

Paisaje y violencia en el documental *Domingo de Gloria* (Patricio y Juan Carlos Bustamante, 1980)

LANDSCAPE AND VIOLENCE IN THE FILM *DOMINGO DE GLORIA*
(PATRICIO Y JUAN CARLOS BUSTAMANTE, 1980)

Luis Horta-Canales*

Resumen: El conjunto de la obra audiovisual de los hermanos Patricio y Juan Carlos Bustamante propone la convergencia de diversas corrientes de pensamiento heredadas de ciertas narrativas de la violencia acunadas en la literatura y poesía chilena de mediados del siglo XX. La particularidad de sus películas radica en el giro que otorgan a la representación del paisaje rural bucólico, contrastado con un contexto en el que subyacen diversas formas de violencia, siendo igualmente metáfora del proceso social que experimentó Chile a fines de los años setenta, marcado por las políticas represivas de la dictadura. Se realiza un análisis de estos elementos en *Domingo de Gloria* (1980), ópera prima poco conocida en que se despliegan operaciones vinculadas a la poesía visual, con una amalgama de recursos orientados a repensar la idea de comunidad.

Palabras clave: cine chileno; cine latinoamericano; cine experimental

Abstract: The audiovisual works of Patricio and Juan Carlos Bustamante propose a convergence of various intellectual currents inherited from narratives of violence present in Chilean literature and poetry of the mid-20th century. The uniqueness of their films lies in their reinterpretation of the idyllic rural landscape, contrasting it with an underlying context of violence, which also serves as a metaphor for the social process Chile underwent in the late 1970s under the repressive policies of the dictatorship. This study analyzes these elements in *Domingo de Gloria* (1980), a little-known debut film that employs visual poetry and a fusion of resources aimed at rethinking the concept of community.

Keywords: Chilean cinema; Latin American cinema; experimental film

* Universidad de Chile, Chile
Correo-e: cineteca@uchile.cl
Recibido: 14 de diciembre de 2023
Aprobado: 19 de noviembre de 2024



INTRODUCCIÓN

La conformación visual de la comunidad chilena ha estado íntimamente ligada al paisaje campesino, tema recurrente en la literatura, poesía y pintura de la primera mitad del siglo XX. En muchas de estas expresiones la corriente criollista ha contribuido a exaltar una noción romántica de la provincia,¹ oponiéndose al descrédito que de ella han hecho las elites urbanas capitalistas. Con ello dan respuesta a la modernidad y a las vanguardias artísticas,² caracterizadas por abordar lo que Iser denomina ‘ficcionalización’, una operación del lenguaje artístico que “se sobrepone al mundo real que incorpora” (2004).

El cine chileno hará eco de algunas de estas propuestas, despojándolas de sus elementos conflictuales entre clases sociales para generar un criollismo reconvertido y adaptado al modelo industrial predominante en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. Como contramanifestación a esta conformación representacional, el nuevo cine chileno de la década de los sesenta se volcará a promover la denuncia social y la utopía como paradigmas. Tras el golpe de Estado de 1973, lo campesino vuelve a retomarse en ciertas narrativas audiovisuales, aunque esta vez instalado por la oficialidad cívico militar, que lo adscribe a la exaltación nacionalista. En contraste, una parte importante de los realizadores opta por un cine que critica la represión política, militando con diversas causas sociales para confrontar así a la dictadura. Respecto a estos desplazamientos, surge la pregunta de Bruno Latour:

¿qué ha pasado con lo sublime en los últimos tiempos, ahora que se nos invita a considerar

otra desconexión, en este caso entre, por un lado, nuestras acciones *colosales* en tanto humanos —me refiero a humanos como conjunto— y, por el otro, nuestra completa falta de comprensión de lo que hemos hecho colectivamente? (2012: 68).

En este contexto, la obra cinematográfica de los hermanos Juan Carlos y Patricio Bustamante emerge como una anomalía epocal para proponer nuevos tópicos que se acercan a lo que Neus Miró define como ‘paisaje autónomo’:

la liberación del paisaje como fondo de una escena, es decir, como escenario, a favor de la presentación del paisaje sin pretexto narrativo, es decir, autónomo, es la que posibilita la pintura de paisaje tal y como la conocemos hoy (2008: 260).

Dicha libertad permite particularizar un tratamiento estético original, abordando matices y tensiones que surgen en la representación de la idea de pueblo, visto desde la ruralidad chilena mediante el uso de una cuidada fotografía en la que resaltan paletas de colores frías o terrosas, el montaje contemplativo y un especial realce de texturas gracias al empleo de planos detallados.

Estas películas, producidas en un contexto de represión y persecución, llevaron a los realizadores a indagar una ruta distinta al cine de denuncia, dando cuenta de otras condiciones de violencia que sugieren repensar lo político en Chile. Los creadores establecen así una tesis que han definido como un “exilio interno”, consistente en filmar “la ruptura, la sensación de miedo y de estar vigilados” (Bravo, 2015: 26), todo ello desde el retorno a la zona campesina del Maule, su lugar de origen, a fin de retratar dicho mundo en clave poética y abstracta. De esta forma, la provincia se convierte en refugio y metáfora semántica del país que habitan. Conceptos visuales derivados del paisaje cumplen un

1 Se entiende por corriente criollista la tendencia, principalmente literaria y pictórica, que enaltece las costumbres campesinas locales mediante la elaboración de relatos en torno a la provincia y su paisaje (Verdugo, 2022: 14).

