan fuera de campo la violencia gráfica. Esta estrategia es similar a la empleada por Raúl Ruiz en *Tres tristes tigres* (1968), una película clave del Nuevo Cine Chileno, con personajes sometidos a lo largo de la película a un trato de violencia soterrada que, en la secuencia final, se convierte en violencia física. Por otra parte, el

recurso de un montaje que sugiere y no expone literalmente aparece en la secuencia de la operación en *Aborto*, que es registrada con planos cerrados de artefactos médicos y las manos de los cirujanos, reafirmando que estas estrategias narrativas responden a una concepción autoral que ensayaba una nueva forma de representar la realidad.

## Visualizar la autodestrucción de un pueblo

La visualidad de los primeros cortometrajes de ficción del Departamento de Cine, como *La maleta* (Raúl Ruiz, 1963), *Yo tenía un camarada* (Helvio Soto, 1964) y *El analfabeto* (Helvio Soto, 1965), paulatinamente comienza a incorporar las problematizaciones del cine de vanguardia de aquellos años. Ya el neorrealismo italiano había repercutido en la generación cineclubista, por lo que representar el concepto de autodestrucción entre clases era un tema propio de su autoformación. Tanto *La captura* como *Aborto*, *El chacal de Nahueltoro* y el documental *Testimonio* buscan concientizar a las clases subalternas de su rol dentro del cuerpo social para así allanar un proceso colectivo de transformaciones estructurales de la sociedad. En ese contexto es que *La captura* propone una mirada radical que, posiblemente sin buscarlo, aventura un desenlace trágico de la utopía al exhibir cómo la animadversión y el rencor son motores humanos a los que se debe prestar atención.

Esto se ilustra con claridad en la secuencia final de persecución y asesinato que gira en torno a las pulsiones de Vivar, donde su motivación enceguecida es únicamente dar muerte a Carmelito. Su pequeño cargo de poder ha sido puesto en cuestión luego de la visita del prefecto, quien detecta la fuga del único detenido del retén, por lo que quiere mostrarse eficaz y resolutivo frente a la autoridad. Vivar aparenta ser un funcionario eficiente ajustándose a procedimientos que ocultan su negligencia y respaldan un asesinato, donde “La reprobación designa el juicio de condena en virtud del cual el autor de la acción es declarado culpable y merece ser castigado” (Ricoeur 24). Así, el sesgo amoral de Vivar se fundamenta sobre un bien mayor, que define su propio beneficio personal, pero que la película emplea de modo didáctico para presentar al público un acto de injusticia ejercido por la autoridad.



Figura 2. Fotograma de *La captura*

Por el contrario, para Carmelito no hay acción condenable en robar, ya que esto le permite alimentarse a él y su familia. Los estándares morales marcan una diferencia valórica evidente que enuncia la figura del poder tácito ejercido a partir de la violencia. El accionar de Carmelito es coherente con la tesis central que propone Chaskel en términos estéticos, es decir, con “la búsqueda de la mayor autenticidad para desarrollar una historia estrechamente ligada a nuestra realidad” (Garcés 17). En *La captura*, ambos protagonistas son víctimas de un sistema omnisciente, precarizado y arbitrario, que reproduce el sometimiento en un territorio donde el Estado no se hace presente. Carmelito es un sujeto invisible, que únicamente tiene como capital su fuerza física en cuanto motor productivo, mientras que Vivar deja de ejercer un rol de control, superponiéndole a este sus propias ambiciones y caprichos.



Figura 3. Fotograma de *La captura*

Ambos viven en una marginalidad normalizada bajo una violencia estructural que cuenta con la complicidad del silencio sureño, parajes aislados que sirven de marco para establecer relaciones conflictuales en el desprecio de un sujeto a otro. La muerte de Carmelito, así como el despliegue de acciones persecutorias por un territorio indómito que llama a la sobrevivencia, establece un modelo representacional de la sociedad que se está adelantando a la crisis que experimentará el país posteriormente. La violencia subterránea y explícita cuenta con expresiones visuales que intentan elaborar un nuevo relato de la comunidad anteriormente ausente en el cine chileno. El mito de la sociedad sin conflictos que aparece en películas como *Ayúdeme ud. compadre* (Germán Becker, 1968) se ve invalidado mediante la construcción de personajes que albergan rencor a sus pares de clase, como si fuese un destino circular en la historia de Chile.

## Conclusiones

La adscripción de *La captura* a las corrientes renovadoras del cine latinoamericano de los años sesenta se pueden entender precisamente como un modo de legitimar otras representaciones de la idea de pueblo que, en rigor, traducen concepciones ideológicas propias de este período. *Aborto*, *Angelito*, *La captura* y *El chacal de Nahueltoro* podrían situarse dentro de una continuidad temática y de desarrollo estilístico, ya que, entre otras cosas, cuentan con prácticamente el mismo equipo realizador, algo que será fundamental para dotar de una organicidad formal e ideológica a este corpus de películas. Por ejemplo, Miguel Littín señalaba, en una entrevista realizada durante los meses en que se preproducía *La captura*, que: “En lo formal, el ‘cine nuevo’ no pretende la recreación de la realidad (estudios, artificios, etc.); simplemente se hace ‘REALIDAD’ (*sic.*), sale

a la calle con una cámara en mano. Y busca al hombre en su propio escenario. No imita vida, se convierte en vida” (Ramírez 29).

