



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO – CHILE  
FACULTAD DE ARQUITECTURA  
CARRERA DE CINE

**JORGE MÜLLER.**

**Memoria para un desaparecido**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN CINE  
Y AL TÍTULO DE CINEASTA CON MENCIÓN EN DIRECCIÓN DE  
FOTOGRAFÍA Y DIRECCIÓN DE ARTE.

Wayra Galland Carbo

Profesor Guía: Carlos Böker.

Valparaíso, marzo 2010.

**Universidad de Valparaíso.  
Facultad de arquitectura.  
Carrera de cine.**

**JORGE MÜLLER.  
Memoria para un desaparecido.**



**Wayra Galland Carbo.  
Valparaíso 2010.**

## ÍNDICE.

<b>1. RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>pág. 5</b>
<b>2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>pág. 6-7</b>
<b>3. OBJETIVOS.....</b>	<b>pág. 7</b>
<b>4. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>pág. 8-18</b>
<b>5. JORGE MÜLLER.....</b>	<b>pág. 19</b>
<b>BIOGRAFÍA.....</b>	<b>pág. 20-58</b>
<b>NIÑEZ Y ADOLESCENCIA.....</b>	<b>pág. 20-29</b>
<b>ESCUELA DE CINE.....</b>	<b>pág. 30-36</b>
<b>COMIENZA EL TRABAJO.....</b>	<b>pág. 37-52</b>
<b>JORGE MÜLLER Y EL MIR.....</b>	<b>pág. 52-58</b>
<b>6. JORGE MÜLLER COMO DETENIDO DESAPARECIDO....</b>	<b>pág. 59-80</b>
<b>COMO DETENIDO DESAPARECIDO PARA SU</b>	
<b>MADRE Y AMIGOS.....</b>	<b>pág. 63-68</b>
<b>ARPILLERAS OTRA FORMA DE DENUNCIA..</b>	<b>pág. 69-71</b>
<b>ARPILLERA DE IRMA SILVA.....</b>	<b>pág. 71-74</b>
<b>HOMENAJE EN LA MEMORIA OBSTINADA.....</b>	<b>pág. 75-76</b>
<b>HOMENAJE DE 1985.....</b>	<b>pág. 77-80</b>
<b>7. FILMOGRAFÍA.....</b>	<b>pág. 81-97</b>
<b>PELÍCULAS DOCUMENTALES.....</b>	<b>pág. 82-92</b>
<b>PELÍCULAS DE FICCIÓN.....</b>	<b>pág. 93-98</b>
<b>8. ANÁLISIS DE ESTILO.....</b>	<b>pág. 99-108</b>
<b>9. CONCLUSIONES.....</b>	<b>pág. 109-112</b>
<b>10. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>pág. 113</b>

*"Como la evolución es engañosa, porque el pasado se nos viene encima cuando miramos hacia atrás, me parece que fue ayer cuando un puñado de muchachos ilusos nos echábamos a andar por esos campos de Dios con el corazón palpitante, los bolsillos abultados con sandwiches y naranjas y un negro cajón a cuestas. ¡Cajón maravilloso! Cierto es que las escenas resultaban demasiado vehementes, hechas a pura sangre latina no controlada aún por las normas que después estableció la frialdad anglosajona, cuando los directores de Hollywood la impusieron y Norteamérica invadió el mercado mundial. Cierto es que nuestros rostros juveniles, destacados a la cruda luz del sol, aparecían después en la cinta endurecida en violento claroscuro. Pero nuestro paisaje, a pesar de la ausencia de color, aparecía espléndido. Su cordillera nevada, sus terrenos ocre, -sus masas de verde profundo, sus lejanías de malva cobraban en el blanco, gris y negro del celuloide sus justos valores plásticos, todo el encanto de su belleza natural. Cierto es, también, que a veces no salía nada, porque al improvisado cameraman habíasele quedado abierta la tapa del cajón y se había velado la película. Pero así se empieza, y los primeros que nos atrevimos con este arte cuya técnica y demás procedimientos ignorábamos y sólo imaginábamos por intuición o mirando películas extranjeras, logramos, por fin, a costa de quebraderos de cabeza y echar a perder metros de celuloide, dar con el busilis y producir obras de las que algunas afrontaron, ganaron el aplauso de la crítica y el público, según consta en la prensa de aquellos años".*

**Pedro Siena en una conferencia a alumnos de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, 1962.**

## **1. RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN.**

El tema que abordara esta investigación, intenta rescatar parte de la memoria del cine en Chile, por medio del trabajo estético-formal que alcanzo a realizar el camarógrafo y director de fotografía Jorge Müller Silva antes de su lamentable desaparición.

Se llevará a cabo una recopilación de los films en que participó, además de hacer un compendio de opiniones y testimonios realizados por personas que convivieron y trabajaron con él. Las películas serán visionadas y se hará un análisis de las secuencias donde Jorge se haya desempeñado como director de fotografía o cámara tomando en cuenta la interpretación de estilo desarrollada por Omar Calabrese y algunas definiciones sobre los códigos de serie visual entregados por Francesco Casetti y Federico de Chio. Intentando establecer si llega a instaurar un estilo o no.

El objetivo es construir una biofilmografía de Jorge Müller y penetrar en la vida y obra de un técnico muy importante para la historia del cine nacional. Es un trabajo que nunca se ha realizado y creo fundamental rescatar para que Jorge Müller prevalezca en la memoria chilena.



## 2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.

El proceso de recopilación y análisis de la información comprende las siguientes etapas

### **Biofilmografía.**

**Recolección de films y de material bibliográfico:** Es absolutamente necesario hacer una filmografía de las películas en que participo Jorge Müller, recopilando antecedentes en libros u otros, haciendo fichas técnicas de los films y citas de libros o documentos si es necesario.

**Clasificación y selección de films:** Una vez recopiladas todas la películas se realizaran visionados de estas, con ello se pretende establecer alguna línea de realización común, tanto en lo estético-formal de las obras como en las temáticas abordadas en cada cual, luego del visionado se identificarán parámetros que se repitan en el trabajo de cámara o fotografía a lo largo de la corta trayectoria laboral.

**Biografía:** Para realizar la biografía es necesario recurrir a la familia, de Jorge Müller quienes podrán colaborar con información específica sobre su niñez, adolescencia, periodo de realización y como detenido desaparecido. Por otro lado se entrevistará a compañeros de trabajo y amigos, quienes podrán describir la relación que tuvo con el cine, con su militancia, con el arte, con la vida y con el contexto social. Por medio de los testimonios se reconstruirá su trayectoria

1. Selección de personas a entrevistar e importancia de estas para la investigación.
2. Realizar un cuestionario de preguntas específicas para cada entrevistado.
3. Entrevistar y realizar una transcripción digital de las preguntas y sus respectivas respuestas.
4. Relacionar las entrevistas y ordenarlas de acuerdo a los distintos periodos de su vida.
5. Redacción de la biografía y análisis de su redacción.

### **Conclusiones:**

Establecer conclusiones.

Estructuración y Redacción final de la investigación.

### **3. OBJETIVOS.**

#### **OBJETIVO GENERAL:**

Rescatar parte de la memoria audiovisual chilena que está pasando al olvido sin ser recopilada.

#### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

- 1.- Construir una biofilmografía de Jorge Müller.
- 2.- Acceder a las películas disponibles en las que participo Jorge Müller (Filmografía)
- 3.- Realizar una biografía ubicándolo en el contexto sociopolítico cultural en el que se desarrolló para descubrir las influencias de aquello en las diferentes realizaciones.
- 5.- Documentar testimonios de compañeros, amigos y familiares.
- 6.- Realizar un análisis de los parámetros estéticos utilizados intentado establecer si llega a instaurar un estilo o no.

#### 4. MARCO TEORICO.

Durante los años sesenta apareció un movimiento de realizadores que hacían películas distintas a las que se habían estado realizando se alejaban de las películas que convencionalmente se consideran como comerciales.

Naum Kramarenco, Hernán Correa y Rafael Sánchez se encaminan en lo que sería el inicio del “Nuevo cine chileno” con títulos como **Tres miradas a la calle** (1957), **Un viaje a Santiago** (1960) y **El cuerpo y la sangre** (1962). Más tarde en 1965 el Gobierno de Frei designa a Patricio Kaulen como presidente de Chile Films quien dos años más tarde logra promulgar disposiciones que ayudan al cine nacional liberando de impuestos a la película virgen de 35mm, a la integración de equipos y a las entradas vendidas en las salas que exhibían cine chileno, beneficiando a los productores, esto permitió la incorporación de nuevos realizadores entre ellos Raúl Ruiz y Helvio Soto. Raúl Ruiz realiza **Tres tristes tigres** considerada como la primera película argumental chilena de la época sonora donde se demuestra un alto nivel creativo que establece una escuela. Ruiz hace un cine de indagación, donde plasma sus puntos de vistas basados en la búsqueda de nuestra identidad, desplazando convenciones tradicionales que funcionan bajo una mecánica internacional “*A partir de **Tres tristes tigres** surge un nuevo cine chileno argumental representado, además de -Ruiz, por Helvio Soto, Aldo Francia y Miguel Littin; se caracteriza por el enfrentamiento a los problemas nacionales —expresado en distintos niveles de lenguaje cinematográfico— y por la posición política explícita de sus realizadores.*

*Helvio Soto filma **Caliche sangriento** (1969) y **Voto más fusil** (1971); Aldo Francia, **Valparaíso, mi amor** (1969) y **Ya no basta con rezar** (1972); Miguel Littin, **El Chacal de Nahueltoro** (1970) y **Tierra prometida** (1973), no estrenada en Chile, y Raúl Ruiz, **Palomita Blanca** (1973) no estrenada.”<sup>1</sup>*

Durante la década del 60 y los 70, se realizó un cine con pocos medios, que acabó por desarrollar un nuevo lenguaje, en el que sus realizadores aprendieron en base a la práctica, bajo estrategias experimentales, y con un punto de vista claramente enmarcado bajo un rol

<sup>1</sup> Vega Durán, Alicia: *Re-visión del cine Chileno*. Santiago de Chile, Editorial Aconcagua, 1979.

social; donde cada realizador fue capaz de traspasar ideales, pensamientos y sentimientos al celuloide. *“En 1970, la relación de poder era compleja. Los filmes militantes y de denuncia política habían sido históricamente los que, desde la oposición, atacaban al enemigo en el poder. Esta no era la situación en Chile. En 1970 el cine estaba en manos de la Unidad Popular y esta tenía el poder político. Sin embargo, ni ese poder era completo ni estaba acompañado por el poder económico ni por el control de los aparatos ideológicos (prensa escrita, radial y televisiva)”*<sup>2</sup>. Las películas se sacaban adelante con dos convicciones en la cabeza: la pasión por colaborar con las fuerzas progresistas del país y la pasión por el cine; los recursos eran escasos y la situación era difícil.

A partir de la necesidad de recoger imágenes basadas en la realidad de muchos chilenos, y la urgencia por el contexto político-social de que fuesen retratadas hicieron que poco a poco se fueran acercando a dos posibles panoramas: una de las posibilidades era una guerra civil y la otra era un golpe de estado por parte de las fuerzas armadas tratadas, el momento hace que las imágenes sean de tal poder, que al ser proyectadas gatillan un remezón en el espectador por todo lo que allí sucedió, estas imágenes pasaron a ser parte de lo que se denominó el “Nuevo cine Chileno”.

Es dentro de este contexto, que sitúa Jorge Müller, sus imágenes callejeras avanzan por el espacio aparentemente sin muchos obstáculos, capturando el tiempo en un instante preciso, convirtiendo sus imágenes en parte de la memoria del país. Este personaje dramáticamente fugaz, cargó la cámara al hombro con seguridad, vivió la época en que la política se guiaba por la sociedad, en que la gente aportaba con su entusiasmo, al desarrollo de una realidad que creían más justa. La efervescencia que se estaba viviendo, no solo en Chile, sino que en el mundo entero, provocaba la urgencia, de salir a las calles y filmar los procesos sociales arriesgándose incluso a la muerte.

*“Así se lanzaron a la calle a correr el riesgo de cualquier ciudadano. Solo el golpe de estado del 11 de septiembre de ese año interrumpió la filmación. Que el riesgo físico era cierto, lo supieron por experiencia propia y ajena. La ajena fue la más terrible y constituye uno de los momentos más dramáticos de la película: el asesinato del*

---

<sup>2</sup> **Ruffinelli, Jorge:** *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas.* Santiago de Chile, Uqbar editores, 2008.

*camarógrafo Leonardo Henricksen filmado por la misma víctima cuando un soldado le disparó un balazo en el pecho. La propia consistió en un breve pero angustioso secuestro del equipo en agosto de 1973, a 15 kilómetros de Santiago, por un grupo de “guardias blancos” que protegían a los camioneros en huelga a quienes intentaban filmar [...]*

*No se trataba de salir a la calle con la cámara Eclair de 16 mm y su correspondiente grabadora Nagra-4 y filmar todo o cualquier cosa. De ahí que esos otros pasos consistieran en adquirir conciencia sobre la necesidad de elegir solo algunos núcleos de casos específicos, que debían a su vez, idealmente, representar a otros casos [...]*

*Dadas las características de la filmación, cuando el equipo salía a la calle no sabía dónde iban a suceder los hechos más importantes. Que hayan podido filmar secuencias fundamentales, centrales al proceso, fue prueba de que el azar les sonreía, aparte de su disposición a trasladarse rápidamente de un lugar a otro. Aunque existía un guion, este debía ser flexible necesariamente y no lo que se denomina un guion de hierro”<sup>3</sup>*

Jorge Müller, estuvo alrededor de 7 años dentro del ambiente del cine chileno, en 1969 se encontraba en la escuela de cine de la Universidad de Chile, que tenía sede en Viña del Mar. Esta escuela fue abierta solo con profesores, y sin herramientas técnicas para llevar la teoría a la práctica, lo que provocó en los estudiantes un descontento general, que terminó con las sedes universitarias en toma.

*“Ninguno de los 5 habíamos leído nunca nada de Dziga Vertov ni tampoco teníamos conocimiento de los experimentos del cine directo que se hacían en Europa; lo único que teníamos en nuestras manos era un artículo ‘Por un cine imperfecto’ de Julio García Espinosa. Habíamos visto **Calcutta**, de Louis Malle, y habíamos leído otros artículos de documentalistas como Pastor Vega, por ejemplo, en la revista de cine cubano. Con solo esas herramientas teóricas empezamos el trabajo que daría lugar a **La Batalla de Chile**. Un trabajo hecho sobre bases*

---

<sup>3</sup>Ruffinelli, Jorge: *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*. Santiago de Chile, Uqbar editores, 2008.

*absolutamente pragmáticas. Era lo único que sabíamos y lo único que podíamos hacer*<sup>4</sup>

Jorge Müller se desarrolló en una época en que el mundo se encontraba en agitación, donde las experiencias revolucionarias abundaban y donde pesaba la historia revolucionaria de los trabajadores y campesinos chilenos quienes fueron el sustento del programa y gobierno de la Unidad Popular. La mayoría de los cineastas se sumaron a "La vía chilena al socialismo", y fueron ellos quienes ayudaron al arte y la vida social a la creación y construcción del socialismo. Existió consenso en la importancia de los valores populares como origen de la reflexión cultural, contribuyeron activamente a la mutación del cine como instrumento de acción política, pero no solo hicieron eso sino que contribuyeron en el lenguaje estético-formal por medio de la experimentación, esto también se vio reflejado en otros medios de expresión como la fotografía social, el muralismo, la pintura, la poesía y la música entre otros.

Influenciados por el neorrealismo en Chile se hacen películas como **Largo viaje** (1967) de Patricio Kaulen, **Tres tristes tigres** de Raúl Ruiz, **El Chacal de Nahueltoro** de Miguel Littin (1969), **Valparaíso, mi amor** de Aldo Francia (1969) y **Caliche sangriento** de Helvio Soto (1969) gatillando las bases del Nuevo Cine Chileno de los 60. Durante esta época creció el género documental y fue superior al género de ficción. Sergio Bravo, Jorge di Lauro, Nieves Yankovich, Patricio Guzmán y Pedro Chaskel son las figuras emblemáticas de este género en los años previos a la Unidad Popular. Las influencias más cercanas a estos realizadores pueden haber surgido del documental-social de Europa o del cinema verité.

En el año 1962, Joris Ivens -un documentalista social de larga trayectoria- visitó Chile y filmó el documental **A Valparaíso**, que es censurado. También viene Edgar Morin realiza el documental **Alameda**-con la colaboración de Patricio Guzmán y Pedro Chaskel- y exhibe en la Biblioteca Nacional **Crónica de un verano**, obra realizada junto a Jean Rouch, uno de los fundadores del cine etnográfico<sup>5</sup>, la visita de estas personas a Chile también pueden haber

---

<sup>4</sup> **Guzman, Patricio, y Sempere, Pedro:** Chile: el cine contra el fascismo. Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.

<sup>5</sup> **Mouesca, Jacqueline – Orellana, Carlos:** Cine y Memoria del siglo XX. Santiago de Chile, Lom ediciones, marzo 1998.

influido en la manera de filmar desde la década del 60 en adelante.

*“En 1967 el Cine Club de Viña del Mar organiza el Primer Festival Internacional de Cine Latinoamericano, en el que compiten solamente cortometrajes y medio metrajes. En 1969 la Universidad de Chile de Valparaíso continúa esta incipiente tradición haciéndose cargo del Segundo Festival Internacional de Cine Latinoamericano, al que incorpora largometrajes argumentales. Chile es representado por **Valparaíso, mi amor** (1969), de Aldo Francia, que inaugura el festival; **Tres tristes tigres** (1968), de Raúl Ruiz y **El Chacal de Nahueltoro** (1970), de Miguel Littin, que cierra el festival.”*<sup>6</sup>

Durante el gobierno de Allende, y al igual que otros artistas, los cineastas sintieron la necesidad de establecer un compromiso propio conforme a las necesidades del proceso político. En 1971, Miguel Littin, entonces director de Chile Films, suscribe, junto a Helvio Soto, Sergio Bravo, Aldo Francia, Patricio Guzmán y otros realizadores, el Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular, donde entre otras declaraciones de principios se proclama:

1. Que antes que cineastas somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.
2. Que el cine es un arte.
3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.
4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.
5. Que el cine revolucionario no se impone por decretos. Por lo tanto no postulamos una forma de hacer cine sino de tantas como sean necesarias en el transcurrir, de la lucha.

---

<sup>6</sup> Vega Durán, Alicia: *Re-visión del cine Chileno*. Santiago de Chile, Editorial Aconcagua, 1979.

6. Que no obstante pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia.

El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.

7. Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.

8. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos. A una técnica sin sentido oponemos la voluntad de búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias.

9. Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un filme revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita 'mediadores que lo defiendan y lo interpreten'.

10. Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.

11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos.

12. Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos, sino que por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de pocos sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.

13. Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.

CINEASTAS CHILENOS, VENCEREMOS".<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>

Manifiesto cineastas chilenos.

El último Largometraje en que participo como camarógrafo fue en **A la sombra del sol** de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, este film fue el primer largometraje chileno, realizado en dictadura militar, estrenada el 28 de noviembre de 1974, donde Jorge Müller a sus 27 años participo del evento realizado en el cine las Condes de Santiago, junto a su pareja y continuista de la película Carmen Bueno, de 24 años. La pareja fue detenida a la mañana siguiente, cuando se dirigían a trabajar en un documental llamado **Año santo Chileno** fueron detenidos por los servicios de seguridad del régimen, y luego trasladados a “Villa Grimaldi”, un centro de tortura, después a un campo de prisioneros llamado Cuatro Álamos. Desde ahí y hasta ahora, son parte de la larga lista de detenidos desaparecidos de nuestro país y aun no se sabe nada de ellos.

*“Aunque la había fotografiado, Jorge Müller nunca vería **La Batalla de Chile** en una pantalla. En 1975 fue secuestrado y ‘desaparecido’ junto a su compañera, la actriz Carmen Bueno. La pérdida de su vida sello la tragedia que estaba viviendo el país y le entrego a **La Batalla de Chile** la más plena autenticidad sobre lo que habían registrado sus lentes. La muerte de Henricksen parece preludiar la de Müller: a ambos los asesinó el Ejército que habían fotografiado.”<sup>8</sup>*

En la primera etapa de la investigación se realizará una recuperación de material histórico relacionado con la vida y obra de Jorge Müller. Una biofilmografía. En la segunda etapa se intentará en base a lo estético-formal de las imágenes capturadas por Jorge Müller establecer si es que realmente llegó a desarrollar un estilo o no. Las imágenes filmadas por él son como fantasmas que se han mantenido en el subconsciente de muchos chilenos, e incluso en personas como yo que ni siquiera vivimos en esa época, pero que estamos dentro de una constante repercusión, de lo que aquel tiempo nos heredo tanto en el cine como en el diario vivir.

En términos teóricos trabajaré con la noción de estilo que plantea Omar Calabrese en el libro **Cómo se lee una obra de arte** y con algunos conceptos descritos en el libro **Como analizar un film** de Francesco Casetti y Federico di Chio.

---

<sup>8</sup>Ruffinelli, Jorge: *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*. Santiago de Chile, Uqbar editores, 2008.

Omar Calabrese plantea que la noción de estilo es un concepto utilizado para describir determinada forma de representar la realidad y lo define como:

1. *“El conjunto indefinido de las figuras que constituyen la forma típica en que se expresan un individuo, un grupo o una época.*
2. *Conjunto de motivos que se convierten en atributos de un actor social, ya sea individual (un autor) ya sea colectivo (un grupo, una época). este conjunto lo llaman idiolecto, en el primer caso, y sociolecto, en el segundo.”*<sup>9</sup>

Establece que de esta manera un actor puede hacerse cargo de un universo semiótico y variar algunos elementos de la expresión para obtener en el plano del contenido ciertas connotaciones sociales.

Propone que *“El estilo se debe a la producción en el plano superficial de ciertas figuras discursivas (en las dos dimensiones, sintáctica y semiótica), capaces de ser reconocidas, por un actor social diferente al actor-productor individual o colectivo[...]. Puede ser reconocido cognitivamente por el destinatario (que corresponde tanto al propio autor como a la sociedad en la que vive). La presencia de estas marcas de reconocimiento concede a los enunciados estilísticos el estatuto de enunciados informativos, tendientes a la sanción cognitiva (tener u obtener valor estético).”*<sup>10</sup> Es decir que el estilo puede definirse como tal solo si llega a ser reconocido por un espectador.

En resumen:

- *“Lo que llamamos estilo está formado por variaciones en el plano de la expresión que se corresponden con los efectos de contenido;*
- *Estos efectos son motivos que, siguiendo una antigua tradición, podríamos llamar estilemas, es decir, configuraciones discursivas, relevantes tanto en la dimensión semántica como en la sintáctica;*
- *Los estilemas funcionan como marcas del actor, individual o colectivo, que los ha producido ( autor, sociedad), y dan al enunciado que los contiene el estatuto de enunciado informativo*

---

<sup>9</sup> Calabrese, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Editorial Cátedra. 1994.

<sup>10</sup> Ídem.

*tendente a la sanción cognitiva del propio actor como actor estetizante;*

- *El estilo pertenece, por tanto, a la dimensión cognitiva de la estética.*<sup>11</sup>

En el libro **Como analizar un film**, Francesco Casetti y Federico di Chio definen una serie de conceptos básicos del lenguaje cinematográfico, para la investigación es necesario tener claros algunos conceptos que ellos denominan “códigos de la serie visual” y se relacionan con la composición fotográfica. Los códigos a utilizar son los siguientes:

**Códigos estilísticos:** *Son aquellos códigos que asocian los rasgos que permiten la reconocibilidad de los objetos reproducidos con los que revelan la personalidad y la idiosincrasia de quien ha operado la reproducción.*

**La movilidad:** *Si existe un rasgo que caracteriza al lenguaje cinematográfico es su relación, no sólo con las imágenes, y no sólo con las imágenes cinematográficas, sino sobre todo con las imágenes fotográficas en movimiento.*

*Dos tipos de hechos, en concreto, vienen incluidos en tales códigos: por una parte el movimiento en la imagen de la realidad filmada, y por otra, el movimiento, por así decirlo, de la imagen, o mejor, el movimiento del punto desde el que se filma la realidad. En otras palabras, el cine reproduce el movimiento, o bien registrando aquello que se mueve dentro del cuadro (hombres, animales, objetos, etc.), o bien moviendo el aparato de registro. Se suele designar estos dos movimientos respectivamente como movimiento de lo «profilmico» (es decir, de la realidad representada) y como movimiento de la cámara.*

**Panorámica:** *la cámara se mueve sobre su propio eje en sentido vertical (y el «marco» de la imagen sube o baja, ganando espacio por encima o por debajo: **panorámica vertical**), en sentido horizontal (y el marco se mueve lateralmente, añadiendo fragmentos de espacio a derecha o a izquierda: **panorámica horizontal**), o en sentido oblicuo (y*

---

<sup>11</sup>Idem.

el marco atraviesa el espacio en sentido transversal: **panorámica oblicua**).

**Travelling:** la cámara se sitúa sobre un carrito que se desliza sobre vías para realizar movimientos fluidos en el plano frontal, para impulsarse en profundidad e incluso para moverse transversalmente por el decorado. Siendo el cambio de posición de la cámara por el espacio un hecho real [...], el movimiento puede confiarse no sólo a un carrito (el **travelling** propiamente dicho), sino también a una grúa fija o móvil (la llamada **dolly**), que permite conjugar en un único gesto continuo los posibles movimientos sobre distintos planos.

La cámara puede también montarse sobre un automóvil, lo cual permite una mayor velocidad de desplazamiento (**camera-car**), o puede aplicarse al propio cuerpo del operador, en sus dos variantes del **travelling a mano** y de la **steady-cam**, la primera sensible a los movimientos del modo de andar humano; la segunda, gracias a los soportes y amortiguadores hidráulicos, insensible a tales movimientos y capaz de conjuntar la agilidad y la versatilidad del medio humano con la fluidez típica de un carrito.