2 Entre sus más importantes exponentes se encuentran los escritores Mariano Latorre y Oscar Castro, mientras que en pintura destacan Pedro Lira y Juan Francisco González.

rol central en cuanto viaje interior “cuando este se vive como un exilio, extrañamiento, desamparo”, orientado a:

rechazar este neocolonialismo turístico y volver al *país*, en lo que pueda tener de más pobre a nuestros ojos: de alguna manera *barbarizarse* y purgarse la mirada, a riesgo de caer en la ceguera, para intentar ver, o al menos, entrever otro paisaje, sabiendo en todo caso que siempre necesitaremos un modelo [...] para convertir en paisaje ese país (Roger, 2007: 127-132).

Podría plantearse que los hermanos Bustamante desarrollan un poscriollismo, “lo significativo es que estas narrativas se mantienen dentro de la misma trama textual, pero retorciéndola [...]”. Lo de ellos sigue siendo la provincia, pero una *nueva provincia*” (Verdugo, 2022: 25). Las estrategias audiovisuales que en su obra constituyen la noción de paisaje articulan diversas operaciones, entre las que destaca el trabajo de montaje, el punto de vista y la concepción pictórica de la representación. Lo anterior conforma un territorio que se escribe sobre un clima tácito de violencia que trasciende la coyuntura política del momento, exponiendo un paisaje interior que se perpetúa a lo largo del tiempo.

La primera película de los hermanos Bustamante es *Domingo de Gloria* (1980), poco abordada en la historiografía del cine chileno y latinoamericano, pero tremendamente innovadora en las prácticas del documental de ensayo. La cinta plantea una idea de territorio en que conviven lo bucólico de la naturaleza con modos de violencia implícita y explícita. La espacialidad cumple un rol simbólico que resignifica la placidez de un ecosistema del que, de forma paulatina, emergen lugares opresivos y angustiantes retratados con un peculiar empleo de la cámara estática. Mediante planos generales se contraponen la belleza pictórica lograda en la representación de la inmensidad y lo eterno con horrores cotidianos e invisibles de los habitantes, que

parecen mimetizarse con una cámara móvil e inquieta. En este trabajo se analiza el modo en que estos elementos son abordados, detectando cómo construyen una relectura poética del mundo campesino, donde la subjetividad de los autores elabora un mapa visual que habla de una comunidad doliente y en crisis.

PAISAJE Y POESÍA

Domingo de Gloria, planteado como un documental de ensayo, estructura su narración fuera de las convenciones del conflicto central. Su trama expone situaciones del universo campesino —la caza de animales, las carreras de caballos, el paso del tiempo—, que son hilvanadas como aparentes estampas de la vida cotidiana en Santa Rosa de Lavaderos.³ Sin embargo, el largometraje no propone un retrato costumbrista de los hábitos y prácticas de la comunidad, como había sido una cierta tendencia en el cine chileno anterior,⁴ sino que indaga en un territorio que termina por convertirse en la metáfora de una violencia imperecedera que subyace en las relaciones sociales rurales. El paisaje bucólico contrasta con una noción de violencia soterrada en lo cotidiano, tal como Juan Carlos Bustamante recuerda sobre la génesis de la producción:

Habíamos vivido por mucho tiempo en el campo, sobre todo yo, pero aunque suene pretencioso decirlo, teníamos una mirada muy abstracta, muy vanguardista. Y quisimos confrontar en *Domingo de Gloria* estas dos miradas, por un lado, en términos muy simples, estas distintas cosmovisiones que genera la falta de educación y la miseria, y por otro el

3 Zona rural ubicada en las afueras de la ciudad de Talca, a unos 270 km al sur de la capital Santiago.

4 Como ejemplo de un cine costumbrista pueden señalarse *Si mis campos hablaran* (1947) y *Mis espuelas de plata* (1948), de José Bohr; y *Río abajo* (1950), de Miguel Frank.

paisaje, este impacto de la naturaleza: el barro, las lluvias, las inundaciones (Juan Carlos Bustamante, en Bravo, 2015: 25).

Lo primero que surge como rasgo representativo de este documental es que el paisaje adquiere una connotación lírica a partir de las confrontaciones de la naturaleza y de quienes habitan dicho territorio. La introducción, dada mediante planos fijos de larga duración del lugar, parece extender la contemplación de un tiempo bucólico que propone una poética cercana a lo que Gaston Bachelard denomina 'la inmensidad íntima', la cual "da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista" (1965: 237). Esto se refuerza con el uso recurrente de planos generales que no buscan ahondar en la referencialidad territorial, sino documentar un tiempo aletargado donde el ser humano se presenta empujado fuera de la modernidad urbana.

