



Universidad de Chile
Instituto de la Comunicación e
Imagen
Carrera de Cine y Televisión

“NOS VEMOS A LAS 6”

INFORME DE TESIS

AUTORES

MICHELLE BEATRIZ RIBAUT KOMPATZKI / DIRECTORA Y GUIONISTA

MARÍA JOSÉ ÁLVAREZ FRANCO / PRODUCTORA

BRIAN ROBERTO CULLEN ESPINOZA / MONTAJISTA

CAMILA ANDREA PRUZZO MOYANO / SONIDISTA Y POST PRODUCCIÓN

PROFESOR GUÍA

MARÍA ISABEL DONOSO URRUTIA

PROFESORES INFORMANTES

ALEJANDRA CARMONA CANNOBBIO

CARLOS FLORES DEL PINO

SANTIAGO DE CHILE

JULIO 2013

INDICE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| SINOPSIS | 5 |
| FICHA TÉCNICA | 5 |
| AUTORES | 6 |
| CALIFICACIONES | 7 |
| MICHELLE RIBAUT KOMPATZKI..... | 8 |
| <i>Informe de María Isabel Donoso Urrutia</i> | 9 |
| <i>Informe de Alejandra Carmona Cannobbio</i> | 12 |
| <i>Informe de Carlos Flores del Pino</i> | 16 |
| MARÍA JOSÉ ÁLVAREZ FRANCO..... | 19 |
| <i>Informe de María Isabel Donoso Urrutia</i> | 20 |
| <i>Informe de Alejandra Carmona Cannobbio</i> | 23 |
| <i>Informe de Carlos Flores del Pino</i> | 27 |
| BRIAN CULLEN ESPINOZA..... | 30 |
| <i>Informe de María Isabel Donoso Urrutia</i> | 31 |
| <i>Informe de Alejandra Carmona Cannobbio</i> | 34 |
| <i>Informe de Carlos Flores del Pino</i> | 39 |
| CAMILA PRUZZO MOYANO..... | 42 |
| <i>Informe de María Isabel Donoso Urrutia</i> | 43 |
| <i>Informe de Alejandra Carmona Cannobbio</i> | 46 |
| <i>Informe de Carlos Flores del Pino</i> | 50 |
| | |
| MEMORIAS | 53 |
| | |
| LA FLEXIBILIDAD DE LENGUAJE CINEMATOGRAFICO O CÓMO UNA DRAMATIZACIÓN ES JUSTA TANTO EN EL DOCUMENTAL COMO EN LA FICCIÓN – MARÍA JOSÉ ÁLVAREZ | 54 |
| INTRODUCCIÓN..... | 55 |
| EL ROCE DEL DOCUMENTAL CON LA FICCIÓN..... | 56 |
| EL ROCE DE LA FICCIÓN CON EL DOCUMENTAL..... | 59 |
| EL CASO DE “NOS VEMOS A LAS 6”..... | 64 |
| CONCLUSIÓN..... | 68 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 70 |
| FILMOGRAFÍA..... | 71 |
| | |
| PENTAGRAMA AUDIOVISUAL: EL CINE CONCEBIDO COMO COMPOSICIÓN MUSICAL DESDE EL MONTAJE – BRIAN CULLEN | 72 |
| DOS CUADROS, CUATRO NOTAS..... | 73 |
| EL TIEMPO NO SE DETIENE..... | 74 |
| LO MUSICAL DEL CINE, MÁS ALLÁ DE LA MÚSICA..... | 80 |
| CON QUÉ SE TRABAJA..... | 85 |
| ESCULPIENDO EL TIEMPO..... | 89 |

| | |
|--|----|
| <i>Armonía</i> | 89 |
| <i>Movimiento Melódico</i> | 90 |
| <i>Armonización</i> | 91 |
| <i>Estructura rítmica de la idea musical</i> | 92 |
| <i>Punto Muerto</i> | 92 |
| <i>Progresiones unitónicas o tonales</i> | 94 |
| <i>Contrapunto</i> | 95 |
| CONCLUSIONES | 96 |
| BIBLIOGRAFÍA | 98 |
| FILMOGRAFÍA | 99 |

| | |
|--|------------|
| LA REPRESENTACIÓN DEL INDIVIDUO A TRAVÉS DEL SONIDO EN EL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO – CAMILA PRUZZO | 100 |
| INTRODUCCIÓN | 101 |
| EL GÉNERO DOCUMENTAL | 103 |
| DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO: LA DISTANCIA MÍNIMA | 104 |
| TESIS: “NOS VEMOS A LAS 6” | 104 |
| REPRESENTANDO AL INDIVIDUO: LA VOZ EN OFF | 106 |
| SOBRE EL REGISTRO DE LA VOZ EN OFF EN “NOS VEMOS A LAS 6” | 109 |
| AMBIENTES: AUSENCIA Y MEMORIA | 111 |
| <i>Ambientes de silencio: La Ausencia</i> | 112 |
| <i>Sobre los ambientes y el silencio: Secuencia de la Casa Familiar de Puerto Elvira</i> .. | 114 |
| <i>Música y Archivo en el documental: La Memoria Emocional</i> | 116 |
| OBSERVACIONES Y CONCLUSIONES | 119 |
| BIBLIOGRAFÍA | 123 |
| <i>Artículos Digitales</i> | 123 |
| FILMOGRAFÍA | 123 |

| | |
|---|------------|
| DECONSTRUYENDO EL LENGUAJE AUDIOVISUAL: EL RETRATO AUTOBIOGRÁFICO DOCUMENTAL – MICHELLE RIBAUT | 124 |
| ACERCAMIENTO A LOS RETRATOS AUTOBIOGRÁFICOS | 125 |
| RETRATO AUTOBIOGRÁFICO: EL CINEASTA COMO OBJETO MISMO DE LA BÚSQUEDA | 126 |
| OPCIÓN DE RETRATO AUTOBIOGRÁFICO | 127 |
| RECURSOS NARRATIVOS “NOS VEMOS A LAS 6” | 129 |
| 1- <i>La Voz en Off: Narrativa del Relato</i> | 130 |
| 2- <i>Archivo: Retrato de la Memoria</i> | 132 |
| 3- <i>Vuelo: Retrato del pasado/presente</i> | 134 |
| 4- <i>Casa Vacía: Retrato de la Ausencia</i> | 135 |
| 5- <i>Cementerio: Retrato del recuerdo íntimo</i> | 136 |
| 6- <i>Entrevistas</i> | 136 |
| CONCEPTO DE MEMORIA | 137 |
| EL MARCO DE LO REAL EN LAS RELACIONES, DESDE DÓNDE MIRAMOS | 138 |
| RETRATO AUTOBIOGRÁFICO Y MEMORIA | 139 |
| CONCLUSIONES | 141 |
| BIBLIOGRAFÍA | 144 |
| <i>Artículos Digitales</i> | 144 |

| | |
|---|------------|
| FILMOGRAFÍA | 144 |
| ANEXOS | 145 |
| ANEXOS DE DESARROLLO DEL PROYECTO | 146 |
| FUNDAMENTACIÓN..... | 146 |
| STORYLINE..... | 148 |
| TRATAMIENTO | 149 |
| 1. <i>Fotografía</i> | 149 |
| 2. <i>Montaje</i> | 152 |
| 3. <i>Sonido</i> | 155 |
| INVESTIGACIÓN..... | 159 |
| 1. <i>Plan de Investigación</i> | 159 |
| 2. <i>Breve Biografía de Julio Kopatzki</i> | 160 |
| 3. <i>Personajes y sus Descripciones</i> | 161 |
| 4. <i>Prensa</i> | 168 |
| 5. <i>Locaciones</i> | 171 |
| 6. <i>Guión Imaginario por Secuencias</i> | 180 |
| ANEXOS DE PRODUCCIÓN | 186 |
| DESAFÍOS DE PRODUCCIÓN | 186 |
| RESUMEN DE PRESUPUESTO | 188 |
| DESGLOSE DEL PRESUPUESTO DETALLADO DE PRODUCCIÓN..... | 189 |
| COTIZACIONES “HASTA SIEMPRE” | 193 |
| PLAN DE FINANCIAMIENTO..... | 197 |
| RESUMEN PLAN DE FINANCIAMIENTO | 198 |
| PLAN DE PRODUCCIÓN..... | 199 |
| PLAN DE RODAJE..... | 200 |

Introducción

El siguiente informe de tesis corresponde a las bitácoras y memorias de título de los realizadores del cortometraje documental “Nos vemos a las 6”. Obra de egreso de la generación 2008 que responde al proceso de obtención del título profesional de Realizador de Cine y Televisión de la Universidad de Chile.

Sinopsis

Karin es una mujer de 52 años, profesora de inglés, quién hace 42 años perdió a su padre en un accidente aéreo en Chiloé. Michelle su hija, cuenta cómo este trágico acontecimiento afectó la vida de ambas. Mediante un viaje emocional busca en el pasado, respuestas para entender el presente.

Ficha Técnica

Título original: Nos vemos a las 6.

Duración: 30 minutos.

Género: Documental

Formato imagen: Full HD (16:9).

Idioma original: Español.

País: Chile.

Dirección: Michelle Ribaut Kompatzki

Producción: María José Álvarez Franco

Guión: Michelle Ribaut Kompatzki

Montaje: Brian Cullen Espinoza

Dirección de Fotografía y Cámara: Nicolás Oyarzún Salinas

Sonido: Camila Pruzzo Moyano

Cámara 2: Joaquín Cacciuttolo

Operador de Grip: Brian Cullen Espinoza

Post-producción de imagen: Nicolás Oyarzún Salinas

Post-producción de sonido: Camila Pruzzo Moyano

Asistencia de Producción: Francisca Palma Arriagada

Autor música original: Brian Cullen

Voz en off: Michelle Ribaut Kompatzki

Personajes: Julio Kompatzki, Karin Kompatzki, Julio Kompatzki hijo, Alicia Kompatzki, Alicia de Kompatzki, Marlys Kompatzki, Hernán Kompatzki y la nieta y realizadora Michelle Ribaut

Escriben en este informe

Michelle Beatriz Ribaut Kompatzki / Dirección y Guión

María José Álvarez Franco / Producción

Brian Roberto Cullen Espinoza / Montaje y Música Original

Camila Andrea Pruzzo Moyano / Sonido Directo y Post Producción

CALIFICACIONES

MICHELLE RIBAUT KOMPATZKI / Directora

INFORME DE MARÍA ISABEL DONOSO



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Profesora
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesora Guía, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "NOS VEMOS A LAS 6" de la estudiante *Michelle Ribaut*.

| | ITEM | ASPECTOS CONSIDERADOS | % |
|-----|------------------------------|--|-----|
| 1.1 | Nota Obra, Grupal | Relevancia y originalidad. Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado | 70% |
| 1.3 | Nota Informe Personal | Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto. | 30% |

| item | nota | ponderación |
|-----------------|------|-------------|
| 1.1.. | 6,0 | 0,7 |
| 1.2.. | 6,0 | 0,3 |
| promedio | 6,0 | |

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO OBRA GRUPAL

La evaluación se fundamenta sobre las siguientes áreas:

1. Tema y/o historia: relevancia, proyección, búsqueda, atractivo:

El tema es de mediana relevancia, nos habla de una realidad íntima y psicológica que pueden padecer muchas familias en estado de post desaparecimiento de un miembro de la familia, donde a partir de un accidente pueden cambiar radicalmente las relaciones interpersonales de los afectados. Hay una manera muy personal de abordarlo, desde el propio sufrimiento de la realizadora hacia su madre y su familia materna.

2. Punto de vista, originalidad tema y planteamiento del proyecto:

Proyecto poco claro al inicio, no tenía mirada ni punto de vista claro. Sin embargo, se fue puliendo, afinando el foco y finalmente la realizadora se asumió como personaje, lo cual fue enriqueciendo el relato íntimo.

En el rodaje aparecieron ciertos aspectos no considerados. Hubo una mirada que pudo abrirse frente a una búsqueda de lo más importante a nivel emocional, base del tratamiento narrativo. En este sentido, este trabajo es muy de tipo vivencial, de gran subjetividad, con una mirada y sensibilidad muy marcada por la autora, donde las mismas imágenes cobran un nuevo sentido a partir del tratamiento.

3. Propuesta de estructura narrativa: líneas narrativas, coherencia, desarrollo, fluidez, atractivo.

La estructura de la película se fue encontrando en el montaje. Fue claramente la etapa más difícil y complicada del proceso. Hay una propuesta interesante, sin embargo el camino fue demasiado largo, producto de la pérdida de punto de vista en medio del camino. El estilo del relato fue mutando considerablemente y las líneas del presente y el pasado se fueron encontrando en el camino. Lo mismo con la voz en off de la narradora, que fue encontrando el tono para poder hacer crecer el relato y visualidad acompañado del lenguaje verbal.

4. Tratamiento audiovisual:

- a) Registro: Regular registro de cámara y sonido. Hubo problemas en el montaje debido a la debilidad técnica del registro en general. Faltó mayor claridad en qué capturar y de qué manera. Cámara no cumplió con la propuesta inicial.
- b) Montaje: Difícil, le costó bastante, al principio con escasos avances. En la medida de ir aceptando las correcciones, y de ir avanzando en ellas, tuvo una mayor fluidez en el trabajo hasta llegar a una obra bastante avanzada. Claramente esta es la etapa que más cuesta, y en ella no hubo excepción. Puede afinarse más aún el corte fino.
- c) Archivos: bien usados, fueron encontrando el código para poder explotarlo en su justa medida y generar una "simbiosis" narrativa entre el presente y el pasado, un diálogo donde los recursos narrativos son fundamentales.
- d) Propuesta sonora: efectiva y adecuada. Buen uso de la música original.