Luego es posible distinguir algunas intenciones que presiden el uso de movimientos de cámara: la simple «descripción» de un ambiente realizada pasando revista a los objetos y las personas, o la acentuación del carácter «subjetivo» de la mirada, identificando el movimiento de la cámara con el movimiento de un personaje, o la «musicalidad» de un gesto a través de recorridos armoniosos o ritmados, etc. (y cada tipo de movimiento asume como connotación estable uno u otro de estos efectos; por ejemplo, la panorámica es más a menudo descriptiva, mientras que el **travelling** es preferentemente subjetivo).

Finalmente es posible, como ya hemos apuntado, distinguir los verdaderos movimientos de cámara de algunos mecanismos ópticos que simulan su apariencia: hablamos en estos casos de **movimientos reales** de cámara y de **movimientos aparentes**. Pensamos en concreto en el **zoom**, con el cual se obtiene un acercamiento o un alejamiento de las cosas moviendo las lentes en el interior de la cámara y manteniendo ésta fija, pero provocando, al mismo tiempo, una alteración de la

*profundidad de campo (es el típico «achatación» que se consigue utilizando las lentes de distancia larga) que finaliza anulando el espacio en lugar de atravesarlo y deteriorándolo en lugar de analizarlo.*

### **Grados de inclinación.**

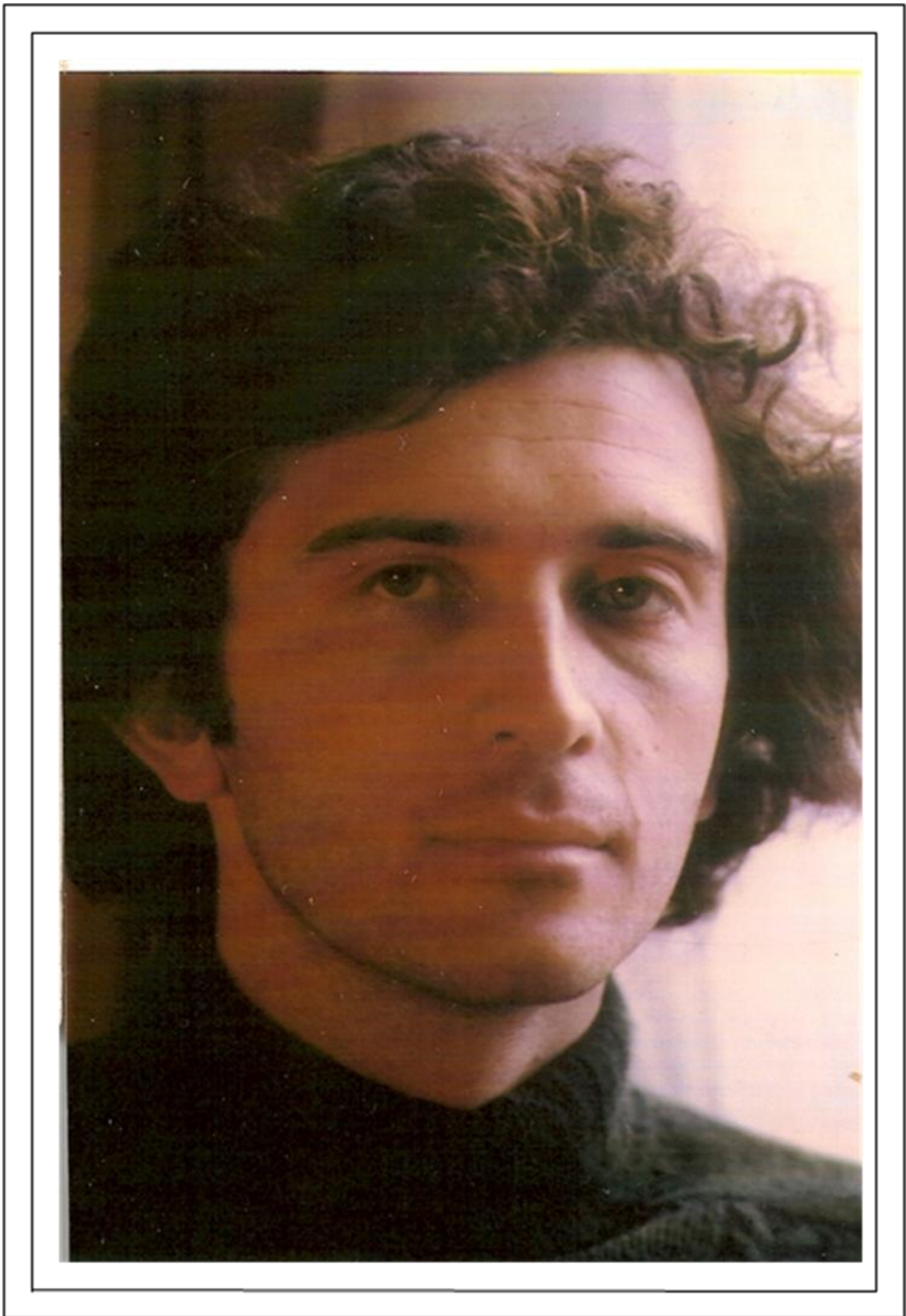
***Inclinación normal:*** es aquella que se obtiene cuando la base de la imagen es paralela al horizonte de la realidad encuadrada (o, más sencillamente, cuando el horizonte mantiene en la imagen su horizontalidad);

***Inclinación oblicua:*** es aquella que se obtiene cuando la base de la imagen y el horizonte de la realidad encuadrada divergen, con este último «suspendido» hacia la derecha o hacia la izquierda.

***Inclinación vertical:*** es aquella que se obtiene cuando el plano de la imagen y el horizonte de la realidad encuadrada son perpendiculares, formando un ángulo de 90 grados.

Con estos términos teóricos pretendo identificar ciertas marcas en el lenguaje cinematográfico que realizó Jorge Müller; al encontrar estas marcas podre definir si son suficientes para decir con toda propiedad que estableció un estilo.

5. JORGE MÜLLER.



## **BIOGRAFÍA.**

### **NIÑEZ Y ADOLESCENCIA.**

Jorge Müller es hijo de Rudolf Müller Müller, alemán que llegó a Chile en el año 1937 con su familia escapando de los nazis, conoció a una chilena Irma Silva. Se casaron cuando Jorge ya venía en camino, nació el 10 de enero de 1947.

Don Rudolf Müller Müller es alemán de familia judía, tuvieron que escapar del régimen de los Nazis donde fueron constantemente discriminados, don Rodolfo relata que se encontraba junto con su hermano Francisco ya hace dos años en un internado, en el año 1936 el padre de ellos había vendido la casa, su negocio lo había cerrado y tenían todo listo para viajar, recibe el llamado de su padre explicándole que viajarían directo a París así que él junto con su hermano debían tomar dos trenes que los dejaría en aquel país, ellos tenían 15 y 13 años viajaban solo con sus bolsos de mano y una cedula de identidad nunca volvieron a su hogar. Al llegar a París llovía muy fuerte estuvieron dos días y luego viajaron donde tenían que embarcarse el día 12 de diciembre de 1936 durante la noche y bajo la lluvia, tomaron un bote que los dejaba en un barco antiguo y bastante amplio, viajaron en primera clase para tener la opción de traer muebles que hasta la fecha conservan, un mes después de abordar el barco llegaron a Chile, el 12 de enero de 1937.

Doña Irma Silva era chilena, don Rodolfo y su hija cuentan que fue una madre ejemplar que no perdonaba ni las vacaciones ni los cumpleaños, siempre los preparaba con muchísima dedicación, luego de la desaparición de su hijo dio su vida por encontrarlo. Falleció en 1991 sin lograr su objetivo, muchos creen que su pena era demasiado grande como para seguir viviendo.<sup>12</sup>

**RODOLFO MÜLLER:** *Cuando él nació vivíamos en la última casa de la calle San Ignacio que era el paradero 11 de la gran avenida, en la última casa había un chalet nuevecito de dos pisos pero chiquitito, eso lo arrendé cuando la Irma estaba embarazada a punto de tener a Jorge, ella no tenía vehículo yo tampoco y había que caminar como tres cuadras para llegar a la Gran Avenida, por que donde vivíamos no pasaba ninguna locomoción por que terminaba la calle, así que cuando Irma ya estaba mal, complicada llegamos a la Gran Avenida de noche y*

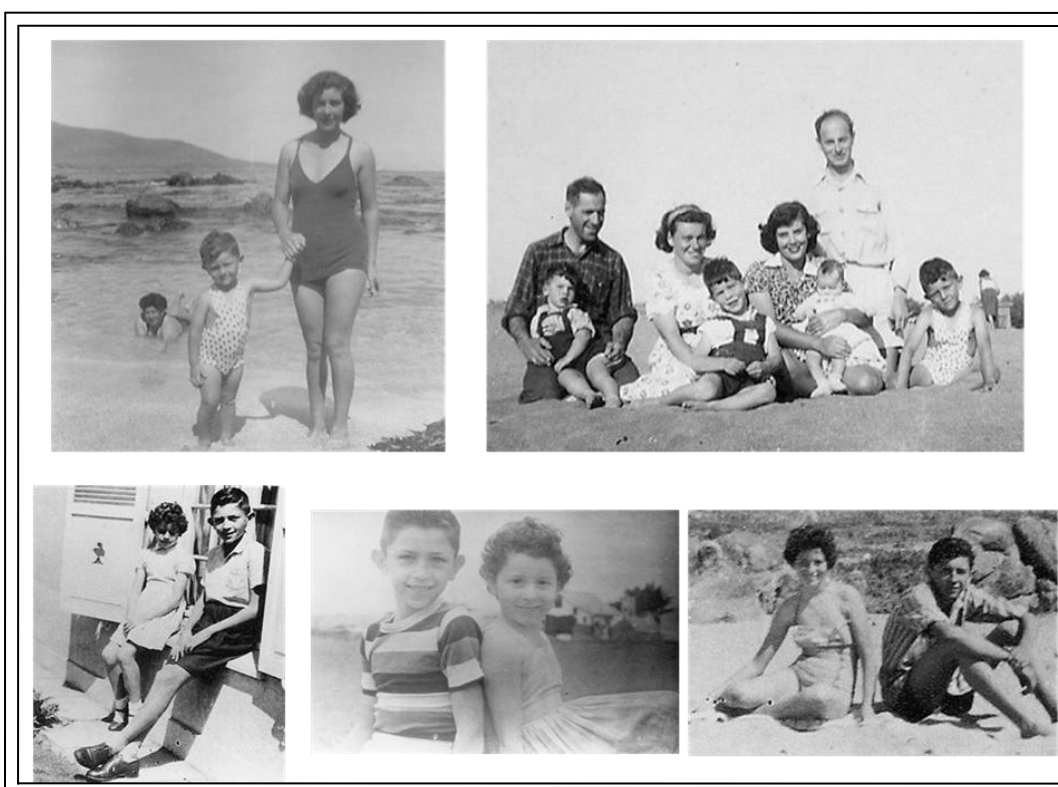
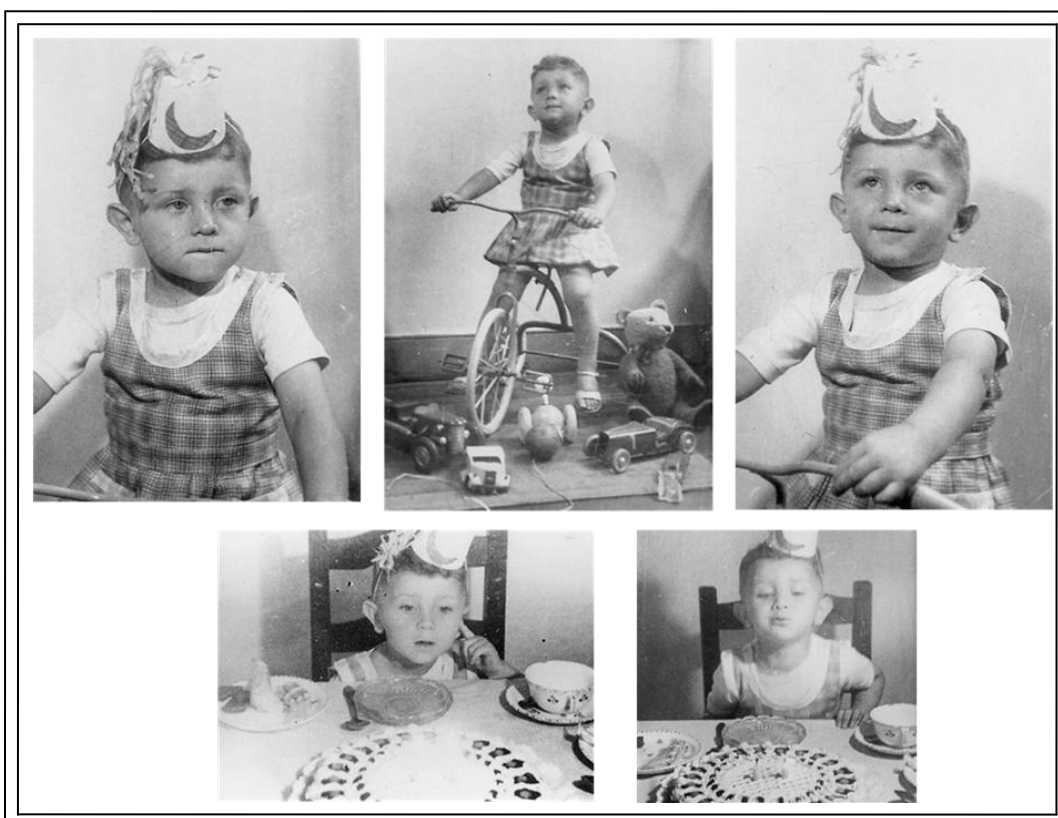
---

<sup>12</sup>Más adelante se dedica un sub-capítulo al esfuerzo de la madre por encontrar a su hijo.

*pasaban taxis creo no me acuerdo muy bien. El hecho es que tuvo a Jorge en una clínica que estaba en Santa Rosa esquina Alonso Ovalle era bien famosa en esa época allí nació nuestro primer hijo en enero del año 47, 10 de enero.*

*Para complacer a mis padres y otras cosas más lo educamos un poquito al estilo judío, se le hizo la circuncisión y a Irma le dolió más que a él seguramente, después a los tres años hizo la Bar Mitzvah (celebración que se realiza al alcanzar la madurez), luego la primera comunión en la sinagoga que está en Portugal esquina Copiapó, que ya no es de la colonia judía parece, hicimos una gran fiesta muy bonita Jorge en ese tiempo estudiaba tenía como 13 años, pero nunca era bueno para estudiar, nunca le gustaba estudiar, pero del momento que lo entusiasmo y le gusto algo del cine le pidieron que tenía que tener su cuarto medio cumplido, hay estudio y en menos de un año sacó sus estudios y pudo entrar a la escuela de cine.*





Jorge estudio en varios colegios English School, colegio Rafael Sanhueza Lizardi, liceo José Victorino Lastarria, Aníbal Pinto y el ultimo fue el Kent School hasta el año 1965, tuvo varios grupos musicales **Los Darks**, el grupo **Mao Mao** y **Los neumáticos desinflados** con el que incluso tocaron en Sábado Gigante intentando ganar algo de dinero.



Cuando tenía 18 años ingresa al Instituto de estudios secundarios de la Universidad de Chile y cursa el 4º, 5º y 6º año de secundaria terminando sus estudios en el año 68 paralelo con la secundaria podía optar por tomar talleres de la escuela de arte y artesanía en el que Jorge participa del taller de esmalte sobre metales donde conoció al profesor Pedro Lobos quien luego le hace clases particulares sobre composición en pintura, es dentro de este ámbito que conoce a Antonio Larrea<sup>13</sup> con quien realiza una de sus primeras filmaciones y ensayos fotográficos.

**ANTONIO LARREA:** *Lo bueno que nosotros tuvimos allí en la escuela era que los dos primeros años teníamos puros estudios de arte en general, no era de diseño grafico porque allí tu podías escoger la carrera en segundo año, escogías diseño grafico o fotografía, te ibas definiendo podías ser escultor, pintor, etc. había una gama completa, pero los primeros años era puro arte, arte puro donde todo te iba a servir para cualquiera de las áreas donde tú te decidías meter entre todos [los ramos] estaba el de composición, que Jorge utilizo en el cine y yo ocupe en la fotografía.*

<sup>13</sup>Antonio Larrea es el diseñador de la mayoría de las caratulas de grupos musicales en la época de la UP, su hermano Vicente Larrea, que también es diseñador, fue integrante de la Brigada Ramona Parra.

*No teníamos clases directas de fotografía la mayoría de las cosas se aprendía afuera, no había laboratorio de fotografía pero estaba todo lo que era composición en pintura: volúmenes, formas, espacios, colores todas esas cosas estaban dirigidas al arte, al conocer la fotografía aplicamos todos estos conocimientos, teníamos a profesores como Rodolfo Opazo pintor chileno y a Pedro Lobos que era un gran muralista como del estilo mexicano ellos son los profesores que más nos marcaron.*

*Nadie terminaba[ las carreras], como al tercer año tomábamos trabajos y empezábamos a aprender más afuera [ de la universidad] que adentro y nos involucrábamos en la escuela ya con lo que estábamos haciendo afuera, prácticamente las tareas que nos daban en la escuela las aplicábamos en cosas concretas. Todas las fotografías que hacíamos eran un juego, un ensayo que además sirvieron para hacer trabajos.*

*Estábamos aprendiendo a hacer nuestro estilo, pero guiados por los maestros de la escuela a partir de la composición más que nada, es esencial esa parte, después te enseñaban a mirar la áureas, los espacios, nosotros estudiábamos mucha simbología a componer simplificando haciendo que el motivo principal estuviera destacado y no se hilara con otras cosas; que siempre el motivo principal estuviera presente y que no se distorsionara con otras cosas que estuviesen a los lados, todos esos elementos eran importantes entonces tu lo ibas aplicando a todas la cosas y uno empezaba a aplicar su estilo propio.*

*Con Jorge nos encontramos ahí en la escuela de artes no recuerdo exactamente cuándo pero sí recuerdo que nos encontramos, el iba mucho al taller de nosotros porque mi hermano mayor que también es diseñador ya había montado un taller y él iba a trabajar, allí tenía laboratorio fotográfico entonces empezaba a hacer experimentos y estos experimentos generalmente salían publicados, con Jorge teníamos una onda creativa muy fuerte de mucho compañerismo, de pasarlo bien en el sentido de creación de salir y proponer cosas para realizarlas, normalmente se concretaban, no eran trabajos que quedaban ahí no eran simples sueños, había mucha efervescencia por esos lados y en todas la áreas por ejemplo la música imagínate que los mismos grupos*

*musicales también eran nuestros amigos, todos en la misma y de la misma edad, los quila, los inti illimani...*

*Jorge me posó para el afiche del segundo festival de cine de viña del mar pero la cámara era muy pequeñita así que nos conseguimos un gran angular y otro amigo posó en la fotografía pero tengo los originales donde sale él.*

*El viaje del 68 fue clave para los dos, con Jorge intercambiábamos ideas en el taller, especialmente de composición, composición limpia, líneas limpias un elemento con una línea horizontal hablando de la fotografías eso Jorge después lo empezó a aplicar en las filmaciones. Yo no le conocía las filmaciones porque las películas no las veía en esa época, **La Batalla de Chile** la vine a conocer cuando Patricio Guzmán nos entrevistó mucho tiempo después, en la época yo no vi nada y cuando hacíamos las carátulas de los discos no explicaban lo que querían, lo hacíamos y después al tiempo escuchábamos la música, porque no teníamos acceso a escuchar música antes o ver filmaciones entonces era el relato que nos entregaban y nosotros interpretábamos la grafica... en el 68 conocimos a Hernán Puelma escultor en referencias sobre el que el leído dice que unas de sus primeras cosas fue el viaje que hicimos los tres donde hicimos un documental, había un programa en el canal 9 que se llamaba "Emisión 0" entonces él le propuso al canal que íbamos a hacer un documental en el sur uno de la Araucanía y el otro de Chiloé, nos dieron el auspicio por lo tanto nosotros podíamos ir con el cartel del canal y partimos en junio del 68 en pleno invierno, yo tengo fotos que fui sacando durante el viaje por que todas estas fotos iban a servir para apoyar el documental porque teníamos muy poca película y Jorge se había comprado una maquina en el persa chiquitita a cuerda entonces nosotros teníamos unos cuantos rollos era la primera filmación que podíamos hacer yo llevaba máquina fotográfica, tenía fotómetro entonces íbamos a complementar si nos faltaba cine complementábamos con fotografías.*



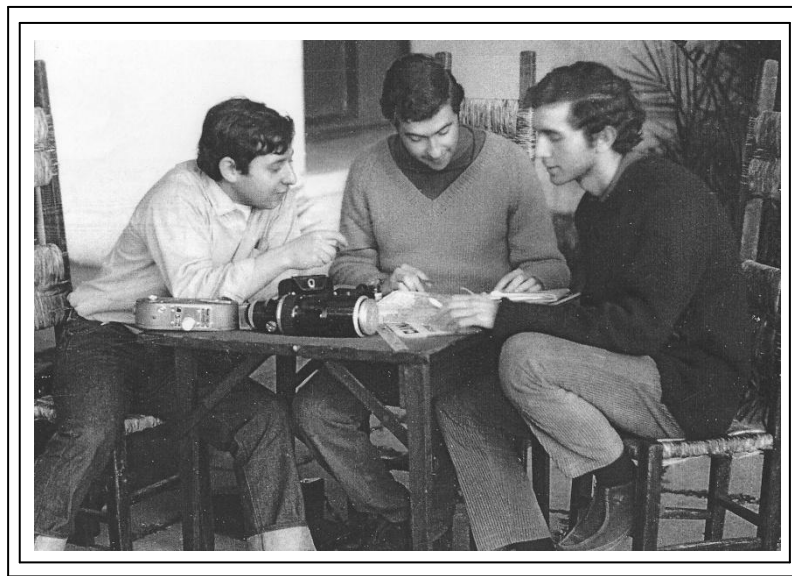
*En esta fotografía sale Jorge Müller filmando te fijas, ésta es una composición limpia tienes las líneas; esto nosotros lo estábamos aprendiendo en la universidad componer con pocas cosas con pocos elementos, esto es producto de lo que uno tenía metido en la cabeza como escuela, fijate en esas cosas detalles, composición al medio, áureas todas esas cosas uno ya las estaba incorporando al cuadro este es un cuadro de 35 el Jorge también tenía este mismo cuadro mirábamos igual, teníamos como la misma superficie para componer, y los primeros planos, los contrastes, los palos todo esos movimientos pero era la primera aproximación que teníamos para empezar a componer.. Probando con elementos limpios.*

*Hernán tenía unos parientes en Lolol esa era una casa donde nosotros nos quedábamos partimos de ahí, el se consiguió una camioneta panadera, una camioneta vieja y con esa nos fuimos para el sur, aquí nos paramos en el camino y nos sacamos un retrato Jorge, el Hernán y yo.*



*A Jorge le gustaba la foto y antes de este viaje juntó plata, trabajaba en algo yo también junté una platita había hecho unos trabajos y estaba en la decisión personal de comprarme un máquina filmadora o una máquina fotográfica y justo ahí en un local del centro había una maleta completa con la máquina y 4 lentes todo eso costaba mil dólares y era lo que yo tenía y me decidí por la cámara fotográfica y yo me fui a la fotografía entonces complementamos.*

*Hay estamos con Jorge y Hernán planificando lo que íbamos a hacer era una foto para mostrarla después en la televisión. De estas fotos armadas como que estábamos estudiando los 3.*



*Pasamos por el Salto del Laja, en Chiloé nos quedamos en pana entre Puerto Montt y donde están las barcazas y volamos en avión. En Temuco nos arrimamos al PC y allí nos dieron lugares donde quedarnos nos mostraron los lugares donde nosotros podíamos ir a filmar y en Chiloé nos arrimamos a la DC y nos mostraron todos varios lugares ellos eran gobierno en ese momento entonces querían mostrar los avances de Chile y todo el cuento y nosotros íbamos mas por el otro lado por el aspecto social, la pobreza y todo el cuento de hecho por eso nos interesaba la gente, en el avión recorrimos varias islas aterrizamos y se filmo algo el piloto del avión tiempo después se mato, el avión tenía doble hélice me llamaba la atención yo parecía bandera de los dos imagínate los dos median como un metro noventa y yo no alcanzaba el 70.*

*La vida de él cómo tiene tanto homenaje a través del cine está como presente. Es parte de las atrocidades de la dictadura con su pareja son mártires de la historia del cine es como Víctor Jara en la música, la última caratula se la estaba haciendo yo, lo del Víctor lo supe en el momento por que murió en septiembre pero lo del Jorge fué distinto incluso con él nos seguíamos juntando después del golpe en el taller, y hablábamos dentro de lo que se podía hablar porque ya teníamos el miedo latente, yo pensé que el Jorge se iba a salir, lo mismo que le pasó a Jorge me podía haber pasado a mi exactamente lo mismo, y a mi mas porque tenía más presencia de gráficas con respecto al gobierno de Allende mucho mas, el Jorge estaba empezando como camarógrafo, estaban filmando una película en el norte, de Saul Landau, porque Jorge me mando unas cosas y le hice un logotipo de unas tarjetas a Landau que tengo guardadas eran las tarjetas de esa productora.*

*Siempre me acuerdo de que una vez el Jorge estaba filmando en la estación de Temuco y a los mapuches no les gustaba que los filmaran o les dábamos plata o no los filmábamos y ahí una señora ya de edad viejita pero fuerte, como el Jorge andaba con esa tremenda bufanda la señora se le colgó de la bufanda para que no la filmara si no le pagaba no la podía filmar y lo tenía agarrado bien firme y después llegamos a un acuerdo bueno no la vamos a filmar que se yo, imagínate como estaba el Jorge si ya en esa época eran señoras con carácter, no es llegar y hacer lo que uno quiera hay que negociar y entrar en el ambiente de ellos, ganárselos ser parte de ellos que te tengan confianza y uno entregarles respeto y así uno se involucra y cuenta lo que está haciendo no es llegar y filmar, de todas forma igual tengo la idea de que cuando quiero una foto espontaneas de reportaje como que yo no existo, captar las escenas cotidianas sin mi presencia entonces primero saco y después pido permiso pero así logro esas fotografías con carácter en la cual tenga expresión y todo.*