Entre las claves realistas que surgen en la representación del mundo campesino se encuentran recursos del montaje fílmico, como la manifestación lacónica del tiempo y una conformación indefinible del territorio articulado en torno a planos cuya duración busca construir un clima mediante las texturas lumínicas que establece la narrativa. En rigor, se trata de un lugar fuera del tiempo, en el que la elocuencia simbólica del ambiente, junto al tono subjetivo del relato, articula un paisaje de tristeza, un pueblo sin rostro, que parece habitar un tiempo independiente de su realidad de época. En estas secuencias, moradores bucólicos habitan añosas casas patronales estancadas en el tiempo, con encuadres simétricos y fijos que remiten al enclaustramiento. Las paredes de adobe son retratadas por una cámara en mano que las recorre con fruición lentamente, estetizando así una noción histórica del sujeto campesino. En apariencia se trata de una tierra tranquila, ocupada por campesinos silenciosos que comparten un entorno en donde destaca el

rumor del viento y el crepitar de la maleza quemándose, diseño sonoro que enuncia la idea de 'inmensidad íntima'. El estremecimiento ante un tiempo y espacio específicos responde a una pulsión central lograda a partir de una fotografía que posee una fuerte carga pictórica en su composición simétrica y distribución del color. Este recurso también se emplea en los grandes planos generales que abren y cierran la película, en donde las humaredas surgidas de la quema de pastizales posibilitan resaltar los tonos fríos. Algo similar ocurre con una mujer campesina sentada en el umbral de su casa, que se contrapone con la imagen de una añosa pared adornada tristemente con marcos vacíos que cuelgan en abandono. La película evoca un presente de ausencias mediante colores y texturas terrosas, con reminiscencias al impresionismo.

La formación en Bellas Artes que posee Juan Carlos Bustamante resulta fundamental para la construcción visual del documental, que sitúa el espacio como herramienta narrativa. Ejemplo de ello es la secuencia inicial, donde la figura de un árbol solitario visto a contraluz parece abrazar su entorno agreste en una composición que nuevamente alude al impresionismo de fines del siglo XIX. Se trata de un plano general cuya duración pone de manifiesto el tiempo laxo y, al mismo tiempo, divide al mundo en dos partes mediante un pronunciado horizonte que hace elocuente la simbiosis poética del cielo sobre la tierra. Como afirma Bachelard, "el árbol tiene siempre un destino de grandeza. Difunde ese destino. El árbol engrandece lo que le rodea" (1965: 256). Esta figura adopta un sentido lírico en un tiempo inmemorial como aquello que *siempre ha estado ahí*, testigo del fugaz tránsito humano sobre la tierra, muy cercano a lo que define el poeta Luis Oyarzún: "El mundo externo se nos hace interior y adquiere una profundidad misteriosa" (1973: 43). Ideas visuales de carácter similar se repiten a lo largo del largometraje: el viento que mueve la hierba, el follaje, los caminos, las paredes

de adobe resquebrajado y una serie de elementos en que lo orgánico existe sin presencia humana, conformando un tiempo ancestral e inamovible.

TIERRA Y PUEBLO

Domingo de Gloria fue filmada en un territorio agreste atravesado por el río Maule, que nace en la cordillera y desemboca en el océano Pacífico. La familia Bustamante será de las primeras en asentarse en este sitio. La figura predominante del latifundio no es la típica dentro de dicha comunidad, como rememora Juan Carlos Bustamante:

Nosotros vivíamos en el campo, muy modestamente, sin luz eléctrica, no había caminos pavimentados, pero esa fue nuestra infancia, con caballos, ríos [...]. En los años sesenta el fundo se convirtió en una cooperativa para que los campesinos decidieran a qué hora trabajaban y cómo lo hacían, todo con el apoyo de mi padre. Ese amor al paisaje nos hizo registrarlo (Juan Carlos Bustamante, comunicación personal, 4 de noviembre de 2023).

En la película resulta llamativo que las personas que habitan este lugar son presentadas sin responder a jerarquía alguna entre ellas, además de estar íntimamente ligadas a sus faenas cotidianas. Tampoco existe administración visible ni manifestación del Estado, solo hábitos y prácticas habituales que parecen provenir de tiempos ancestrales, como un flujo de vida. La *polis* se asienta en los ciclos de la naturaleza, contrastando con la idea de pueblo que proponía el cine nacional de ese periodo, marcado por la resistencia a la dictadura y la crítica de la violencia

estatal.⁵ Ser humano y territorio constituyen un todo en el que predomina el sentido del mundo desde una pertenencia que simboliza lo eterno y lo orgánico, misma que difiere de la *nación emancipada* que se intentaba plasmar desde el documental de denuncia. Como aquí se muestra, en la periferia campesina no alcanza a manifestarse *ese Estado*, ya que la administración de la existencia está establecida por códigos autónomos, anclados en un tiempo detenido y perpetuado.

Domingo de Gloria propone un retrato expresivo de la ruralidad sin condescendencias o pintoresquismos, tomando distancia crítica de un observante que la idealice. Desde la secuencia inicial vemos un plano general en el que el follaje agreste establece un contrapunto con las humaredas provocadas por las quemadas de pastizales realizadas por los campesinos. La música de las canciones rancheras mexicanas se convierte en el paisaje sonoro del territorio, en este caso plasmado en una composición de Agustín Lara que se vincula a la melancolía:

Aquel amor que marchitó mi vida
Aquel amor que fue mi perdición
¿Onde estará la prenda más querida?
¿Onde estará aquel, aquel amor?