5. Presentación y cumplimiento de las etapas de trabajo:

Un trabajo muy largo, con mucho tiempo de por medio. Conocimiento del espacio y de los personajes. En general las etapas se fueron cumpliendo pero con tiempos lentos. Buena responsabilidad del equipo.

6. Capacidad de autocrítica y avance:

Cabe considerar que este es un aspecto relevante en el trabajo de Memoria, ya que los alumnos se ven enfrentados a una obra original, creada por ellos mismos, bajo la Tutela de un profesor pero a su vez con muchas exigencias, similares a las que tendrán en el mundo profesional. En esto es fundamental la rigurosidad en el trabajo, la entrega, el avance constante, sin ir quedándose atrás en los tiempos y la autocrítica frente a las permanentes correcciones y críticas del profesor guía. Considero que a esto alumnos estuvieron siempre muy abiertos a la crítica, a mejorar, muy atentos a los comentarios y siempre aplicaban las



correcciones vistas en las reuniones. Esto ayudó a que la obra final tuviera la forma que querían y además encontrar un propio lenguaje con búsqueda y disciplina.

Síntesis:

Por lo mencionado anteriormente, considero que este trabajo tiene un alto nivel de sensibilidad documental, una cercanía con el tema y la realización, un registro más bien débil en la cámara pero un resultado final logrado en relación a lo propuesto. Los tiempos bastante dilatados, pero con buen término. Se recomienda seguir afinando el montaje, para depurar sobretodo algunos cortes. Se valora el uso de los archivos y de la música original.

NOTA FINAL: 6,0

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Informe en general: coherente, comprensible y escrito de manera atractiva.

Trata de aspectos interesantes respecto del uso de recursos narrativos en este relato autobiográfico en particular.

La estructura del relato es óptima. Hay aspectos interesantes que mezclan lo experiencial, la "bitácora" con la reflexión y el análisis teórico, como en lo que respecta al uso de las entrevistas y archivo.

Falta hacer una autocrítica del proceso y además una reflexión un poco más crítica del uso de los mismos recursos descritos.

Adecuada filmografía y pero se siente una escasa bibliografía.

Respecto de las conclusiones y desarrollo: falta desarrollar y profundizar, así como hilar mejor el tema de la memoria con los recursos narrativos. La memoria es el eje. Existe una analogía entre el abuelo desaparecido y los detenidos desaparecidos en nuestro país. Hay un hecho en común: no poder cerrar una etapa, no poder llorar al muerto, no poder generar rituales y lazos familiares en torno a la víctima. En esta historia esto es patente, la ausencia repentina del abuelo-padre, mató a gran parte de la familia y Michelle da cuenta de esto. Este análisis debe profundizarse un poco más.

Atentamente,

MARIA ISABEL DONOSO

Santiago, 18 de junio de 2013

INFORME DE ALEJANDRA CARMONA



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Profesora
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesora Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "Nos vemos a las 6" de la estudiante **Michelle Ribaut Kompatzki**.

| | ITEM | ASPECTOS CONSIDERADOS | % |
|-----|------------------------------|---|-----|
| 1.1 | Nota Obra, Grupal | Relevancia y originalidad. Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado | 70% |
| 1.3 | Nota Informe Personal | Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto. | 30% |

| ítem | nota | ponderación |
|-----------------|------------|-------------|
| 1.1.. | 6,0 | 0,7 |
| 1.2.. | 6,0 | 0,3 |
| Promedio | 6,0 | |

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO OBRA GRUPAL

“Nos vemos a las 6” de la alumna Michelle Ribaut es un trabajo de tesis documental que se enfrenta a las dificultades propias del género autobiográfico, elegido por Michelle, para trabajar un conflicto personal. Michelle asume una actitud valiente y respetable al realizar esta elección, que como bien comenta ella en su informe, “es una elección muy compleja, ya que nos desnudamos ante los demás”. Es por ello que me ha sido difícil calificar este trabajo, ya que se mezcla notablemente la impronta personal con el trabajo cinematográfico de realización de tesis documental.

Lo central es que el equipo logra un buen desarrollo de un lenguaje cinematográfico propio que recrea ciertas atmósferas y enfatiza ciertas emociones a través de la puesta en escena de la mayoría de las secuencias.

Se logra de manera óptima el contrapunto creado entre el pasado de una vida familiar armónica, mediante la utilización del archivo casero de super 8 y la época actual de la misma familia, en la que se logra generar una atmósfera de soledad y aislamiento de los personajes, a través de la puesta en escena de las entrevistas y los encuadres utilizados en el retrato de los personajes, en los que aparecen al borde del encuadre, sin enfrentar a la cámara, como queriendo rehuir de la mirada de la realizadora, queriendo evadir las preguntas que han preferido acallar durante toda su vida.

El trabajo de cámara es preciso, elocuente, sensible. Buenos planos de travelling, y puntos de vista claros y asumidos.

Notable es también el trabajo del sonido, el registro de atmósferas sonoras naturales, la musicalización discreta y la puesta en escena del silencio y las pausas, que marcan un ritmo propio, que refleja y evoca las sensaciones que la directora quiere transmitir.

El texto en off en primera persona logra atrapar al espectador, interiorizándolo con el mundo triste y de mucho desamparo de los personajes del documental.

El montaje viene a apoyar los recursos previamente descritos, se pone al servicio de la tesis central que es la de evocar la sensación de desamparo ante la ausencia de un ser querido y la desintegración de un grupo familiar a raíz de este hecho.

Sin embargo hay problemas en el guión. Este no logra articular de manera contundente uno de los conflictos centrales de la obra, que es la relación entre la madre y la hija (la autora). Si bien se enuncia a través del texto en off que existe un conflicto entre la autora y su madre, no queda del todo claro, cual es ese conflicto. Es el abandono de la madre hacia la hija? Cual es la herida de la autora? Cual es el reproche? Faltó mayor claridad en este punto, así como también en el rechazo de todos los hermanos hacia la madre de la autora.



Como espectadores, solo entendemos que la madre es un personaje que se aisló del mundo, que no superó nunca su dolor, y que a veces era agresiva. El dolor muchas veces se transforma en agresión, o como algunos sostienen: la rabia es la cara inversa de la melancolía.

Sin embargo, por qué una familia completa se divide y se antagoniza de esa manera? Por qué una familia completa rechaza a la hermana menor, la más vulnerable de todos en el momento que desaparece su padre? El meollo del conflicto no se destapa realmente, queda en la nebulosa, como un enunciado tímido en la voz en off de la autora. El conflicto de la autora es con su madre y no con la desaparición de su abuelo, es el motor que la impulsa a realizar el documental, por lo tanto faltó precisión a la hora de abordar ese punto. Estoy consciente de lo dificultoso que es enfrentar las heridas hacia los padres, pero al entrar en la autobiografía hay que asumir los riesgos hasta el final, hay que ir hasta el límite. El formato lo exige.

Otra elección conflictiva es la puesta en escena del cementerio al que acude la madre de la autora para visitar a su padre desaparecido. Es confuso, pues por un lado se afirma que el abuelo desapareció y por otro lado vemos su tumba y a su hija dialogar con él. Provoca una irritación y confusión en el espectador, que no era necesario provocar. Habría bastado un texto en off que explicara que de manera simbólica ella le deja flores en su tumba, como una manera de buscar un sostén, una piedra firme que la apoye, allí donde no hay apoyo-por la desaparición del cuerpo.

Es conflictivo, ya que atenta contra la tesis central del documental que juega con el imaginario de la desaparición. Y si ha desaparecido el cuerpo, por qué vemos su tumba?

Y por último hay una secuencia que ocupa un rol central en la evocación de recuerdos que es la secuencia de la rama de árbol con las fotos del pasado, colgadas a la rama, que tal como se puso en escena, no funciona. No funciona porque es una imagen que se contradice en sí misma, ya que lo que pretende es evocar una sensación a modo surrealista, según lo descrito en el informe, pero no llega a ser surrealista ni simbólico. Simplemente es una secuencia donde alguien colgó unas fotos de una rama del árbol. Es una secuencia extremadamente naturalista y artesanal de alguna manera, es por ello que no resulta ser evocadora de algo "más allá". Uno simplemente se pregunta por qué no se ven las manos de la autora colgando las fotos de las ramas? Interviniendo el espacio con su memoria? Esa habría sido una elección más acorde con el tono del documental, en la que se habría realizado una Performance para el documental y se habría evidenciado dicha Performance, dicha intervención de la autora, que busca en su pasado y juega con los elementos que tiene a mano.

Hay en esta escena un antagonismo entre lo que se quiere decir y los recursos utilizados para lograrlo. Para que hubiese funcionado, como escena simbólica, se tendría que haber abstraído más de lo real, tal vez entrando en macro a la corteza del árbol y a las huellas del pasado dejadas sobre el papel fotográfico, por aquellas imágenes fantasmagóricas de los parientes.

Sin embargo, a pesar de las críticas anteriormente enunciadas, "Nos vemos a las 6" es un buen trabajo documental, que conmueve por su simpleza, por la fineza del lenguaje cinematográfico, tanto a nivel visual como sonoro. Lo califico con un 6,0, ya que a pesar de ciertas debilidades del guión y de algunas secuencias, el documental logra transmitir una atmósfera, logra evocar sensaciones y deja una huella en quien lo observa. Es un aporte como mirada personal y una propuesta muy propia, en la que Michelle logró



unificar a todos los involucrados en el proyecto, en cada una de sus funciones, logrando un resultado unitario, verosímil y consecuente consigo mismo.

Sin duda el atisbo de luz de esperanza que deja el documental, es la relación que han logrado construir con el tiempo la madre (abuela) e hija. Quienes en la actualidad, a pesar de todo están unidas. La madre (abuela) logra redimir su culpa frente a la hija, y la nieta sin duda está en vías de sanar una herida respecto a su madre, mediante la realización de este documental.

Evocando a Mircea Eliade, y para terminar: el Arte tiene una función sagrada y ritual, desde los pueblos primitivos, que ahuyentaban sus temores, mediante la realización de las primeras pinturas rupestres encontradas en las cuevas de Lascaux. En la actualidad, en la Modernidad, en la que el vacío de los contenidos ha venido a llenar las salas de cine y las galerías de Arte, renace una veta en el Cine Documental, que viene a ocupar un espacio olvidado en las últimas décadas, el Arte cinematográfico como un espacio sacro de sanación individual y colectiva. Volvemos al rito-a la magia y al misterio de la transformación, mediante la acción artística.

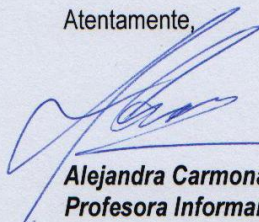
COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

El informe individual de Michelle es coherente y lleva a entender el punto de vista adoptado por la autora, a la hora de construir un relato documental acerca de su familia y una herida que ha sido transversal, marcando a varias generaciones.

No es un relato teórico ambicioso ni pretencioso y valoro la sencillez y sinceridad con la que la autora reflexiona en torno a la adopción del punto de vista.

Sin embargo se extraña un poco más de elaboración en torno a las dificultades que tuvo que enfrentar a la hora de encontrar una estructura y elaborar el guión, que en definitiva la llevan a adoptar ciertas decisiones en el montaje y a articular su propia voz en off, de la manera como lo hizo. Extraño un poco más de reflexión en torno al proceso de creación y elaboración del material, más autocrítica sana y menos lugares comunes de la teorización en torno al formato autobiográfico en sí. Pero se valora que sus planteamientos son claros, concisos y coherentes.

Atentamente,



Alejandra Carmona Cannobbio
Profesora Informante

Santiago, 20 de Junio de 2013

INFORME DE CARLOS FLORES



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Profesora
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesor Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "Nos vemos a las seis" de la estudiante **Michelle Ribaut Kompatzki**

| | ITEM | ASPECTOS CONSIDERADOS | % |
|-----|------------------------------|---|-----|
| 1.1 | Nota Obra, Grupal | Relevancia y originalidad. Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado | 70% |
| 1.3 | Nota Informe Personal | Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto. | 30% |

| item | nota | ponderación |
|-----------------|------|-------------|
| 1.1.. | 5.5 | 0,7 |
| 1.2.. | 6 | 0,3 |
| promedio | 5.65 | |

Excelente 7.0-6.5; Muy Bueno 6.4-6.0; Bueno 5.9-5.0; Aceptable 4.9-4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO OBRA GRUPAL

Documental autobiográfico en el que la directora describe la crisis vivida por su madre a partir de la muerte del abuelo. Se inicia con imágenes de archivo de hace 42 años atrás, en las que aparece el abuelo con la familia, y de un recorrido por bosques de Chiloé actuales registrados desde una avioneta en vuelo. Esta secuencia incorpora una banda sonora con un texto Off. de la directora describiendo la muerte del abuelo en un accidente aéreo en febrero de 1970 que impactó fuertemente a su madre de 9 años desencadenándole una sensación de soledad, dolor y desamparo, que la persigue hasta ahora.

Este comienzo, que instala muy bien el conflicto, desarrolla un horizonte de expectativas que el relato posterior no logra trascender.

Después de la precisa presentación del tema el documental vuelve a narrar, desde distintos puntos de ingreso, la misma circular particularidad de la historia familiar sin articular un modelo narrativo que permita proyectar el relato que da cuenta de la crisis de Karin, enriqueciendo y multiplicando sus líneas de producción de sentido.

La banda sonora del documental, creada a partir de silencios, ruidos, voces y acordes de guitarra acústica, construye un buen contrapunto, principalmente para el material de archivo.

Me parece destacable la calidad de la narración Off., bien escrita, bien leída y dramáticamente convincente y emotiva.