*En el viaje yo tenía 4 rollos, no tenía más. Esto lo filmamos Jorge me pidió la cámara después y le hizo unas fotos a un viejo, se puso a jugar con las composiciones y con las luces, nosotros esperábamos las luces naturales, las luces rasantes que tuvieran buen carácter contra fondo negros que les llegara el sol todas esas cosas te daban fuerza y volumen, contraste de luces fuertes.*

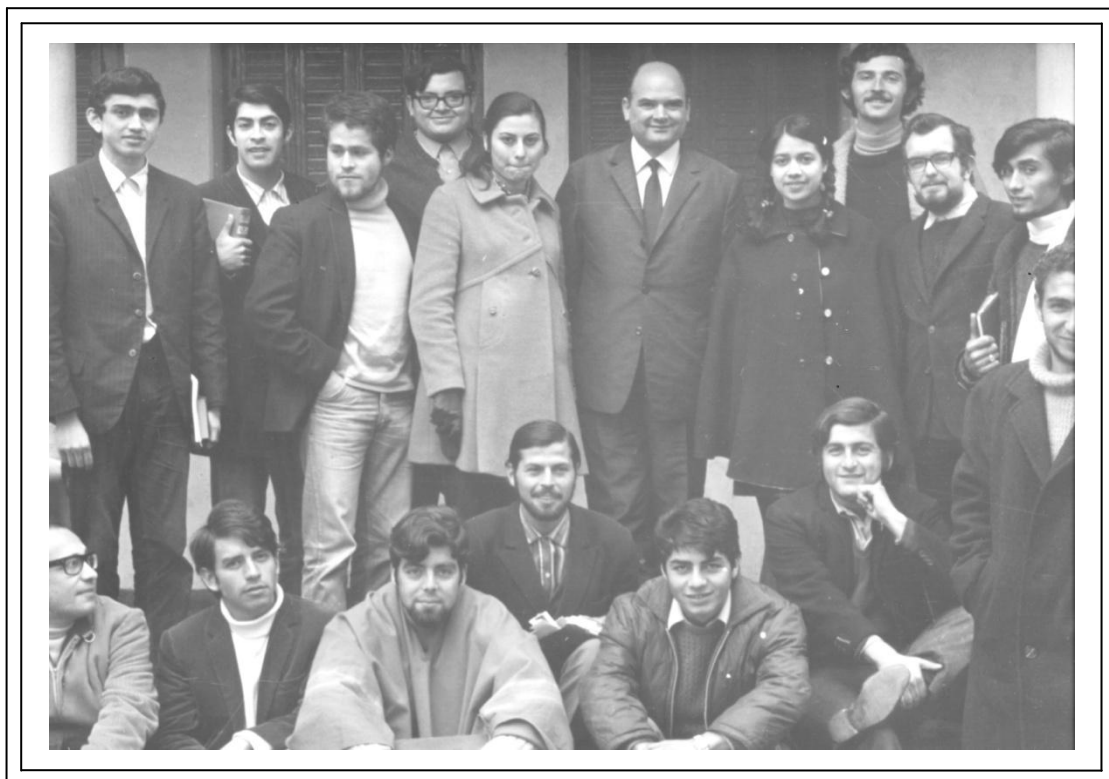
*Esta disuelta la vida de Jorge, está en homenajes, en los agradecimientos de **La Batalla de Chile**, con eso ya es parte de la memoria al escribir su nombre como en algunas salas no sirve mucho porque después pasan otras generaciones y dicen: ¿quién era Jorge Müller? Y claro queda la plaquita en el muro y después llega otra persona la saca y le pone el nombre de un general por ejemplo.*

*El decide la composición; porque el pone el ojo lo que tu vez finalmente es lo que él estaba viendo independientemente de que estuviese planeado, el decidía el encuadre.*

*En arte muchas veces uno no tiene muy claro el por qué de las decisiones estéticas.*



## ESCUELA DE CINE.



En esta fotografía se encuentran algunos de los estudiantes de la escuela de cine en una actividad que se enmarca dentro del festival de cine latinoamericano de Viña del mar con la visita de un director búlgaro llamado Todor Stoyts.

En 1969 ingresa oficialmente a estudiar fotografía y cámara a la escuela de cine de la Universidad de Chile que se encontraba en Viña del Mar, llegando a ser alumno sobresaliente, ya en esa época había madurado como persona y tomaba muy en serio su quehacer, también comienza a conocer toda la problemática del pueblo, y se da cuenta cual debe ser su accionar como joven comprometido con un ideal.

Los estudiantes se toman las dependencias de la carrera por no tener equipos suficientes para realizar películas, en 1970 viene a Chile un grupo de cineastas norteamericanos para realizar una película documental que se llamó **¡Qué hacer!**, La dirección estaba a cargo del ya mencionado Saul Landau. Jorge empezó a trabajar en esta película hasta terminarla.

**MARIANELA ASTUDILLO:** *El ambiente político y cultural era efervescente. Eran los años 60, donde todo tenía un ritmo muy acelerado, mucha creación y colorido en la cultura. Por ejemplo. Los Beatles, La nueva ola francesa, En Chile en política la DC y el [auto]bombo de German Becker. (insufrible) En música, el neo floklore. En cine, New Love [el filme de Álvaro Covacevich]. La creación estaba por todos lados, estábamos en la cresta de la ola, en el centro del*

*mundo. Aún cuando no fuera así. Pero los sueños y la ilusión de poderlo todo era muy fuerte.*

**ANGELINA VÁZQUEZ:** *Aunque resulte cursi y manido, la sensación [de la época] era de efervescencia, voluntad de cambio y posibilidad de hacerlo realidad en todos los ámbitos: personales, amorosos, artísticos, políticos, sociales y un largo etcétera. Todo era difícil, pero todo parecía posible.*

*Quizás pasados todos estos años, tengo la misma sensación de que el camino educativo elegido me preparaba y acercaba a los grandes cambios en el ámbito del conocimiento. Venía de un Liceo en el cual el compromiso social y político se realizaba también en el campo del aprendizaje (Liceo Manuel de Salas) ...y aterricé directamente desde un Segundo año cursado en la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile en Santiago: Reforma, diseño curricular, enfoque sistémico, mucha actividad política enfocada al cambio en sectores sociales desfavorecidos, a través de instrumentos políticos un tanto contradictorios con los temas enarbolados: igualdad, participación, liderazgo, equidad de género, etc. Los partidos querían, pero no sabían cómo... y se jugaba el poder en organizaciones totalmente verticales (centralismo democrático)*

*El arte: poesía, teatro, canción, cine, se tocaban y entrecruzaban en el hacer diario, con la necesidad de aprender y la conciencia de la capacidad de aprender que entregaba la acción como salto cognitivo.... (mucho Paulo Freire en el trasfondo, mucho Lenin, Marx joven y viejo, Sartre, Camus y la literatura latinoamericana, incluida la chilena).*

*Yo tenía de una práctica política cotidiana, pero externa al poder y de una práctica también cotidiana de años de poesía, la música, el teatro hacíamos de todo un poco, o de todo un mucho.*

*La injusticia se percibía y se explicaba con claridad. Al sentimiento primario de indignación se respondía con ganas de interpretar el mundo, con herramientas que hoy nos parecen quizás cortas, pero que abrían un mundo de preguntas y de intentos de responder.*

*Quizás, resumiendo, el sentimiento interno era de gran conexión con procesos históricos lejanos en el tiempo o en el espacio, pero ricos y*

esclarecedores (la revolución española, la revolución de octubre, la revolución cubana, pero también el primavera de Praga, la guerra fría y el socialismo real).

**MARIANELA ASTUDILLO:** *Todo lo que encontré en la Escuela era muy distinto a lo que había conocido antes en el colegio. El primer año el año 67, la sala de clase era inmensa, eran dos sala juntas, las mesas eran grandes, como tableros, y nos sentábamos alrededor. Los profesores eran “variados”, cada cual con su tema. Este año tuvimos Escultura el día sábado, pero generalmente los viernes en la noche, tenías fiesta en la Escuela de Arquitectura o en el Cap Ducal o donde fuera. Pero teníamos un compromiso Nadie podía faltar a clases el sábado. Era una forma de demostrar que podíamos ser responsables, además era una clase muy relajada, y nos gustaba mucho. Era algo muy distinto, trabajábamos con yeso y debíamos hacer figuras en volumen, usando alambre y arpillera, otros trabajos eran plataformas de yeso que debíamos tallar.*

*El año 68 estábamos en la calle Valparaíso, en una casa, que aún se conserva, al lado de los Bomberos. Abajo nuestro era la Biblioteca Municipal de Viña. Un largo pasillo tres salas y otra que se usaba como laboratorio fotográfico. Al comienzo del pasillo, funcionaba el Cine Club de Viña. Lugar frío y un tanto pobre. Los profesores, los mismos de antes, más Carlos Foresti, de Literatura, era enérgico y culto, Además, él tenía reuniones con algunos alumnos, en salidas, en las que escuchaban música, folklore, conversaban de esto en clase después de efectuarlas. Mis compañeros, para mí, eran una masa, no les veía cara de cineastas (aún no sé cómo es una cara de cineasta), su actitud era superficial, poco responsable, muy dados a la talla, al chiste, al límite de la grosería. Trataban de ser libres.*

*Tenía un ayudante, Correa, quien quería hacer creer que sabía mucho, trataba de ser simpático y conquistador, usaba un bigote tipo guerrillero, muchos pretendían serlo, uno de verdad se habría reído de ellos en su cara. Claro que debo reconocer que me ofreció tomar fotos de los locales donde funcionaban escuelas, directores, Vicerrector, y todo lo que formaba la Universidad de Chile en Valparaíso y me pagaron por hacerlo.*

**ANGELINA VÁZQUEZ:** *Hay muchos recuerdos difusos, entrañables: mi hermano y adorado Jorge Müller, sin el cual, tras su desaparición, sentí que se me había muerto parte del alma y mi ojo cinematográfico. Pablo Perelman, que luego se fue a Bruselas. Desde el '71, ellos serían inseparables de mi vida profesional y personal.*

*Valeria Sarmiento, con la que siempre hemos mantenido una estrecha y entrañable relación.*

*Iván Hernández, que conocía desde el colegio y Claudio Sappiaín, que se marchó a Santiago muy pronto.*

*Jorge Pacheco, mi novio de la Escuela y que junto a Luis Salvatierra y Omar Andía, me hicieron compartir tantas cosas.*

*El Pepe de la Vega, el Lito Morris, la Marianela [Astudillo], el Chimpilo, el Bombero... una fila interminable de rostros, de risas, de bailes, de playas.... En fin, no puedo nombrarlos a todos.*

*Luciano Tarifeño, que era como un decano, porque era parte del equipo de gente que creó el canal de televisión porteño, con el que compartí casa y que tanto me ayudó.*

*De los profesores, el Pepe Román, Aldo Francia, Diego Bonacina, el guatón Mori y un largo etcétera de profesionales que quizás estaban unos metros más allá solamente, pero que uno sentía que en muchos casos eran buenos compañeros de descubrimientos y algunos también una fuente de experiencia.*

*Entre los complementarios estaba el alemán de dibujo, Vuskovic y un profesor de Literatura que me marcó muchísimo. Durante seis meses trabajé sobre "El extranjero" de Camus, haciendo análisis literario y dramático, de forma que creo que ese ha sido uno de los cursos más productivos de mi vida.*

*Tienes que considerar que luego hay profesores que tuvieron cuando la escuela estaba en Chile Films. Yo ya los conocí en otro plan: algunos como maestros en mi primer hacer "Crónica del Salitre". Ese fue otro aprendizaje potente, con Piaggio (mi entrañable y maravilloso Carlitos), Di Lauro, etc. Pero eso fue el potente aprendizaje profesional fuera del aprendizaje formal. Yo ya no estaba en la escuela.*

*Entre las curiosidades que guardo, están los talleres, nuestros paupérrimos, pero intensivos talleres semanales, en los que usábamos la fotografía para narrar. Tengo los míos y los de Jorge Pacheco por ahí....*

*Yo siento que uno estudiaba y trabajaba muchísimo. ... Y la escuela seguía en las tardes y en las noches de Valparaíso y en las fiestas memorables que hacíamos, que eran otra manera de continuar las conversaciones sobre cine.*

*Y leía mucho, muchísimo. Teoría del cine, historia del cine, guión, montaje....Teoría del arte. Eran verdaderos atracones en los que no iba definiendo una manera de mirar ¿y tal vez sentando las bases del hacer futuro?*

*En mi casa (y de Luciano) se hacían fiestas memorables con alumno/as y profes, amigos del cine de otras latitudes.... Raúl Ruiz, muy cercano en esa vida periférica a la escuela. Tanto que se llevó a mi amiga Valeria para Santiago, tras un precioso matrimonio en el Club Naval.*

*Pero también estaba el proceso de Reforma en el que participábamos con la gente de Arquitectura... y era un mundo en que alumnos y profesores estábamos muy vinculados.*

*Las peleas fuertes, fuertes, y que me interesaban muchísimo tenían que ver con el diseño curricular. En ello tenía posturas muy divergentes con Eugenio López, especialmente. Ya no recuerdo por qué, pero me parecía que el proceso de aprendizaje y sus objetivos yo los veía de una manera muy diferente al modelo que se impulsaba, que yo veía más relacionado con la estructura de poder...y era ingenua entonces, parece.*

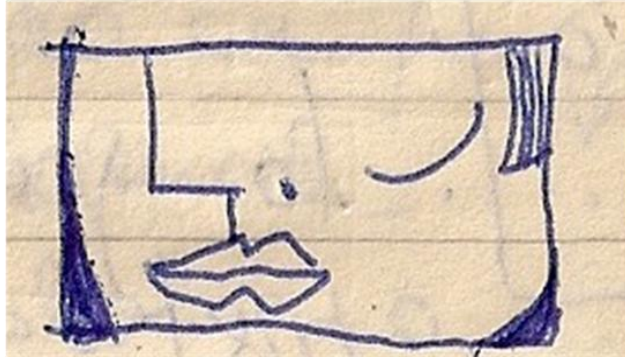
Estos testimonios los extraje de una investigación que está haciendo un ex profesor de la antigua escuela de cine y actual profesor de la escuela de cine de Valparaíso Sr. Oscar Garaycochea, que sirven para contextualizar las sensaciones y vivencias sobre la escuela de cine y es narrada por quienes estudiaron y estuvieron muy cerca de Jorge como es el caso particular de Angelina Vázquez.

Al visitar la casa del padre de Jorge se me abrieron muchísimas posibilidades entre ellas acceder a los cuadernos de cuando estudiaba cine, en estos se pueden apreciar influencias tanto desde los profesores como de pensamientos o dibujos que se plasman en las orillas del cuaderno, que se refieren al Cine Ojo , al Cinema Nuovo o las ganas de romper con lo clásico, por lo demás no se aleja tanto de la manera en que hoy en día se enseña el cine, sin embargo a mi parecer eran muchísimo más específicos en los contenidos y con una carga ideológica bastante marcada en lo social o en difundir y expandir la idea e importancia de hacer cine en Chile durante aquellos años.



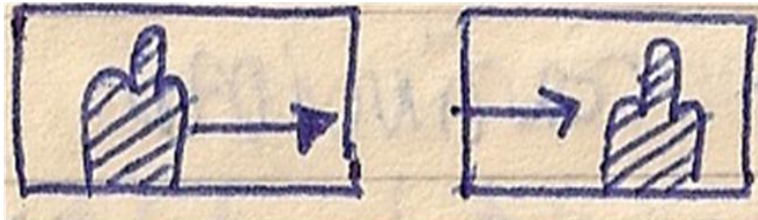
LA CALIDAD ARTISTICA DEL CINE NO LA DETERMINA LA BUENA FOTOGRAFIA.

Primerísimo Plano: (P.P.P.)



CONTINUIDAD:

A) ACCION.

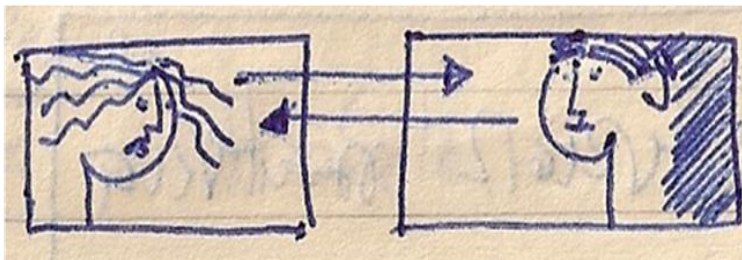


B) DIRECCION.

C) POSICION.



D) MIRADA.



## COMIENZA EL TRABAJO.

Jorge Müller comienza trabajando con Saul Landau de asistente de cámara en la película **¡Que hacer!** para Jorge era muy importante estar trabajando allí porque Landau antes de hacer su película en Chile había hecho la película **Fidel Castro** que a Müller le gustaba mucho en especial por el estilo de la cámara. Por otro lado era una muy buena oportunidad de conocer la cámara Eclair 16mm que estaba diseñada para hacer cámara en mano.

En mayo de 1971 forma parte como camarógrafo junto con José de la Vega de la comitiva del entonces ministro de relaciones exteriores Sr. Clodomiro Almeyda, en un viaje que realiza a varios países de Oriente y Europa.

*“En el gobierno del presidente Salvador Allende Gossens, fue nombrado ministro de Relaciones Exteriores, cargo que ocupó con algunos intermedios y algunas subrogancias, desde el 3 de noviembre de 1970 al 23 de mayo de 1973 fue nuevamente llamado a este puesto, 24 de julio al 1º de agosto de 1973; reasumió el 9 de agosto de 1973 al 1º de septiembre del mismo año; y reasumió finalmente, el 1º al 10 de septiembre de 1973.*

*Paralelamente, siendo ministro de Relaciones Exteriores, fue ministro del Interior subrogante, 30 de octubre al 2 de noviembre de 1972.*

*Asumió como ministro del Interior suplente, el 28 de mayo de 1973, fecha en que como tal, asumió la Vicepresidencia de la República, hasta el 28 de mayo del 73; día en que reasumió el ministerio del Interior, hasta el 5 de julio del mismo año. En esta última fecha asumió como ministro de Defensa Nacional, hasta el 9 de agosto.*

*Paralelamente fue ministro de Relaciones Exteriores subrogante, 1º al 6 de agosto de 1973.*

*En el mes de junio de 1971, realizó una gira por los países socialistas de Rumania, Polonia, Hungría, Yugoslavia, Checoslovaquia, Berlín Oriental, Bulgaria y Unión Soviética, con la misión de crear acuerdos comerciales que permitieran insertar productos chilenos en esos países.”<sup>14</sup>*

**JOSÉ DE LA VEGA:** *Yo viaje con él por todos los países socialistas, llegamos hasta la unión soviética, fue la primera vez que iba*

---

<sup>14</sup> <http://www.fundacionalmeyda.cl/2008/11/biografia/>

*de visita un ministro de relaciones exteriores del gobierno de Allende, de un gobierno socialista, a los países socialistas y nos toco vivir eso a mí con el flaco, ¡fue increíble!, saludamos a varios jefes de la mano, incluso nos condecoraron por contribuir al desarrollo de las relaciones culturales entre Chile y Rumania, por allí anda la medalla. Desfilamos en la Plaza Roja nadie entendía nada de este par de chilenos, porque andábamos con chalas, con el pelo largo y en una comitiva oficial, entonces igual nos pusieron terno pero con el pelo largo. En los países socialistas la gente joven nos busco y nos juntamos en varias partes porque éramos los chilenos que habíamos ganado, era gente joven de las universidades que se quería juntar con nosotros a conversar. Rumania, Bulgaria, Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia, La Unión Soviética, Alemania democrática, Italia, Francia, España fue como un mes y medio. Trabajábamos en celuloide color este material era enviado a TVN como notas de viaje, filmábamos en 16mm con la Eclair de Darío Pulgar, ese material llegaba como tres días después de que lo enviábamos y lo revelaban, fuimos con material color y teníamos tres latas diarias, era mucho para lo que hacíamos y con el flaco nos íbamos a filmar las ciudades luego de hacer todas las oficialidades, ese material debería estar en TVN. Las notas decían desde Bulgaria de nuestros enviados especiales José de la Vega y Jorge Müller, dependiendo del país en que estábamos. Al final cuando veníamos de vuelta todos veníamos más grandes, fue una muy buena experiencia.*

Durante el mismo año 1971 trabajo con Miguel Littin en la película **Compañero Presidente** como asistente del sonidista Jorge di Lauro. Estuvo un par de semanas haciendo una segunda cámara en la película **La tierra prometida**, también de Littin, donde tuvo problemas personales con el director de fotografía de la película y abandono el rodaje.

**BERNARDO MENZ:** *A Jorge lo conocí más bien en **La Batalla de Chile**. Antes lo había conocido por que fue a hacer una segunda cámara en **La Tierra Prometida** en el año 70 o 71 en la película de Miguel Littin él trabajo una semana o dos no recuerdo muy bien, fue la primera vez que trabajamos juntos, yo en esa época estaba haciendo del último, último ayudante de producción de la película. Él era un tipo muy carismático además de muy buena presencia, muy guapo las mujeres caían rendidas ante él porque además tenía un estilo muy apacible, muy*

*tranquilo, es decir, rara vez se salía de sus casillas, en los rodajes siempre hay tensiones o momentos complicados dentro del equipo, [ por ejemplo ] esperando la luz para poder filmar [mientras] el productor insiste que rodemos y hay que esperar que salga el sol o que se ponga la nube, en fin todo ese tipo de cosas pero recuerdo que él siempre mantenía la calma, rara vez lo vi enfadado, enojado o cabreado. Era muy cercano, muy querible a pesar de que recién lo venía conociendo era una persona que te daba espacio como para pertenecer a su entorno, él en esa época tenía como mi misma edad pero como el llevaba ¡ la cámara! yo recién estaba empezando él ya había hecho otras cosas, tenía detrás otra experiencia y para mi, era mi primera experiencia en el cine, entonces todo ese mundo era una cosa maravillosa, entonces un señor que andaba con la cámara era como un ¡gigante!, él con su presencia se imponía inmediatamente porque era flaco, alto, ojos claros, entonces se destacaba inmediatamente frente a todo el equipo y ese fue el primer contacto [que tuve] con él.*

Durante 1972 trabajó en **No nos trancaran el paso** de Guillermo Chan donde realizo sonido pero como el sonido no era sincronizado mucho se grabo luego de la filmación así que también en ocasiones realizo labores de asistencia de cámara según relata Carlos Flores que trabajó haciendo asistencia de dirección. Trabajó en **La respuesta de octubre** donde conoció a Patricio Guzmán y en **La expropiación** de Raúl Ruiz. En la declaración de derechos Humanos dice que también trabajo en una película que se llama **Amanece el día** de Dunan Kuzmanic de la que no tengo más antecedentes. Durante este mismo año trabajó haciendo la cámara de un material que se encuentra desaparecido dirigido por Sergio Navarro y que se llamaba **“Cristianos por el Socialismo”**.

**SERGIO NAVARRO:** *En la fecha en que nosotros filmamos se juntaron como 80 curas que estaban por el modelo socialista entonces Allende decidió recibirlos y fuimos a la moneda a filmar, luego entrevistamos a varios curas y de eso salió un material que deberíamos haber seguido trabajando y filmando en el ámbito social.*

*Era muy buen amigo, se podía conversar muy bien con él y profesionalmente tenía un buen ojo, uno le decía una instrucción y al tiro atinaba. Esos famosos travelling en el cual trabaja mucha cámara en*

*mano eso era una marca de él porque uno sabía que él iba a captar la imagen adecuada, uno tenía fe de que iba a moverse bien de que iba a estar en el momento preciso que el encuadre iba a ser el perfecto, daba mucha confianza.*

Durante 1973 trabajó con Raúl Ruiz en **Palomilla Brava** que era un casting para el papel de la protagonista de **Palomita Blanca** que actualmente se encuentra desaparecida y en la película **El Realismo Socialista** también de Ruiz en que el trabajo de cámara resume la forma de hacer cámara que desarrolló Jorge Müller durante su corta trayectoria.

Paralelo a todo lo mencionado durante 1971 a 1973 trabajó junto a Patricio Guzmán en **La Batalla de Chile**.