¿Es acaso esta cinta una forma de situar un *paraíso perdido* dentro de un tiempo histórico nacional? La presencia del sujeto en relación con la idea de *pueblo* resulta conflictiva dentro de los modelos de representación del cine patrio, ya que acá no existe épica ni utopía, solo pobladores bucólicos anclados a una temporada que más se asemeja a la preñación, con campesinos sin rostro ni individualidad. El imaginario de la hacienda también parece desarticulado: aunque se exhiben los viejos pasillos de las casas patronales, los planos prefieren detenerse en las texturas de las paredes y en los fierros que resguardan grandes ventanas. La exposición de la arquitectura rural propone una latente violencia destructiva de la naturaleza, manifestada por terremotos

5 Ver *Recado de Chile* (Pedro Chaskel, Carlos Flores del Pino y José Román, 1978); *No olvidar* (Ignacio Agüero, 1982); *Así golpea la represión* (Peter Nestler y Rodrigo Gonçalves, 1983); *Chile, no invoco tu nombre en vano* (Colectivo Cine-Ojo, Gastón Ancelovici y Hernán Castro, 1983); y *Somos +* (Pablo Salas y Pedro Chaskel, 1986).

y ríos desbordados que dejaron su huella. El orden social de esta comunidad aislada, mimetizada con las ajadas haciendas de muros agrietados, presenta una doble marginalidad; por un lado, se encuentra lejos de los imaginarios del cine militante de izquierda, por otro, se opone a las políticas culturales de la dictadura, que en ese mismo periodo dan nuevo impulso a un nacionalismo decimonónico, donde lo campesino forma parte de la oficialidad.⁶ Lo marginal está marcado por la representación de un lugar que puede *no estar ahí*, desplazamiento simbólico que enriquece la exploración visual del documental. Así, se pone en tensión la visión popular y una tendencia pictórica impresionista para representar un pueblo abandonado, aunque cohesionado e independiente de la modernidad.

Vida y muerte aparecen como una simbiosis cristiana de la trascendencia desde el título de la película, que alude a la conmemoración cristiana de la resurrección de Cristo. Esto se hace más evidente cuando la cámara ingresa a una casa patronal revestida de iconografía religiosa colonial. Sin embargo, *Domingo de Gloria* propone una trascendencia que se da en lo orgánico, en las estaciones del año y el ciclo vital que gradualmente se manifiestan en la circularidad telúrica del relato cinematográfico. Una secuencia que ilustra esta idea presenta a un campesino preparando una trampa para cazar conejos, de los cuales se alimenta cotidianamente. Su parsimonia y meticulosidad asemejan una ritualidad amparada en la cultura de la muerte y la sobrevivencia. La fotografía, de nuevo, propone conflictos pictóricos entre el verde del prado y los tonos del pasto seco depositado religiosamente en torno a la trampa, metáfora en que conviven belleza y violencia de fona estética.

El modo en que se muestra esta relación parece residual, sobre todo en un país situado históricamente en plena transformación hacia una política neoliberal, por lo que resulta muy

disruptiva la intención de exhibir a dicho pueblo como antagónico tanto de la mirada folklórica embellecida como del urbanismo tecnologizado. Los hermanos Bustamante construyen un nuevo cotidiano, surgido desde lo subjetivo y autobiográfico, que parece encontrar parte de sus bases en las atmósferas que construye el poeta maulino Jorge González Bastidas, quien en su obra plasma una condición humana melancólica devenida en el paisaje que habita:

Sutil y extrañamente
tengo el ánimo herido,
como si los dolores de otros hombres
en mí se hubieran recogido (1924: 7).

UN PAISAJE DE VIOLENCIA

Una particularidad de la abstracción lírica con que se filma el paisaje en *Domingo de Gloria* es su puesta en diálogo con la brutalidad, presente a lo largo de toda la película. Esto se logra de dos maneras: por una parte, la figura de la crueldad cotidiana, dada por secuencias explícitas de caza de animales, carreras de caballos y la castación de un vacuno, filmadas con cámara en mano, acentúa la noción de violencia. A ello se suman las atmósferas enunciativas en las que subyace esta idea por oposición, por ejemplo, con el empleo del retrato como recurso visual testimonial de la historicidad del sujeto campesino, donde la simetría remite a la finitud. En la primera existe una exposición de lo orgánico, concentrada en cuerpos desgarrados que aluden a una cultura de la muerte atávica; la segunda construye un clima evocativo y ruinoso en relación con una intrusión permanente del pasado. En ambos casos, la cinta propone una respuesta al modo de representar la comunidad en el cine chileno, y al mismo tiempo alude a la crisis del poder durante ese periodo mediante los recursos conceptuales del exilio interior. Estos, caracterizados por

6 En 1979 la dictadura promulga la cueca como baile nacional (Donoso Fritz, 2019).

la conformación visual de un territorio autobiográfico, subjetivo, son detonados por la imposibilidad de abstraerse del ambiente de época, constituyendo así un refugio que, a su vez, entra en conflicto con el presente.