La falla esencial del corto, a mi parecer, es producto de la organización de su estructura que, centrada en la descripción del dolor y la soledad de la protagonista, impidió la creación de una lectura más compleja del conflicto.



COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

La tesis de Michelle Ribaut, la directora del documental "Nos juntamos a las seis", describe los procedimientos y dificultades que la realizadora enfrentó para dar término a su trabajo.

La primera parte del texto describe las características y derivaciones del retrato autobiográfico, definido como un subgénero del documental, para luego instalar los dos ejes fundamentales que desarrollará en la investigación y creación del cortometraje: "la realización misma del retrato autobiográfico" y "la memoria como concepto inmerso en el proceso de realización y constitución del relato autobiográfico".

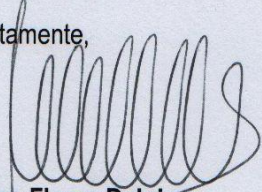
Por el hecho de tratarse de una "historia íntima que involucra una serie de " factores emocionales", la realizadora describe su trabajo como un proceso interno de búsqueda y descubrimiento de la historia que quería contar, lo que la llevo a caracterizar la realización de este documental como un proyecto en evolución que se fue organizando y definiendo en el montaje.

Posteriormente, el texto describe los recursos narrativos utilizados otorgándole particular atención, al igual que lo hace la sonidista Camila Pruzzo y el montajista Brian Cullen, a la reflexión en torno a la voz en Off. y al uso del material de archivo. Menos sólidos son los fundamentos que se dan para la inclusión de una serie de fotografías de la familia instaladas en un bosque y que la cámara recorre.

La reflexión respecto a la toma aérea del comienzo, la casa familiar vacía y la estrategia empleada para realizar las entrevistas, resultan interesantes y fundadas. Descrito los recursos narrativos, la tesis desarrolla ampliamente el concepto de memoria, proponiéndola, con Durkheim, como una rememoración que no reproduce mecánicamente el pasado sino que también lo construye, trabajando de manera selectiva, sin objetividad determinada por la cultura, estableciendo " a lo largo de nuestras vidas un marco identitario, que nos constituye"...

Descriptiva y reflexiva, esta tesis da cuenta de la vinculación que se establece entre memoria y retrato autobiográfico destacando que el proceso de construcción del pasado, subjetivo, doloroso y problemático, va configurando cambios en la identidad del autor cuya percepción y puesta en materia son el trabajo más complejo en la realización del documental.

Atentamente,


Carlos Flores Delpino
Profesor Informante

Santiago, 17 de Junio de 2013

MARÍA JOSÉ ÁLVAREZ FRANCO / Productora

INFORME DE MARÍA ISABEL DONOSO



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Profesora
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesora Guía, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "NOS VEMOS A LAS 6" de la estudiante *María José Álvarez*.

| ITEM | ASPECTOS CONSIDERADOS | % |
|----------------------------------|--|-----|
| 1.1 Nota Obra, Grupal | Relevancia y originalidad. Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado | 70% |
| 1.3 Nota Informe Personal | Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto. | 30% |

| ítem | nota | ponderación |
|-----------------|------------|-------------|
| 1.1.. | 6,0 | 0,7 |
| 1.2.. | 6,4 | 0,3 |
| promedio | 6,2 | |

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9– 3.0.



COMENTARIO OBRA GRUPAL

La evaluación se fundamenta sobre las siguientes áreas:

1. Tema y/o historia: relevancia, proyección, búsqueda, atractivo:

El tema es de mediana relevancia, nos habla de una realidad íntima y psicológica que pueden padecer muchas familias en estado de post desaparecimiento de un miembro de la familia, donde a partir de un accidente pueden cambiar radicalmente las relaciones interpersonales de los afectados. Hay una manera muy personal de abordarlo, desde el propio sufrimiento de la realizadora hacia su madre y su familia materna.

2. Punto de vista, originalidad tema y planteamiento del proyecto:

Proyecto poco claro al inicio, no tenía mirada ni punto de vista claro. Sin embargo, se fue puliendo, afinando el foco y finalmente la realizadora se asumió como personaje, lo cual fue enriqueciendo el relato íntimo.

En el rodaje aparecieron ciertos aspectos no considerados. Hubo una mirada que pudo abrirse frente a una búsqueda de lo más importante a nivel emocional, base del tratamiento narrativo. En este sentido, este trabajo es muy de tipo vivencial, de gran subjetividad, con una mirada y sensibilidad muy marcada por la autora, donde las mismas imágenes cobran un nuevo sentido a partir del tratamiento.

3. Propuesta de estructura narrativa: líneas narrativas, coherencia, desarrollo, fluidez, atractivo.

La Estructura de la película se fue encontrando en el montaje. Fue claramente la etapa más difícil y complicada del proceso. Hay una propuesta interesante, sin embargo el camino fue demasiado largo, producto de la pérdida de punto de vista en medio del camino. El estilo del relato fue mutando considerablemente y las líneas del presente y el pasado se fueron encontrando en el camino. Lo mismo con la voz en off de la narradora, que fue encontrando el tono para poder hacer crecer el relato y visualidad acompañado del lenguaje verbal.

4. Tratamiento audiovisual:

- a) Registro: Regular registro de cámara y sonido. Hubo problemas en el montaje debido a la debilidad técnica del registro en general. Faltó mayor claridad en qué capturar y de qué manera. Cámara no cumplió con la propuesta inicial.
- b) Montaje: Difícil, le costó bastante, al principio con escasos avances. En la medida de ir aceptando las correcciones, y de ir avanzando en ellas, tuvo una mayor fluidez en el trabajo hasta llegar a una obra bastante avanzada. Claramente esta es la etapa que más cuesta, y en ella no hubo excepción. Puede afinarse más aún el corte fino.
- c) Archivos: bien usados, fueron encontrando el código para poder explotarlo en su justa medida y generar una "simbiosis" narrativa entre el presente y el pasado, un diálogo donde los recursos narrativos son fundamentales.
- d) Propuesta sonora: efectiva y adecuada. Buen uso de la música original.

5. Presentación y cumplimiento de las etapas de trabajo:

Un trabajo muy largo, con mucho tiempo de por medio. Conocimiento del espacio y de los personajes. En general las etapas se fueron cumpliendo pero con tiempos lentos. Buena responsabilidad del equipo.

6. Capacidad de autocrítica y avance:

Cabe considerar que este es un aspecto relevante en el trabajo de Memoria, ya que los alumnos se ven enfrentados a una obra original, creada por ellos mismos, bajo la Tutela de un profesor pero a su vez con muchas exigencias, similares a las que tendrán en el mundo profesional. En esto es fundamental la rigurosidad en el trabajo, la entrega, el avance constante, sin ir quedándose atrás en los tiempos y la autocrítica frente a las permanentes correcciones y críticas del profesor guía. Considero que a esto alumnos estuvieron siempre muy abiertos a la crítica, a mejorar, muy atentos a los comentarios y siempre aplicaban las



correcciones vistas en las reuniones. Esto ayudó a que la obra final tuviera la forma que querían y además encontrar un propio lenguaje con búsqueda y disciplina.

Síntesis:

Por lo mencionado anteriormente, considero que este trabajo tiene un alto nivel de sensibilidad documental, una cercanía con el tema y la realización, un registro más bien débil en la cámara pero un resultado final logrado en relación a lo propuesto. Los tiempos bastante dilatados, pero con buen término. Se recomienda seguir afinando el montaje, para depurar sobretodo algunos cortes. Se valora el uso de los archivos y de la música original.

NOTA FINAL: 6,0

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Informe en general: coherente, comprensible y escrito de manera atractiva.

Bien escrito. El tema es interesante porque nos lleva al dilema de la ficcionalización dentro del documental, cuestión que si bien se aborda con soltura hoy en día, aún no se resuelven los límites y de alguna manera nos hace pensar que el cine es uno solo, sin fronteras de géneros.

El relato tiene estructura, presentación, desarrollo y conclusiones adecuadas. Sin embargo, falta una conclusión más asertiva, en el sentido de reflexionar a todo lo expuesto anteriormente, no sólo recapitular sino reflexionar

Además se integra de manera adecuada e inteligente el análisis a la propia película que presentan para titularse.

Buen uso de la bibliografía y de los ejemplos filmográficos.

Duración adecuada. Buena manera de integrar una especie de "bitácora" de la forma de la película con un análisis de corte más teórico.

Atentamente,

MARIA ISABEL DONOSO

Santiago, 18 de junio de 2013

INFORME DE ALEJANDRA CARMONA



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Profesora
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesora Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "Nos vemos a las 6" de la estudiante **María José Álvarez Franco**.

| ITEM | ASPECTOS CONSIDERADOS | % |
|---------------------------|--|-----|
| 1.1 Nota Obra, Grupal | Relevancia y originalidad . Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado | 70% |
| 1.3 Nota Informe Personal | Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto. | 30% |

| item | nota | ponderación |
|----------|------|-------------|
| 1.1.. | 6,0 | 0,7 |
| 1.2.. | 5,8 | 0,3 |
| Promedio | 5.9 | |

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO OBRA GRUPAL

“Nos vemos a las 6” de la alumna Michelle Ribaut es un trabajo de tesis documental que se enfrenta a las dificultades propias del género autobiográfico, elegido por Michelle, para trabajar un conflicto personal. Michelle asume una actitud valiente y respetable al realizar esta elección, que como bien comenta ella en su informe, “es una elección muy compleja, ya que nos desnudamos ante los demás”. Es por ello que me ha sido difícil calificar este trabajo, ya que se mezcla notablemente la impronta personal con el trabajo cinematográfico de realización de tesis documental.

Lo central es que el equipo logra un buen desarrollo de un lenguaje cinematográfico propio que recrea ciertas atmósferas y enfatiza ciertas emociones a través de la puesta en escena de la mayoría de las secuencias.

Se logra de manera óptima el contrapunto creado entre el pasado de una vida familiar armónica, mediante la utilización del archivo casero de super 8 y la época actual de la misma familia, en la que se logra generar una atmósfera de soledad y aislamiento de los personajes, a través de la puesta en escena de las entrevistas y los encuadres utilizados en el retrato de los personajes, en los que aparecen al borde del encuadre, sin enfrentar a la cámara, como queriendo rehuir de la mirada de la realizadora, queriendo evadir las preguntas que han preferido acallar durante toda su vida.

El trabajo de cámara es preciso, elocuente, sensible. Buenos planos de travelling, y puntos de vista claros y asumidos.

Notable es también el trabajo del sonido, el registro de atmósferas sonoras naturales, la musicalización discreta y la puesta en escena del silencio y las pausas, que marcan un ritmo propio, que refleja y evoca las sensaciones que la directora quiere transmitir.

El texto en off en primera persona logra atrapar al espectador, interiorizándolo con el mundo triste y de mucho desamparo de los personajes del documental.

El montaje viene a apoyar los recursos previamente descritos, se pone al servicio de la tesis central que es la de evocar la sensación de desamparo ante la ausencia de un ser querido y la desintegración de un grupo familiar a raíz de este hecho.

Sin embargo hay problemas en el guión. Este no logra articular de manera contundente uno de los conflictos centrales de la obra, que es la relación entre la madre y la hija (la autora). Si bien se enuncia a través del texto en off que existe un conflicto entre la autora y su madre, no queda del todo claro, cual es ese conflicto. Es el abandono de la madre hacia la hija? Cual es la herida de la autora? Cual es el reproche? Faltó mayor claridad en este punto, así como también en el rechazo de todos los hermanos hacia la madre de la autora.



Como espectadores, solo entendemos que la madre es un personaje que se aisló del mundo, que no superó nunca su dolor, y que a veces era agresiva. El dolor muchas veces se transforma en agresión, o como algunos sostienen: la rabia es la cara inversa de la melancolía.

Sin embargo, por qué una familia completa se divide y se antagoniza de esa manera? Por qué una familia completa rechaza a la hermana menor, la más vulnerable de todos en el momento que desaparece su padre? El meollo del conflicto no se destapa realmente, queda en la nebulosa, como un enunciado tímido en la voz en off de la autora. El conflicto de la autora es con su madre y no con la desaparición de su abuelo, es el motor que la impulsa a realizar el documental, por lo tanto faltó precisión a la hora de abordar ese punto. Estoy consciente de lo dificultoso que es enfrentar las heridas hacia los padres, pero al entrar en la autobiografía hay que asumir los riesgos hasta el final, hay que ir hasta el límite. El formato lo exige.

Otra elección conflictiva es la puesta en escena del cementerio al que acude la madre de la autora para visitar a su padre desaparecido. Es confuso, pues por un lado se afirma que el abuelo desapareció y por otro lado vemos su tumba y a su hija dialogar con él. Provoca una irritación y confusión en el espectador, que no era necesario provocar. Habría bastado un texto en off que explicara que de manera simbólica ella le deja flores en su tumba, como una manera de buscar un sostén, una piedra firme que la apoye, allí donde no hay apoyo por la desaparición del cuerpo.

Es conflictivo, ya que atenta contra la tesis central del documental que juega con el imaginario de la desaparición. Y si ha desaparecido el cuerpo, por qué vemos su tumba?

Y por último hay una secuencia que ocupa un rol central en la evocación de recuerdos que es la secuencia de la rama de árbol con las fotos del pasado, colgadas a la rama, que tal como se puso en escena, no funciona. No funciona porque es una imagen que se contradice en sí misma, ya que lo que pretende es evocar una sensación a modo surrealista, según lo descrito en el informe, pero no llega a ser surrealista ni simbólico. Simplemente es una secuencia donde alguien colgó unas fotos de una rama del árbol. Es una secuencia extremadamente naturalista y artesanal de alguna manera, es por ello que no resulta ser evocadora de algo "más allá". Uno simplemente se pregunta por qué no se ven las manos de la autora colgando las fotos de las ramas? Interviniendo el espacio con su memoria? Esa habría sido una elección más acorde con el tono del documental, en la que se habría realizado una Performance para el documental y se habría evidenciado dicha Performance, dicha intervención de la autora, que busca en su pasado y juega con los elementos que tiene a mano.