**BERNARDO MENZ:** *Pasó como un año [desde el rodaje de **La tierra prometida**] y nos volvimos a reencontrar en **La Batalla de Chile**, la idea de Patricio era hacer el primero, segundo y tercer año de gobierno después se convirtió en **La Batalla de Chile** el equipo era Patricio, Pepe Juan Bartolomé, Federico Elton, Jorge Müller y yo.*

*[Para trabajar] había una planificación muy amplia pasaban tantas cosas todos los días que el sistema de trabajo implementado [ se trataba de] que todos los días estábamos citados en la oficina de Lastarria en la casa de la esquina, allí habían varias productoras, artistas con sus talleres, centros artísticos muy buenos, entonces todos los días dependiendo de a qué hora terminábamos el día anterior generalmente nos juntábamos tipo nueve de la mañana u 8 y media a tomar café y Pepe Juan Bartolomé que era el asesor, el que se leía todos los diarios, el que tenía los contactos, o alguna noticia o cosa que alguno de nosotros sabía, entonces Pepe Juan decía bueno hoy hay una manifestación de la derecha en las condes, y en los cordones industriales hay una reunión de los sindicales, de los camioneros, en fin una serie de actividades oficiales de Allende o en la moneda etc. entonces en base a la información del día a día Patricio decidía ir a este u otro lugar, entonces de repente alguien decía pero si eso no es importante, más vale vamos a esta manifestación puede haber conflicto, o bombas lacrimógenas, algo más efectista o teníamos también entrevistas planificadas de antemano con algún dirigente sindical que sea de derecha o de izquierda o con algún dirigente de los partidos, todo*

*prácticamente se dio en la medida que se acercaba septiembre, era una espiral que cada día los dirigentes políticos hacían más y más declaraciones, entonces de repente había que decidir y a veces llegábamos a un sitio y Patricio decía: “ no, no esto es muy aburrido” , nos subíamos a la citroneta y nos íbamos al otro lugar, llegábamos tarde pero existía la posibilidad de que fuera más interesante la otra concentración, ese era el trabajo que se iba haciendo día tras día obviamente Patricio era el que tenía en la cabeza lo que él quería filmar y registrar.*

*[La coordinación] se va dando naturalmente, no era una cosa planificada de llegar a un sitio y decir mira Patricio [vamos a hacer] un plano general, un plano corto de eso, sino que mucho de eso era improvisación de Jorge Müller o sea a veces Patricio se acercaba y le decía al oído: “ gírate a la derecha gírate a la derecha” y empezaba a girar Jorge y seguramente iba descubriendo cosas, rostros, no sé, algún personaje. Yo mientras tanto con el sonido si veía que aquí era simplemente gente mirando y el señor estaba con el discurso acá yo me quedaba con el del discurso y él seguía dando una panorámica a veces dirigido por Patricio de atrás como guiando un poquito y otras veces lo dejaba simplemente libre en sus movimientos, iba Jorge adelante y Patricio y yo atrás, entonces a veces Patricio me decía mira esos señores están conversando atrás capta ese dialogo que lo que está diciendo el dirigente de aquí no me interesa y Jorge seguía filmando por allí y Patricio le daba algunas indicaciones.*

*Era una cosa del momento, me acuerdo esas imágenes en Vicuña Makena donde aparece el intendente de Santiago había mucho follón, estaban los obreros en las fabricas, los carabineros en la calle y mucha tensión, mucha violencia y se acerca el intendente y le dice al oficial de carabineros retire a toda la gente de aquí y no sé que, me acuerdo que llego el intendente y Patricio dice:“se va a acercar vamos, vamos, vamos”. Jorge más o menos tenía la visión de lo que estaba sucediendo, de lo típico, bombas lacrimógenas, el humo, las sirenas, y es ahí donde la reacción improvisada corriendo entre la gente, con los ojos llorosos. Agarramos al Intendente y alcanzamos a captar cuando le dice al oficial de carabineros saque a toda su gente de acá, todos esos momentos son muy ágiles, muy difíciles de planificar debíamos tener una visión de*

que es lo que estaba pasando, la visión global de que te encuentras en un escenario y en ese escenario hay muchas acciones alrededor es entonces donde alguien tiene que decidir y ese era Patricio que decía: “oye aquí viene el intendente” y podemos ver el enfrentamiento en el poder civil representado por el intendente y el oficial de carabineros que seguramente fue uno de los golpistas, a mi me quedo grabado por la frase retire a toda su gente el oficial tuvo que retirar a toda su gente fue un momento muy gratificante. Entonces Patricio decidía lo que se filmaba pero Jorge tenía una gran libertad., él era muy creativo y Patricio le dejaba su espacio excepto algunas ocasiones en que le decía: ¡acá, acá, acá eso no importa!

Yo creo que trabajamos en condiciones elementales a veces no teníamos gasolina o no llegaba el dinero para almorzar o no teníamos dinero, teníamos la película justa y Patricio nos decía: “no ha llegado la película y tenemos que racionalizar el uso del material porque pueden suceder cosas importantes y nos vamos a encontrar con que no tenemos película”. Jorge tenía que hacer de todo, el chasis dura 10 minutos entonces tenía que sacar el chasis, la bolsa negra y cargar mientras Patricio decía: “apúrate, que va a joder el plano, apúrate que están pasando cosas” y el otro: “si, si, si no puedo”. Se acababa la película y teníamos dos chasis cargados el de la cámara y los otros lo llevaba Patricio pero como rodábamos tanto a veces se acababan y Jorge tenía que descargar, guardar en la lata el material filmado, poner el material virgen, enhebrar en eso tardaba entre 5 o 10 minutos, y eso se hacía en cualquier sitio, sentado en la calle, en un edificio, donde fuese.

La cámara era una Eclair 16mm de una productora que se llamaba Proa, de Pablo de la Barra. El tenía la cámara y los equipos de sonido creo que la cámara tenía un zoom y dos o tres lentes mas, además andábamos con un solo foco, una sola luz Patricio que hacía de iluminador, andaba con la batería colgada cuando salíamos de noche, o cuando había algún discurso nos conectábamos para que no se gastara la batería y pudiésemos tener batería para grabar en las calles algunas manifestaciones. Patricio iba iluminando atrás con un solo foco entonces Jorge iba con la cámara y Patricio detrás intentando que no se viera la sombra y todo eso, la coordinación se daba naturalmente de

reajo, Jorge siempre estaba mirando a través de la cámara pero de repente yo lo veía que con el otro ojo estaba mirando para el otro lado algo que estaba pasando entonces al mirar los movimientos uno tenía la agilidad como para decir va a ir a la derecha entonces uno se va moviendo y bajando la caña para que no se viera el micrófono habían veces en que yo no llegaba porque estaba lleno de gente y Patricio que estaba más cerca me decía pásame la caña a veces Patricio llevaba el micrófono hasta las personas porque yo no llegaba por los cables. Estábamos unidos por cable con la cámara a veces y nos enredábamos con el cable o el cable del micrófono, no teníamos ayudantes entonces cada uno hacía su trabajo solo con ayuda de Patricio, mientras el resto del equipo estaba afuera o haciendo otras labores.

Recuerdo una situación entre graciosa y dramática, había una manifestación en la Alameda muy violenta cercana a septiembre, estábamos en un edificio de la CORVI creo de las casas, del ministerio que construye las casas, nos vieron ya muchos sabían quiénes éramos sobre todo la gente de la Unidad Popular. Entramos a una oficina donde habían dirigentes y no sé qué... y de repente suena un disparo dentro y todos quedamos muy asustados y recuerdo la expresión de Jorge, a un funcionario que estaba allí se le había escapado un tiro hacia el techo de una pistola chiquitita, éramos nosotros y unas dos o tres personas más y Jorge se acerca, lo queda mirando y le dice: ¡Como puedes ser tan huevón y venir a disparar aquí dentro podrías habernos matado! , pasado eso salimos de allí rápidamente, en la oficina ya nos reíamos.

Otra anécdota, fue en el paro de los camioneros nos fuimos a meter cerca de Rancagua donde habían cientos y cientos de camiones y andábamos en la citroneta Federico conduciendo, Jorge Müller delante, yo y Patricio Guzmán atrás al llegar estaban todos los camiones en las lomas nosotros andábamos con credenciales, teníamos varias credenciales y dependiendo del lugar que íbamos nos poníamos la credencial que nos servía generalmente las ocupábamos con la gente de derecha porque con las concentraciones de izquierda no teníamos problemas porque nos conocían todos entonces no era necesario. Entonces llegamos al centro con la citroneta en un día de invierno y de repente se empieza a formar un círculo de gente alrededor nuestro y empiezan a gritar ¡son comunistas! Y muchas otras cosas esto fue

*increscendo empezamos a sentir golpes, Patricio bajaba un poco la ventanilla e intentaba dialogar pero los ánimos se iban caldeando comienzan a mover la citroneta y a escupir los vidrios en ese momento Jorge dice: “mejor que nos vamos, vámonos” porque había llegado un dirigente y le había dicho a Patricio que nos retiráramos y ahí nos dimos cuenta de que era mejor irnos porque eran 100 o 150 camioneros violentísimos y nos paramos por allí en la carretera estábamos todos muy tensos, muy nerviosos, con miedo era la primera situación, quizás fue la situación más violenta, porque habíamos estado en manifestaciones de Patria y Libertad, allí nos insertábamos y hablamos con la gente de Patria y Libertad, que eran violentísimos también daba miedo mirarlos, nos metíamos entre ellos desfilando todos “TAC, TAC, TAC!”. Ellos encantados de salir con su mente militarizada formado, muy militar todo. Entonces esa fue una, de ahí después de los camioneros, nos paramos a calmarnos un poco. Después había una manifestación también ahí cerca, horas más tardes en la media luna también de los camioneros con dirigentes, discurso todo eso y nos fuimos a meter ahí. Nos fuimos a meter ahí con nuestras credenciales y ahí fue distinto porque un señor que hacía de presentador o uno de los dirigentes dijo: “Y contamos con la presencia aquí del equipo de trabajo de canal 13” y nos nombro a nosotros éramos los únicos con cámara.*

**PATRICIO GUZMAN:** *No me acuerdo del momento mismo de nuestro primer encuentro. Yo llegué a Chile en marzo de 1971 (estuve viviendo y estudiando cine cinco años en Madrid) y seguramente le conocí por primera vez cuando dicté un seminario sobre cine documental en Chile Films a mediados de ese mismo año.*

*Durante el segundo semestre de 1972 Chile Films me encargó hacer un largometraje de ficción sobre Manuel Rodríguez a partir de un guión de Isidora Aguirre adaptado después por el escritor Alfonso Alcalde.*

*Elegí para el equipo de cámara a Jorge Müller como ayudante y Patricio Castilla como director de fotografía.*

*Después de la gran huelga de Octubre de ese mismo año, por falta de recursos, Chile Films renunció al proyecto.*

*No obstante, antes que se paralizara del todo esta producción, yo organicé un equipo mínimo de rodaje para filmar la gran huelga.*

*Este equipo estaba formado por un cámara (Jorge Müller) un ayudante de dirección (Guillermo Cahn), un ingeniero de sonido brasileño (cuyo nombre no recuerdo) y yo mismo.*

*Salimos a filmar los cordones industriales, que por primera se dieron a conocer en Chile. Eran una especie de territorio industrial. Eran la unidad de acción de decenas de fábricas que estaban en un mismo sector.*

*Gracias a ellos la derecha no pudo paralizar el país y los trabajadores gestionaron las fábricas durante dos meses por su cuenta. Filmamos principalmente en el Cordón Cerrillos y en el Cordón Vicuña Mackenna.*

*Este fue mi primer contacto real, humano y estético, con Jorge.*

*Nuestra película no tenía grandes ambiciones. Era un proyecto de 40 minutos cuyo propósito era mostrar a otros obreros cómo era posible la auto gestión.*

*Utilizamos una cámara Arriflex de 16 MM y un grabador Nagra.*

*Sin embargo, a pesar las limitaciones, desde nuestro primer contacto tanto Jorge como yo sentíamos una clara preferencia por los “planos secuencia”, es decir, planos largos que no fraccionaran tanto la acción y tratar de abarcar una situación de una sola vez, cámara al hombro y desde luego improvisando mucho.*

*En estos dos puntos (cámara en mano e improvisación) se apoyaría toda nuestra relación futura.*

*Este cortometraje se tituló **La Respuesta de Octubre** y ganó el Premio “Circuitos Mviles” de Chile Films a finales de 1972.*

*Yo pude guardar este negativo y lo saqué del país junto con los materiales de **La Batalla de Chile I-II-III**.*

*En 1989 yo desmonté este negativo y lo incluí en la tercera parte de esta trilogía, que se llama **El Poder Popular**.*

*En efecto, toda la primera parte de **El Poder Popular**, cuando se habla de la gran huelga de Octubre, pertenece a este viejo material de **La Respuesta de Octubre** y que fue filmado por Jorge.*

*Terminado este trabajo fuimos despedidos de Chile Films, ya que el proyecto Manuel Rodríguez fue definitivamente suspendido.*

*Nos reunimos en el Parque Forestal para reflexionar sobre nuestro futuro y yo defendí la idea de continuar filmando todo lo que estaba ocurriendo en la realidad, proyecto que tomó forma y se transformó en **La Batalla de Chile I-II-III**.*

*Entre estos “restos” del equipo estaban: Jorge Müller, Guillermo Cahn y Federico Elton, todos ellos más tarde miembros definitivos del grupo de **La Batalla de Chile**, cuya preparación empezamos en febrero de 1973 y terminamos cuatro días después del golpe de estado. Es decir, yo trabajé con Jorge prácticamente un año entero, entre octubre de 1972 y septiembre de 1973, viéndonos casi a diario.*

*Teníamos una cámara Eclair 16 MM (con dos chasis) y un zoom de 120 MM.*



*También teníamos un gran angular, que casi nunca utilizábamos, pues el zoom se adaptaba mejor a nuestra movilidad.*

*La secuencia del Congreso Pleno del 21 de mayo de 1973 (que aparece en el filme “Salvador Allende”) está filmada con este gran angular.*

*Teníamos tres baterías. No teníamos “estabilizador”.*

*Una de las grandes virtudes de la Eclair es que el chasis se “encaja” en el cuerpo de cámara sin necesidad de “enhebrar” la película. Siempre Jorge mantenía cargado nuestro chasis de repuesto porque había muchas pausas. Teníamos una bolsa negra y dos luces portátiles que funcionaban con unas baterías muy inestables, precarias y pesadas.*

*El sonido se hizo con una Nagra 4 conectada por cable a la cámara. El ingeniero de sonido fue Bernardo Menz.*

*Jorge se formó en la Escuela de Cine de Valparaíso (que era la mejor que había en Chile en ese momento). No sé cuál era el programa de estudios. Supongo que estaban influidos por la vanguardia del momento (el free cinema inglés, la nouvelle vague francesa, Passolini, etc.) y por el estudio de los grandes clásicos que siempre han interesado mucho en Latinoamérica: Eisenstein, Rosellini, etc.*

*Para Jorge, **La Batalla de Chile** fue su primer gran proyecto (para mi también) y siempre ocurre en estos rodajes de larga duración, que los miembros del equipo se van superando a si mismos.*

*Al empezar **La Batalla de Chile** yo tenía la intuición que Jorge era la persona indicada. Pero no estaba completamente seguro. El costado hippie de Jorge me inquietaba un poco. ¿Sería capaz de mantenerse disponible, disciplinado, tantos meses? ¿No era mejor continuar con Antonio Ríos, a quién ya había probado en otro trabajo extenuante de un año de duración? Estas dudas fueron borrándose a lo largo de marzo-abril de 1972.*

*Como era de esperar, entramos en buena comunicación. En esa época yo marcaba mucho los planos: “quiero esto, quiero esto otro” etc. Hoy en día estoy muy lejos de ese método. Pero en 1973 yo acababa de salir de la escuela de cine y quería estar encima de todo. En este sentido, Jorge fue inmensamente paciente conmigo. Me escuchaba mucho. Interpretaba mis deseos. Pero no únicamente eso. Era un*

*hombre dotado para la cámara. Tenía instinto cinematográfico. Tenía reflejos de cineasta, algo poco común. No sólo encuadraba, sino que seguía a un personaje, cambiaba de ángulo, etc. Hacía verdaderos planos y no ilustraciones. Todo esto nos lo fue demostrando poco a poco. Durante cada semana, cuando veíamos los copiones en la sala del Instituto Fílmico, hablábamos mucho, comentábamos mucho los resultados de la imagen.*

*Durante los meses finales nos sentíamos muy cerca, muy unidos entre sí. No vivimos tensiones, no recuerdo discrepancias de fondo a lo largo del rodaje. Todo el equipo trabajaba unido. La situación era tan épica o bien tan dramática que no teníamos tiempo para pelearnos.*

*Cuando estábamos afuera de la Media Luna de Rancagua repleta de mineros que gritaban contra Allende, muy agresivos, se me ocurrió la idea que saliéramos al ruedo como entran los toros en una corrida.*

*Entramos caminando y filmando por el medio de la arena, completamente solos, como una cuadrilla... La gente se puso de pie y empezó a gritar a la cámara "huelga!... huelga!"... Dimos la vuelta olímpica y la muchedumbre nos aceptó. Además, nos hicimos pasar por la "Televisión Francesa".*

*Hay muchos otros ejemplos de este estilo, verdaderamente agresivo, de rodaje temerario.*

*Pero hay también otro tipo de situaciones, menos controladas, en que Jorge tomaba toda la iniciativa, ya sea porque él mismo me proponía unos planos determinados o bien porque estábamos desbordados, separados el uno del otro, por la muchedumbre.*

*Según mi opinión, las mejores secuencias de Jorge son: las elecciones de marzo de 1973, los funerales del obrero Ahumada, la gran huelga del cobre, el paro de los transportistas, los funerales del edecán de Allende, el "juicio popular" contra un funcionario de la Unidad Popular. Pero hay tantas otras!*

*Algunas secuencias que no filmó Jorge:*

*Una manifestación de "Patria y Libertad" que empieza con un plano frontal de una escuadra fascista, que empuja la cámara hacia afuera,*

que filmó Antonio Ríos en reemplazo de Jorge. La secuencia en que el cámara argentino Leonardo Henricksen filma su propia muerte.

*Trabajamos en conjunto, compartimos los puntos de vista comunes que ya teníamos antes.*

*Pero se puede decir con toda seguridad que ninguno de los dos tenía una verdadera cultura documental.*

*Chile vivía muy aislado en esos años, no llegaba casi ninguna obra de cine documental.*

*Para nosotros, los trabajos de Joris Ivens o de Roman Karmen no estaban entre nuestros preferidos. Más bien estábamos a favor de la vitalidad, energía y espontaneidad de Santiago Álvarez. Pero la verdad es que tampoco habíamos visto casi nada de él.*

*Lo que sí conocíamos y admirábamos eran las principales escuelas de ficción del momento: el cinéma vérité de la Nueva Ola francesa, más algunos filmes del Free Cinema inglés. También los primeros filmes de Cassavettes y muy poco más.*

*Cuando estaba filmando **El Caso Pinochet** pude leer el dossier completo sobre la desaparición de Jorge en el Archivo de la Vicaría de la Solidaridad.*

*Según estos documentos, Jorge fue detenido junto con su compañera, la actriz Carmen Bueno, quien era la persona principal que la DINA buscaba en esa operación y que, al parecer, era un “correo” del MIR.*

*Es decir Jorge cayó preso a causa de su compañera; yo creo que en realidad era un militante bastante “secundario” del MIR. Hasta donde yo sé, era un simpatizante del FTR más que del partido propiamente.*

*Esto lo explica bien Carlos Flores en **La Memoria Obstinada**: “Jorge no era un militante ortodoxo –dice--, le gustaba la buena ropa, le gustaban las mujeres, el vinito. Entre ir a la playa e ir a una marcha, él prefería ir a la playa”.*

*Fue internado en Villa Grimaldi, torturado y asesinado. Es una víctima completamente inocente.*

*El golpe de estado de Pinochet es el mayor terremoto interior que ha sufrido Chile en su historia. No solamente aplastó una mitad del país y arruinó la vida de millones de personas, sino que sus consecuencias están presentes en el Chile actual. Creo que gravitará por lo menos un siglo en la vida de los chilenos, del mismo modo que los fantasmas de otros cataclismos políticos y sociales en Europa, Asia o África, todavía están vivos.*

Existieron muchas manifestaciones que se llevaron a cabo durante estos años. Jorge Müller, Pablo Perelman y José de la Vega supieron registrar muy bien una de estas, salieron a filmar la marcha de las cacerolas que fue una manifestación de las mujeres de la derecha y que aparece en La Batalla de Chile y en Descomedidos y Chascones de Carlos Flores.

**CARLOS FLORES:** *Cuando lo conocí el año 70-71 no estoy muy seguro Raúl Ruiz estaba filmando en Chile junto con Saul Landau la película ¡Que hacer! y Jorge debe haber sido asistente de cámara o camarógrafo porque venía saliendo de la escuela y trabajaba Pepe de la Vega y él porque siempre eran como equipo Pepe hacia sonido y Jorge hacia la cámara. Yo en esa época trabajaba en el cine experimental y filmábamos muchas marchas, eventos, en fin y en todas partes nos encontrábamos gente que estaba filmando y mi camarógrafo que era Samuel Carvajal siempre me decía: “ese es el camarógrafo que trae Saul Landau”, por Müller él era un personaje visualmente muy atractivo porque era de una barba media pelirroja y flaco pero esencialmente era un personaje como de una corporalidad como si fuera “Yogi” muy flaco, muy alto y como relajado, no es el personaje hiperquinético. Entonces habitualmente lo veíamos sentado con la cámara, esperando; que era el rol del asistente [de cámara] o cargando, o montando, pero todo esto con gran tranquilidad y a nosotros no nos cupo duda de que era gringo sobre todo porque la cámara que usaba era una Eclair LPR que era un tipo de cámara que a nosotros nos fascinaba porque a esa altura del partido no sé si ya la usábamos creo que no; usábamos una Arri 2C . La Eclair era una cámara blimpada, insonora, era la que traía Landau. Un día estábamos, creo, en el Estadio Nacional, en una filmación masiva, un acto masivo y bueno siempre que nos cruzábamos los camarógrafos me acuerdo que estaba Jorge con su cámara y Samuel me dice: “oye vamos a conversarle! para saber qué cámara están*

*usando o como filman ellos” fuimos y le dijimos: “hello, what are you doing?” Y él dice: “¿Y porque me hablan en ingles queón?” Ah y eres Chileno.” “ Si po”. Así nos conocimos Jorge era absolutamente chileno luego hicimos una conversación nos mostró la cámara y de allí nos volvimos a encontrar en actividades políticas, él era amigo de amigos míos, trabajaba mucho con Raúl Ruiz, Ruiz trabajaba con Pablo Perelman, Guillermo Chan, Jorge Müller y con Pepe de la Vega. Pepe y Jorge eran pareja de trabajo ruda porque ellos funcionaban con sonido directo que era lo top del momento saber operar el nagra y manejar una cámara Eclair insonora el otro que andaba siempre era Pablo Perelman que no hacia ni cámara ni sonido estrictamente sino que dirigía y andaban con sus proyectos, eran como bien amigos ellos tres con Andres Racz además tenían fama de ser grandes conquistadores, sobre todo Jorge era así como que mujer que se cruzaba por delante pinchaba con Jorge Müller era una cuestión muy divertida en el fondo porque uno decía: “chucha el Jorge se metió con tal mina va a quedar la caga” porque les levantaba las pololas pero no era un mujeriego era alguien muy atractivo entonces generaba empatía con las minas y la otra amiga que tenia él que fueron compañeros de escuela creo era la Angelina Vásquez que también andaban siempre juntos ese era el grupo.*

El último largometraje en que participo como camarógrafo fue en **A la sombra del sol** dirigida por Silvio Caiozzi y Pablo Perelman en 1974.

**SILVIO CAIOZZI:** *Jorge era un gallo increíblemente transparente, el recuerdo que yo tengo de él es de un joven de mirada transparente que no esconde nada, no tenia qué esconder, adoraba el cine claramente pero esa cosa de la transparencia siempre me llamo la atención, la cara limpia, la cara que no oculta nada.*

*En **A la sombra del sol**, con la codirección de Pablo Perelman que se encargó mas de los actores y yo de la parte cámara, fotografía la parte técnica justamente, entonces me tocó planificar las tomas, los planos de cabecera, y lo que hice fue lo que hago siempre prácticamente en el momento anterior o en la primera hora cuando se están preparando las luces ahí en un papel cualquiera o en el guion mismo a veces pongo al lado la secuencia de planos, que hacer, que*

*toma va con travelling, que corto a primer plano y hago tomas uno, dos, tres, cuatro todas las posibilidades luego conversar con el camarógrafo en este caso: “vamos a hacer esto, esto y esto” algo muy genérico y después vamos toma por toma puntualizando, no recuerdo que discutiéramos más bien él me escuchaba y luego reproducía lo que habíamos conversado hacia lo que le pedía muy bien y a la perfección, exactamente lo que yo buscaba.*

*En ese plano de cámara en mano de la violación le agarré tal confianza, porque no me habría pedido hacer eso piensa que en esa época no se veía lo que hacía yo lo notaba por la forma de cómo encuadraba y después por los copiones y por las cosas que había hecho antes pero no había video asist. Entonces uno tenía que tener plena confianza en el camarógrafo, si acaso está bien el foco o si el encuadre que le habías explicado lo estaba haciendo, sobre todo cuando es cámara en mano, porque con la cámara en trípode tu puedes ver y decir un poquito más adentro el zoom, pero cuando son planos secuencias como ese solamente él ve y solamente él sabe, con Jorge había un dialogo absoluto en ese sentido ¿ cómo fue?, ¿ que viste? Entonces él me explicaba paso tal se me atravesó una llama acá pero funciona muy bien.*

Después del Golpe militar Jorge continuó trabajando, hasta el mismo momento en que fue detenido, ya que en el instante en que fueron detenidos se dirigían a los estudios de Chile Films donde estaban realizando trabajos de laboratorio de las filmaciones sobre el **Año santo chileno**.

#### **JORGE MÜLLER Y EL MIR.**

En toda la información oficial que aparece sobre Jorge Müller es nombrado junto a Carmen Bueno como militante del MIR, sin embargo sus amigos no lo recuerdan tanto por esa militancia. Carlos Flores explica en su relato cómo funcionaban en el MIR y que implicancia tenía Jorge y Carmen dentro de este.