Lo específico del filme es el tratamiento de la violencia visual en relación con el paisaje, muy distinto a otros documentales chilenos, como *La respuesta* (Leopoldo Castedo, 1961), cuyo eje gira en torno a las manifestaciones trágicas del territorio, particularmente, el terremoto que devastó al sur del país en 1960. Los hermanos Bustamante, también habitantes de una zona marcada por estos fenómenos naturales, complejizan la violencia por medio de la resignificación y el desplazamiento, de acuerdo con lo que propone Oliver Mongin:

no hay la menor duda de que las nuevas representaciones de la violencia acompañan, en las sociedades democráticas, a una metamorfosis subterránea de los comportamientos violentos y de las actitudes adoptadas frente a la violencia. Lejos de exacerbar la fisura entre realidad y representación, aparece como indispensable subrayar los factores principales que se hallan en el origen de [estas metamorfosis] históricas (1997: 18).

La violencia deja una huella en la reescritura de territorios y paisajes, como las paredes agrietadas y la exposición del adobe como materia. Una violencia figurativa atraviesa parte de la película, pero solo en momentos puntuales se manifiesta desde lo físico, predominando un paisaje sobre el que se manifiestan dichas conductas. La brutalidad explícita se presenta con la castración de un novillo, registrada con planos cerrados y un diseño sonoro que complejiza la relación entre lo humano y su animalidad iracunda. Esto también se aborda en escenas que muestran conejos muertos y sus pieles expuestas al sol, imágenes que adquieren una potencia simbólica al ser yuxtapuestas a las paredes de adobe, erguidas

imprevedibles en un tiempo detenido e inmemorial. Lejos de parecer morbosas o literales, estas secuencias elaboran una atmósfera en que dolor y geografía van de la mano. El paisaje, sin catástrofe ni acontecimiento evidente, acciona fuera de campo con la dictadura encargada del control y vigilancia social, estableciendo con ello un diálogo conflictual.

Es en este mundo subyacente donde aparece la violencia cotidiana, como ilustran las carreras de caballos, tradición campesina devenida bestialidad mediante la simbiosis entre hombre y animal. La decisión técnica y estética de montar la cámara de 16 mm arriba de un caballo en pleno galope construye una visualidad de movimientos imprevistos y erráticos que remiten a lo inasible e inestable. Algo similar ocurre en *Láminas de Almahue* (Sergio Bravo, 1961), antecedente directo del cine de ensayo de los hermanos Bustamante, y también filmada en una zona campesina del valle central de Chile. En el trabajo de Bravo los caballos simbolizan pulsiones sicológicas del mundo huaso, pocas veces relacionado en el cine con la violencia, pero que se emparenta con el poema de Pablo de Rokha “Tonada a la posada de don Lucho Contardo” (2019) y con la narrativa de *Los mejores cuentos de Edesio Alvarado* (1968), dos ejemplos en donde lo campesino pasa a ser sinónimo de bestialidad. El contrapunto se da con las posibilidades expresivas del paisaje, que remiten al poeta Oscar Castro, cuya *Antología poética* (1952) establece un marco que dialoga con la presencia de la muerte en términos líricos.

El universo campesino al que dan forma los hermanos Bustamante propone una compleja metáfora de la violencia excluyente, aislando sujetos dispuestos a reconstruir modos de comunidad cobijados en un territorio con ritualidades y formas de pertenencia concatenadas con lo ancestral y la animalidad. Lo anterior se da sin otorgar una lectura peyorativa basada en la clásica confrontación entre tradición y modernidad. El paisaje invita a penetrar lo atávico para

evidenciar una inestabilidad en el acto de ver, desequilibrando la narrativa visual habituada a la exhibición de acciones.

GEOGRAFÍA SICOLÓGICA

Nadie sabe exactamente cuáles son los límites del territorio expuesto. Vasto y asfixiante, desolado, agreste, parece un valle central infinito despojado de ubicuidad. Solo sabemos que está *fuera de algo*, del mismo modo que el exilio. Su retrato no opera en tanto visión objetiva del lugar, sino como prolongación del estado anímico de quienes lo habitan. Este efecto de *descubrimiento* devela el paraje de la intimidad al que alude Bachelard, y es el propio de los realizadores, entremezclado con una tradición anclada en la cultura campesina. Tal geografía sin límites alude claramente al concepto de aldea, como si fuese testigo mudo de sus dimensiones más pedestres: las viviendas, el espacio rural inextinguible. Se trata del “paisaje autónomo” al que alude Neus Miró: “El interés de esos autores por el paisaje radica en su autonomía potencial; a las posibilidades que ofrece como elemento cinematográfico desprovisto de toda contingencia narrativa” (2008). Ello podría leerse como una representación autobiográfica de los realizadores y la manifestación más clara de su exilio interior, de donde surge la necesidad de documentar una aldea que no puede diferenciarse de la sicología de quien la habita. De ahí que exista una cierta delicadeza al presentar laderas, bosques, casas patronales, caminos sinuosos y arboledas, como si se tratase de un territorio inacabable.