Hay en esta escena un antagonismo entre lo que se quiere decir y los recursos utilizados para lograrlo. Para que hubiese funcionado, como escena simbólica, se tendría que haber abstraído más de lo real, tal vez entrando en macro a la corteza del árbol y a las huellas del pasado dejadas sobre el papel fotográfico, por aquellas imágenes fantasmagóricas de los parientes.

Sin embargo, a pesar de las críticas anteriormente enunciadas, "Nos vemos a las 6" es un buen trabajo documental, que conmueve por su simpleza, por la fineza del lenguaje cinematográfico, tanto a nivel visual como sonoro. Lo califico con un 6,0, ya que a pesar de ciertas debilidades del guión y de algunas secuencias, el documental logra transmitir una atmósfera, logra evocar sensaciones y deja una huella en quien lo observa. Es un aporte como mirada personal y una propuesta muy propia, en la que Michelle logró



unificar a todos los involucrados en el proyecto, en cada una de sus funciones, logrando un resultado unitario, verosímil y consecuente consigo mismo.

Sin duda el atisbo de luz de esperanza que deja el documental, es la relación que han logrado construir con el tiempo la madre (abuela) e hija. Quienes en la actualidad, a pesar de todo están unidas. La madre (abuela) logra redimir su culpa frente a la hija, y la nieta sin duda está en vías de sanar una herida respecto a su madre, mediante la realización de este documental.

Evocando a Mircea Eliade, y para terminar: el Arte tiene una función sagrada y ritual, desde los pueblos primitivos, que ahuyentaban sus temores, mediante la realización de las primeras pinturas rupestres encontradas en las cuevas de Lascaux. En la actualidad, en la Modernidad, en la que el vacío de los contenidos ha venido a llenar las salas de cine y las galerías de Arte, renace una veta en el Cine Documental, que viene a ocupar un espacio olvidado en las últimas décadas, el Arte cinematográfico como un espacio sacro de sanación individual y colectiva. Volvemos al rito-a la magia y al misterio de la transformación, mediante la acción artística.

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

El Informe escrito de María José da cuenta de un antiguo cuestionamiento que se plantea en el quehacer documental acerca de la validez o no de la puesta en escena en el género documental.

El planteamiento del problema y su conclusión son resueltos de manera coherente, clara y concisa.

Logra aterrizar el planteamiento teórico a la ejecución del proyecto, dando luces de los diferentes decisiones asumidas por el equipo en la realización del documental.

Sin embargo el informe no reflexiona en torno al rol que tuvo la integrante en la ejecución del proyecto, lo que sin duda debilita su planteamiento.

Atentamente,

Alejandra Carmona Cannobbio
Profesora Informante

Santiago, 20 de Junio de 2013.-

INFORME DE CARLOS FLORES



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Profesora
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesor Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "Nos vemos a las seis." del estudiante **María José Álvarez Franco**

| ITEM | ASPECTOS CONSIDERADOS | % |
|---------------------------|--|-----|
| 1.1 Nota Obra, Grupal | Relevancia y originalidad. Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado | 70% |
| 1.3 Nota Informe Personal | Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto. | 30% |

| item | nota | ponderación |
|----------|------|-------------|
| 1.1.. | 5.5 | 0,7 |
| 1.2.. | 5.5 | 0,3 |
| promedio | 5.5 | |

Excelente 7.0-6.5; Muy Bueno 6.4-6.0; Bueno 5.9-5.0; Aceptable 4.9-4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO OBRA GRUPAL

Documental autobiográfico en el que la directora describe la crisis vivida por su madre a partir de la muerte del abuelo. Se inicia con imágenes de archivo de hace 42 años atrás, en las que aparece el abuelo con la familia, y de un recorrido por bosques de Chiloé actuales registrados desde una avioneta en vuelo. Esta secuencia incorpora una banda sonora con un texto Off. de la directora describiendo la muerte del abuelo en un accidente aéreo en febrero de 1970 que impactó fuertemente a su madre de 9 años desencadenándole una sensación de soledad, dolor y desamparo, que la persigue hasta ahora.

Este comienzo, que instala muy bien el conflicto, desarrolla un horizonte de expectativas que el relato posterior no logra trascender.

Después de la precisa presentación del tema el documental vuelve a narrar, desde distintos puntos de ingreso, la misma circular particularidad de la historia familiar sin articular un modelo narrativo que permita proyectar el relato que da cuenta de la crisis de Karin, enriqueciendo y multiplicando sus líneas de producción de sentido.

La banda sonora del documental, creada a partir de silencios, ruidos, voces y acordes de guitarra acústica, construye un buen contrapunto, principalmente para el material de archivo.

Me parece destacable la calidad de la narración Off., bien escrita, bien leída y dramáticamente convincente y emotiva.

La falla esencial del corto, a mi parecer, es producto de la organización de su estructura que, centrada en la descripción del dolor y la soledad de la protagonista, impidió la creación de una lectura más compleja del conflicto.



COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Este texto reflexiona en torno a la compleja frontera que separa la ficción de la no ficción, argumentando a favor de la pertinencia de la dramatización en el género documental. A pesar que los argumentos que el texto expone dan cuenta de las sutiles relaciones entre ficción y no ficción, como el cortometraje que se analiza no establece dicho tránsito, la temática, planteada como "especifica en estudio", se desajusta de las operaciones narrativas que estructuran el documental.

La tesis describe las relaciones entre verosimilitud y probabilidad a partir de textos de Aumont y Ledo, desarrollando con precisión el concepto de coherencia, que establece como determinante en la elaboración de la verosimilitud, pero pierde fundamento cuando intenta imponerle características de puesta en escena de ficción a tomas de manifiesto carácter documental.

La tesis tiende a forzar argumentos insistiendo en el carácter ficcional que tendría el plano del vuelo filmado desde la ventana del avión al comienzo de la película, los dos recorridos de Karin, la secuencia de la abuela pintando y la toma de la actual casona familiar que, si bien son recreaciones, operan íntegramente en el territorio del verosímil documental ya instalado en la estructura del corto, sin manifestar tránsito entre ficción y no ficción.

La redacción de la tesis, fluida y clara en su mayor parte, tiene zonas de confusión escritural que coinciden con la fragilidad de los argumentos que dan cuenta del traspaso de los límites entre documental y ficción que estarían ocurriendo en este cortometraje.

Atentamente,

Carlos Flores Delpino
Profesor Informante

Santiago 17 de Junio de 2013

BRIAN CULLEN ESPINOZA / Montajista

INFORME DE MARÍA ISABEL DONOSO



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Profesora
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesora Guía, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "NOS VEMOS A LAS 6" de la estudiante **Brian Cullen**.

| ITEM | ASPECTOS CONSIDERADOS | % |
|----------------------------------|---|-----|
| 1.1 Nota Obra, Grupal | Relevancia y originalidad . Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado | 70% |
| 1.3 Nota Informe Personal | Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto. | 30% |

| item | nota | ponderación |
|-----------------|------|-------------|
| 1.1.. | 6,0 | 0,7 |
| 1.2.. | 5,8 | 0,3 |
| promedio | 5,9 | |

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO OBRA GRUPAL

La evaluación se fundamenta sobre las siguientes áreas:

1. Tema y/o historia: relevancia, proyección, búsqueda, atractivo:

El tema es de mediana relevancia, nos habla de una realidad íntima y psicológica que pueden padecer muchas familias en estado de post desaparecimiento de un miembro de la familia, donde a partir de un accidente pueden cambiar radicalmente las relaciones interpersonales de los afectados. Hay una manera muy personal de abordarlo, desde el propio sufrimiento de la realizadora hacia su madre y su familia materna.

2. Punto de vista , originalidad tema y planteamiento del proyecto:

Proyecto poco claro al inicio, no tenía mirada ni punto de vista claro. Sin embargo, se fue puliendo, afinando el foco y finalmente la realizadora se asumió como personaje, lo cual fue enriqueciendo el relato íntimo. En el rodaje aparecieron ciertos aspectos no considerados. Hubo una mirada que pudo abrirse frente a una búsqueda de lo más importante a nivel emocional , base del tratamiento narrativo. En este sentido , este trabajo es muy de tipo vivencial, de gran subjetividad, con una mirada y sensibilidad muy marcada por la autora, donde las mismas imágenes cobran un nuevo sentido a partir del tratamiento.

3. Propuesta de estructura narrativa : líneas narrativas, coherencia, desarrollo, fluidez, atractivo.

La Estructura de la película se fue encontrando en el montaje. Fue claramente la etapa más difícil y complicada del proceso. Hay una propuesta interesante , sin embargo el camino fue demasiado largo, producto de la pérdida de punto de vista en medio del camino. El estilo del relato fue mutando considerablemente y las líneas del presente y el pasado se fueron encontrando en el camino. Lo mismo con la voz en off de la narradora, que fue encontrando el tono para poder hacer crecer el relato y visualidad acompañado del lenguaje verbal.

4. Tratamiento audiovisual:

- a) Registro: Regular registro de cámara y sonido. Hubo problemas en el montaje debido a la debilidad técnica del registro en general. Faltó mayor claridad en qué capturar y de qué manera. Cámara no cumplió con la propuesta inicial .
- b) Montaje: Difícil, le costó bastante, al principio con escasos avances. En la medida de ir aceptando las correcciones, y de ir avanzando en ellas, tuvo una mayor fluidez en el trabajo hasta llegar a una obra bastante avanzada. Claramente esta es la etapa que más cuesta, y en ella no hubo excepción. Puede afinarse más aún el corte fino.
- c) Archivos: bien usados, fueron encontrando el código para poder explotarlo en su justa medida y generar una "simbiosis" narrativa entre el presente y el pasado, un diálogo donde los recursos narrativos son fundamentales.
- d) Propuesta sonora: efectiva y adecuada. Buen uso de la música original.

5. Presentación y cumplimiento de las etapas de trabajo:

Un trabajo muy largo, con mucho tiempo de por medio. Conocimiento del espacio y de los personajes. En general las etapas se fueron cumpliendo pero con tiempos lentos. Buena responsabilidad del equipo.

6. Capacidad de autocrítica y avance :

Cabe considerar que este es un aspecto relevante en el trabajo de Memoria, ya que los alumnos se ven enfrentados a una obra original, creada por ellos mismos, bajo la Tutela de un profesor pero a su vez con muchas exigencias, similares a las que tendrán en el mundo profesional. En esto es fundamental la rigurosidad en el trabajo, la entrega, el avance constante, sin ir quedándose atrás en los tiempos y la autocrítica frente a las permanentes correcciones y críticas del profesor guía. Considero que a esto alumnos estuvieron siempre muy abiertos a la crítica, a mejorar, muy atentos a los comentarios y siempre aplicaban las



correcciones vistas en las reuniones. Esto ayudó a que la obra final tuviera la forma que querían y además encontrar un propio lenguaje con búsqueda y disciplina.

Síntesis:

Por lo mencionado anteriormente, considero que este trabajo tiene un alto nivel de sensibilidad documental, una cercanía con el tema y la realización, un registro más bien débil en la cámara pero un resultado final logrado en relación a lo propuesto. Los tiempos bastante dilatados, pero con buen término. Se recomienda seguir afinando el montaje, para depurar sobretodo algunos cortes. Se valora el uso de los archivos y de la música original.

NOTA FINAL: 6,0

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Informe en general : coherente, comprensible y escrito de manera atractiva.

Sin embargo, hay un cierto desorden en la exposición específica de los temas,

Interesante que desarrolle una tesis, una apuesta, donde tiene un punto de vista claro.

Ciertas partes del relato deben ser más explícitas, hay títulos que debieran ser más sugerentes o directos en otros casos pero que me lleven a donde necesito ir. En este sentido incluso el título global debiera ir apuntando a donde vas. Hacia donde se dirige la escritura? Hacia la relación del montaje documental y la escritura musical? pero entremedio nos vamos perdiendo o desorientando. Y al cierre necesitamos una conclusión más efectiva y desarrollada donde nos digas por qué escribiste esto?

Atentamente,

MARIA ISABEL DONOSO

Santiago, 18 de junio de 2013

INFORME DE ALEJANDRA CARMONA



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Profesora
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesora Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "Nos vemos a las 6" del estudiante **Brian Cullen Espinoza**.

| ITEM | ASPECTOS CONSIDERADOS | % |
|----------------------------------|---|-----|
| 1.1 Nota Obra, Grupal | Relevancia y originalidad. Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado | 70% |
| 1.3 Nota Informe Personal | Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto. | 30% |

| ítem | nota | ponderación |
|-----------------|------------|-------------|
| 1.1.. | 6,0 | 0,7 |
| 1.2.. | 5,2 | 0,3 |
| Promedio | 5.8 | |

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO OBRA GRUPAL

"Nos vemos a las 6" de la alumna Michelle Ribaut es un trabajo de tesis documental que se enfrenta a las dificultades propias del género autobiográfico, elegido por Michelle, para trabajar un conflicto personal. Michelle asume una actitud valiente y respetable al realizar esta elección, que como bien comenta ella en su informe, "es una elección muy compleja, ya que nos desnudamos ante los demás". Es por ello que me ha sido difícil calificar este trabajo, ya que se mezcla notablemente la impronta personal con el trabajo cinematográfico de realización de tesis documental.

Lo central es que el equipo logra un buen desarrollo de un lenguaje cinematográfico propio que recrea ciertas atmósferas y enfatiza ciertas emociones a través de la puesta en escena de la mayoría de las secuencias.