**CARLOS FLORES:** *Angelina Vasquez, de la Vega, Racz y Perelman eran del “Frente de Trabajadores Revolucionarios” FTR. Angelina militaba en el MIR, Pepe de la Vega también entonces rápidamente Müller se incorporo al MIR. Yo creo que en el MIR nos conocimos de manera efectiva y nos hicimos amigos, empezamos a*

*hacer trabajos en poblaciones, llevábamos películas a las poblaciones, explicábamos películas, hacíamos trabajos de educación política, en fin.*

*Nosotros teníamos una base central del MIR; el MIR tenía una división que se llamaba G10 y funcionaba Gracias a los GPM que eran “Grupos Políticos Militares”, este GPM era el G10 que incluía a actores, cineastas, pintores, periodistas eso esencialmente todos los artistas y en ese G10 habían una serie de bases, las bases eran unas unidades de 3 o 4 personas que teníamos una actividad muy intensa con un programa de trabajo, unas reuniones de educación política; esta unidad donde yo estaba también estaba Trabuco, Guillermo Cahn, Carlos Cabrera y la Angelina Vásquez entonces estas unidades iban creando redes íbamos formando frentes nosotros teníamos un FTR de cine, en ese FTR de cine había mucha gente entre ellos estaba Pablo Perelman, Jorge Müller, De la Vega, que no eran estrictamente militantes pero era gente que estaba muy asociada a nosotros y en ese frente después se iban formando nuevas bases y Jorge formo una base donde militaba él, probablemente Pepe y ya no me acuerdo quien más.*

*La Carmen no militaba, se incorporo después, la Carmen se incorporo de una manera insólita ella se estaba yendo a EEUU tenían un plan creo que con la hermana de Andrés Racz, la Constanza, no sé si la Simón un grupo de mujeres que se habían comprado una auto y se iban a ir a EEUU por tierra, ese era el plan que tenían y yo me acuerdo muy bien de eso porque poquitos días antes del golpe frente a la biblioteca nacional el MIR llamó a una concentración pública ( fue chiquita) donde hablo Miguel Enríquez estaba toda la comisión política avisando del golpe, no diciendo va a haber golpe tal día sino que diciendo viene un golpe, es inevitable el golpe hay que prepararse, todas las señales que estuvo dando el MIR permanentemente y en esa concentración estaba yo y estaba la Carmen Bueno, yo había sido compañero en la escuela de Teatro y me la encontré “Hola Carmen” la Carmen era preciosa y aparte de ser muy hermosa, era muy simpática entonces me llamó mucho la atención verla allí porque no era del mundo político nuestro ella era una amiga nuestra pero que no participaba, estaba en otra onda de hecho estaban preparando el viaje para irse a EEUU con sus amigas y me dice: “Nosotras tenemos una movida súper loca nos vamos en auto a EEUU con unas amigas” hay en ese momento me dije “Uta que*

penca” Que en ese momento tan crucial ellas se fueran a EEUU en auto ¡muy hippy! Pero no me pareció raro, en ese tiempo había una libertad, cada uno hacia lo que hacía. Me quede pensando en eso y pensé “que raro estas chiquillas pero bueno”. Como a la semana vino el golpe y yo tuve que encontrarme con la Carmen que estaba en una casa fondeada por ahí y estaba en una movida súper peligrosa, estaba de “ENLACE” de Bautista Van Schowen un militante de la comisión política del MIR que después lo mataron que era muy importante y muy perseguido, entonces me llamó la atención. [Me dijo] “Nos dimos cuenta de que era una tontera imos” se quedaron todas las mujeres que querían irse. Fue una época bien rara uno vivía emociones muy fuertes porque se vivía como en la guerra eran momentos muy tensos, cambiaron de opinión y se quedaron en Chile y no solo se quedaron en Chile sino que vino el golpe y el MIR necesitaba enlaces, es decir gente que comunicara a la comisión política con los demás y para eso necesitaban chiquillas que no tuvieran aspecto de guerrilleras que fueran señoritas de bien, bien vestidas, tranquilas, bonitas que pasaban desapercibidas o que pasaran percibidas para bien no como sospechosas y en eso estas cabras eran todas estupendas, entonces eran perfectas y rápidamente se transformaron en enlace de la comisión política y creo que ya en esa época la Carmen estaba pololeando con Jorge.

Una de esas bases estaba compuesta por la Carmen, Jorge y no me acuerdo quien más o sea nosotros la base central fuimos creando otras bases, la gente que estaba en el frente iba pasando a lo que se llamaba la orgánica y ahí estaban todos estos grupos. Jorge pasó a ser un militante del partido junto con otros. Era un tipo muy activo pero al mismo tiempo a mi me encantaba porque tenía una y en general todos nosotros en esta sección del MIR teníamos una actitud más relajada porque los compañeros del MIR eran todos súper estrictos muchos de ellos tenían instrucción militar más sólida y eran muy militares, muy rudos y las mujeres como que se afeaban lo más posible, en cambio acá había una cuestión un poquito más sensorial podríamos decir, el Jorge tocaba bossa nova con Rodolfo que tocaba el saxo, entonces hacíamos fiestas cosa que tampoco era adecuado (antes del golpe te estoy hablando) porque éramos todos miristas, y generalmente uno se encontraba en una pieza al Jorge Müller tocando bossa nova y a Rodolfo

*tocando el saxo que no era clásico de los miristas y me acuerdo que el Jorge tenía un chiste divertido un chiste irónico el siempre estaba encontrando una vuelta perspicaz un elemento formal y decía: de qué color podríamos pintar aquí? Y el Jorge al rato decía pongámonos un verdecito.*

*Íbamos a hacer unas campañas en las poblaciones nosotros sosteníamos que no teníamos que ir a hablar de política propiamente tal, debíamos llevar ese proyecto político al territorio de las artes y del cine entonces lo político que nosotros debiésemos articular tenía que ver con la televisión, con el cine que la gente veía, con el cine que podía ver, con lo que ellos aspiraban que se hiciera, con la idea de que los pobres fueran autores también de obras, en fin dijimos vamos a hacer un panfleto y él era muy bueno dibujando, haciendo gráficas entonces le dijimos que lo hiciera él y a la semana llega con un panfleto que era precioso pero era una cosa más que imposible un desplegable que se desplegaba como en cuatro partes y que afuera decía: “Lo que queremos es ver”; era todo un discurso sobre el tema de la ideología que era el discurso de la época con la idea de la misma ideología que era exudada por las películas porque uno estaba viendo una película pero al mismo tiempo estabas incorporando ciertas ideas fuerzas que eran conducir tu comportamiento e inducir a indicar tus relaciones con los otros, o tus formas de consumo o de vinculaciones, esas cosas tenía. Era un tipo que tenía una mirada excéntrica sin ser él un excéntrico, un tipo muy medido súper relajado tenía esta atención perspicaz podríamos decir de tomar los detalles y articularlos ese es el recuerdo más fuerte que tengo, esa particularidad, esa particular mirada del mundo uno podría decir que es una mirada poética del mundo, la mirada poética es finalmente una mirada excéntrica una mirada que no es de un punto de vista de la lógica.*

*El era un militante particular todos lo queríamos todos nos queríamos en realidad y él y la Carmen eran una pareja particular los dos eran muy atractivos, muy vistosos se vestían de una manera por ejemplo: la Carmen andaba con unas faldas súper hippies y chalas, se ponía unas trenzas como las tuyas o pelo largo, entonces eran [muy vistosos].*

Una vez íbamos caminado por la calle subiendo por Pocuro post golpe no me acuerdo con quien iba y le digo "mira el flaco y la Carmen" eran totalmente visibles el flaco andaba siempre con chalas y unas camisas y la Carmen con unas faldas largas entonces eran una pareja linda y al mismo tiempo que no pasaba desapercibida, me acuerdo que fue ese mismo día que dijimos "deberíamos interceder para que el partido mande fuera de Chile a estos dos", porque eran tan jóvenes, eran más jóvenes que nosotros por pocos años pero eran más jóvenes, eran solteros y tenían un porvenir posible que podían consumarlo en la medida que se saltaban ese periodo además la Carmen había estado muy expuesta en el tiempo que fué "Enlace" en fin, lo hablamos y a mí me dijeron "ok, que se vayan los dos", entonces yo cito al flaco a una reunión con Rodolfo Vélez, el saxofonista, que éramos los que íbamos quedando en la unidad y le dijimos que nos juntáramos en Los Leones con Bilbao que era el "Punto de contacto", punto de contacto a las nueve de la mañana en Los Leones con Bilbao esa esquina tenía un teléfono público que uno usaba un poco como para hacer que estaba hablando por teléfono y eran muy exactos si era a las 9 era a las 9 porque si tú te pasabas media hora parado en un teléfono público fijo que te caía un paco o alguien que te preguntaba que estabas haciendo o te llevaba preso entonces nosotros llegamos ahí con Rodolfo y nos quedamos conversando un rato, el día anterior había sido el estreno justamente de la película **A la sombra del sol** donde también había participado Pepe de la Vega de productor ejecutivo y donde Jorge fue cámara y por supuesto fueron al estreno yo no fui al estreno no me acuerdo por qué pero no fui y el hecho es que yo estaba a las 9 de la mañana al otro día allí y el flaco no llegaba y entonces nosotros con Rodolfo dijimos "uta el flaco y la Carmen se fueron de fiesta después del estreno" y Rodolfo me dijo: "No si creo que se fueron a la playa hueón, uta estos huevones en realidad no pueden seguir aquí ellos están en otra dinámica y es un crimen someterlos a una dinámica militar", por lo menos podrían haber avisado nosotros quedamos picados y esperamos contra la norma 5 a 10 minutos más y no llegaban entonces dijimos vamos a su casa, y fuimos a su casa otro error garrafal desde el punto de vista de la seguridad porque a nosotros no se nos pasó por la mente que a ellos podían haberlos tomado presos porque no tenían por donde y llegamos a su casa preguntamos y nos dicen: "no está Jorge no llego a dormir y

ahí dijimos, “viste se fue a la playa” y nos fuimos pero seguimos preguntando en la casa de la Carmen, cuando creo que al otro día o ese mismo día nos llega la información de que Jorge y la Carmen están presos y ahí se empezaron a activar todos los mecanismos de seguridad nos empezamos a asustar y empezamos a averiguar con gente que salía de la cárcel vimos a Jorge en tal parte, vimos a la Carmen, vimos esto, vimos el otro. Carlos Piaggio que era otro militante del MIR argentino nos pasó el dato de que lo había visto porque él venía saliendo y no apareció, y no apareció, y no apareció no más. Todo el mundo empezó a moverse pero no apareció pasó prácticamente un año ya no me acuerdo cuando un día yo agarro la Segunda o las Últimas Noticias no me acuerdo como se llamaba La Hora un diario vespertino y dice: En Argentina se mataron solos 119 personas y en la lista aparece la Carmen y el Jorge fue algo impresionante. El tiempo demostró con creces que esa era una mentira atroz, ahí ya nosotros dijimos “los mataron” cosa que era una barbaridad porque ni la Carmen ni Jorge estaban metidos en niveles muy importantes de trabajo nosotros tampoco, estábamos manteniendo una formación orgánica pero no era que estuviéramos preparando un bombazo, ni que tuviésemos en la cabeza alguna red de ataque, yo creo que los militares les exigieron decir lo que sabían sobre todo a la Carmen que seguro la tenían detectada y yo creo que por eso la tomaron detenida por “Enlace” de Van Schowen y que Jorge callo de rebote.

Jorge no era el caso de un militante que está sometido a peligro permanentemente y que uno dice bueno en cualquier momento lo atrapan Jorge era como lo que menos expresaba, no era como del tipo militarizado, ni del tipo obcecado, incluso él siempre tenía una observación disidente cuando las cosas se decían él decía: sí, pero mejor se podría... siempre tenía una mirada lateral para mí era un tipo muy abierto entonces fue tan cruel esta pareja tan linda ahora yo no quiero ni pensar como murieron, porque tengo la impresión de que a la Carmen la violaron y que eso puede haber sido un factor de su muerte, porque la única manera de tapar una violación es extinguir sus restos es una apreciación que no tiene ningún fundamento.

Ahora por otro lado lo más impresionante fue que ellos fueron asesinados en la cárcel, evidentemente a la gente no la hacen entrar a la

*cárcel y eso no más, yo creo que fueron torturados, lo más emocionante y valorable de todo es que nunca nadie calló, ni fue perseguido por datos que hubiesen dado ellos, yo militaba directamente con Jorge o sea Jorge pudo haber denunciado que estábamos en la esquina de Los Leones con Bilbao te fijas? Lo lógico es que le hubiesen dicho “¿cuál es tu próximo contacto?” “mi próximo contacto es Los Leones con Bilbao” y cuando nosotros llegamos a Los Leones con Bilbao hubiese habido alguien esperándonos, pero no fue así.*

*Hay un vacío para todos porque nadie sabe como murieron y nunca nadie lo va a saber.*

## **6. JORGE MÜLLER COMO DETENIDO DESAPARECIDO.**

### **Proyecto Internacional de Derechos Humanos 2000 - 2009**

JORGE HERNAN MULLER SILVA

**Rut** : 5.520.349, Santiago

**F.Nacim.** : 10-01-47, 27 años a la fecha de detención

**Domicilio** : Alejandro Valdés Riesco 25,70, Providencia, Stgo.

**E.Civil** : Soltero

**Actividad** : Cineasta, Camarógrafo de Chile Films

**C.Repres.** : Militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR

**F.Detenc.** : 29 de noviembre de 1974

### **SITUACION REPRESIVA**

*Carmen Cecilia Bueno Cifuentes, cineasta, militante del MIR, fue detenida junto a su novio, Jorge Hernán Müller Silva, cineasta, militante del MIR, el día 29 de noviembre de 1974, alrededor de las 9:30-10:00 horas, en la vía pública, calle Bilbao con Los Leones, por civiles que se movilizaban en una camioneta. La noche anterior, ambos habían concurrido al cine Las Condes, al estreno de la película **A la sombra del Sol**, en cuya producción habían participado. Al finalizar la cinta, se dirigieron junto a otros miembros del equipo de filmación a una recepción en la casa de uno de ellos, donde permanecieron toda la noche. En la mañana siguiente salieron con la intención de dirigirse primero al domicilio de Müller y luego a su lugar de trabajo, Chile Films, sin embargo, no llegaron a ninguno de los dos lugares. Pocos días después, el padre de Jorge recibió una llamada telefónica anónima en la que le informaban que su hijo había sido arrestado junto a Carmen Bueno por efectivos de la DINA.*

*La pareja detenida fue conducida de inmediato al recinto secreto de la DINA conocido como Villa Grimaldi, ubicado en la Avenida José Arrieta 8200, sector de Peñalolén, donde fueron ubicados en piezas distintas. En este lugar fueron objeto de torturas, y algunas detenidas señalan haber escuchado los*

gritos de Carmen cuando era apremiada. La joven era acusada de haber comprado un perro al máximo líder del MIR, Miguel Enríquez, el que un mes antes había muerto en un enfrentamiento con efectivos de la DINA.

Hay numerosos testigos de la permanencia de Jorge Müller y Carmen Bueno en este centro de la DINA, todos ellos ex prisioneros que lograron sobrevivir a las torturas, desaparición o muerte. Entre ellos se encuentra Iris Guzmán Uribe y su hija Marcela García madre e hija fueron torturadas sistemáticamente en Villa Grimaldi, Marcela García señala que en una ocasión fue sacada junto a Carmen Bueno en una camioneta por los agentes con el objeto que reconocieran a personas.

Otra prisionera que estuvo con Carmen fue Fátima Mohor, quien llegó a Villa Grimaldi el día 2 de diciembre de 1974 y estuvo cuatro días en un calabozo junto a la afectada, durante los cuales le contó que había sido detenida junto a Jorge Müller. Señala que Carmen se veía bien anímicamente, pero no lo estaba tanto físicamente, ya que se quejaba de dolores en la vagina y en las manos, producto de los castigos a los que había sido sometida.

Jorge Müller estuvo en Villa Grimaldi en la misma celda que Víctor Zúñiga, el que señala que tenía muestras evidentes de haber sido golpeado. Zúñiga conversó con él y fueron trasladados -con algunos días de diferencia- en la misma época a Cuatro Álamos, no quedando juntos en esta ocasión.

En el recinto de Cuatro Álamos, donde llegaron alrededor del 12 de diciembre, fueron vistos por varios otros detenidos, entre ellos, Nelson Aramburu Soto, Manuel Padilla Ballesteros y Miguel Squella Espina.

Los testigos coinciden en manifestar que Jorge y Carmen se comunicaban en este recinto por señas, cuando las mujeres eran llevadas al baño. Alrededor del día 17 de diciembre, fueron sorprendidos en estas comunicaciones por un agente al que llamaban "Dum Dum" y Müller fue conducido a la oficina del Jefe del recinto, Orlando Manzo Durán, el que lo amonestó y le dijo que sería castigado. Al día siguiente de este incidente, la pareja fue sacada de Cuatro Álamos por tres efectivos de la DINA que trasladaban detenidos, fecha desde la cual no volvieron a ser vistos en ningún otro lugar. Cuando lo sacaron de su celda, él pensaba que se iría en libre plática a Tres Álamos, pero, al llegar a la oficina de Manzo, uno de los agentes le habló algo que los demás detenidos no lograron escuchar, pero vieron que

Müller llevaba sus manos a la cara y luego se apoyó en la pared. En seguida, Carmen salió de la oficina y ambos fueron llevados fuera. La noticia que no pasaban a libre plática les fue confirmada después por un vigilante de Cuatro Alamos apodado "Mauro".

Entre los guardias de Cuatro Álamos que los prisioneros recuerdan, se encuentra el mencionado Dum-Dum, carabinero retirado de unos 40 años que solía pasearse con un fierro golpeando los muros y a los detenidos. Otro también ya mencionado, Mauro, resultó ser Carlos Carrasco Matus, el que fue a su vez arrestado y se encuentra también desaparecido. Había también un conscripto del Ejército de 19 años, apodado "El Mono chacarero", proveniente del sur. Otro de los que recuerdan es un Suboficial de Ejército de alrededor de 25 años al que llamaban "El Bigote". Al Director de Cuatro Alamos le decían "Dayán", pues llevaba un parche en el ojo.

En los mismos días que fueron detenidos Jorge y Carmen, también lo fueron otras personas vinculadas al cine, entre las cuales estaba el Director argentino Carlos Piaggio y su mujer Francisca Valdés. Piaggio trabajaba en Chile Films, al igual que Müller y en Cuatro Álamos estuvieron juntos.

Por otro lado, en un informe de Investigaciones al Ministro en Visita Servando Jordán, que investigaba las desapariciones de personas detenidas por los servicios de seguridad, se señala entre otros datos que Jorge Müller, con fecha 3 de febrero de 1972, colaboró en una producción dirigida por Dunan Kuzmanovich Salinas, titulada **Amanece el día**, en la que se tomaron secuencias de una población próxima a calle Bilbao, por lo que se hicieron las investigaciones correspondientes. Cabe señalar que próximo a calle Bilbao en el sector entre Antonio Varas y Pedro de Valdivia se encuentran poblaciones militares, el Regimiento de Telecomunicaciones del Ejército y la Escuela de Carabineros. Frente a esta última se encuentran viviendas de Oficiales de esa fuerza pública.

Jorge Müller también formó parte del equipo de filmación de la Celebración del Año Santo chileno, evento que se realizó días antes de su arresto en el Templo Votivo Maipú y fue organizado por la Conferencia Episcopal de Chile.

Días después del arresto, varias veces concurrieron personas de civil y Carabineros al domicilio de Carmen Bueno, el que compartía con una

*hermana. Estas personas, sin identificarse, interrogaron al conserje del edificio, preguntando si allí vivía la familia Bueno.*

*El 16 de enero de 1975, civiles que no se identificaron llegaron hasta el domicilio de los padres de la joven, ubicado en Hernando de Magallanes, comuna de Las Condes. Fueron atendidos por su madre la que les exigió identificarse, pero ellos restaron importancia a la visita, señalando que eran amigos de Camen y que iban a retirar unos "documentos políticos" que había mandado guardar allí "un señor Müller". Finalmente, los civiles se retiraron.*

*En la misma época, personal también de civil llegó hasta las oficinas de la sucursal Estación del Banco del Estado, donde trabajaba una hermana de Camen. Se identificaron como agentes de seguridad ante su jefe y solicitaron todos los datos de identificación de ella.*

*En julio de 1975, Carmen Bueno apareció en una nómina de chilenos muertos en Argentina, unos en supuestos enfrentamientos con fuerzas de seguridad de ese país y otros entre ellos mismos, producto de "rencillas internas". Esta falsedad fue publicada por dos medios de prensa que aparecieron sólo ese día, sin duda con el objetivo único de dar a conocer esta noticia. Uno fue el Diario "O'Dia" de Curitiba, Brasil, y el otro fue la revista argentina LEA, ambos absolutamente desconocidos en sus países. Esta información fue negada por las autoridades argentinas y también brasileñas, las que manifestaron no tener conocimiento de estos hechos. El Gobierno militar chileno, ante esta evidencia, tuvo que reconocer que no había constancia alguna de estas supuestas muertes de chilenos en el extranjero. Los integrantes de esta nómina corresponden a personas detenidas por efectivos de seguridad chilenos, las que eran negadas por las autoridades. Todos ellos se encuentran desaparecidos desde entonces.*

*Posteriormente, en mayo de 1976, la prensa publicó cables provenientes de Argentina en los que se hacía referencia a un supuesto comunicado de una Junta Coordinadora Revolucionaria del Cono Sur, denunciando la muerte de cinco chilenos en manos de grupos extremistas de ultra derecha en Argentina. Entre ellos aparece mencionada "María Bueno Cifuentes", la que podría haberse tratado de la hermana de la víctima, María Olimpia, pero ella se encontraba radicada en Suecia, con sus papeles en orden, lo que quedó establecido oficialmente por autoridades ese país. Por*

*tanto, la información debía necesariamente referirse a Carmen Bueno, la que ya había sido dada por muerta en la triste nómina de "los 119".*

*En noviembre de 1975, el delegado chileno ante las Naciones Unidas, Sergio Díaz Palma, entregó un Informe del gobierno militar que él representaba a la Comisión de Derechos Humanos de la ONU. En esta exposición, el Embajador Diez intentó demostrar que las denuncias de desaparición de prisioneros y las violaciones a los derechos humanos en Chile eran falsas y mal intencionadas. Entre otras cosas, entregó un listado de setenta personas que habían sido denunciadas como desaparecidas, las cuales no tendrían existencia legal; entre estos nombres figuraba el de Jorge Müller Silva. Sin embargo, como él tenía además nacionalidad alemana, ya que su padre es alemán, la Embajada de la R.F.A. pidió explicaciones al gobierno militar, el que respondió a través del Ministerio de Relaciones Exteriores que la inclusión de Müller en este Informe se debió "a un lamentable error, cuyas causas se investigan". El resultado de esta supuesta investigación nunca se conoció.*

*Jorge Müller Silva y Carmen Bueno Cifuentes se encuentran desaparecidos después que fueran sacados juntos desde Cuatro Alamos, el 18 de diciembre de 1974 por efectivos de la Dirección de Inteligencia Nacional, DINA. Su detención fue siempre negada por las autoridades del gobierno militar, a pesar de las evidencias relatadas...<sup>15</sup>*

## **COMO DETENIDO DESAPARECIDO PARA SU MADRE Y AMIGOS.**

**De Irma Madre DETENIDOS DESAPARECIDO JORGE MULLER SILVA Detenido el día 29 de Noviembre de 1974 junto a su Novia CARMEN CECILIA BUENOCIFUENTE.**

Después de vivir tantos años en una Dictadura y haber sufrido durante casi todos estos años el desaparecimiento de un ser querido, a una casi se le olvida escribir, son tantos los pensamientos de dolor de angustia de rabia e impotencia que es como si los sentidos no giraran sino en torno a todo esto, yo vivo pensando ¿Qué Hacer? ¿Cómo poder salir de este pozo negro que se llama Chile, parece que todo lo

---

<sup>15</sup>

Proyecto Internacional de Derechos Humanos 2000 – 2009, archivo incompleto.

que hago es nada, es como si uno quisiera mantener entre sus dedos una gota de agua No sé por dónde empezar a decir todo lo que me ha sucedido desde que a mi hijo los detuvieron e hicieron desaparecer, creo que faltaría papel para narrar lo que han sido todos estos años.