Este concepto también está marcado por la idea de retorno, un tránsito hacia lo íntimo que se da mediante el empleo de primeros planos de rostros de campesinos, enfatizando un acento lírico de la condición rural. Con esta técnica se registran las arrugas de la piel, sus texturas y diversas tonalidades, analogías de las grietas de

las paredes de adobe, surcos de tierra y frondosas arboledas filmadas en el mismo estilo fotográfico. Dicha geografía deviene en metáfora de la existencia, similar a lo planteado en la película *The Searchers* (John Ford, 1956) que, si bien se adscribe al wéstern, relaciona el espacio con una condición de la interioridad humana.⁷ *Domingo de Gloria*, sin pertenecer a este género, emplea las divisiones territoriales como metáfora, así, la estética permite habitar un mundo en crisis. Por ello se enfatizan los materiales naturales, como el barro, la madera, los prados, que remiten a lo eterno, trascendental e imperecedero.

Para los hermanos Bustamante, el paisaje no es un lugar de tránsito sino un espacio detenido y sin progresión, anclado en la interioridad humana. Por eso retratan una geografía sin nación que no encaja en los patrones narrativos que la dictadura claramente busca ficcionalizar, concepto de geopolítica⁸ subordinado a la idea de nación y Estado.

A MODO DE CONCLUSIONES

De acuerdo con lo estudiado, uno de los elementos principales que caracteriza a la obra *Domingo de Gloria* es su original vinculación entre paisaje y violencia, dada mediante la indagación de la cultura campesina. Geografía y territorio son abordados desde una concepción lírica y pictórica, auscultando sujetos que parecen lanzados hacia dicho lugar, cuya verbalización es indescifrable y no ambiciona la totalización. El punto de vista de los autores se detiene en elementos cotidianos

7 La influencia del wéstern crepuscular en los hermanos Bustamante puede constatarse con mayor claridad en sus películas de ficción: *Historias de lagartos* (Juan Carlos Bustamante, 1989); *El aspado* (Patricio Bustamante, 2004); y *El último disparo del negro Chávez* (Juan Carlos Bustamante, 2004).

8 En relación con este concepto, resulta llamativo que en 1968 Augusto Pinochet publicó el libro *Geopolítica*. Después del golpe de Estado de 1973, la obra tuvo numerosas ediciones con el objetivo de divulgarla masivamente.

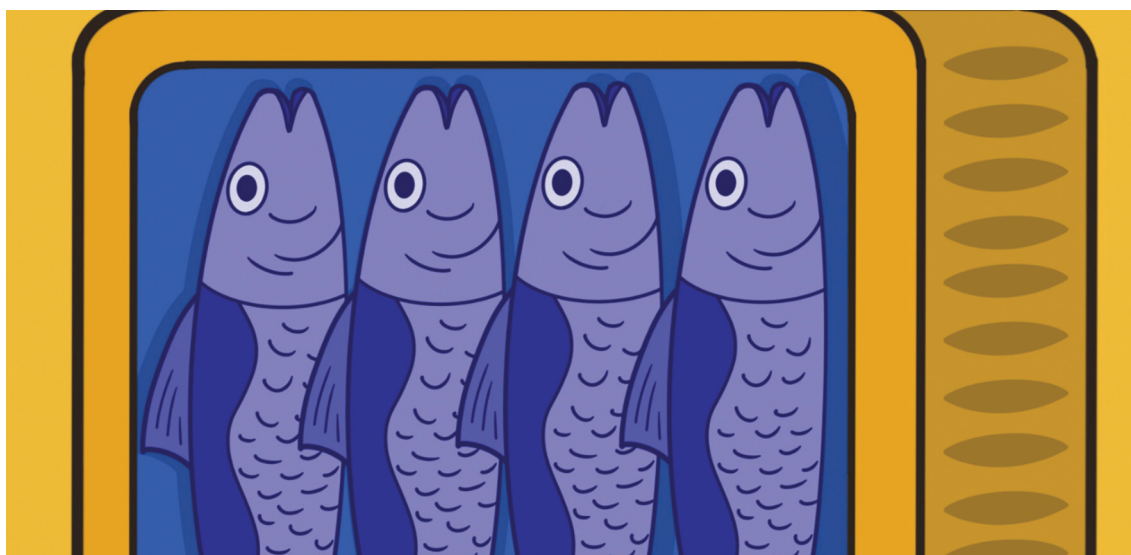
bucólicos que, al ser aislados y expuestos dentro de un relato cinematográfico altamente estetizado, parecen construir un mundo de oposiciones. Lo bello y lo violento se entremezclan gracias a la fotografía y a una paleta de colores que resalta lo cálido en alusión a texturas como la madera o la tierra, en contraste con el verde agreste del valle central o con la sangre roja de un vacuno recién castrado.

En palabras de Latour, “todo sucede como si se hubiera subvertido por completo el antiguo equilibrio entre la consideración de la ley moral en nosotros y la de las fuerzas inocentes de la naturaleza fuera de nosotros” (2012: 69). Desde otra perspectiva, en la cinta emerge lo que Irene Depetris Chauvin denomina:

otra forma crítica de explorar las construcciones culturales de espacio, lugar y naturaleza, al mismo tiempo que ponen en juego dimensiones materiales y afectivas a partir de las cuales se pueden elaborar discursos de memoria en relación con catástrofes políticas (2017: 170).