Se logra de manera óptima el contrapunto creado entre el pasado de una vida familiar armónica, mediante la utilización del archivo casero de super 8 y la época actual de la misma familia, en la que se logra generar una atmósfera de soledad y aislamiento de los personajes, a través de la puesta en escena de las entrevistas y los encuadres utilizados en el retrato de los personajes, en los que aparecen al borde del encuadre, sin enfrentar a la cámara, como queriendo rehuir de la mirada de la realizadora, queriendo evadir las preguntas que han preferido acallar durante toda su vida.

El trabajo de cámara es preciso, elocuente, sensible. Buenos planos de travelling, y puntos de vista claros y asumidos.

Notable es también el trabajo del sonido, el registro de atmósferas sonoras naturales, la musicalización discreta y la puesta en escena del silencio y las pausas, que marcan un ritmo propio, que refleja y evoca las sensaciones que la directora quiere transmitir.

El texto en off en primera persona logra atrapar al espectador, interiorizándolo con el mundo triste y de mucho desamparo de los personajes del documental.

El montaje viene a apoyar los recursos previamente descritos, se pone al servicio de la tesis central que es la de evocar la sensación de desamparo ante la ausencia de un ser querido y la desintegración de un grupo familiar a raíz de este hecho.

Sin embargo hay problemas en el guión. Este no logra articular de manera contundente uno de los conflictos centrales de la obra, que es la relación entre la madre y la hija (la autora). Si bien se enuncia a través del texto en off que existe un conflicto entre la autora y su madre, no queda del todo claro, cual es ese conflicto. Es el abandono de la madre hacia la hija? Cuál es la herida de la autora? Cuál es el reproche? Faltó mayor claridad en este punto, así como también en el rechazo de todos los hermanos hacia la madre de la autora.



Como espectadores, solo entendemos que la madre es un personaje que se aisló del mundo, que no superó nunca su dolor, y que a veces era agresiva. El dolor muchas veces se transforma en agresión, o como algunos sostienen: la rabia es la cara inversa de la melancolía.

Sin embargo, por qué una familia completa se divide y se antagoniza de esa manera? Por qué una familia completa rechaza a la hermana menor, la más vulnerable de todos en el momento que desaparece su padre? El meollo del conflicto no se destapa realmente, queda en la nebulosa, como un enunciado tímido en la voz en off de la autora. El conflicto de la autora es con su madre y no con la desaparición de su abuelo, es el motor que la impulsa a realizar el documental, por lo tanto faltó precisión a la hora de abordar ese punto. Estoy consciente de lo dificultoso que es enfrentar las heridas hacia los padres, pero al entrar en la autobiografía hay que asumir los riesgos hasta el final, hay que ir hasta el límite. El formato lo exige.

Otra elección conflictiva es la puesta en escena del cementerio al que acude la madre de la autora para visitar a su padre desaparecido. Es confuso, pues por un lado se afirma que el abuelo desapareció y por otro lado vemos su tumba y a su hija dialogar con el. Provoca una irritación y confusión en el espectador, que no era necesario provocar. Habría bastado un texto en off que explicara que de manera simbólica ella le deja flores en su tumba, como una manera de buscar un sostén, una piedra firme que la apoye, allí donde no hay apoyo-por la desaparición del cuerpo.

Es conflictivo, ya que atenta contra la tesis central del documental que juega con el imaginario de la desaparición. Y si ha desaparecido el cuerpo, por qué vemos su tumba?

Y por ultimo hay una secuencia que ocupa un rol central en la evocación de recuerdos que es la secuencia de la rama de árbol con las fotos del pasado, colgadas a la rama, que tal como se puso en escena, no funciona. No funciona porque es una imagen que se contradice en si misma, ya que lo que pretende es evocar una sensación a modo surrealista, según lo descrito en el informe, pero no llega a ser surrealista ni simbólico. Simplemente es una secuencia donde alguien colgó unas fotos de una rama del árbol. Es una secuencia extremadamente naturalista y artesanal de alguna manera, es por ello que no resulta ser evocadora de algo "más allá". Uno simplemente se pregunta por qué no se ven las manos de la autora colgando las fotos de las ramas? Interviniendo el espacio con su memoria? Esa habría sido una elección más acorde con el tono del documental, en la que se habría realizado una Performance para el documental y se habría evidenciado dicha Performance, dicha intervención de la autora, que busca en su pasado y juega con los elementos que tiene a mano.

Hay en esta escena un antagonismo entre lo que se quiere decir y los recursos utilizados para lograrlo. Para que hubiese funcionado, como escena simbólica, se tendría que haber abstraído más de lo real, tal vez entrando en macro a la corteza del árbol y a las huellas del pasado dejadas sobre el papel fotográfico, por aquellas imágenes fantasmagóricas de los parientes.

Sin embargo, a pesar de las críticas anteriormente enunciadas, "Nos vemos a las 6" es un buen trabajo documental, que conmueve por su simpleza, por la fineza del lenguaje cinematográfico, tanto a nivel visual como sonoro. Lo califico con un 6,0, ya que a pesar de ciertas debilidades del guión y de algunas secuencias, el documental logra transmitir una atmósfera, logra evocar sensaciones y deja una huella en quien lo observa. Es un aporte como mirada personal y una propuesta muy propia, en la que Michelle logró



Como espectadores, solo entendemos que la madre es un personaje que se aisló del mundo, que no superó nunca su dolor, y que a veces era agresiva. El dolor muchas veces se transforma en agresión, o como algunos sostienen: la rabia es la cara inversa de la melancolía.

Sin embargo, por qué una familia completa se divide y se antagoniza de esa manera? Por qué una familia completa rechaza a la hermana menor, la más vulnerable de todos en el momento que desaparece su padre? El meollo del conflicto no se destapa realmente, queda en la nebulosa, como un enunciado tímido en la voz en off de la autora. El conflicto de la autora es con su madre y no con la desaparición de su abuelo, es el motor que la impulsa a realizar el documental, por lo tanto faltó precisión a la hora de abordar ese punto. Estoy consciente de lo dificultoso que es enfrentar las heridas hacia los padres, pero al entrar en la autobiografía hay que asumir los riesgos hasta el final, hay que ir hasta el límite. El formato lo exige.

Otra elección conflictiva es la puesta en escena del cementerio al que acude la madre de la autora para visitar a su padre desaparecido. Es confuso, pues por un lado se afirma que el abuelo desapareció y por otro lado vemos su tumba y a su hija dialogar con el. Provoca una irritación y confusión en el espectador, que no era necesario provocar. Habría bastado un texto en off que explicara que de manera simbólica ella le deja flores en su tumba, como una manera de buscar un sostén, una piedra firme que la apoye, allí donde no hay apoyo-por la desaparición del cuerpo.

Es conflictivo, ya que atenta contra la tesis central del documental que juega con el imaginario de la desaparición. Y si ha desaparecido el cuerpo, por qué vemos su tumba?

Y por último hay una secuencia que ocupa un rol central en la evocación de recuerdos que es la secuencia de la rama de árbol con las fotos del pasado, colgadas a la rama, que tal como se puso en escena, no funciona. No funciona porque es una imagen que se contradice en sí misma, ya que lo que pretende es evocar una sensación a modo surrealista, según lo descrito en el informe, pero no llega a ser surrealista ni simbólico. Simplemente es una secuencia donde alguien colgó unas fotos de una rama del árbol. Es una secuencia extremadamente naturalista y artesanal de alguna manera, es por ello que no resulta ser evocadora de algo "más allá". Uno simplemente se pregunta por qué no se ven las manos de la autora colgando las fotos de las ramas? Interviniendo el espacio con su memoria? Esa habría sido una elección más acorde con el tono del documental, en la que se habría realizado una Performance para el documental y se habría evidenciado dicha Performance, dicha intervención de la autora, que busca en su pasado y juega con los elementos que tiene a mano.

Hay en esta escena un antagonismo entre lo que se quiere decir y los recursos utilizados para lograrlo. Para que hubiese funcionado, como escena simbólica, se tendría que haber abstraído más de lo real, tal vez entrando en macro a la corteza del árbol y a las huellas del pasado dejadas sobre el papel fotográfico, por aquellas imágenes fantasmagóricas de los parientes.

Sin embargo, a pesar de las críticas anteriormente enunciadas, "Nos vemos a las 6" es un buen trabajo documental, que conmueve por su simpleza, por la fineza del lenguaje cinematográfico, tanto a nivel visual como sonoro. Lo califico con un 6,0, ya que a pesar de ciertas debilidades del guión y de algunas secuencias, el documental logra transmitir una atmósfera, logra evocar sensaciones y deja una huella en quien lo observa. Es un aporte como mirada personal y una propuesta muy propia, en la que Michelle logró



unificar a todos los involucrados en el proyecto, en cada una de sus funciones, logrando un resultado unitario, verosímil y consecuente consigo mismo.

Sin duda el atisbo de luz de esperanza que deja el documental, es la relación que han logrado construir con el tiempo la madre (abuela) e hija. Quienes en la actualidad, a pesar de todo están unidas. La madre (abuela) logra redimir su culpa frente a la hija, y la nieta sin duda está en vías de sanar una herida respecto a su madre, mediante la realización de este documental.

Evocando a Mircea Eliade, y para terminar: el Arte tiene una función sagrada y ritual, desde los pueblos primitivos, que ahuyentaban sus temores, mediante la realización de las primeras pinturas rupestres encontradas en las cuevas de Lascaux. En la actualidad, en la Modernidad, en la que el vacío de los contenidos ha venido a llenar las salas de cine y las galerías de Arte, renace una veta en el Cine Documental, que viene a ocupar un espacio olvidado en las últimas décadas, el Arte cinematográfico como un espacio sacro de sanación individual y colectiva. Volvemos al rito-a la magia y al misterio de la transformación, mediante la acción artística.

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

El informe de Brian Cullen es ambicioso en su planteamiento, se propone abordar temáticas profundas que no logra resolver de manera adecuada, en el sentido que no logra desarrollar un punto de vista propio y original en el desarrollo de su tesis, demasiado ambiciosa.


Hay contradicciones en algunos planteamientos que son esbozados como tesis, que luego el mismo autor contradice. Por ejemplo al referirse al ritmo afirma que este nace en el montaje, luego unas páginas más adelante, se contradice afirmando que el ritmo nace en la escena, sin unir ambas ideas o referirse a lo anteriormente planteado.

Su informe es sin duda mucho más débil que su trabajo como montajista, lo cual no es grave, ya que el no se dedicará a la teorización.

Es un texto que crea muchas expectativas y que luego las resuelve de manera poco satisfactoria, poco original.

Sin embargo, por la amplia Bibliografía consultada y el esfuerzo en desarrollar un planteamiento teórico, con citas, y estudios comparativos entre distintos autores y distintas definiciones, lo califico con un 5,2.

Atentamente,


Alejandra Carmona Cannbbio
Profesora Informante

Santiago, 20 de Junio de 2013.-

INFORME DE CARLOS FLORES



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Profesora
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesor Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "Nos vemos a las seis" del estudiante **Brian Cullen Espinoza**.

| | ITEM | ASPECTOS CONSIDERADOS | % |
|-----|-----------------------|--|-----|
| 1.1 | Nota Obra, Grupal | Relevancia y originalidad. Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado | 70% |
| 1.3 | Nota Informe Personal | Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto. | 30% |

| item | nota | ponderación |
|-----------------|------|-------------|
| 1.1.. | 5.5 | 0,7 |
| 1.2.. | 6.5 | 0,3 |
| promedio | 5.8 | |

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO OBRA GRUPAL

Documental autobiográfico en el que la directora describe la crisis vivida por su madre a partir de la muerte del abuelo. Se inicia con imágenes de archivo de hace 42 años atrás, en las que aparece el abuelo con la familia, y de un recorrido por bosques de Chiloé actuales registrados desde una avioneta en vuelo. Esta secuencia incorpora una banda sonora con un texto Off. de la directora describiendo la muerte del abuelo en un accidente aéreo en febrero de 1970 que impactó fuertemente a su madre de 9 años desencadenándole una sensación de soledad, dolor y desamparo, que la persigue hasta ahora.

Este comienzo, que instala muy bien el conflicto, desarrolla un horizonte de expectativas que el relato posterior no logra trascender.

Después de la precisa presentación del tema el documental vuelve a narrar, desde distintos puntos de ingreso, la misma circular particularidad de la historia familiar sin articular un modelo narrativo que permita proyectar el relato que da cuenta de la crisis de Karin, enriqueciendo y multiplicando sus líneas de producción de sentido.

La banda sonora del documental, creada a partir de silencios, ruidos, voces y acordes de guitarra acústica, construye un buen contrapunto, principalmente para el material de archivo.

Me parece destacable la calidad de la narración Off., bien escrita, bien leída y dramáticamente convincente y emotiva.

La falla esencial del corto, a mi parecer, es producto de la organización de su estructura que, centrada en la descripción del dolor y la soledad de la protagonista, impidió la creación de una lectura más compleja del conflicto.



COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Inteligente, fundamentada y bien escrita, esta tesis da cuenta de la particular relación que se produce entre música y cine y entre los roles de compositor musical y montajista, en el proceso de edición de una película.

La tesis describe con claridad y precisión la clave fundamental de todo proceso artístico, a saber: que la disposición en que se organiza los materiales con los que se trabaja importa más que la nobleza de su origen.

La tesis propone muy acertadamente el cine y la música como dos tipos de sistemas significantes ligados en su condición de artes del tiempo, operables, entonces, desde la posibilidad que ofrecen sus sistemas narrativos de construir ritmos que los hagan fluir en tiempos que debemos aceptar como imposición para poder verlos y escucharlos.