En este punto se encuentran afinidades con la obra de Edesio Alvarado, algo que Alfonso Calderón complejiza con su afirmación de que “Los personajes no se evaden, sino que participan. No serán pilares del mundo nuevo, constructores de la sociedad del mañana, pero saben arriesgarse. Juegan su vida a una carta” (11), cita que podría perfectamente aplicarse a los personajes de películas como *Testimonio* o *El chacal de Nahueltoro*.

A más de 55 años de su rodaje, revisar estos archivos hoy permite situar a *La captura* como una película coyuntural en el camino hacia un cine que comenzaba a fraguarse desde posiciones críticas a las instituciones, del mismo modo que también ocurrirá en Bolivia con *Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés, 1969), en Argentina con *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Pino Solanas, 1968) o la uruguaya *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1969). Por ejemplo, Chaskel abordará nuevamente el tema de la violencia institucional en 1971, cuando filma su documental *No es hora de llorar*, junto a Luis Alberto Sanz, donde denuncia prácticas de tortura en centros militares clandestinos de Brasil, con lo que establece un nexo evidente con *La captura*. De ahí que resulte pertinente esta relación que detona un modo de configurar un régimen visual de los oprimidos proponiendo una estética de la violencia completamente nueva en los modos de construir cine en el país.

Al revisitar *La captura* aparece una película bisagra en la conformación de un retrato social innovador y rupturista, que encuentra en la zona de Pucón un escenario ideal para que lo simbólico forme parte de una historia de injusticias invisibles, siendo posiblemente la primera película de ficción realizada en ese territorio. Es también el antecedente directo de *El chacal de Nahueltoro*, filmada también en un territorio campesino, los alrededores de Chillán, al igual que *Valparaíso, mi amor* (1969) de Aldo Francia, que emplea los cerros del puerto para retratar simbólicamente una periferia marcada por distintas manifestaciones de la violencia de clase. Estos ejemplos permiten entender cómo Pedro Chaskel se adelanta en el empleo de estos recursos al convertir el entorno en un nuevo personaje del cine nacional, pero que, a diferencia del cine clásico, prescinde de su finalidad ornamental.

Como señalamos anteriormente, *La captura* y *Angelito* buscaban ser dos episodios del primer largometraje del Departamento de Cine. Sin filmarse un tercero, el proyecto queda inconcluso y, a cambio, el equipo se aboca al rodaje de *El chacal de Nahueltoro*, proyecto que sí se concreta al convertirse en la película más vista del año y al obtener numerosos reconocimientos a nivel internacional. La metodología empleada permitió ahondar en cómo el Departamento se insertó en las bases de un Nuevo Cine, disputando en el campo de la circulación masiva un modelo de representación audaz y comprometido con las transformaciones sociales.

El rescate de *La captura*, a más de 55 años de su realización, posibilita acercarse a la mirada lúcida de Pedro Chaskel, a quien debe considerarse como un autor de avanzada por cómo retrataba el ejercicio del poder entre pares de clase de modo autodestructivo. La película resulta mucho más cruda tras el desarrollo de los episodios de la historia de Chile en ese período, que culminan con secuencias similares a las que Chaskel se adelanta en mostrar, como son la irracional conducta de las mentalidades militares atacando a la población civil, o su cuestionamiento de la idea de justicia y su aplicabilidad en el territorio, algo similar a lo que posteriormente indagarán Pablo Perelman y Silvio Caiozzi con el largometraje *A la sombra del sol* (1974). Así, la película resulta un testimonio vanguardista en su retrato de la psicología de personajes que ejercen el abuso bajo un patrón conductual y en su exposición de un tejido social autodestructivo y corrompido por las prácticas



del poder, lo que denota la lucidez y la sensibilidad de un autor capaz de pensar su propio presente en términos críticos, analíticos, pero también estéticos.