Este elemento implica un grado de originalidad importante en el contexto del cine chileno en cuanto paisaje y memoria no responden a una tradición audiovisual, y *Domingo de Gloria* abre una indagación desde esta perspectiva. El filme establece una profunda relación de los realizadores con un Maule profundo, anclado a sus biografías y al contexto político del periodo, que los retrotrae a un espacio que consideran íntimo. Por tanto, pone distancia con una cierta conformación visual del país para adentrarse en un paisaje que presenta un tono subjetivo, revelador en su ruta por construir un lenguaje autónomo.

Los rasgos constitutivos de la obra, expuestos anteriormente, suponen una vocación por una metafísica del paisaje chileno que establece un marco en que la narrativa cinematográfica se desenvuelve: sin conflicto central, estilo de montaje audaz en la variedad de recursos, manifestación del tiempo evocativo, énfasis en la visualidad de raíz plástica y entusiasmo visual por la cultura campesina. Siguiendo a Iser, la imposibilidad de habitar un tiempo presente contribuye a que los



Detalle de *Sardine al limone* (2024). Técnica digital en tableta: Luis Tonatíuh Téllez-Colín.

Prohibida su reproducción en obras derivadas.

hermanos Bustamante “empiecen a descubrir lo que permaneció oculto en el mundo mismo, ahora refractado por el espejo de posibilidades, exponiéndolo, de tal modo, como una trampa” (2004: 12). Dicha trampa es la conciencia de creadores y público respecto a que el paisaje representado forma parte de una realidad ineludible, la dictadura chilena, y por tanto cada operación visual que se plasma establece un dialogo directo con ella.

Domingo de Gloria puede considerarse adelantada en problematizar la relación entre paisaje lírico y mundo rural, como ocurre en las películas posteriores *Días de campo* (Raúl Ruiz, 2004) y *El viento sabe que vuelvo a casa* (José Luis Torres Leiva, 2016). El paisaje ha atravesado históricamente la historia del cine chileno desde sus inicios, con *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925), hasta el criollismo de José Bohr en las décadas de los años cuarenta, cincuenta, y el cine social de los sesenta (*El Chacal de Nahueltoro*, Miguel Littín, 1969). Los puntos desglosados en este trabajo permiten comprender la serie de elementos que orbita en torno a la idea de paisaje desde el punto de vista de los hermanos Bustamante, lo que constituyen su originalidad. Destaca la relación lírica con el territorio, que entremezcla lo docto y lo vernáculo, poniendo énfasis en lo autobiográfico, que aparece de forma omnisciente y permite fundamentar el que una película basada en el realismo no intente definir los límites de la aldea. El foco primordial de la cinta está en subjetivar una idea de comunidad, donde adquiere importancia la relación entre tierra y pueblo, sobre todo este último, gracias al cual el rostro de los habitantes retratados se convierte una forma lírica del paisaje.

REFERENCIAS

- Agüero, Ignacio (Dir.) (1982), *No olvidar*, cinta cinematográfica, Chile, Grupo Memoria-Aida, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/no-olvidar/>
- Alvarado, Edesio (1968), *Los mejores cuentos de Edesio Alvarado*, Santiago de Chile, Zig-Zag.
- Bachelard, Gaston (1965), *La poética del espacio*, México, FCE.
- Bohr, José (Dir.) (1947), *Si mis campos hablaran*, cinta cinematográfica, Chile, Araucanía Films, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/si-mis-campos-hablaran/>
- Bohr, José (Dir.) (1948), *Mis espuelas de plata*, cinta cinematográfica, Chile, Producciones José Bohr, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/mis-espuelas-de-plata/>
- Bravo, Eduardo (ed.) (2015), *Diarios de rodaje. El Maule en el cine de los Bustamante*, Talca, Centro de Documentación Patrimonial de la Universidad de Talca.
- Bravo, Sergio (Dir.) (1961), *Láminas de Almahue*, cinta cinematográfica, Chile, Cine Experimental de la Universidad de Chile, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/laminas-de-almahue/>
- Bustamante, Juan Carlos (Dir.) (1989), *Historias de lagartos*, cinta cinematográfica, Chile, Bustamante Producciones, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/historias-de-lagartos/>
- Bustamante, Juan Carlos (Dir.) (2004), *El último disparo del negro Chávez*, cinta cinematográfica, Chile, Juan Carlos Bustamante y Cía./Televisión Nacional de Chile, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/el-ultimo-disparo-del-negro-chavez/>
- Bustamante, Juan Carlos y Patricio Bustamante (Dirs.) (1980), *Domingo de Gloria*, cinta cinematográfica, Chile, Bustamante Producciones, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/domingo-de-gloria/>
- Bustamante, Patricio (Dir.) (2004), *El Aspado*, cinta cinematográfica, Chile, Televisión Nacional de Chile, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/el-aspado/>
- Castedo, Leopoldo (Dir.) (1961), *La respuesta*, cinta cinematográfica, Chile, Universidad de Chile, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/la-respuesta/>
- Castro, Oscar (1952), *Antología poética*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico.
- Colectivo Cine-Ojo, Gastón Ancelovici y Hernán Castro (Dirs.) (1983), *Chile, no invoco tu nombre en vano*, cinta cinematográfica, Chile/Francia, Amis de la Cinematheque Chilienne/Colectivo Cine-Ojo, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/chile-no-invoco-tu-nombre-en-vano/>
- De Rokha, Pablo (2019), *Epopeya. Antología*, Santiago de Chile, Lumen.
- Depetris Chauvin, Irene (2017), “Memorias en el presente: Afecto y espectralidad en imaginarios acuáticos contemporáneos”, *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 4, núm. 1, pp. 170-190.
- Donoso, Karen (2019), *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e intencionalidad cultural en Chile 1973-1989*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Flores Delpino, Carlos, José Román y Pedro Chaskel (Dirs.) (1979), *Recado de Chile*, cinta cinematográfica, Chile/Cuba, Cinemateca de la Resistencia/Guillermo Cahn/Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas, disponible en <https://cinechile.cl/pelicula/recado-de-chile/>
- Ford, John (Dir.) (1956), *Más corazón que odio (The Searchers)*, cinta cinematográfica, Estados Unidos, C.V. Withney Pictures.