Dado que "la historia que fuimos a grabar no era la que debía contarse", explica la tesis con gran sentido autocrítico, se produjo un cambio que provocó grandes dificultades en el proceso de edición hasta que se logro redefinir el punto de vista logrando crear la gramática del documental en el mismo proceso de montaje.

Muy interesante es la comparación que hace el autor entre el concepto de armonización en la música y su adaptación a los procesos que ocurren al montar un film documental. Menos claro, pero igualmente interesante, es el conjunto de relaciones que se establecen entre ritmo musical y de montaje cinematográfico, punto muerto, progresiones unitónicas y contrapunto.

Me parece que esta tesis da cuenta de un trabajo de reflexión muy fundamentado, cuidadosamente pensado, altamente pertinente y útil para un estudiante que esté realizando sus primeros trabajos de montaje.

Atentamente,

Carlos Flores Delpino
Profesor Informante

Santiago, 17 de Junio de 2013

CAMILA PRUZZO MOYANO / Sonidista

INFORME DE MARÍA ISABEL DONOSO



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Profesora
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesora Guía, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "NOS VEMOS A LAS 6" de la estudiante **Camila Pruzzo**.

| ITEM | ASPECTOS CONSIDERADOS | % |
|----------------------------------|---|-----|
| 1.1 Nota Obra, Grupal | Relevancia y originalidad. Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado | 70% |
| 1.3 Nota Informe Personal | Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto. | 30% |

| item | nota | ponderación |
|-----------------|------|-------------|
| 1.1.. | 6,0 | 0,7 |
| 1.2.. | 6,5 | 0,3 |
| promedio | 6,3 | |

Excelente 7.0-6.5; Muy Bueno 6.4-6.0; Bueno 5.9-5.0; Aceptable 4.9-4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO OBRA GRUPAL

La evaluación se fundamenta sobre las siguientes áreas:

1. Tema y/o historia: relevancia, proyección, búsqueda, atractivo:

El tema es de mediana relevancia, nos habla de una realidad íntima y psicológica que pueden padecer muchas familias en estado de post desaparecimiento de un miembro de la familia, donde a partir de un accidente pueden cambiar radicalmente las relaciones interpersonales de los afectados. Hay una manera muy personal de abordarlo, desde el propio sufrimiento de la realizadora hacia su madre y su familia materna.

2. Punto de vista, originalidad tema y planteamiento del proyecto:

Proyecto poco claro al inicio, no tenía mirada ni punto de vista claro. Sin embargo, se fue puliendo, afinando el foco y finalmente la realizadora se asumió como personaje, lo cual fue enriqueciendo el relato íntimo.

En el rodaje aparecieron ciertos aspectos no considerados. Hubo una mirada que pudo abrirse frente a una búsqueda de lo más importante a nivel emocional, base del tratamiento narrativo. En este sentido, este trabajo es muy de tipo vivencial, de gran subjetividad, con una mirada y sensibilidad muy marcada por la autora, donde las mismas imágenes cobran un nuevo sentido a partir del tratamiento.

3. Propuesta de estructura narrativa: líneas narrativas, coherencia, desarrollo, fluidez, atractivo.

La Estructura de la película se fue encontrando en el montaje. Fue claramente la etapa más difícil y complicada del proceso. Hay una propuesta interesante, sin embargo el camino fue demasiado largo, producto de la pérdida de punto de vista en medio del camino. El estilo del relato fue mutando considerablemente y las líneas del presente y el pasado se fueron encontrando en el camino. Lo mismo con la voz en off de la narradora, que fue encontrando el tono para poder hacer crecer el relato y visualidad acompañado del lenguaje verbal.

4. Tratamiento audiovisual:

- a) Registro: Regular registro de cámara y sonido. Hubo problemas en el montaje debido a la debilidad técnica del registro en general. Faltó mayor claridad en qué capturar y de qué manera. Cámara no cumplió con la propuesta inicial.
- b) Montaje: Difícil, le costó bastante, al principio con escasos avances. En la medida de ir aceptando las correcciones, y de ir avanzando en ellas, tuvo una mayor fluidez en el trabajo hasta llegar a una obra bastante avanzada. Claramente esta es la etapa que más cuesta, y en ella no hubo excepción. Puede afinarse más aún el corte fino.
- c) Archivos: bien usados, fueron encontrando el código para poder explotarlo en su justa medida y generar una "simbiosis" narrativa entre el presente y el pasado, un diálogo donde los recursos narrativos son fundamentales.
- d) Propuesta sonora: efectiva y adecuada. Buen uso de la música original.

5. Presentación y cumplimiento de las etapas de trabajo:

Un trabajo muy largo, con mucho tiempo de por medio. Conocimiento del espacio y de los personajes. En general las etapas se fueron cumpliendo pero con tiempos lentos. Buena responsabilidad del equipo.

6. Capacidad de autocrítica y avance:

Cabe considerar que este es un aspecto relevante en el trabajo de Memoria, ya que los alumnos se ven enfrentados a una obra original, creada por ellos mismos, bajo la Tutela de un profesor pero a su vez con muchas exigencias, similares a las que tendrán en el mundo profesional. En esto es fundamental la rigurosidad en el trabajo, la entrega, el avance constante, sin ir quedándose atrás en los tiempos y la autocrítica frente a las permanentes correcciones y críticas del profesor guía. Considero que a esto alumnos estuvieron siempre muy abiertos a la crítica, a mejorar, muy atentos a los comentarios y siempre aplicaban las



correcciones vistas en las reuniones. Esto ayudó a que la obra final tuviera la forma que querían y además encontrar un propio lenguaje con búsqueda y disciplina.

Síntesis:

Por lo mencionado anteriormente, considero que este trabajo tiene un alto nivel de sensibilidad documental, una cercanía con el tema y la realización, un registro más bien débil en la cámara pero un resultado final logrado en relación a lo propuesto. Los tiempos bastante dilatados, pero con buen término. Se recomienda seguir afinando el montaje, para depurar sobretodo algunos cortes. Se valora el uso de los archivos y de la música original.

NOTA FINAL: 6,0

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Informe en general : coherente, comprensible y escrito de manera atractiva.

Trata de aspectos interesantes respecto del cine documental autobiográfico y el uso de recursos sonoros.

Por momentos hay excesos de palabras en relación a la idea a explicitar, falta de síntesis, y hace que se pierda el hilo de la escritura y de la idea.

La estructura del relato es óptima. Hay aspectos interesantes que mezclan lo experiencial, la "bitácora" con la reflexión y el análisis teórico, como en lo que respecta a la voz en off.

Las reflexiones y "aplicaciones" a la película de los conceptos de silencio y ausencia /memoria y música, son adecuados.

Conclusiones bien desarrolladas.

Adecuada filmografía y bibliografía.

Atentamente,

MARIA ISABEL DONOSO

Santiago, 18 de junio de 2013

INFORME DE ALEJANDRA CARMONA



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Profesora
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesora Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "Nos vemos a las 6" de la estudiante **Camila Pruzzo Moyano**.

| | ITEM | ASPECTOS CONSIDERADOS | % |
|-----|------------------------------|--|-----|
| 1.1 | Nota Obra, Grupal | Relevancia y originalidad. Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado | 70% |
| 1.3 | Nota Informe Personal | Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto. | 30% |

| item | nota | ponderación |
|-----------------|------------|-------------|
| 1.1.. | 6,0 | 0,7 |
| 1.2.. | 6,5 | 0,3 |
| promedio | 6.2 | |

Excelente 7.0-6.5; Muy Bueno 6.4-6.0; Bueno 5.9-5.0; Aceptable 4.9-4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO OBRA GRUPAL

“Nos vemos a las 6” de la alumna Michelle Ribaut es un trabajo de tesis documental que se enfrenta a las dificultades propias del género autobiográfico, elegido por Michelle, para trabajar un conflicto personal. Michelle asume una actitud valiente y respetable al realizar esta elección, que como bien comenta ella en su informe, “es una elección muy compleja, ya que nos desnudamos ante los demás”. Es por ello que me ha sido difícil calificar este trabajo, ya que se mezcla notablemente la impronta personal con el trabajo cinematográfico de realización de tesis documental.

Lo central es que el equipo logra un buen desarrollo de un lenguaje cinematográfico propio que recrea ciertas atmósferas y enfatiza ciertas emociones a través de la puesta en escena de la mayoría de las secuencias.

Se logra de manera óptima el contrapunto creado entre el pasado de una vida familiar armónica, mediante la utilización del archivo casero de super 8 y la época actual de la misma familia, en la que se logra generar una atmósfera de soledad y aislamiento de los personajes, a través de la puesta en escena de las entrevistas y los encuadres utilizados en el retrato de los personajes, en los que aparecen al borde del encuadre, sin enfrentar a la cámara, como queriendo rehuir de la mirada de la realizadora, queriendo evadir las preguntas que han preferido acallar durante toda su vida.

El trabajo de cámara es preciso, elocuente, sensible. Buenos planos de travelling, y puntos de vista claros y asumidos.

Notable es también el trabajo del sonido, el registro de atmósferas sonoras naturales, la musicalización discreta y la puesta en escena del silencio y las pausas, que marcan un ritmo propio, que refleja y evoca las sensaciones que la directora quiere transmitir.

El texto en off en primera persona logra atrapar al espectador, interiorizándolo con el mundo triste y de mucho desamparo de los personajes del documental.

El montaje viene a apoyar los recursos previamente descritos, se pone al servicio de la tesis central que es la de evocar la sensación de desamparo ante la ausencia de un ser querido y la desintegración de un grupo familiar a raíz de este hecho.

Sin embargo hay problemas en el guión. Este no logra articular de manera contundente uno de los conflictos centrales de la obra, que es la relación entre la madre y la hija (la autora). Si bien se enuncia a través del texto en off que existe un conflicto entre la autora y su madre, no queda del todo claro, cual es ese conflicto. Es el abandono de la madre hacia la hija?Cuál es la herida de la autora?Cuál es el reproche? Faltó mayor claridad en este punto, así como también en el rechazo de todos los hermanos hacia la madre de la autora.



Como espectadores, solo entendemos que la madre es un personaje que se aisló del mundo, que no superó nunca su dolor, y que a veces era agresiva. El dolor muchas veces se transforma en agresión, o como algunos sostienen: la rabia es la cara inversa de la melancolía.

Sin embargo, por qué una familia completa se divide y se antagoniza de esa manera? Por qué una familia completa rechaza a la hermana menor, la más vulnerable de todos en el momento que desaparece su padre? El meollo del conflicto no se destapa realmente, queda en la nebulosa, como un enunciado tímido en la voz en off de la autora. El conflicto de la autora es con su madre y no con la desaparición de su abuelo, es el motor que la impulsa a realizar el documental, por lo tanto faltó precisión a la hora de abordar ese punto. Estoy consciente de lo dificultoso que es enfrentar las heridas hacia los padres, pero al entrar en la autobiografía hay que asumir los riesgos hasta el final, hay que ir hasta el límite. El formato lo exige.

Otra elección conflictiva es la puesta en escena del cementerio al que acude la madre de la autora para visitar a su padre desaparecido. Es confuso, pues por un lado se afirma que el abuelo desapareció y por otro lado vemos su tumba y a su hija dialogar con él. Provoca una irritación y confusión en el espectador, que no era necesario provocar. Habría bastado un texto en off que explicara que de manera simbólica ella le deja flores en su tumba, como una manera de buscar un sostén, una piedra firme que la apoye, allí donde no hay apoyo-por la desaparición del cuerpo.

Es conflictivo, ya que atenta contra la tesis central del documental que juega con el imaginario de la desaparición. Y si ha desaparecido el cuerpo, por qué vemos su tumba?

Y por último hay una secuencia que ocupa un rol central en la evocación de recuerdos que es la secuencia de la rama de árbol con las fotos del pasado, colgadas a la rama, que tal como se puso en escena, no funciona. No funciona porque es una imagen que se contradice en sí misma, ya que lo que pretende es evocar una sensación a modo surrealista, según lo descrito en el informe, pero no llega a ser surrealista ni simbólico. Simplemente es una secuencia donde alguien colgó unas fotos de una rama del árbol. Es una secuencia extremadamente naturalista y artesanal de alguna manera, es por ello que no resulta ser evocadora de algo "más allá". Uno simplemente se pregunta por qué no se ven las manos de la autora colgando las fotos de las ramas? Interviniendo el espacio con su memoria? Esa habría sido una elección mas acorde con el tono del documental, en la que se habría realizado una Performance para el documental y se habría evidenciado dicha Performance, dicha intervención de la autora, que busca en su pasado y juega con los elementos que tiene a mano.

Hay en esta escena un antagonismo entre lo que se quiere decir y los recursos utilizados para lograrlo. Para que hubiese funcionado, como escena simbólica, se tendría que haber abstraído mas de lo real, tal vez entrando en macro a la corteza del árbol y a las huellas del pasado dejadas sobre el papel fotográfico, por aquellas imágenes fantasmagóricas de los parientes.

Sin embargo, a pesar de las críticas anteriormente enunciadas, "Nos vemos a las 6" es un buen trabajo documental, que conmueve por su simpleza, por la fineza del lenguaje cinematográfico, tanto a nivel visual como sonoro. Lo califico con un 6,0, ya que a pesar de ciertas debilidades del guión y de algunas secuencias, el documental logra transmitir una atmósfera, logra evocar sensaciones y deja una huella en quien lo observa. Es un aporte como mirada personal y una propuesta muy propia, en la que Michelle logró



unificar a todos los involucrados en el proyecto, en cada una de sus funciones, logrando un resultado unitario, verosímil y consecuente consigo mismo.

Sin duda el atisbo de luz de esperanza que deja el documental, es la relación que han logrado construir con el tiempo la madre (abuela) e hija. Quienes en la actualidad, a pesar de todo están unidas. La madre (abuela) logra redimir su culpa frente a la hija, y la nieta sin duda está en vías de sanar una herida respecto a su madre, mediante la realización de este documental.