Mi hijo Jorge era Camarógrafo de Cine hizo sus estudios en la Escuela de Cine de la Universidad de Chile de Viña del Mar, desde antes que terminara sus estudios ya se puso a trabajar en la Cámara, haciendo documentales sobre el acontecer político durante la Unidad Popular, en el año 1970 hace una gira de filmación a varios países Europeos cubriendo la gira del entonces Ministro Sr. Clodomiro Almeyda, su trabajo fue permanente, aun después del golpe militar, a principios del año 1974 filma su última película en el norte de Chile **A la Sombra del Sol**. El día 28 de Noviembre de 1974 se estrena esta película en el Teatro Las Condes del barrio alto, con asistencia incluso de uniformados. Al ver la película me sentí tan orgullosa de lo que mi hijo había realizado y dije a mi esposo, "Jorge tiene un gran camino por delante" como iba a pensar que aquella noche sería la última vez que lo veríamos, cuando terminó la función nos encontramos en la salida y él nos dice "No voy a ir a la casa esta noche, porque vamos a celebrar el éxito de la película" no le preguntamos donde iría, pero más adelante cuando empecé a buscarlo supimos que fue donde una amiga, fue todo el grupo, se quedaron allá toda la noche y a la mañana siguiente cuando se dirigían a Chile Films, él y Carmen entonces los detuvieron, es misma mañana vinieron a mi casa dos hombres a preguntar por él, cuando yo les pregunté quienes eran me dijeron compañeros de trabajo, mas adelante me di cuenta que no eran compañeros, después cuando ya había pasado bastante tiempo y fue conociendo como eran por lo general los tipos que hacían las detenciones, especialmente uno que denunció a mucha gente joven en esos años y su nombre es ROMO, en este momento no me acuerdo del nombre, es como si quisiera borrarlo de mi mente, y por otro lado se lo importante que es no olvidarlos. El día 29 de Noviembre de 1974 como mi hijo Jorge y Carmen debían ir a Chile Films y no llegaban me empezaron a llamar por teléfono preguntando por él, yo no me inquieté porque hable con un amigo suyo y me dijo que parece que se fueron todos a la playa, pero a pesar de eso tenía mis dudas, yo personalmente no conocía el problema de los detenidos pero

Jorge me contaba siempre todo lo que sucedía, en verdad a veces casi no quería creer todo lo que me contaba, yo pensaba siempre me había sentido admiradora de las fuerzas armadas, más aun cuando tengo dos medios hermanos que son jubilados de Carabineros grado de Capitán, creí en ese entonces que si a Jorge lo habían detenido solo por tener un pensamiento diferente seguramente los juzgarían para eso estaban los Tribunales de Justicia, además por la situación económica nuestra, y por tener un cuñado funcionario de Naciones Unidas en Chile con un cargo alto la cosa no podría pasar más allá, cuantas familiares como yo, pensaron y creyeron lo mismo, porque nunca en Chile había sucedido algo semejante cuando ya no cabía ninguna duda sobre su detención un amigo me dijo que me dirigiera al COMITE PRO PAZ que ya funcionaba desde el mismo golpe dando asistencia judicial a los Detenidos, desde entonces empezó este calvario, cada día de visita al campo de concentración de TRES ALAMOS yo estaba allí, preguntando si estaba detenido, a veces los guardias me decían si está aquí y tiene visita, y cuando llegaba el momento de entrar al campo de concentración me decían no está aquí no se encuentra detenido, por supuesto el campo lleno de carabineros armados, apenas una se acercaba más de lo que permitían, a una le ponían el fusil al frente como listos para disparar, en el campo de concentración pude hablar una vez con un Teniente de apellido Zabaleta era teniente militar no supe su nombre, este hombre haciéndome creer que era amable me dijo iré adentro para preguntar si su hijo está detenido, luego, volvió por supuesto con la respuesta que no se encontraba allí, fui a TRES ALAMOS hasta el mes de Julio o Agosto de 1975 mas menos medio año con la esperanza de que me dijeran donde lo habían llevado, fui a SENDET esta era una oficina donde se suponía daban información sobre los detenidos, cada día para preguntar por mi hijo, en esta oficina estaban las cuatro ramas de las fuerzas armadas, una tenía que firmar dejar su carnet, después ellos hacían todo el teatro de ir a ver a unas listas que tendrían sus superiores, y naturalmente volvían siempre con la misma respuesta, también en esta oficina había una asistentes social que según ellos era para ayudar a las mujeres que estaban presas y salían en libertad, su nombre es Raquel Lois, también estaba en esta oficina Jorge Espinoza Ulloa militar, en una ocasión me recibió también me dijo que mi hijo no había sido detenido, que a lo mejor salió del país como muchos lo habían hecho, entre todo lo

que me dijo, me dijo "que la acción justifica los medios" Como podré olvidarlo? y cuando salí me tendió la mano, yo no sabía si dársela o escupirla. En otra oportunidad fui al Ministerio de Defensa, ya tenía el conocimiento que el Jefe de la Dina era el general Manuel Contreras Sepúlveda, fui allá y pedí una entrevista con Manuel Contreras, pero el Contreras que vino era un General muy mayor que nada tenía que ver con la Dina, entonces el me dijo "Yo no soy el que busca pero vaya un piso más abajo y pida hablar con el general ...Brante (en este momento se me olvidó el nombre pero lo tengo anotado en alguna parte) porque tengo muy presente lo que este general me dijo, después de esperarlo mucho tiempo en un foyer grande donde entraban y salían uniformados yo miraba con mucha atención entonces me llevaron a una sala pequeña para que no mirara mas, luego viene este general, yo le explico lo que busco, entonces él me dice que no es la DINA sino del servicio secreto de los militares para los militares me pregunta qué edad tiene mi hijo yo le digo 26 años, entonces él me dice, "para que se preocupa si su hijo es un Pailón", yo entonces me enfurecí y le pregunté si él tenía hijos, y que si también los iba a considerar pailones cuando fueran grandes, le dije donde estaba el amor de padre para considerar que los hijos no necesitaban siempre de una, le hablé del dolor de la Virgen María al ver su hijo crucificado, se que lo desarmé moralmente en ese momento, pero nada saqué. Envié cartas a todos los miembros de la Junta a cuanto general estaba asumiendo cargos de todas o casi todas tengo respuesta pero siempre la misma, que no ha sido detenido por orden de ese Ministerio, mandé carta a la Lucia apelando a su amor de Madre y la respuesta que me envió fue "Que entregará los datos que yo le doy a los organismos pertinentes" hasta el día de hoy, después la rabia me fue cundiendo y el dolor tan fuerte que ya no quise escribir a nadie más, salvo hacia el exterior poniendo en su conocimiento todo lo sucedido, a ONU, Amnesty Internacional Cte. Cte. siempre recibí respuesta donde me decían que habían pedido antecedentes a Pinochet pero que aun no tenían respuesta. Mi esposo es alemán, a pesar de estar en Chile más de 40 años nunca quiso nacionalizarse y yo nunca se lo pedí, porque un ciudadano no lo es por tener un papel, por eso mi hijo tenía la posibilidad de ir a Alemania si lo deseaba, fuimos a la Embajada Alemana a pedir un certificado de residencia en Alemania si en caso aparecía, me lo dieron diciendo que puede radicarse allá cuando sea puesto en libertad,

la Embajada yo creo que muy bien sabía que mi hijo estaba detenido pero tampoco nada hicieron solo darme este certificado? o quizás ya sabían del destino de los Detenidos Desaparecidos ? siempre me quedó esta interrogante. En el año 1976 Pinochet envía a la ONU antecedentes sobre los presos que nosotros estábamos reclamando, dice en estos antecedentes que 150 nombres de personas que se reclaman como Detenidos no tienen existencia legal que son nombres reinventados, en esta lista figura el nombre de Jorge en vista de esto vamos a la Embajada para decirle la monstruosidad de estos antecedentes, entonces la Embajada envía una carta al Ministerio de Relaciones Exteriores reclamando sobre esto, reciben una respuesta en un papel que Dice el membrete Ministerio de RR EE entre las cosas que le contestan a la Embajada es "Que por un lamentable error el nombre de Jorge Müller figura en esta lista, que van a investigar firma esta carta un garabato, nadie responsable nadie que pueda ser identificado, los huevones escondiendo su siniestra cara, desde el principio.

La búsqueda de mi hijo Jorge me marcó un camino que no pensé nunca que lo haría, cuando conversaba con mi hijo yo siempre le decía que era muy vieja para empezar a hacer cosas, yo entonces no tenía 50 años y pensaba que ya a esa altura de la vida uno tiene que tener una cierta tranquilidad y solo esperar a los nietos, entonces él me decía mamá como puedes pensar que a estas altura eres vieja para realizar cosas ves tú a don CLOTARIO BLEST dirigente trabajador toda su vida y en ese entonces ya contaba como con 70 años; tuvo que suceder la perdida de mi mantener vigente nuestro problema, es para nosotros de gran importancia la presión que se pueda hacer desde el exterior preguntando por nuestros familiares, nosotras sabemos que para Pinochet somos las viejas locas que le revuelven los pollitos, el hombre no conoce el espíritu de cada una de mis compañeras a pesar de ser detenidas, a pesar de estar tiempo en la Cárcel como ha pasado con varias compañeras, recientemente fue dejada en libertad una compañera de la Agrupación después de estar detenida varios meses, piensan los dictadores que todo eso sirve para atemorizarnos, se equivocan medio a medio, asesinan personas que estamos muy allegadas a ellos en nuestra lucha continua, también para atemorizar, y no sedan cuenta que la indicación cunde de ver en las manos que está nuestro pobre País.

Tengo una fe cristiana, por eso pido a Dios que me de vida aun, porque, creo que no podría morir tranquila si no se qué pasó con mi hijo. Los años vividos me pesan como miles de años escribí unos versos que dicen:

    Mi pelo se ha puesto blanco  
    mis ojos triste y cansados  
    han corrido tantas lagrimas  
    en estos años pasados  
    Vivo la interrogante  
    ¿Algún día lo veré?  
    espero yo ansiosamente  
    tiene que suceder.

El verso sigue, he escrito unas cuantas cosas, nunca pensé que el dolor fuera también fuente de inspiración, solo escribo versos populares, no tengo capacidad para hacer otro tipo de versos, son versos folclóricos que van diciendo todo, simplemente.

Lo que he hecho hasta hoy lo continuaré haciendo en la misma forma porque pienso que es de la única manera que podré sostenerme, a veces estoy tan cansada y quisiera no hacer nada, pero luego me reprocho esta actitud, respiro hondo saco pecho y me digo, Jorge espera que tu continúes haciendo lo que él no pudo, y lo haré , lo haré , lo hare.

Irma Silva de Müller

Santiago de Chile Abrilde1985

## **ARPILLERAS OTRA FORMA DE DENUNCIA.**

### **Del taller de arpilleras de la agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos.**

Transcurrían nuestras vidas como la de cualquier otro ciudadano de este país, con una larga tradición democrática. Cuidábamos de nuestros hogares, familias. Trabajábamos soñando, tejiendo ilusiones cuando, de manera abrupta, el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 abre en nuestra patria una herida profunda, pisoteando nuestros sueños, hogares, familias, el alma de nuestro pueblo.

La violenta agresión se expresa en múltiples formas. Ejecutados, torturados, presos políticos, abolición de los derechos más básicos y tantos otros. Como en nuestro caso las garras de la dictadura arrancan una parte de nuestras propias vidas: NUESTROS FAMILIARES.

En la búsqueda nos dimos cuenta con horror que no éramos pocos los que preguntábamos ¿dónde están?. En medio de tanto dolor nos enteramos que había una mano dispuesta a apoyarnos en esos duros momentos. Era el COMITÉ PRO-PAZ.

Podríamos decir mucho sobre el comité, de su lucha incansable por rescatar de la dictadura a miles de seres humanos que habían sido detenidos.

En el Comité Pro-Paz, nosotros, los familiares junto a los religiosos fuimos creando diferentes formas de denuncia de esta cruda realidad. Y es así como un grupo de madres, esposas, hijas, hermanos, forman diversos talleres, tejiendo, pintura en género, telar, otro grupo trabaja con psicólogos. También nace la ARPILLERA DE DENUNCIA hecha con restos de géneros y lanas. Esta artesanía recorre el mundo denunciando nuestro drama y es tomada, con el correr de los años, como modelos en otros países del mundo que también sufren la violación de sus derechos más elementales.

Hacer una arpillera duele, duele cuando se bosqueja y duele cuando se está bordando. Cuantas lágrimas derramadas al bordar el

tema que nos ha tocado vivir. Pero creemos que continuaremos haciéndolas hasta saber qué pasó con nuestros seres queridos y quizás más allá aun, ya que la arpillera paso a ser parte de la artesanía chilena y, porque no decirlo, también del folclor, porque nació de la necesidad de mostrar una vivencia del pueblo.

Han pasado los años. Es como si el tiempo se hubiese detenido cuando detuvieron a nuestros familiares. Pero al mirarnos al espejo vemos que nuestro pelo se ha puesto blanco, se han marcado las arrugas y los ojos son tan tristes que reflejan todo el dolor que llevamos dentro.

Bordando este dolor, la rabia, la impotencia, la esperanza, no tan solo nuestras, también las de nuestro pueblo, es un desahogo.

Esperando, “hay tanto que esperar”. El regreso del ser querido, la ansiada libertad, el pan para todos, ver niños alegres y sanos, el poder reír nuevamente.

Durante estos largos años de búsqueda, nunca hemos podido hacer un alto y dedicarnos a nosotros mismos, por las múltiples tareas que como familiares de detenidos-desaparecidos debemos realizar diariamente. Entregas de comunicados, manifestaciones callejeras- en donde muchas compañeras son golpeadas por carabineros- o a los tribunales de justicia donde nos hacemos presentes en reiteradas ocasiones durante el año para ver si logramos remover la conciencia de los jueces.

En el año 1984 hicimos una exposición en el salón de la vicaría de la solidaridad en homenaje al día internacional de la mujer y le pusimos como título “Buscando, Bordando, Esperando”. Buscando a Jorge, Julio, Héctor, Víctor, Agustín, Gerardo, Isidro, Alfredo, Newton y tantos (as) otros (as).

Sabemos que tenemos que continuar denunciando la detención y desaparecimiento de nuestros familiares. No queremos “borrón y cuenta nueva”. Nuestros seres queridos no son un número, son padres, hijos, esposos, hermanos y los causantes de tanto mal no pueden seguir impunes. Continuaremos exigiendo verdad y justicia y castigo a los culpables. No nos anima la venganza, pero queremos saber qué pasó

con cada uno de nuestros familiares. Por ellos, por nosotros, por el pueblo, para que nunca más la historias registre hechos tan horribles e indignos.

TALLER DE ARPILLERAS.

**ARPILLERA DE IRMA SILVA.**





Antes de la detención Jorge llevaba a sus amigos a la casa.



Detención de Carmen y Jorge por militares.



Sin identificarse llaman avisando que Jorge fue detenido, responde su madre y se encuentra su hermana y su padre junto a ella.



Familiares de detenidos desaparecidos afuera del comité Pro paz pidiendo ayuda para encontrar a sus familiares.



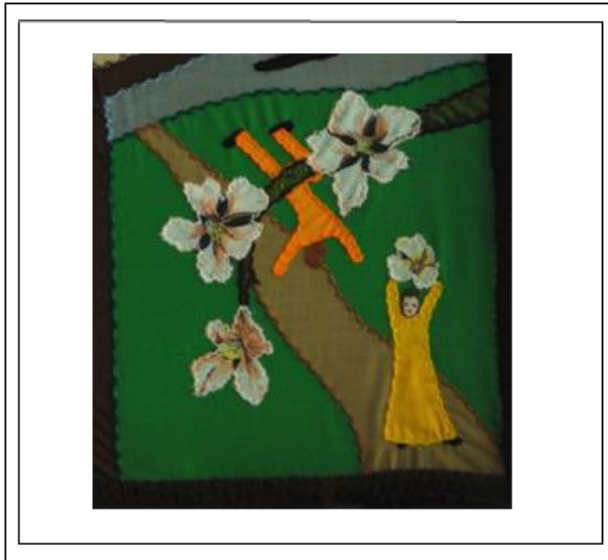
Presentando un recurso de amparo en el palacio de justicia donde siempre recibían un rotundo No.



Manifestaciones de mujeres y familiares de detenidos desaparecidos preguntando ¿donde están?.



En los alrededores de Villa Grimaldi donde los familiares iban a preguntar por sus hijos, hermanos, mujeres y niños, donde eran insultados por los militares y al acercárseles apuntaban con sus armas.



Este último segmento es una metáfora donde la madre continúa el camino que su hijo había comenzado.

## HOMENAJE EN LA MEMORIA OBSTINADA.

En la película “La memoria obstinada” de Patricio Guzmán se dedica un fragmento a Jorge Müller, donde dos compañeros de trabajo se refieren a del, el fragmento comienza con una fotografía de Müller y su nombre escrito sobre ella, se empieza a escuchar la voz de Pablo Perelman que dice:

**PABLO PERELMAN:** *“ Yo creo que Jorge era la Batalla de Chile en ese momento, no era una manera excepcional pa´ él, sino que era su manera de vivir el proceso, era estar filmando esa película, que es una manera absolutamente privilegiada de vivir un proceso”*

En off, Patricio Guzmán dice:

**PATRICIO GUZMÁN:** *Jorge Müller, fue el director de fotografía y camarógrafo de “La batalla de Chile”. Un año después del golpe fue detenido por la policía por la policía militar y destinado a un centro de tortura, Villa Grimaldi. Cuando desapareció tenía 27 años”.*

**CARLOS FLORES:** *“ No era el perfil del militante mirista, que muere en tortura en las cárceles de Pinochet, era una cosa muy rara, ni de aspecto , ni de estilo, ni de gusto, no era un político ortodoxo, le hacía a los pitos de marihuana, se tomaba sus tragos, entre una marcha e ir a la playa, él prefería ir a la playa, le gustaba la ropa, cosa que era bastante mal vista, en un periodo donde uno tenía que entregarse por entero al proyecto futuro, Jorge era un desviado, pequeño burgués absoluto, eso era lo maravilloso de él”*

**PABLO PERELMAN:** *“Es el tipo de gente que se dejaba desaparecer, porque provocaba su desaparición, su historia provocaba mucha emoción en su... en un medio muy amplio, con mucha capacidad de comunicación, además. O sea, un tipo cineasta, ligado a cineastas, estaba dado a ser, para candidato a la desaparición. A impresionar a la sociedad por su suerte.”*

**CARLOS FLORES:** *“Es claro. Porque la tontería es negar la memoria, olvidar y... tal vez lo que nos está pasando ahora es que yo*

*siempre he negado, por una tontería, ese dolor, ¿no?.. y tal vez no he tenido los tiempos para llorar lo suficiente, tal vez no es este el momento de la pena, pero es una manera de responder a lo que tú me decías, de describir a Jorge”.*

Luego Guzmán muestra, a un hombre que se nota claramente afectado y no puede hablar, en off dice:

“Don Rodolfo, el padre de Jorge, llegó a Chile desde Alemania cuando tenía 15 años, junto a su familia huyendo de los nazis.”

Mientras vemos como muestra el fotómetro de Jorge y varias fotografías de él, posterior a eso muestra una de las imágenes más bellas de Müller, que consiste en el mágico avanzar de un hombre casi volando, llevando una carreta por las calles de Santiago.

**PABLO PERELMAN:** *“Villa Grimaldi es un lugar siniestro, bajo todo punto de vista, o sea no solo se sufrió mucho, sino que se degradó humanamente a mucha gente acá .... Lo fantástico es... como cuando se restablece, el juego político normal, no pueden superar estas barbaridades, o sea lo que derrotó a Pinochet, son los Derechos Humanos, o sea, que lo que realmente acabo con él, fue la denuncia a los derechos humanos, ni más ni menos.”*

## **HOMENAJE DE 1985.**

**“Homenaje a Carmen Bueno Y Jorge Müller, Encuadre N°4, Santiago, Mayo de 1985,P,2:**

“El 29 de noviembre se cumplieron 10 años de la detención de los cineastas Carmen bueno y Jorge Müller, desaparecieron desde entonces. Hace un año APTA instituyo, para esa fecha “El Día del Trabajador Audiovisual”. En este Nuevo aniversario la organización llamo a rendirles homenaje público que congreo a mas de 300 cineastas, actores, familiares y amigos en la Parroquia universitaria de Santiago. Quienes no pudieron estar presentes hicieron llegar su solidaridad en decenas de cables y cartas. El acto, presidido por los sacerdotes Labbé y Whelan, fue recogiendo los testimonios de aquellos que lo conocieron. La emoción trasmitida, el amor y la amistad herida, hicieron del acto la concreción de la unidad y fraternidad del medio que quedo reflejada en las palabras de los padres de ambos: “ Quizás no veremos más sus rostros tan amados, ni podremos gozar de su cariño y ternura, pero la luz que nos dejaron sus tronchadas primaveras, esa no se apagara jamás... ellos nos han señalado un camino, nos han dejado una tarea de presente y de futuro: no podemos permitir que en nuestra tierra sigan sucediendo actos tan cobardes que denigran al ser humana y dañan tan profundamente el alma de nuestro pueblo...”

## Carta leída por Carlos Flores en el homenaje de 1985.

**“ Y cuando esta gente nos pregunte qué hacemos,  
Podemos responder: recordamos “**

Ray Bradbury, Fahrenheit 451.

PARA JORGE MULLER Y CARMEN BUENO

Me resulta difícil hablar de un muerto que fué mi amigo. Y que fué asesinado. Resulta difícil hablar de un asesinato que queremos rescatar del olvido. El recuerdo es traicionero, el recuerdo tamiza y simplifica el pasado, lo endulza, lo rehace a la medida de lo que deseamos. Por eso la historia del pasado la escriben los que tienen el poder del presente. Por eso quienes estamos fuera de ese poder tratamos - como ahora - de rescatar estos olvidos alevosos, estos asesinatos escondidos.

Por eso estamos acá recordando a Jorge Müller y a Carmen Bueno.

Tratamos hoy de imaginar a Jorge con sus sandalias y su pelo crespo colorín y su facha de corresponsal extranjero ( Una cámara Eclair al Hombro y Pepe de la Vega pegado a él por el cable del grabador )

Que no se nos olvide. Recordémoslo caminando por Chile Film conversando con Angelina Vásquez. Recordémoslo abrazado, dándose besos con Carmen Bueno, su novia, también asesinada. ( “ Se lo pasan besándose como dos cotorritas “ , solía decir de ellos Adriana del Río.). Jorge sabía vivir, es bueno recordar eso ahora que está muerto.

Jorge tenía un éxito increíble con las mujeres, y le gustaba ir a la playa y fumar marihuana, e ir a fiestas y tomar vino. Y tenía sentido del humor y de la ironía.

Cuando se estaba decorando algún lugar y no sabíamos que

color ponerle, Jorge decía despacio: “pintémoslo verdecito”, riéndose de nuestra ancestral dificultad para elegir colores distintos a los de siempre.

Tocaba guitarra. Le gustaba el Jazz y el Bossa nova. Se sacaba fotos posando muy seriamente para fotógrafos de plazas. Recuerdo particularmente una, en la Plaza Italia, en la que se fotografió de la mano con la hija de Pablo Perelman.

Jorge era bueno, solidario, sensitivo. Lo irritaba la pobreza y el dolor. Era romántico, como todos nosotros en ese tiempo. Éramos enfermos de románticos, pero eso nos ayudó a vivir.

( También yo ahora me sitúo, cuando leo este texto, en el lugar del poder. Contando la historia de Jorge Müller desde el poder, aunque el poder, en este caso, no sea más que este micrófono por el que hablo y la audacia de llegar hasta él. No debo dejarme traicionar por el recuerdo.)

Jorge fué víctima porque jamás habría sido verdugo. Murió sin hablar una palabra. Su silencio le costó la muerte. A otros, nos significó la vida.

No pretendo transformar a Jorge en un héroe, pero quiero recordar que fué detenido, torturado y asesinado en momentos muy terribles y que nadie fué buscado por alguna información que él pudiera haber dado.

Dije que Jorge fué sensitivo y alegre y romántico y bueno. No dije que fuera un héroe. Él no habría querido serlo.

Hay que recordar - para que la historia se haga también de estos olvidos - que en un momento en que mucha gente viajaba al extranjero o se asilaba, Jorge decidió quedarse en Chile. Quiso hacerse responsable de lo que dijo en las poblaciones, en los campos, en las fábricas y en los conventillos donde filmó películas y proyectó y discutió y explicó películas. Y fué responsable. Se quedó

en Chile en momentos difíciles porque - como dije antes - era un hombre sensitivo y bueno y enfermo de romántico y de alegre y de solidario.

Jorge vivió con dignidad, por eso no habló en la cárcel. Tal vez por eso se le olvida Jorge Müller al cronista de la historia y por eso no es un héroe ni quiso serlo nunca y por eso es bueno recordarlo recordándonos a nosotros mismos. Recordando lo que fuimos, o lo que creímos que fuimos. Recordando lo que quisimos ser.

Tal vez sea bueno decirle a Jorge y a Carmen (sé que le estoy hablando a dos amigos muertos, que le estoy hablando a nada, a nadie) que a pesar de todo, nosotros, los de entonces, seguimos siendo los mismos.

Carlos Flores Delpino.

## **7. FILMOGRAFÍA.**

- ARAUCANIA HOY; Hernan Puelma 1968.
- CHILOE Y SU GENTE; Hernan Puelma 1968.
- REPORTAJE A LOTA; José Román y Diego Bonacina, cortometraje 1970.
- ¡QUE HACER!; Saul Landau, Raul Ruiz, Nina Cerrano 1970.
- CRÓNICA DEL SALITRE; Angelina Vásquez cortometraje 1971.
- COMPAÑERO PRESIDENTE; Miguel Littin, largometraje 1971.
- LA TIERRA PROMETIDA; Miguel Littin, largometraje 1971.
- AMANECE EL DÍA; Dunan Kuzmanic Salinas, febrero 1972.
- CRISTIANOS POR EL SOCIALISMO; Sergio Navarro 1972.
- NO NOS TRANCARAN EL PASO; Guillermo Cahn, cortometraje 1972.
- LA RESPUESTA DE OCTUBRE; Patricio Guzmán, medimetraje 1972.
- LA EXPROPIACIÓN; Raúl Ruíz, medimetraje 1972.
- DESCOMEDIDOS Y CHASCONES; Carlos Flores, largometraje 1973
- PALOMILLA BRAVA; Raúl Ruíz, medimetraje 1973.
- EL REALISMO SOCIALISTA; Raúl Ruíz, largometraje 1973.
- LA BATALLA DE CHILE: LA LUCHA DE UN PUEBLO SIN ARMAS  
PARTE I: LA INSURRECCION DE LA BORGESIA;  
PARTE II: EL GOLPE DE ESTADO;  
PARTE III: EL PODER POPULAR Patricio Guzmán, largometraje, 1973.
- A LA SOMBRA DEL SOL; Silvio Caoizzi y Pablo Perelman, largometraje 1974.
- AÑO SANTO CHILENO; Jorge di Lauro y Nieves Yankovic, medimetraje 1974.

PELÍCULAS DOCUMENTALES.

**ARAUCANIA HOY.**

Cortometraje 16 mm Blanco y negro	Araucanía hoy 1968.
DIRECTOR	Hernan Puelma
FOTOGRAFIA	Jorge Müller
CAMARA	Jorge Müller
FOTOGRAFIA FIJA	Antonio Larrea
COPIA	No encontrada.



**CHILOE Y SU GENTE.**

Cortometraje 16 mm Blanco y negro	Chiloé y su gente 1968.
DIRECTOR	Hernan Puelma
FOTOGRAFIA	Jorge Müller
CAMARA	Jorge Müller
FOTOGRAFIA FIJA	Antonio Larrea
COPIA	No encontrada



### REPORTAJE A LOTA.

Cortometraje 16mm Blanco y negro 18 minutos	Reportaje a Lota 1969
ARGUMENTO	Es una aproximación a la vida de los mineros del carbón de la región de Lota, al sur de Chile. Se presentan escenas de la actividad laboral, de la vida en el hogar y de algunos trabajos que rodean la situación. Uno de ellos es el de los niños que recogen carbón del mar.
DIRECTORES	José Román y Diego Bonacina
GUIÓN	José Román
FOTOGRAFIA	Diego Bonacina
CAMARA	Diego Bonacina
ASIT. DE CÁMARA	Jorge Müller
MONTAJE	Carlos Piaggio
NARRADORA	Marta Contreras
PRODUCTOR	Central Unica de Trabajadores ( CUT)
PRODUCCION	Departamento de Cine de la Universidad de Valparaíso 1970
COPIA	El material rodado en 16 mm, es ampliado a 35 mm y enviado a la Cinemateca de Cuba. Negativos y copias se pierden en los allanamientos sufridos por la CUT después del golpe militar de 1973.