- Frank, Miguel (Dir.) (1950), *Río abajo*, cinta cinematográfica, Chile, Proa Producciones, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/rio-abajo/>
- González Bastidas, Jorge (1924), *El poema de las tierras pobres*, Santiago de Chile, Sociedad Impresora y Litográfica Universo.
- Iser, Wolfgang (2004), “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias”, *Cyber Humanitatis*, núm. 31.
- Latour, Bruno (2012), “Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política”, *Cuadernos de Otra parte. Revista de Letras y Artes*, núm. 26, pp. 67-76.
- Littin, Miguel (Dir.) (1969), *El Chacal de Nahueltoro*, cinta cinematográfica, Chile, Cine Experimental de la Universidad de Chile/Cinematográfica Tercer Mundo, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/el-chacal-de-nahueltoro/>
- Miró, Neus (2008), “La dimensión fílmica del paisaje”, en Javier Maderuelo (coord.), *Paisaje y territorio*, Madrid, Abada Editores, pp.255-270.
- Mongin, Oliver (1999), *Violencia y cine contemporáneo*, Barcelona, Paidós.
- Nestler, Peter y Rodrigo Gonçalves (Dirs.) (1983), *Así golpea la represión*, cinta cinematográfica, Chile, disponible en: <http://cinechile.cl/pelicula/asi-golpea-la-represion/>
- Oyarzún, Luis (1973), *Defensa de la tierra*, Santiago de Chile, Ediciones Biblioteca Nacional.
- Roger, Alain (2007), *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ruiz, Raúl (Dir.) (2004), *Días de campo*, cinta cinematográfica, Chile/Francia, Margo Films, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/dias-de-campo/>
- Salas, Pablo y Pedro Chaskel (Dirs.) (1986), *Somos +*, cinta cinematográfica, Chile, ICTUS, disponible en: <http://cinechile.cl/pelicula/somos/>
- Sienna, Pedro (Dir.) (1925), *El húsar de la muerte*, cinta cinematográfica, Chile, Andes Film, disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/el-husar-de-la-muerte/>
- Torres Leiva, José Luis (Dirs.) (2016), *El viento sabe que vuelvo a casa*, cinta cinematográfica, Chile, Catalina Vergara (Prod.), disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/el-viento-sabe-que-vuelvo-a-casa/>
- Verdugo, Mario (2022), *Curepto es mi concepto. Ensayos sobre literatura y territorio*, Santiago de Chile, Overol.

LUIS HORTA CANALES. Doctorando en Artes, con mención en Artes Audiovisuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. Magister en Teoría e Historia del Arte por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (UCH), Chile. Realizador cinematográfico de cine y televisión en la Universidad de Artes y Ciencias Sociales Arcis (UARCIS), Chile. Académico del Departamento Audiovisual de la Facultad de Comunicación e Imagen de la UCH, coordinador del programa académico Cineteca de la UCH. Sus líneas de trabajo son investigación en patrimonio audiovisual chileno, gestión de archivos, historia y estética del cine, públicos y estrategias de educación audiovisual con el cine histórico. Entre sus publicaciones se cuenta: “*La captura* (Pedro Chaskel, 1967). Transición hacia una estética del Nuevo Cine” (*Actos*, vol. 6, núm. 12); *Héctor Ríos, historia y estética* (Editorial Cuarto Propio, 2023) en coautoría con José Miguel Ortega Ascencio y José Román Ramírez; “El impacto de las políticas públicas en el patrimonio audiovisual. El caso de la Cineteca de la Universidad de Chile bajo la dictadura militar” (*C-Legenda*, núm. 40); “El cine aficionado como fuente documental: Juan Pérez Clavero en el Chile de los años sesenta” (*Dixit*, núm. 35).



Ajolote lunar (2018). Técnica digital en computadora: Luis Tonatiuh Téllez-Colín.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.