Evocando a Mircea Eliade, y para terminar: el Arte tiene una función sagrada y ritual, desde los pueblos primitivos, que ahuyentaban sus temores, mediante la realización de las primeras pinturas rupestres encontradas en las cuevas de Lascaux. En la actualidad, en la Modernidad, en la que el vacío de los contenidos ha venido a llenar las salas de cine y las galerías de Arte, renace una veta en el Cine Documental, que viene a ocupar un espacio olvidado en las últimas décadas, el Arte cinematográfico como un espacio sacro de sanación individual y colectiva. Volvemos al rito-a la magia y al misterio de la transformación, mediante la acción artística.

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

El informe de Camila da cuenta de las dificultades que enfrentó el equipo realizador en el proceso de articular la voz en off en primera persona, como también de los recursos estilísticos sonoros utilizados en el documental. Es un informe muy claro y coherente, que da cuenta del proceso de reflexión del equipo del proceso creativo y de las decisiones adoptadas a lo largo del proceso y se valora por lo mismo. Existe un balance entre las referencias teóricas expresadas en el texto y la reflexión en torno a la ejecución del proyecto, a modo de bitácora, que ayuda al lector a comprender la gestación del documental.

Atentamente,

Alejandra Carmona Cannobbio
Profesora Informante

Santiago, 20 de Junio de 2013

INFORME DE CARLOS FLORES



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Profesora
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesor Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título **"Nos vemos a las seis"** del estudiante **Camila Pruzzo Moyano**.

| | ITEM | ASPECTOS CONSIDERADOS | % |
|-----|-----------------------|---|-----|
| 1.1 | Nota Obra, Grupal | Relevancia y originalidad . Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado | 70% |
| 1.3 | Nota Informe Personal | Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto. | 30% |

| item | nota | ponderación |
|-----------------|------------|-------------|
| 1.1.. | 5.5 | 0,7 |
| 1.2.. | 6.5 | 0,3 |
| promedio | 5.8 | |

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO OBRA GRUPAL

Documental autobiográfico en el que la directora describe la crisis vivida por su madre a partir de la muerte del abuelo. Se inicia con imágenes de archivo de hace 42 años atrás, en las que aparece el abuelo con la familia, y de un recorrido por bosques de Chiloé actuales registrados desde una avioneta en vuelo. Esta secuencia incorpora una banda sonora con un texto Off. de la directora describiendo la muerte del abuelo en un accidente aéreo en febrero de 1970 que impactó fuertemente a su madre de 9 años desencadenándole una sensación de soledad, dolor y desamparo, que la persigue hasta ahora.

Este comienzo, que instala muy bien el conflicto, desarrolla un horizonte de expectativas que el relato posterior no logra trascender.

Después de la precisa presentación del tema el documental vuelve a narrar, desde distintos puntos de ingreso, la misma circular particularidad de la historia familiar sin articular un modelo narrativo que permita proyectar el relato que da cuenta de la crisis de Karin, enriqueciendo y multiplicando sus líneas de producción de sentido.

La banda sonora del documental, creada a partir de silencios, ruidos, voces y acordes de guitarra acústica, construye un buen contrapunto, principalmente para el material de archivo.

Me parece destacable la calidad de la narración Off., bien escrita, bien leída y dramáticamente convincente y emotiva.

La falla esencial del corto, a mi parecer, es producto de la organización de su estructura que, centrada en la descripción del dolor y la soledad de la protagonista, impidió la creación de una lectura más compleja del conflicto.



COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Esta tesis explícita su punto de vista con una cita de Michel Chion que encabeza el texto, proponiendo un sonido que no se desgaste reproduciendo la sonoridad que emite la realidad sino que exprese, " las sensaciones asociadas a esa causa."

De este modo la tesis da cuenta de la "necesidad de construir relatos que se organicen en formas cinematográfica capaces de entregar visiones de mundo validando nuestra condición de individuos a través de la representación de la subjetividad en el relato cinematográfico"

Inmediatamente la tesis desarrolla una lúcida y muy acertada reflexión en torno al narrador y su presencia material instalada, en este caso, en la voz en Off.

Caracterizando al documental como autobiográfico, el texto describe el modo como el registro y la post producción de sonido configuraron la creación de atmósferas sonoras que "aportaron a la representación del individuo y su búsqueda personal en el viaje de sus recuerdos..."

Particularmente interesante y acertada - al mismo tiempo que complementaria y consecuente con la cita de Chion del comienzo - es la reflexión que la tesis realiza respecto a las condiciones significante de la voz en Off señalando la necesidad de que se trabaje de un modo que haga posible " ilustrar lo invisible" a través de " su entonación, fuerza, velocidad y ritmo" , haciéndose cargo de lo acontecido en el relato " desde un nivel por sobre lo descriptivo".

Otra reflexión acertada, pertinente y productiva que desarrolla la tesis, refiere a dos elementos sonoros a saber: el silencio y la música que representarían la ausencia y la memoria.

La descripción de los procedimientos utilizados para construir el silencio, dan cuenta de un claro y persistente punto de vista que condujo a las operaciones que hicieron posible que la banda sonora no represente solamente lo que la imagen muestra, sino que logre "llevar lo invisible a su posibilidad plástica".

Por otro lado, la tesis explica el uso de la música a partir de un excelente concepto de Chion que propone una reciprocidad de las " intenciones mutuas" de la imagen y el sonido, evitando que la música hegemonice el relato e impulsando, por el contrario, a que actúe como " complemento de la acción, o para facilitar el acceso a la vida interior e invisible ".

La tesis plantea un muy contemporáneo concepto de trabajo y de comprensión del arte del cine afirmando que las "artes no tiene nada que comunicar", sino que afirman sentido a partir del trabajo de los materiales con los que construyen formas con contenidos.

Atentamente,


Carlos Flores Delpino
Profesor Informante

Santiago 17 de Junio de 2013

MEMORIAS

LA FLEXIBILIDAD DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO O CÓMO UNA
DRAMATIZACIÓN ES JUSTA TANTO EN EL DOCUMENTAL COMO EN LA FICCIÓN.

María José Álvarez Franco.

Introducción

Un equipo de estudiantes de Cine se consigue una avioneta para realizar un sobrevuelo en Chiloé para la obra de título de carácter documental que están realizando. El propósito es registrar parte de la isla desde las alturas con el fin de mostrar la grandeza de ésta y también la peligrosidad e impenetrabilidad de sus paisajes naturales. La actividad está relacionada con el motivo inspirador del documental: un accidente aéreo que le costó la vida al abuelo de la directora. En el guión original, aquellos planos tienen la función de enseñarle al espectador que la avioneta que se estrelló y perdió del mapa hace más de treinta años puede estar en cualquier rincón de Chiloé, tal vez en una cordillera en particular o tal vez en el fondo del océano. Y también que su búsqueda continúa activa.

Cuando el material llega a la sala de montaje, sin embargo, y es analizado en conjunto por el equipo realizador y la profesora guía, se admite que la falta de experiencia y sobre todo de equipamiento especial juegan una mala pasada: las tomas están demasiado inestables como para caer en la categoría de “aéreas” en estricto rigor. Es decir, dejan en evidencia la presencia del fotógrafo detrás y por tanto, están lejos de esa fluidez y espectacularidad que se habían visualizado al desarrollar el guión. Pero la buena noticia es que en aquel mismo error honesto se puede encontrar una salida que aporte a la narrativa de la película, y entonces la otrora toma aérea de ribetes técnicos, se transforma en un plano subjetivo cuyo punto de vista da para la interpretación porque no es categórico; puede ser la dramatización de la perspectiva del abuelo al momento de hacer el malogrado vuelo, o bien puede ser la representación visual de la búsqueda incesante de la familia, o también puede significar una metáfora de la búsqueda personal de la realizadora respecto a su propia historia con su madre –y a través de ella descubrimos el conflicto principal (internándonos físicamente en un bosque). Representa todo eso a la vez.

Si este plano subjetivo fuese extraído de la película original e inserto en la escena del vuelo de una hipotética versión fílmica ficcionada del accidente en cuestión, costaría trabajo notar que el plano en realidad pertenecía a un documental. Tendría la

misma funcionalidad, después de todo; ficcionar cierta perspectiva. Estamos en presencia, entonces, de un instante de la película “*Nos vemos a las seis*” que corresponde a la temática específica en estudio; la exploración de los límites entre los géneros documental y ficción, y cómo en algunos casos éstos se tornan nebulosos. Y la clarificación de algunos casos quiere referirse a documentales que cuentan con dramatizaciones y puestas en escena declaradas, y paralelamente, de ficciones que apuestan al despojo de los artificios que le dan forma a ese género.

El propósito no es *denunciar* que los casos mencionados no pertenecen a las respectivas categorías a las que alegan pertenecer, sino simplemente abordar cómo la flexibilidad y riqueza de una expresión como el cine permite tomarse la libertad de incursionar en distintos lenguajes y proponer códigos con los cuales construye su propia diégesis. Una diégesis que un espectador consciente de la complejidad del lenguaje cinematográfico no se molestaría en cuestionar.

El roce del documental con la ficción

“*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*”, de los hermanos Lumière está considerado en los libros como el primer registro de la historia del cine. Es un plano general fijo que nos muestra, tal cual manifiesta su título, a una gran cantidad de trabajadores abandonando en masa su lugar de trabajo –la fábrica de los Lumière. Esa salida, sin embargo, fue actuada. Tanto el contexto como los obreros eran auténticos, pero la acción de abandonar la fábrica en sí fue una representación; lo hicieron *para* la cámara. Este detalle, no obstante, poco importa al verlo proyectado en términos del impacto que genera; estamos hablando de un registro histórico y por lo tanto el modo en que fue filmado pasa a ser una anécdota que, a pesar de lo interesante que es, no alcanza a superar –u opacar– la relevancia del plano. El hecho de que aquellas personas anónimas se hayan, literalmente, *interpretado* a sí mismas bajo las órdenes de los realizadores no le quita el peso al documento; el arranque oficial de una nueva expresión de arte.

“Las fronteras, en el interior del mundo documental, no pasan por el artificio comunicativo ni por la cultura del cine, en sí un artificio, pasan por la historia”¹

De ahí que se denomine a *“Nanook of the North”* de Robert Flaherty, el primer filme documental –como tal- de la historia a pesar de que el protagonista en realidad no se llamase así (sino Allakariallak) y de que el realizador haya dirigido a los personajes para que realizaran acciones que provenían de su imaginación para añadirle más atractivo al relato. No cabe duda que para los estudiosos del cine, los pormenores del proceso fílmico resultan muy interesantes para valorar y entender la película a cabalidad, pero en términos de valor histórico, lo más relevante de la pieza es su resultado y el carácter innovador del documento para aquellos tiempos. Estamos hablando del registro de la vivencia de una cultura que en efecto existe en su contexto natural, la exposición que pretende –aunque no lo sea- parecer espontánea y genuina de la existencia de quienes hasta entonces no habían estado en el centro de atención de una cámara –y por extensión, del mundo-, y por ende, la entrada en conciencia en el público de que sólo bastaba abrir más las ojos y mirar hacia alrededor para haber encontrado lo mismo.

“El estilo realista en el documental también afianza el texto en el mundo histórico es una marca de autenticidad, que atestigua que la cámara, y por tanto el realizador, ha estado allí, y de este modo ofrece garantía de que nosotros también estamos allí”²

En el caso del trabajo de Basilio Martín Patino *“El grito del sur: Casas Viejas”*, basado en los llamados *Sucesos de Casas Viejas* ocurridos en 1933 en España, éste es considerado dentro de la categoría documental aún cuando –como manifiesta Ledo- es una completa reconstrucción que nos mete en la sala de estar uno de los sucesos represivos más dramáticos de la República española. El hecho en cuestión fue la masacre de la cual fueron víctimas un grupo de campesinos comunistas a manos de la

¹ Ledo, Margarita. “Del Cine-Ojo al Dogma 95.” Editorial Paidós Comunicación Cine, 2004. Pág 200.

² Nicholls, Bill. “La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental” Editorial Paidós

² Nicholls, Bill. “La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental” Editorial Paidós Comunicación Cine, 1991. Pág 235.

opresión del gobierno de turno. El valor de esa producción, hecha para la televisión por cierto, radica en que es una representación de un lamentable suceso histórico del cual prácticamente no hay archivos (mucho menos audiovisuales), no se asume como ficción bruta (simulación de un real en vez de invención plástica) porque está trabajada con los códigos del documental y tiene como fin dar cuenta y denunciar lo ocurrido *haciendo como que* el material expuesto responde al registro del evento verdadero. Y a falta de documentos audiovisuales reales, su representación se acepta como válida porque cumple una función informativa para los telespectadores que, probablemente, prefieren culturizarse al respecto a través de imágenes en pantalla que de líneas de un libro. Es una invitación implícita que recibe el público a acoger la ficcionalidad como ilusión de realidad, aunque no quepan dudas que lo que se ve no es más que una construcción con simples aspiraciones de verdad.