## CRÓNICAS DEL SALITRE.

<b>Cortometraje 16mm Blanco y negro</b>	<b>Crónicas del Salitre 1971</b>
<b>ARGUMENTO</b>	Historia del salitre chileno desde el descubrimiento de los yacimientos, en el desierto, al norte del país. El relato se va haciendo a través de imágenes fotográficas- obtenidas de archivo- hasta los años sesenta.
<b>DIRECCION</b>	Angelina Vásquez.
<b>GUION</b>	Angelina Vásquez, basada en una investigación de Angelina Vásquez, Orlando Lubbert y Gastón Ancelovici.
<b>CAMARA</b>	Jorge Müller.
<b>PRODUCCION</b>	Chile Films, 1971.
<b>COPIA</b>	Cineteca de la Universidad de Chile.



**COMPAÑERO PRESIDENTE.**

Largometraje 16mm Blanco y negro 70 minutos	Compañero Presidente 1971
ARGUMENTO	El presidente de Chile Salvador Allende se encuentra en una prolongada entrevista con el escritor francés Regis Debray. Se ven escenas de episodios aludidos en la conversación.
DIRECTOR	Miguel Littin.
FOTOGRAFIA	Franco Lazaretti.
CAMARA	Franco Lazaretti.
ASIT. DE CÁMARA	Danilo Baronici.
MONTAJE	Carlos Piaggio.
SONIDO	Jorge di Lauro.
ASIT DE SONIDO	Jorge Müller.
MUSICA	Sergio Ortega, Quilapayún y Violeta Parra.
EFFECTOS TRUCA	Patricio Castilla.
JEFE DE PRODUCCION	Sergio Trabucco.
PRODUCCION	Chile Films.
ESTRENO	Televisión Nacional, mayo de 1971.
COPIA	Cineteca de la Universidad de Chile.



**NO NOS TRANCARAN EL PASO.**

<b>Cortometraje 35mm Blanco y negro 10 minutos</b>	<b>No nos trancaran el paso 1972</b>
<b>ARGUMENTO</b>	En la rica zona maderera de Valdivia se solicita para el documental información de algunos terratenientes. Ellos van explicando el proceso de explotación de sus propiedades. Simultáneamente se entrevista también a los campesinos del sector, quienes dan cuenta de su pasar, desmejorado por los abusos. Alguien recuerda que años atrás un alemán le quemó la vivienda a un lugareño que no quiso vendérsela pro juzgar inadecuada la oferta. Se finaliza con un reportaje a los complejos madereros de Valdivia y Panguipulli.
<b>DIRECTOR</b>	Guillermo Cahn
<b>FOTOGRAFIA</b>	Héctor Ríos
<b>CAMARA</b>	Héctor Ríos
<b>ASIT. DE CÁMARA</b>	Jorge Müller
<b>SONIDO</b>	Jorge Müller
<b>ASIT DE DIRECCION</b>	Carlos Flores del Pino
<b>PRODUCCION</b>	Cine experimental de la Universidad de Chile 1972.
<b>COPIA</b>	Se conserva en ediciones originales de 16 y 35 mm en la Cineteca de la Universidad de Chile.



## LA RESPUESTA DE OCTUBRE.

Mediometraje 16 mm Blanco y negro 55 minutos	La Respuesta de Octubre 1972
ARGUMENTO	Es un reportaje a los acontecimientos ocurridos en Santiago durante el llamo "Paro de Octubre" de 1972. Se privilegian imágenes de los " cordones industriales", formados por adherentes al gobierno de la unidad popular que operan en sectores populares
DIRECTOR	Patricio Guzmán
GUION	Patricio Guzmán
FOTOGRAFIA	Jorge Müller
CAMARA	Jorge Müller y Angelina Vasquez
COLABORADOR	José Pino
JEFE DE PRODUCCION	Federico Elton
PRODUCCION	Chile Films – Productora America 1972.
COPIA	Cineteca de la Universidad de Chile.

**PATRICIO GUZMÁN:** *Era un proyecto de 40 minutos cuyo propósito era mostrar a otros obreros cómo era posible la auto gestión. Utilizamos una cámara Arriflex de 16 MM y un grabador Nagra. Sin embargo, a pesar las limitaciones, desde nuestro primer contacto tanto Jorge como yo sentíamos una clara preferencia por los "planos secuencia", es decir, planos largos que no fraccionaran tanto la acción y tratar de abarcar una situación de una sola vez, cámara al hombro y desde luego improvisando mucho. En estos dos puntos (cámara en mano e improvisación) se apoyaría toda nuestra relación futura. Este cortometraje se tituló "La Respuesta de Octubre" y ganó el Premio "Circuitos Mviles" de Chile Films a finales de 1972.*



**DESCOMEDIDOS Y CHASCONES.**

<b>Largometraje</b> 16 mm <b>Blanco y negro</b> 75 minutos	<b>Descomedidos y Chascones</b> 1973
<b>ARGUMENTO</b>	El Realizador de descomedidos y chascones muestra a los trabajadores de la industria textil progreso, imágenes del festival de Rock progresivo efectuado en Viña del mar filmando sus reacciones. Posterior mente exhibe a unos hippies – entre ellos , tito Valenzuela – escena de trabajos voluntarios de veranos realizados por universitarios de la federación de estudiantes de la universidad de chile. Luego- a un grupo de estudiantes de educación media, derechistas- les muestra imágenes de jóvenes trabajadores. Y después, a jóvenes del campamento nueva habana les exhiben las carreras de autos efectuadas en las vizcachas. En todas las ocasiones se recogen los comentarios
<b>DIRECTOR</b>	Carlos Flores del Pino
<b>GUION Y ARGUMENTO</b>	Carlos Flores del Pino
<b>FOTOGRAFIA</b>	Samuel Carvajal, Héctor Ríos y Jorge Müller
<b>CAMARA</b>	Samuel Carvajal, Héctor Ríos y Jorge Müller
<b>MUSICA</b>	Temas populares de archivos y los Jaivas
<b>INTERPRETES</b>	Trabajadores de textil progreso, tito Valenzuela, estudiantes de la FECH, Jóvenes del campamento nueva la Habana, estudiantes secundarios
<b>PRODUCCION</b>	Cine experimental de la universidad de Chile 1973
<b>COPIA</b>	Cineteca de la Universidad de Chile.



## PALOMILLA BRAVA.

Mediometrage 16 mm Blanco y negro 60 minutos	Palomilla Brava 1973
ARGUMENTO	Registro de la selección de concursantes para la interpretación del papel de la protagonista Maria de la película Palomita blanca: Las postulantes- alrededor de 20- son entrevistadas por una comisión entre las que se encuentra un Psiquiatra. Amigos y parientes acompañan a las jóvenes. Se elige a 5 finalistas.
DIRECTOR	Raúl Ruiz
FOTOGRAFIA	Jorge Müller
CAMARA	Jorge Müller
SONIDO	José de la Vega
MONTAJE	Carlos Paggio
INTERPRETES	Jóvenes concursantes al papel de protagonista de palomita blanca
PRODUCCION	Chile Films 1973.
COPIA	Este documental queda inconcluso en Chile films perdiéndose posteriormente.



**PEDRO TRONCOSO:** Müller estuvo en Palomilla Brava pero estaba siempre cerca durante el rodaje de la Paloma (Palomita Blanca). El era muy amigo de la mayoría de los técnicos y muy admirado y respetado por todos. Un gran artista y excelente persona. En una ocasión se necesitaban dos cámaras y fue llamado, pero Nelson Fuentes, que era asistente de Silvio Caiozzi, tuvo un ataque horroroso porque él quería hacer esa segunda cámara, Jorge elegantemente se retiró.

Un año después fue brutalmente asesinado por los milicos.

Yo trabajé como fotógrafo de continuidad y la foto de Jorge con una Arriflex, se la tomé durante la Palomilla Brava. Esta foto está incompleta, en la original está Giovanni Carella también. El fué asistente de Raúl Ruiz.

**LA BATALLA DE CHILE: LA LUCHA DE UN PUEBLO SIN ARMAS PARTE I.**

<b>Largometraje</b> 35mm <b>Blanco y negro</b> 100 min	<b>La Batalla de Chile: La lucha de un Pueblo sin armas. Parte I La insurrección de la burguesía.</b> 1973
<b>ARGUMENTO</b>	Salvador Allende pone en marcha un ambicioso programa de transformaciones sociales y políticas para modernizar el estado y frenar la pobreza. Desde el primer día los sectores más conservadores organizan contra él una serie de huelgas coordinadas mientras la casa blanca le asfixia económicamente. A pesar del boicot y el bloqueo parlamentario la oposición rechaza casi todos los proyectos de ley, los partidos que apoyan a Allende— en marzo de 1973— obtienen un resultado sorprendente: el 43,4 por ciento de los votos. La derecha en su conjunto comprende que los mecanismos legales ya no les sirven para expulsar del poder a Allende. De ahora en adelante su estrategia será la del golpe de estado. "La Batalla de Chile" es un fresco que muestra paso a paso estos hechos que conmovieron al mundo.
<b>DIRECTOR</b>	Patricio Guzmán
<b>FOTOGRAFIA</b>	Jorge Müller
<b>CAMARA</b>	Jorge Müller
<b>MONTAJE</b>	Pedro Chaskel
<b>SONIDO</b>	Bernardo Menz
<b>NARRADOR</b>	Matias Rodríguez
<b>ASESORES</b>	Julio García Espinoza y Marta Hamecker
<b>COLABORADORES</b>	Paloma Guzmán, Lilian Inseth, Gastón Ancelovici, Harald Edel Stam, Roberto Matta, Juan José Mendi, Iskra, Orlando Lübbert, Evelyne Guillaume, Rodrigo Rojas, Beatriz Allende, Giorgio Oldrini, Armino Cardozo, Angelina Vázquez, Solange Dhart, Claudio Sapiain, Luis Corbalán, Sergio Castilla, Patricio Castilla, Estudios HAYNOWSKY y SCHEUMANN, Seminario "Chile Hoy", Comité Chileno de solidaridad con la resistencia antifascista ( La Habana Cuba)
<b>ASIT DE DIRECCION</b>	José Pino
<b>JEFE PRODUCCION</b>	Federico Elton
<b>PRODUCCION</b>	Equipo tercer año ( Chile), con la colaboración de Chris Marker ( Francia), e instituto Cubano del Arte e industria cinematográficos ( ICAIC, Cuba), 1975.
<b>COPIA</b>	Se conserva una Copia en ICAIC.











**LA BATALLA DE CHILE: LA LUCHA DE UN PUEBLO SIN ARMAS PARTE II.**

<b>Largometraje</b> 35mm <b>Blanco y negro</b> 100 min	<b>La Batalla de Chile: La lucha de un Pueblo sin armas. Parte II El Golpe de Estado.</b> 1973
<b>ARGUMENTO</b>	Entre marzo y septiembre de 1973 la izquierda y derecha se enfrentan en la calle, en las fábricas, en los tribunales, en las universidades, en el parlamento y en los medios de comunicación. La situación se vuelve insostenible. Estados Unidos financia la huelga de los camioneros y fomenta el caos social. Allende trata de llegar a un acuerdo con las fuerzas de la Democracia Cristiana, sin conseguirlo. Las propias contradicciones de la izquierda aumentan la crisis. Los militares empiezan a conspirar en Valparaíso. Un amplio sector de la clase media apoya el boicot y la guerra civil. El 11 de septiembre Pinochet bombardea el palacio de gobierno.
<b>DIRECTOR</b>	Patricio Guzmán
<b>FOTOGRAFIA</b>	Jorge Müller
<b>CAMARA</b>	Jorge Müller
<b>MONTAJE</b>	Pedro Chaskel
<b>SONIDO</b>	Bernardo Menz
<b>NARRADOR</b>	Matías Rodríguez
<b>ASESORES</b>	Julio García Espinoza y Marta Harnecker
<b>COLABORADORES</b>	Paloma Guzmán, Lilian Inseth, Gastón Ancelovici, Harald Edel Stam, Roberto Matta, Juan José mendi, Iskra, Orlando Lübbert, Evelyne Guillaime, Rodrigo Rojas, Beatriz Allende, Giorgio Oldrini, Armindo Cardozo, Angelina Vázquez, Solange Dhart, Claudio Sapiain, Luis Corbalán, Sergio Castilla, Patricio Castilla, Estudios HAYNOWSKY y SCHEUMANN, Sminario "Chile Hoy", Comité Chileno de solidaridad con la resistencia antifascista ( La Habana Cuba)
<b>ASIT DE DIRECCION</b>	José Pino
<b>JEFE PRODUCCION</b>	Federico Elton
<b>PRODUCCION</b>	Equipo tercer año ( Chile), con la colaboración de Chris Marker ( Francia), e instituto Cubano del Arte e industria cinematográficos ( ICAIC, Cuba), 1975.
<b>COPIA</b>	Se conserva una Copia en ICAIC.



**LA BATALLA DE CHILE: LA LUCHA DE UN PUEBLO SIN ARMAS PARTE III.**

<b>Largometraje</b> 35mm <b>Blanco y negro</b> 82 min	<b>La Batalla de Chile: La Lucha de un Pueblo sin armas. Parte III El poder Popular.</b> 1973		
<b>ARGUMENTO</b>	Al margen de los grandes acontecimientos que narran los filmes precedentes ocurren también otros fenómenos originales, a veces efímeros, incompletos, que recoge la tercera parte. Numerosos sectores de la población y en particular las capas populares que apoyan a Allende organizan y ponen en marcha una serie de acciones colectivas: almacenes comunitarios, cordones industriales, comités campesinos, etc., con la intención de neutralizar el caos y superar la crisis. Estas instituciones, en su mayoría espontáneas, representan un "estado" adentro del Estado.		
<b>DIRECTOR</b>	Patricio Guzmán		
<b>FOTOGRAFIA</b>	Jorge Müller		
<b>CAMARA</b>	Jorge Müller		
<b>MONTAJE</b>	Pedro Chaskel		
<b>SONIDO</b>	Bernardo Menz		
<b>NARRADOR</b>	Matias Rodriguez		
<b>ASESORES</b>	Julio Garcia Espinoza y Marta Harnacker		
<b>COLABORADORES</b>	Paloma Guzmán, Lilian Inseth, Gastón Ancelovici, Harald Edel Stam, Roberto Matta, Juan José mendi, Iskra, Orlando Lübbert, Evelynne Guillaume, Rodrigo Rojas, Beatriz Allende, Giorgio Oldrini, Armino Cardozo, Angelina Vázquez, Solange Dhart, Claudio Sapiain, Luis Corbalán, Sergio Castilla, Patricio Castilla, Estudios HAYNOWSKY y SCHEUMANN, Seminario "Chile Hoy", Comité Chileno de solidaridad con la resistencia antifascista ( La Habana Cuba)		
<b>ASIT DE DIRECCION</b>	José Pino		
<b>JEFE PRODUCCION</b>	Federico Elton		
<b>PRODUCCION</b>	Equipo tercer año ( Chile), con la colaboración de Chris Marker ( Francia), e instituto Cubano del Arte e industria cinematográficos ( ICAIC, Cuba), 1975.		
<b>COPIA</b>	Se conserva una Copia en ICAIC.		

### AÑO SANTO CHILENO.

Mediometraje 16 mm Color	Año Santo Chileno 1974
ARGUMENTO	Registro de los actos Programados por la iglesia Católica para celebrar el año santo chileno que ocurre durante 1974 guiado por el lema: "Chile, país de Hermanos". La cámara da cuenta de la asistencia multitudinaria de files a cada convocatoria y, en especial a la clausura del domingo 24 de noviembre en que se inaugura el templo votivo de Maipú.
DIRECTORES	Jorge di Lauro y Nives Yankovic
GUION	Nives Yankovic
FOTOGRAFIA	Jorge Müller
CAMARA	Jorge Müller
SONIDO	José de la Vega
PRODUCTOR	Comité Ejecutivo Año santo Chileno.
PRODUCCION	Jorge di Lauro y Nives Yankovic 1974.



PELÍCULAS DE FICCIÓN.

**¡QUE HACER!**

Largometraje 16 mm Color 90 min	<b>¡Qué hacer!</b> 1970
<b>ARGUMENTO</b>	Esta película examina la perspectiva humana sobre los acontecimientos que condujeron a la elección de Salvador Allende como Presidente de Chile. Entre los dramas de muchos pequeños que componen el todo es la historia de un voluntario del Cuerpo de Paz, cuyas lealtades están divididas entre un revolucionario local y un hombre de la CIA americana. Esta película fue filmada en Inglés y Español y entrelaza el trabajo de sus directores.
<b>DIRECTOR</b>	Saul Landau, Nina Serrano, Raul Ruiz.
<b>FOTOGRAFIA</b>	Gustavo Moris, Richard Pearce.
<b>ASISTENTE DE CAMARA</b>	Jorge Müller.
<b>MONTAJE</b>	Bill Yahraus.
<b>PRODUCCION</b>	James Becket.
<b>JEFE DE PRODUCCIÓN</b>	Barbará Margoulis
<b>MÚSICA</b>	Los Jaivas, Country Joe McDonald



### LA TIERRA PROMETIDA.

Largometraje 35mm Color 80 min	La Tierra Prometida 1971
ARGUMENTO	Durante el gobierno socialista de Marmaduque Grove en 1932, un grupo de campesinos decide tomarse unas tierras en el sector de Palmilla. Casi como un viaje mítico, los problemas surgen una vez asentados y en posición de traer el ideal socialista entre la población. Todo se torna más complicado con los rumores de que las fuerzas reaccionarias ya han derrocado al gobierno socialista.
DIRECTOR	Miguel Littin,
ASIST DE DIRECCION.	Pablo Perelman, Patricio Castilla, Andrés Racz
FOTOGRAFIA	Alfonso Beato
CAMARA	Patricio Castilla , Algunos planos fueron hechos por Jorge Müller.
DIRECCION DE ARTE	Carlos Garrido
MONTAJE	Nelson Rodríguez
SONIDO	José de la Vega
MUSICA	Luis Advis
PRODUCCION	Hernán Littin ( Producción ejecutiva). José Luis Contreras, Sergio Hernández, Bernardo Menz, Alfredo Tornquist, Luis G. Pires, Rodolfo Úbeda
COPIA	Disponible a la venta



## LA EXPROPIACIÓN.

Mediometrage 16mm Color 60 min	La Expropiación 1972
ARGUMENTO	El filme recoge las acciones de los habitantes del campo en el Sur de Chile y de la CORA (Corporación de la Reforma Agraria). La acción fue filmada en cuatro días y cuatro noches en 1971. Aunque la película fue filmada durante cuatro días en Chile, solo fue terminada en Francia 1973, tras el Golpe Militar.
DIRECCION Y GUION	Raúl Ruiz
FOTOGRAFIA	Jorge Müller
CAMARA	Jorge Müller, Adrian Cooper
ASISTENTES	Jaime Reyes, Julio Fichstel
SCRIP	Barbará Margolis
MONTAJE	Valeria Sarmiento
SONIDO	José De La Vega
JEFE PRODUCCION	Enrique Guevara, Álvaro Martínez
PRODUCCION	Raúl Ruiz



## EL REALISMO SOCIALISTA.

<p>Mediometraje 16 mm Blanco y negro 150 min</p>	<p>El Realismo Socialista 1973.</p>
<p>ARGUMENTO</p>	<p>Una película realizada "para aportar al debate interno del Partido Socialista" como lo rememora el propio Ruiz, y que mostraba cómo un publicista de derecha va radicalizándose hasta convertirse en un ferviente activista de izquierda, y un obrero que realiza el viaje opuesto, pasando de la izquierda dura hasta el derechismo absoluto.</p>
<p>DIRECTOR</p>	<p>Raúl Ruiz</p>
<p>FOTOGRAFIA</p>	<p>Jorge Müller</p>
<p>CAMARA</p>	<p>Jorge Müller</p>
<p>MONTAJE</p>	<p>Carlos Piaggio</p>
<p>SONIDO</p>	<p>José De La Vega</p>
<p>MUSICA</p>	<p>Rodrigo Maturano</p>
<p>PRODUCCION</p>	<p>Dario Pulgar, Raúl Ruiz</p>



### A LA SOMBRA DEL SOL.

Largometraje 35mm Color 70 min	A la sombra del sol 1974
ARGUMENTO	Dos ladrones vagabundean por el árido norte chileno y llegan finalmente a un apartado pueblo cercano a Bolivia. Ahi intentarán insertarse, pero sus instintos los traicionan y finalmente la tragedia los envolverá. Basado en un hecho real ocurrido en los años 40, cuenta con la participación de la población local como intérpretes. Un drama estrenado un años después del golpe de Estado. Al día siguiente de su estreno la continuista Carmen Bueno y el camarógrafo Jorge Müller son detenidos por los servicios de seguridad del régimen y pasan a engrosar la lista de detenidos desaparecidos.
DIRECTOR	Silvio Caiozzi, Pablo Perelman.
FOTOGRAFIA	Silvio Caiozzi
CAMARA	Jorge Müller
ASIST DE CAMARA	Antonio Rios
MONTAJE	Carlos Piaggio
SONIDO	Claudio Pérez
PRODUCTOR	
EJECUTIVO	José de la Vega
SCRIPT	Carmen Bueno
MUSICA	Tomas Lefever
SONORIZACION	Adolfo Birkner
PRODUCCION	Enrique Lood
ASIT PRODUCCION	Santiago Bravo y Eduardo Nasta
COPIA	A la venta



## 8. ANÁLISIS DE ESTILO.

El estilo como lo explica Calabrese puede ser idiolecto o sociolecto, es decir, individual o colectivo. En el caso del cine es ambiguo porque es idiolecto y sociolecto a la vez, ya que el director propone una determinada manera de realizar un film pero cuando se realiza depende de cada una de las partes, es decir, del trabajo individual, por medio de los trabajos en cada cargo se compone la obra colectiva, un ejemplo es **La Batalla de Chile**:

*“En su carta a Cris Marker, Guzmán describió, antes de comenzar a filmar, algunos aspectos de su voluntad de estilo. Tal como la concebían, iba a ser una película de forma libre, que utilice el reportaje periodístico, el ensayo de foto-fija, la estructura dramática del cine argumental, el discurso filmado, el montaje trepidante y el plano secuencia, todo empalmado según las circunstancias, según la propia realidad lo vaya proponiendo, sin esquemas previos.”<sup>16</sup>*

El director propone un estilo, una manera de filmar. En la obra final se mantienen varias de estas propuestas pero no contiene todo lo que aquí se describió por ejemplo no utiliza fotografías fijas y desecha el montaje trepidante, se conserva principalmente el reportaje periodístico donde predomina la entrevista con preguntas y respuestas directas sobre actitudes y posiciones del momento esta modalidad de trabajo deriva del “cine directo”, también se mantiene la utilización de planos secuencias donde la cámara generalmente abandona a los hablantes y se dedica a registrar minuciosamente lo que sucede en el entorno como en el caso de la secuencia donde entran a la casa de una señora de derecha a quien se le nota clara ignorancia acerca de las preguntas planteadas por el director, la cámara abandona a la entrevistada y se dedica a mostrar la casa describiendo el espacio minuciosamente mostrando que allí no existe desabastecimiento, más bien sobran las cosas, *“la cámara funciona como espía, o al menos como mirón que intenta transmitir al espectador, con guiños de complicidad, los signos sociales que son los objetos y su disposición, elocuentes porque hablan sobre*

---

<sup>16</sup> Ruffinelli, Jorge: *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*. Santiago de Chile, Uqbar editores, 2008.

*sus poseedores. La teoría implícita es que objetos y personas son los correlatos físicos de sus opciones políticas e ideológicas.”<sup>17</sup>*

Jacqueline Mouesca en su primer libro sobre cine chileno comienza el capítulo sobre Guzmán valorando una escena: *“En La Batalla de Chile hay una escena difícil de olvidar. El edecán naval del presidente ha sido asesinado. Lo entierran en Valparaíso con honores militares. La cámara realiza un movimiento panorámico mostrando a los asistentes a la ceremonia. Autoridades civiles y militares. Los rostros de estos últimos nos producen, viéndolos ahora, un inmediato sobresalto: sus ojos muestran de modo inequívoco el signo de la traición. El cineasta no tenía conciencia de que estaba en ese instante recogiendo en sus imágenes una prueba testimonial del golpe de estado que ya estaba en marcha. Había cogido con su cámara a los oficiales, sin saberlo, con los semblantes descubiertos, sin mascarar.”<sup>18</sup>*

Patricio Guzmán y el sonidista de **La Batalla de Chile** Bernardo Menz también relatan este acontecimiento:

**PATRICIO GUZMÁN:** *Cuando filmamos los funerales del edecán naval de Allende, en el patio de la Escuela Naval de Valparaíso, que estaba lleno de adversarios de Allende, donde había un clima de tensión que se podía tocar con los dedos, mi idea instantánea fue recoger, plasmar, atrapar ese clima de conspiración que allí había.*

*Le dije al oído a Jorge: “Acércate lo más posible a los oficiales y haz lentas panorámicas en primer plano de las charreteras, condecoraciones, rostros, ojos, gestos: aquí está la secuencia”.*

*Le dije a Federico Elton, nuestro jefe de producción, que se subiera arriba de una silla y se pusiera a hacer fotografías de forma muy aparatosa, de tal manera de llamar la atención de los oficiales para dejar el terreno libre a Jorge, que fue acercándose cada vez más a los militares sin que ellos se percataran de que estaban siendo filmados desde el otro lado.*

**BERNARDO MENZ:** *La escena del funeral del Edecán Araya nos impactó cuando vimos las imágenes, eso es absoluta creación del*

---

<sup>17</sup> Ídem

<sup>18</sup> Ídem.

*momento hecha por Jorge. En medio de las marchas fúnebres y los funcionarios de la armada muy elegantitos el empieza a panear y mostrar todos los detalles lentamente con las medallas en los brazos, los puños, los rostros.*

Queda la incertidumbre entre si fue absoluta creación de Jorge o si fue marcado por Patricio quizás fueron las dos cosas a la vez es por eso que planteaba que el cine es idiolecto y sociolecto, sin embargo se coincide en el hecho de que la secuencia registrada cumple con captar la atmosfera de de lo que sucedía y que por más que se halla marcado el plano finalmente lo hizo Jorge Müller de manera muy sutil logrando registrar en aquel funeral los rostros de las altas autoridades de Valparaíso que es donde se comienza a gestar lo que desembocaría en el golpe de estado, identificando los rostros de quienes quizás fueron futuros golpistas y que en ese momento miran asustados la cámara que los está registrando.