## Referencias

- Alvarado, Edesio. “**La captura**”. *Los mejores cuentos de Edesio Alvarado*. Santiago. Zigzag. 1968. Impreso.
- Calderón, Alfonso. “**Ma non troppo**”. *Los mejores cuentos de Edesio Alvarado*. Santiago. Zigzag. 1968. Impreso.
- Flores, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: Regionalismo e integración cinematográfica*. Santiago. Imago Mundi. 2013. Impreso.
- Garcés, Marcel. “Edesio Alvarado al cine. Filmaron ‘**La captura**’”. *El Siglo*, 10 de diciembre de 1967, p. 17.
- Horta, Luis. “Aproximación al cine de Luis Cornejo”. *La Fuga*, 10 (2009).
- Horta, Luis, Ortega, José Miguel y Román, José. *Héctor Ríos: Historia y estética*. Santiago. Cuarto Propio. 2023. Impreso.
- León Frías, Isaac. *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima. Universidad de Lima. 2016. Impreso.
- Montecinos, Yolanda. “Hagamos cine partiendo de cero”. *Ecran*. vol. 28 de diciembre de 1965, p. 48.
- Muñoz, Rosabetty. “**Herencia de sangre**”. *Obra reunida, Tomo 1. Edesio Alvarado*. Santiago. Hueders. 2023. Impreso.
- Muñoz Romero, O. “Cine-nacional 1966”. *Ecran*, 27 de mayo de 1966, p. 26.
- Navarro, Sergio (coord.). *El Chacal de Nahueltoro: Emergencia de un nuevo cine chileno*. Santiago. Uqbar, 2009.
- Ramírez, Omar. “‘La captura’ y ‘Angelito’, dos etapas hacia una trilogía”. *Ecran*, 31 de octubre de 1967, p. 29.
- Rectoría Universidad de Chile. Decreto N° 16.798. Universidad de Chile, 1973.
- Ricœur, Paul. *El mal: Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires. Amorrortu. 2011. Impreso.

## Filmografía

- Aborto*. Cine Experimental de la Universidad de Chile, Comisión Nacional de Protección de la Familia, Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, 1965.
- Aquí vivieron*. Chaskel, Pedro y Ríos, Héctor (dirs.). Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1963.
- Angelito*. Cornejo, Luis (dir.). Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1967.
- ¡Aysa!* Grupo Ukamau, 1965.
- A la sombra del sol*. Perelman, Pablo y Caiozzi, Silvio (dirs. ). Enrique Cood-Disa Films, 1974.

- Ayúdeme ud. compadre.* Becker, Germán (dir.). Procine, 1968.
- Boccaccio 70.* Monicelli, Mario, Fellini, Federico, Visconti, Luchino y De Sica, Vittorio (dirs.). Cineriz, Concordia Compagnia Cinematografica, Francinex, 1962.
- Caliche sangriento.* Icla Films (1969).
- El analfabeto.* Soto, Helvio (dir.). Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1965.
- El amor a los 20 años.* Truffaut, François, Rossellini, Renzo, Ishihara, Shintaro, Ophüls, Marcel y Wajda, Andrzej (dirs.). Ulyssee Productions, Unitec Films, Cinesecolo, Toho, Beta Film, Film Polski, Zespol Filmowy "Kamera", 1962.
- El chacal de Nahueltoro.* Cine Experimental de la Universidad de Chile, Cinematografica Tercer Mundo, 1969.
- Entre ponerle y no ponerle.* Ríos, Héctor (dir.). Consejo de Desarrollo Social, Departamento de Cine de la Universidad de Chile, 1971.
- Érase un niño, un guerrillero, un caballo...* Soto, Helvio (dir.). Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1967.
- La captura.* Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1967.
- La maleta.* Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1963.
- La hora de los hornos* Getino, Octavio y Solanas, Pino (dirs.). Grupo Cine Liberación, 1968.
- Largo viaje.* Kaulen, Patricio (dir.). Naranjo-Campos Menéndez, 1967.
- Los olvidados.* Buñuel, Luis (dir.). Ultramar Films, 1950.
- Más allá de Pipilco.* Davison, Tito (dir.). Pel-Mex, 1965.
- Me gustan los estudiantes.* Handler, Mario (dir.) Mario Handler, 1969.
- Morir un poco.* Covacevich, Álvaro (dir.). Sud Americana Films, 1966.
- No es hora de llorar.* Chaskel, Pedro y Sanz, Luis Alberto (dirs.). Departamento de Cine de la Universidad de Chile, 1971.
- Por la tierra ajena.* Littín, Miguel (dir.). Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1965.
- Ro.Go.Pa.G.*, Godard, Jean-Luc, Gregoretti, Ugo, Pasolini, Pier Paolo y Rossellini, Roberto (dirs.). Arco Film Roma, Cineriz, Société Cinematographique, 1963.
- Testimonio.* Chaskel, Pedro (dir. ). Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1969.
- Tres miradas a la calle.* Kramarenco, Naúm (dir.). Procine, 1957.
- Tres tristes tigres.* Ruiz, Raúl (dir.). Los Capitanes, 1968.
- Un viaje a Santiago.* Correa, Hernán (dir.). Santiago Films, 1960.
- Valparaíso, mi amor.* Francia, Aldo (dir.). Cine Nuevo Viña del Mar, 1969.
- Venceremos.* Chaskel, Pedro (dir.). Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1970.
- Yawar Mallku.* Sanjinés, Jorge (dir.). Grupo Ukamau, 1969.
- Yo tenía un camarada.* Soto, Helvio (dir.). Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1964.

---

Recibido: 3 de julio de 2024  
Aceptado: 6 de diciembre de 2024