Para intentar determinar si Jorge Müller alcanzo a desarrollar un estilo particular tomare las respuestas de quienes lo conocieron y trabajaron con él, con respecto a esto:

**Bernardo Menz:** *Yo creo que sí, tengo la sensación que si, tenía cosas que en esa época si tu comparas con otros documentales los típicos documentales de cámara fija; esto tenía un toque personal. Un encuadre que se fija en detalles que generalmente no se veían y de repente uno decía: ¿ porque ese detallito de las medallas? pero luego lo vez en la pantalla en blanco y negro que es muy difícil trabajar, además teníamos muy malas luces, entonces yo creo que sí, el tenía un estilo de llevar.. porque además todo esto era cámara en mano, entonces no había steady cam, no había nada y el tenía el pulso correcto que iba en consonancia con la imagen con los movimientos de lo que estaba pasando delante de él, lo que detectaba en **La Batalla de Chile** era ese pulso esa cosa como de que la cámara y él eran un solo cuerpo, uno veía que iba como bailando, yo creo que él hubiese podido llegar a ser un gran director de fotografía porque iba camino a definir muy bien su estilo, ¡imagínate en condiciones normales de trabajo! yo creo que él tenía un horizonte enorme para poder desarrollar sus posibilidades artísticas.*

**PATRICIO GUZMÁN:** *No conozco las otras películas de Jorge.*

*En el caso de las películas que yo hice con él, lo que predomina es el estilo del “cine directo” (o cinéma vérité).*

***La Batalla de Chile** no se diferencia demasiado de otras obras mundiales de la misma época desde el punto de vista del “estilo” y que tienen la misma “actitud” de cámara. Por ejemplo: la mayoría de los filmes de Fred Wiseman; **Harlan County** de Bárbara Koppler; **Le Joli Mai** de Chris Marker; etc., etc.*

**CARLOS FLORES:** *Yo creo que es irrelevante si estableció o no un estilo, segundo que es muy raro que en 5 años o 6 o 7 alguien instaure un estilo, ahora uno puede decir que durante el tiempo que el trabajo tenía ciertas características la cámara en mano esta precisión, probablemente algún tipo de encuadre, por ejemplo lo que yo creo que tenía era una capacidad descriptiva muy alta recuerdo una secuencia en **La Batalla de Chile** cuando están en un lugar donde están llenos de marinos y generales y está filmando con tele y pasa de la cara de un tipo y toma al otro que esta atrás que se da vuelta y baja toma la espada ese tipo de cosas hacia Müller pero yo no sé si ese tipo de cosas es conformar un estilo, yo creo que él era un gran camarógrafo pero no se siquiera que significa armar un estilo uno podría decir que un estilo es la persistencia del uso de ciertas operaciones que necesita ciertos procedimientos formales, eficaces que los artistas reconocen y así después los vuelve a usar y con el tiempo van apareciendo en todos sus trabajos y eso da una característica el estilo sería un efecto superficie pero lo que arma el estilo es una opción estructural por ejemplo el mar el elemento estructural del mar es ir para allá y venir para acá, moverse para delante y para atrás bueno eso provoca un efecto superficie que es la espuma tu vez espuma y dices ha eso es el mar entonces el estilo es una resultante de un proceso estructural persistente entonces de que manera uno podría decir que el trabajo de Jorge en un periodo tan corto exudo un efecto superficie, ahora el único argumento que hay es que cerró su ciclo no se podría decir sobre un camarógrafo vivo por que el proceso de acomodo estructural está vivo todavía pero el termino?, entonces uno podría decir que en su corta trayectoria cinematográfica utilizo ciertos procedimientos que capitalizó acerca de los cuales*

reflexionó y los volvió a usar y los corrigió que son estos procedimientos que tienen que ver mucho con la “definición”; Guzmán habla mucho de esto, no sobre Jorge, sino que él habla mucho sobre el tema de la descripción como tratamiento de cámara de que la cámara se ponga en un punto que sea capaz de construir un acontecimiento aunque el punto sea un vaso te fijas porque yo puedo poner la cámara en un lugar y no pasa nada pero a lo mejor el sol se empieza a mover y allí se empieza a estimular un acontecimiento.

**SILVIO CAIOZZI:** Para mí es el mejor camarógrafo que he conocido ¡lejos el mejor!. En **A la sombra del sol** me atreví por ejemplo; cuando vi lo bien que manejaba la cámara a pedirle el plano en a la sombra del sol donde se produce la violación y si tu vez con detalles la película vas a ver que la cámara corre, no se desplaza simplemente sino que corre junto a estos bandoleros que persiguen a las niñas entremedio de los llamos. Eso no lo hace cualquier camarógrafo es bastante impactante si uno mira la película con detención es sorprendente pareciera ser que hay uso de steady cam que es la tecnología moderna donde un camarógrafo puede correr detrás de alguien y la cámara no se mueve, pero él lo hacía con la cámara en la mano entonces era impresionante yo nunca había visto a alguien así con esa capacidad de desplazarse con la cámara y que parezca que va arriba de un dolly tenía una precisión en los encuadres y una capacidad de reacción impresionante, eso queda demostrado en **La Batalla de Chile** donde las reacciones de él para ir captando lo que va pasando son notables. Ahí yo te diría que hay una persona que no solo maneja la cámara de una manera excepcional sino que se auto dirige hay un director ahí, porque es imposible que uno como director le pueda estar diciendo enfoca esto ahora o ¡mira, mira, mira lo que está pasando allá afuera!. No, lo hace él solo y con un manejo sorprendente, hace planos secuencias donde todo sirve, todo está a foco, todo está bien era muy increíble como camarógrafo.... Entonces estilo? Si, si uno puede llamar a eso estilo ¡claro es un tremendo estilo!, es un estilo muy perfecto hay una cabeza que no solo está haciendo un desafío o está manejando la cámara de una manera físicamente notable, sino que además le está otorgando sentido a la cámara... por eso es que yo te decía que él también dirige.

Las respuestas que me han dado son variadas. Guzmán dice que no ya que existen varios film que tienen un estilo de cámara muy parecido al de **“La Batalla de Chile”**. Menz dice tener la sensación de que si pero termina diciendo que estaba muy bien encaminado para formar un estilo. Flores dice que en tan pocos años es muy poco probable que alguien pueda establecer un estilo y además cuestiona la definición de estilo, sin embargo reconoce que existen ciertas características como la precisión de la cámara en mano o la capacidad descriptiva de los planos. Caiozzi lo describe como el mejor camarógrafo que ha conocido, con gran capacidad de reacción y precisión en los planos, con muy buenas aptitudes físicas logrando hacer que su cámara en mano parezca estar realizada con steady cam o sobre un dolly, dice también que no solo era un buen operador de cámara sino más bien que él se auto dirigía otorgándole un sentido a la cámara y concluye diciendo que si eso puede llamarse estilo entonces si lo establece.

En definitiva ninguno de ellos está muy seguro de que Jorge Müller allá establecido un estilo ya sea por que cuestionan la noción de estilo o porque definitivamente creen que no, sin embargo pienso que todas las respuestas tienen algo de cierto.

Se han mencionado ciertas capacidades que podríamos llamar marcas en su que hacer y que quizás alcanzarían a ser establecidos como estilemas. Tratare de establecer cuáles son estas marcas:

## **EL MOVIMIENTO, EL ZOOM, EL PRIMER PLANO Y LAS ANGULACIONES:**

**EL MOVIMIENTO:** para hablar del movimiento tomare algunas definiciones entregadas por Francesco Casetti y Federico de Chio.

*“La movilidad: Si existe un rasgo que caracteriza al lenguaje cinematográfico es su relación, no sólo con las imágenes, y no sólo con las imágenes cinematográficas, sino sobre todo con las imágenes fotográficas en movimiento.*

*Dos tipos de hechos, en concreto, vienen incluidos en tales códigos: por una parte el movimiento en la imagen de la realidad filmada, y por otra, el movimiento, por así decirlo, de la imagen, o mejor, el movimiento del punto desde el que se filma la realidad. En otras palabras, el cine*

reproduce el movimiento, o bien registrando aquello que se mueve dentro del cuadro (hombres, animales, objetos, etc.), o bien moviendo el aparato de registro. Se suele designar estos dos movimientos respectivamente como **movimiento de lo «profílmico»** (es decir, de la realidad representada) y como **movimiento de la cámara.**<sup>19</sup>

Para el análisis tomare más que nada el movimiento de la cámara. El movimiento de cámara provoca en el espectador una sensación de intensa participación, ya que intenta simular la visión humana.

Hay dos tipos de movimientos de cámara: La panorámica y el travelling:

**“Panorámica:** la cámara se mueve sobre su propio eje en sentido vertical (y el «marco» de la imagen sube o baja, ganando espacio por encima o por debajo: **panorámica vertical**), en sentido horizontal (y el marco se mueve lateralmente, añadiendo fragmentos de espacio a derecha o a izquierda: **panorámica horizontal**), o en sentido oblicuo (y el marco atraviesa el espacio en sentido transversal: **panorámica oblicua**).

**Travelling:** la cámara se sitúa sobre un carrito que se desliza sobre unas vías para realizar movimientos fluidos en el plano frontal, para impulsarse en profundidad e incluso para moverse transversalmente por el decorado. Siendo el cambio de posición de la cámara por el espacio un hecho real, el movimiento puede confiarse no sólo a un carrito (el **travelling** propiamente dicho), sino también a una grúa fija o móvil (la llamada **dolly**), que permite conjugar en un único gesto continuo los posibles movimientos sobre distintos planos.

La cámara puede también montarse sobre un automóvil, lo cual permite una mayor velocidad de desplazamiento (**camera-car**), o puede aplicarse al propio cuerpo del operador, en sus dos variantes del **travelling a mano** y de la **steady-cam**, la primera sensible a los movimientos del modo de andar humano; la segunda, gracias a los soportes y amortiguadores hidráulicos, insensible a tales movimientos y

---

<sup>19</sup> Casetti, Francesco y Di Chio, Federico: *Como analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991.

*capaz de conjuntar la agilidad y la versatilidad del medio humano con la fluidez típica de un carrito.*<sup>20</sup>

Ya con los distintos tipos de movimientos me centrare en el que más ocupa Jorge Müller: El travelling a mano.

Uno de los aspectos más relevantes de la cámara de Jorge Müller es el cómo se desplaza con ella. Patricio Guzmán y Carlos Flores dicen que hay que tomar en cuenta que él trabajo con una cámara que estaba pensada y diseñada para hacer cámara en mano refiriéndose a la Eclair; sin embargo Jorge no solo trabajo con esa cámara y en las películas que no están realizadas con la Eclair también se puede observar el travelling en mano. En este sentido una de las cosas que se destaca es la estabilidad de la cámara llegando en ocasiones incluso a emular los soportes y amortiguadores hidráulicos de un steady-cam ( citar que José de la vega lo denomina “pata de dolly”), otra de las características destacables es la capacidad de narrar situaciones en un solo plano, es decir en un plano secuencia, Jorge en “La Batalla de Chile”, generalmente comienza los planos secuencias mostrando a la gente, después a militares o fuerzas oponentes , es en este tránsito en que se distingue un personaje de interés, en ciertas ocasiones este personaje corresponde también a un personaje colectivo, es decir a un grupo de gente, sindicales, militares, políticos, pueblo, etc. Cuando no corresponde a un personaje colectivo Jorge Müller utiliza el Zoom que corresponde a un movimiento aparente de la cámara<sup>21</sup>, al alterar la profundidad de campo hace que el “objeto” se destaque del contexto, recortándolo del espacio que forma parte, dejando al “objeto-persona” en un primer plano que en ocasiones incluso se transforma en un primerísimo primer plano de la boca que nos entrega su opinión o postura política.

Jorge Müller al filmar este “objeto-persona” nos hace mirarlo desde variados puntos de vistas, estas elecciones provocan consecuencias, en algunos casos subrayan o añaden segundos significados a la filmación, técnicamente estos “variados puntos de vista” son denominados grados de angulación y son definidos de la siguiente forma:

*“Los grados de angulación prevén las siguientes posibilidades;*

---

<sup>20</sup> **Casetti, Francesco y Di Chio, Federico:** *Como analizar un film.* Barcelona, Paidós, 1991.

<sup>21</sup> *“con el cual se obtiene un acercamiento o un alejamiento de las cosas moviendo las lentes en el interior de la cámara y manteniendo ésta fija, pero provocando, al mismo tiempo, una alteración de la profundidad de campo”*

**Encuadre frontal:** es aquel que se obtiene situando la cámara a la misma altura del objeto filmado;

**Encuadre desde arriba o picado:** es aquel que se obtiene situando la cámara por encima del objeto filmado;

**Encuadre desde abajo o contrapicado:** es aquel que se obtiene emplazando la cámara por debajo del objeto filmado.<sup>22</sup>

La incidencia de cada una de estas posibles elecciones sobre la imagen determinan una serie de connotaciones por ejemplo un encuadre contrapicado puede contribuir a hablar de una persona o personaje con gran majestuosidad o soberbia, marcando cierto dominio negativo o positivo al ver por medio de aquella angulación una figura engrandecida; por el contrario un encuadre picado provoca una connotación de debilidad, timidez, e incluso disminución de la figura.

Sin embargo la elección de uno u otro ángulo no significa que siempre connoten lo mismo, ya que depende de cómo se esté narrando el film en aspectos estéticos y narrativos.

*“Los códigos no sirven sólo para constituir al film como objeto de lenguaje, sino también para definir su forma y sus efectos.”<sup>23</sup>*

Puntualizo esta situación, ya que Jorge Müller utiliza dentro de un mismo plano tres o cuatro ángulos distintos para mostrar a la persona o personaje y ello no determina en todos los casos una connotación de enaltecer o disminuir a las figuras representadas, más bien nos narra y habla de la persona mostrándonos detalles desde los diferentes ángulos, con ello podemos distinguir como se viste, como es su contextura física, que está comiendo o a qué partido político representa, todo esto dentro de un mismo plano aumentando la capacidad descriptiva del plano secuencia y la capacidad de emular la realidad que tiene el movimiento de cámara realizado con travelling en mano, otorgándole al plano un toque más verosímil u objetivo siendo que el travelling en mano mas el plano secuencia connotan un punto de vista netamente subjetivo haciendo que la cámara se transforme en un personaje más o en los ojos del espectador.

---

<sup>22</sup> Casetti, Francesco y Di Chio, Federico: *Como analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991.

<sup>23</sup> Casetti, Francesco y Di Chio, Federico: *Como analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991.

Lo que interesa destacar con estos aspectos es el gesto de la cámara, la habilidad con que reconstruye el espacio y subraya a los hablantes o personajes principales de la secuencia o plano, podría ser como lo que dice Caiozzi respecto a que Jorge auto dirige sus planos.

**Precisión y Reacción con travelling en mano:** La precisión de cómo maneja la cámara impacta, esto sucede debido a que Jorge Müller filmó bajo circunstancias muy álgidas y peligrosas dentro de la historia de Chile en varios planos había riesgo de enfrentamiento o incluso muerte. Sin embargo la precisión con que maneja la cámara se relaciona más con capacidades operativas que con alguna propuesta estilística específica lo mismo sucede con la gran capacidad de reacción ante los acontecimientos que sucedían en su alrededor mientras filmaba que más bien se liga a estar muy atento a lo que sucede incluso en estos casos tenía que ver con un instinto de supervivencia, ambos aspectos los podemos ver también en la cámara de Héctor Ríos y la de su hermano Antonio Ríos que trabajaron del mismo modo durante esos años como camarógrafos de documentales y películas de ficción, incluso en **La Batalla de Chile** la secuencia en que están marchando los grupos militares de extrema derecha y la cámara es empujada por uno de ellos fue realizada por Antonio Ríos y al ver las imágenes uno no distingue la diferencia entre la cámara de Jorge Müller y la de Antonio Ríos. No son marcas que pertenezcan solo a Jorge Müller, tiene que ver con aptitudes y habilidades físicas y psicológicas necesarias para ser un buen camarógrafo.

## **9. CONCLUSIONES.**

Al recoger las imágenes, las entrevistas, las teorías, la biografía, la filmografía y la historia puedo llegar a variadas conclusiones sobre la vida y obra de Jorge Müller.

Una de mis motivaciones iniciales al comenzar la tesis era descubrir a esta persona ¿Quién fue? y ¿Por qué lo nombran tanto quienes conocen de cine chileno?. Lo segundo fue reconstruir dentro de lo posible su vida e intentar ver todas las películas en que trabajó, en ese transcurso fui descubriendo a personas que lo quieren mucho a su familia, sus amigos, sus compañeros de trabajo. Todos ellos al contarles que estaba haciendo mi tesis sobre Jorge Müller accedieron casi inmediatamente a hablar conmigo, cosa que para mí fue una grata sorpresa. Al estar sentada conversando con todos ellos los observe recordando y visualizando cada cosa que me contaban, se notaba la angustia y la necesidad de hablar sobre Jorge, una necesidad de recordarlo aunque les cueste y les duela. Lo tercero fue analizar toda la información intentando descubrir si Jorge Müller llegó a establecer un estilo o no, en este ámbito intente otorgarle a mi tesis algo más teórico para sustentar la investigación trate de probar que había establecido un estilo pero en el camino descubrí que no fue así. Hay un tinte que da la sensación de que iba muy bien encaminado a formar un estilo. Porque es una cámara muy prolija que logra establecer ciertos códigos estilísticos<sup>24</sup> como el de hacer planos secuencias bastante largos y descriptivos muy bien planeados y acorde a la acción que sucede delante, además de ser una cámara ágil, que constantemente está cambiando de ángulaciones, mostrando la acción desde diferentes puntos de vista, y destacando siempre un motivo principal. Sin embargo esto no me parece suficiente desde el punto de vista que lo expone Carlos Flores cuando cuestiona la noción de estilo me parece muy convincente además de concordar en que a Jorge Müller le faltó tiempo para llegar a desarrollar un estilo completo su desarrollo se vio truncado por su detención. Este “supuesto estilo” podría haber mutado al trabajar en más películas por ejemplo, si se considera que en su trayectoria trabajó más en documentales que en ficciones y que en dos de las tres películas de ficción en que estuvo a cargo de la cámara, en **La expropiación** y **A la sombra del sol**, predominan numéricamente la utilización de planos sobre trípodes, lo que indica que se

---

<sup>24</sup> “Códigos estilísticos: Son aquellos códigos que asocian los rasgos que permiten la reconocibilidad de los objetos reproducidos con los que revelan la personalidad y la idiosincrasia de quien ha operado la reproducción”.

encontraba experimentando en otras formas de narrar con la cámara por medio de largos planos fijos como es el caso de **La expropiación** o mediante los paneos en el caso de **A la sombra del sol**. En las películas de ficción las escenas y los planos son más controladas que en el caso del documental donde la cámara reacciona según el instante vivido.

Quise dejar unas palabras de Pablo Perelman para la conclusión porque resumen la manera en que ellos veían el cine y especifica el hecho de citar a otros autores en el quehacer cinematográfico, lo que apoya la respuesta que dio Patricio Guzmán acerca de que existían otras obras en el mundo que mantenían la misma “actitud” de cámara desde el punto de vista del “estilo”, lo que constituye otra razón para decir que Jorge Müller no alcanzo a establecer un estilo propio.

**Pablo Perelman:** *Me acuerdo de temas [de conversación como] la naturaleza ideológica de la continuidad o de la forma de hacer cámara.*

*Nosotros al cine le dábamos un carácter muy ideológico, muy de sentido del estilo, en esa forma de hacer cine había un sentido, no solo un sentido formal y artístico, sino político también.*

*Saul Landau, había hecho poco años antes de venir a Chile una película sobre Fidel que se llama **Fidel** era un gran documental de seguimiento en Cuba durante 1968 con un camarógrafo que se llamaba Haskel Wexler; era un camarógrafo con mucho rollo teórico y Jorge con nuestro grupo seguía con mucha fuerza esa tendencia, no era como algo muy habitual en esa época entonces era como un sello identificador de generación.*

*Teníamos un entusiasmo por el cine, por el sentido político del cine y por el sentido poético del cine. Hablábamos mucho de películas, estábamos bastante pegados con el cine alemán, con el “Nuevo Cine Alemán” Wenders, Herzog, Fassbinder y Straub nos gustaban mucho. Las cosas en que trabajábamos juntos siempre eran como citas a las películas estábamos muy metidos en la cinefilia y en la cultura del cine yo creo que todos los de la generación en esa época sentíamos que estábamos haciendo algo muy importante y muy nuevo, eran muy conversadas todas las cosas que hacíamos muy divertido, eran muy graciosas las filmaciones porque era hablar, hablar y discutir yo creo que*

*a veces hasta se nos olvidaba que era lo que estábamos haciendo específicamente.*

Por otra parte es muy difícil separar el estilo y la técnica del momento político-histórico en el que se filma la imagen. Por ejemplo se mencionó bastante la relación entre la cámara Eclair y el trabajo de cámara en mano o travelling en mano que era la tecnología más moderna junto con el sonido directo durante esa época. La cámara Eclair permitía moverse con más seguridad y estabilidad es por eso que fue utilizada mayoritariamente para hacer documentales. Durante esa época en Chile se generó un cine basado en la realidad forjado por un discurso ideológico muy fuerte.

La capacidad de impregnar en el celuloide una época y provocar un remesón en quienes ven las imágenes, mas su abrupta y dolorosa desaparición genera inevitablemente en quienes lo conocieron un desgarró de emoción, una pena e impotencia enorme y un orgullo tremendo hacia su trabajo.

“Los hechos políticos en tanto registrados, nunca son reales o irreales, sino verosímiles o inverosímiles. Filmar equivale a narrar, describir o explicar hechos. En cualquiera de los tres casos, nunca sabremos como habrían sido esos hechos sin la presencia de la cámara. De ahí que la sentimentalización empiece por el modo en que los narra quien los está viviendo.”

El día de los cineastas en Chile se celebra en conmemoración a Jorge Müller y Carmen Bueno entregando un premio a los técnicos destacados:

### **La Época, Santiago, 24 de noviembre de 1989:**

La Asociación Gremial de Profesionales y Técnicos Audiovisuales (APTA), conmemorará, el próximos 29 de noviembre, “El Día del Cineasta”, instituido en memoria de Carmen Bueno y Jorge Müller, desaparecidos cuando filmaban un documental sobre el año santo chileno. En el homenaje, que se realizara a las 20 horas en el cine El Biógrafo, se exhibirán por primera vez, trozos de ese trabajo.

La celebración de este día en su génesis se ligaba a la búsqueda de un cine comprometido con el entorno social. Pero en los medios de

comunicación casi no lo hacen saber, generalmente lo que se destaca del día del cine es que sale más barato el ticket y que el espectador-consumidor podrá disfrutar de la variada cartelera en los cines de industria, donde la oferta de películas chilenas es bastante baja. Las Grandes industrias y los medios de comunicación se han empeñado en hacer olvidar la motivación social de declarar el día del cineasta chileno, intentando cambiar la fecha de esta celebración a otro día e incluso a otro mes. Al cambiar la fecha se borra de la memoria que aquel día 29 de noviembre de 1974 tomaron detenidos a Jorge Müller y Carmen Bueno y nunca más volvieron a aparecer.

Pienso que en la actualidad necesitamos cine que nos haga reflexionar sobre la vida, sobre la historia, sobre la dictadura, necesitamos que la educación nos motive a narrar la realidad que vemos fuera de las pantallas. La gente necesita cine que los haga recordar el pasado para que entiendan el presente, es imperioso que el cine se llene de valor y sea capaz de defender a la gente que por siglos ha sido aplastada.

Hay que fomentar la autogestión para que el cine se libere y llegue a los barrios más pobres, sin tener aspiraciones de llegar a los grandes festivales o a las pantallas gigantes, se necesita que el cine declare lo que se ha escondido, lo que fue reprimido y aplastado por películas que muestran un mundo de cartón lleno de súper estrellas y efectos especiales que cuestan millones y millones de pesos.

Necesitamos que quienes lucharon por sus ideales al igual que Jorge Müller vuelvan donde comenzaron y se despojen del miedo que les dejó la dictadura sembrando semillas de conciencia en los que vienen detrás de ellos, para que las narraciones continúen transmitiéndose como de maestros a discípulos, como de padres a hijos, o de abuelos a nietos como se hacía antiguamente para que no se olviden las injusticias de la historia y entregar las fuerzas a los que vienen detrás y les den ganas de continuar con lo que dejaron a medio camino.

“Ni perdón, ni olvido”.

## **BIBLIOGRAFIA.**

- **Casetti, Francesco y Di Chio, Federico:** *Como analizar un film.* Barcelona, Paidós, 1991.
- **Calabrese, Omar:** *Cómo se lee una obra de arte.* Madrid, Editorial Cátedra. 1994.
- **Francia, Aldo:** *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del mar.* Santiago de Chile, Editorial Chile America. CESOC 1990.
- **Guzman, Patricio, y Sempere, Pedro:** *Chile: el cine contra el fascismo.* Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.
- **Mouesca, Jacqueline – Orellana, Carlos:** *Cine y Memoria del siglo XX.* Santiago de Chile, Lom ediciones, marzo 1998.
- **Muesca, Jacqueline:** *Plano Secuencia de la memoria en Chile.* Madrid, Ed. Del Litoral, 1988.
- **Orell, Marcia:** *Las fuentes del nuevo cine Latinoamericano.* Valparaíso, Ediciones Universitarias, 2006.
- **Ruffinelli, Jorge:** *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas.* Santiago de Chile, Uqbar editores, 2008.
- **Salinas Muñoz, Claudio y Stange Marcus, Hans:** *Historia del Cine experimental en la Universidad de Chile 1957- 1973.* Santiago de Chile, Editorial Uqbar, 2008.
- **Vega Durán, Alicia:** *Itinerario del cine Documental Chileno 1900 – 1990.* Santiago de Chile, Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2006.
- **Vega Durán, Alicia:** *Re-visión del cine Chileno.* Santiago de Chile, Editorial Aconcagua, 1979.