O sea, todas las pistas indican que, en realidad, el documental se nutre más de la verosimilitud que de la autenticidad –o mejor dicho, basta con alcanzar el verosímil para tornarlo auténtico (léase real). El camino recorrido y el vehículo utilizado durante la producción de un documental pierden la incidencia si el resultado proyectado es creíble y confiable como, valga de redundancia, documento (léase documento acorde a la definición de la RAE: escrito –o texto en nuestro caso- en que constan datos *fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales* para probar algo). Finalmente el propósito es que en la sala de montaje se trabaje el material bruto con semejante sigilo –si no astucia- y se tenga un punto de vista lo suficientemente claro como para erradicar la evidencia de la manipulación, aunque ésta haya alcanzado ribetes desvergonzados para una producción que pretende desmarcarse de la arena ficcional a la hora de identificarse dentro de un género –esto, por supuesto, dando por entendido a priori que sólo por ser un registro cinematográfico, la filmación ya está supeditada a diversos factores:

“Al tipo de película empleada, al tipo de iluminación disponible, a la definición del objetivo, a la necesaria selección y jerarquización de los sonidos, al igual que está determinada por el tipo de montaje, el encadenamiento de secuencias y la realización”³

Difícilmente alguien pagaría una entrada para ver un documental sin esperar un contenido que la mente decodificará como plausible dentro del esquema de la vida cotidiana o efectivo dentro de los límites de la historia. Es una cuestión independiente del carácter de la película; puede ser una simpática comedia como *“Nobody’s business”* de Alan Berliner, la denuncia irónica de *“Bowling for Columbine”* de Michael Moore, o algo tan turbador como *“Nuit et Brouillard”* de Alain Resnais. La expectativa foránea, de quien mira y escucha el documental desde su asiento en la sala, radica en presenciar el desarrollo de un tema posible –pretérito o presente-, no en escudriñar en la construcción de aquella posibilidad. Es comparable con los efectos especiales inalcanzables de las cintas hollywoodenses; el cómo se las ingeniaron para darles vida es una anécdota para después, pero durante la función lo que vale es que están tan bien ejecutados que no rompen con la diégesis mencionada en la introducción de este texto.

El roce de la ficción con el documental

El acuerdo entre la película de ficción y su público, por otro lado, es distinto. En este caso, el espectador busca la credibilidad a pesar de la *mentira* –asumida por él y el autor- que está presenciando. Es eso: una *mentira* a secas en la cual yo como receptor me involucro porque es creíble, aunque ésta por ningún motivo dé la impresión y/o tenga la ambición de corresponder a un antecedente de verdad -como es el caso de los filmes de corte documental. En el caso de la ficción, lo inaceptable –lo que puede arruinar una película- es que el *engaño* del cual todos somos cómplices esté inacabado y por ende, se delate, y no sólo en términos de factura técnica

³ Aumont, Jaques, Bergala, Alain, Marie, Michel y Vernet, Marc. “Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje.” Editorial Paidós Comunicación, 1983. Pág 135.

(actuación, decorados, maquillaje, mezcla de sonido, efectos, fuera de campo, continuidad), sino principalmente en la solidez narrativa del *falso* universo construido – desde el más realista al fantástico.

Ciertamente que esta conclusión se asemeja a la anteriormente mencionada para el documental, coincidiendo ambas en que lo clave consiste en que en la proyección no se evidencie la construcción detrás, pero –como ya se ha manifestado- la gran diferenciación aquí radica en que la ficción sólo se preocupa de presentar un submundo que, dentro de los códigos creados específicamente para aquel submundo, es posible (es verosímil). Independiente de cuán fiel sea la recreación de la realidad, para el público de una película de ficción no deja de estar claro que es, efectivamente, una mera recreación. En el documental, en tanto, lo que vemos debe ser posible en términos de los códigos de nuestro propio mundo –no se interpreta como una recreación, sino como el original (lo real) aunque estemos conscientes de que, en estricto rigor, no lo sea.

Oponiéndose a esta noción que sienta las bases de la generalidad –o convencionalidad- de los filmes de ficción, existen corrientes cinematográficas que, a pesar de su diferencia generacional, cultural y motivacional, coinciden en la negación del artificio consabido como contexto dentro del cual se desarrolla el relato. En otras palabras, apuntan hacia la no-manipulación del universo de una historia que ha sido inventada, por lo que –a nivel técnico- no hay una fabricación de verosimilitud, porque esa ya está dada a priori: se ficciona *con* la realidad de fondo. Estamos en presencia entonces de lo que hace un par de líneas atrás se mencionaba como el caso de las recreaciones fieles.

“El cine como viaje hacia la próximo y sobre todo, la realidad como relato en sí, no para ir hacia lo verosímil desde lo imaginado sino para transformar en significativo lo real. El mundo como gran escenario, la vida sin guión, la filosofía vertoviana y la confianza profunda en la cámara, con un cambio en su puesta en forma.”⁴

⁴ Ledo, Margarita. “Del Cine-Ojo al Dogma 95.” Editorial Paidós Comunicación Cine, 2004. España. Pág 80

Así se describe al Neorrealismo Italiano, que inspirado en la Italia durante y post Segunda Guerra Mundial, convierte la auténtica desesperanza y miseria de su pueblo en los grandes protagonistas de sus películas tanto a nivel escenográfico como narrativo en sí.

“El Neorrealismo, que arranca con el documental, enseguida se deslizará hacia la ficcionalización del mundo real.”⁵

Así, producciones como *“Roma, città aperta”* de Roberto Rossellini o *“Ladri di biciclette”* de Vittorio de Sica, relatan los respectivos infortunios que deben sufrir personajes tan comunes como el vecino debido a su desprivilegiada condición social, como vil consecuencia de la guerra. No es un requisito que los diálogos sean pre-establecidos ni que estos personajes sean interpretados por actores estrictamente profesionales; *“Roma, città aperta”* sí tiene actores reconocidos como Anna Magnani y Aldo Fabrizi encabezando el reparto, pero los secundarios no lo son, mientras que en *“Ladri di biciclette”* simplemente nadie es actor propiamente tal.

“(el Neorrealismo) se opone a las estéticas realistas que lo precedieron y sobre todo al naturalismo y al verismo en tanto que su realismo no parte tanto de la elección temática como de la toma de conciencia.”⁶

En efecto, el estandarte del Neorrealismo es la denuncia social y la empatía para con su pueblo, es mostrar sin embellecimientos un aspecto de Italia que todos saben que existe pero que nadie se atreve a mirar, es aproximarse a problemáticas fidedignas a través de un relato que, no por ser admitidamente ficcionado, le arrebatara el peso de su crudeza. En eso radica la justificación de su tratamiento realista, lo que no se aleja demasiado del motivo inspirador del género documental. No obstante no es un experimento de documental, sólo pide prestada su esencia: el extraer un pedazo de la realidad que hasta entonces se había mantenido en las sombras y tratarlo a su merced para a posteriori exponer su propia versión de éste.

⁵ Ledo, Margarita. “Del Cine-Ojo al Dogma 95.” Editorial Paidós Comunicación Cine, 2004. España. Pág 82

⁶ Ledo, Margarita. “Del Cine-Ojo al Dogma 95.” Editorial Paidós Comunicación Cine, 2004. España. Pág 81

Tal vez con un espíritu menos comprometido y más cuestionamientos del tipo existencialistas, la Nouvelle Vague de todas formas no existe sin el Neorrealismo en cuanto a formato; aprovechamiento de locaciones reales, permiso para la improvisación y utilización de actores no necesariamente populares y/o profesionales para contar historias que, se supone, se pondrían encontrar en cualquier esquina de la ciudad. Es crítica, pero ahora con un bagaje ciertamente más culturizado –y para un *público* más culturizado, o por lo menos dispuesto a reflexionar a ese ritmo y modo más bien abstracto de los personajes. En la Nouvelle Vague se cuestiona el devenir del mundo desde la intelectualidad. De acuerdo a esta lógica, “*Hiroshima mon amour*” de Resnais se estructura en base a una extensa conversación entre dos amantes, utilizándola como excusa –o más bien dispositivo- para hacer un complejo análisis del estado crítico de un mundo donde la gente es capaz de lanzar bombas atómicas a otra gente con tal de ofender sus ideales. En ese sentido, es posible aventurarse a interpretarle casi como un documental de corte muy reflexivo, siendo la charla la puesta en escena a partir de la cual se pretende hacer un ensayo con breves flashbacks entre medio. Ficción ensayística o documental ensayístico, no queda del todo zanjado –o por lo menos da para la discusión.

Décadas después, en Dinamarca y manos de los directores Lars von Trier y Thomas Vinterberg, surge el Dogma 95, manifiesto cinematográfico compuesto por diez reglas supuestamente inviolables (supuestas porque nunca fueron respetadas del todo). Éstas, al igual que el Neorrealismo y la Nouvelle Vague, coinciden fundamentalmente en la opción deliberada de desarrollar el relato ficcional dentro de un contexto lo menos prefabricado posible en pos de la sensación de realismo. En el Dogma 95, sin embargo, no pareciera haber una inquietud que vaya más allá de, valga de redundancia, lograr esa sensación de realismo en su relato en desmedro de decorados y dispositivos que desvíen la atención. Eso, por supuesto, asumiendo que el Dogma 95, por la simpleza de sus reglas, genera espacios para realizadores novatos y sin presupuesto. Dando por sentado –a priori- que es un estilo, en ese sentido, “democrático” porque brinda oportunidades de creación y difusión para todos por igual, el Dogma 95 visto estrictamente como lenguaje cinematográfico -como propuesta- no

ofrece más allá que la evidente priorización de la historia y el desempeño de los intérpretes por sobre todo el resto de elementos que configuran la riqueza del audiovisual y que lo diferencian del resto de las artes.

Por consiguiente, es un estilo que prescinde del cine, es decir, la historia no pierde su valor si es expuesta en otro formato porque su versión original se despreocupa del lenguaje audiovisual. Es básicamente el caso de *“Festen”* de Vinterberg, considerada la primera obra adscrita a las reglas del Dogma. La película, que cautiva por su chocante premisa y la impresionante naturalidad de los protagonistas, sería numerosas veces adaptada al teatro sin perder sus cualidades. Lo que vale en este cine es la capacidad del director de mimetizar a los actores en el contexto impuesto, y de cómo ellos sostienen esa mimetización a lo largo del rodaje, ayudando, en tanto, a hacer avanzar la historia a partir de su interrelación.

*“Actores que tienen que vivir y no representar, que se acomodan a lo más oscuro de ellos mismos y que al hacerlo convierten su intervención en una cuestión ética, gente que aprende a vivir con su lado sombrío...”*⁷

Por cierto que llama la atención el uso de palabras de Ledo; el verbo *vivir* en vez de *representar*, cuando se subentiende que la labor del actor es desenvolverse en la piel de un personaje que es visto por él como una tercera persona –él. Al revertir ese punto de vista a una primera persona –yo-, es propicio cuestionar si acaso la obsesión realista del Dogma 95 aspira a que, en la pantalla, seamos testigos del desempeño de un actor o más bien a un simple mortal desplegando sus genuinas emociones ante la cámara y a partir de un guión pre-establecido.

⁷ Ledo, Margarita. “Del Cine-Ojo al Dogma 95.” Editorial Paidós Comunicación Cine, 2004. España. Pág 188.

El caso de “Nos vemos a las 6”

Volviendo a la lógica de la simulación como herramienta justa de emplear dentro del esquema documental que ha sido manifestada en el segundo punto, es que retornamos al caso particular de “*Nos vemos a las seis*”. La película, como ya se ha mencionado, también recurre ya sea a la dramatización como en el caso del –accidental- plano subjetivo durante el vuelo, o a la acción guiada por la directora en las escenas observacionales de los personajes. La abuela pintando un cuadro, la tía encendiendo el fuego en su casa o la madre caminando por las orillas del mar no dejan de ser acciones verdaderas –o mejor dicho, verosímiles- sólo porque se han iniciado con un *acción* y terminado con un *corte*. Son, después de todo, acciones que esas personas realizan en su cotidianeidad con más o menos frecuencia, y que están insertas dentro de un contexto compuesto por la vivencia y testimonio de una familia común y corriente que se vio repentinamente enfrentada a una tragedia que rompió esa normalidad: la desaparición del patriarca.

La visita de la protagonista –Karin- al cementerio, donde hay una tumba familiar que simbólicamente alberga los restos de su padre (porque éstos nunca fueron encontrados) fue acordada con antelación con el equipo, teniendo conocimiento, sin embargo, de que ella suele visitar el lugar en compañía de nadie. Es un ritual de Karin que la realizadora se vio en la necesidad de representar en la pantalla y que por lo tanto no pierde su cuota de auténtico porque forma parte de la vida de ella. Cuando Karin visita la tumba, realiza exactamente las mismas acciones que vemos en la película; trae flores, se sienta y conversa de su vida con el fantasma de su padre.

Tampoco olvidemos que, considerando el argumento del documental, la participación de la directora al momento de construir las escenas es fundamental. Es, antes que todo, una película de corte muy intimista, donde ella echa una mirada igualmente introspectiva e retrospectiva con respecto a su relación con una madre marcada de por vida por la abrupta desaparición de su padre cuando tenía sólo nueve años. Por tanto el trabajo de dirección de la realizadora tanto durante el rodaje como

en el montaje, es clave para plasmar su punto de vista personal y autoral, de lo contrario sólo estaríamos en presencia de una serie de *talking heads* intercalados por planos de caminatas y paisaje –lo que no lo alejaría demasiado de un reportaje. “*Nos vemos a las seis*” apunta a mucho más que eso, es una película de autodescubrimiento y por consiguiente necesita de la intervención de su realizadora, y necesita que esa intervención se note a nivel de discurso. Y es justamente aquello lo que vuelve al cortometraje más genuino; el poder confiar en que la intervención de la autora ha sido lo suficientemente auténtica como para no poner en duda el motivo de esa misma intervención.

Es decir, las escenas no han sido guiadas con un propósito netamente visual (el cómo se verá) sino que también guardan un mensaje que contribuye a su premisa (el qué dirá). Un ejemplo de esto se puede observar en el plano cerrado de Karin caminando en soledad por el muelle de Ancud. El momento fue registrado al atardecer, inmerso en un hostil clima chilote, y no fue simple casualidad; aquello fue planeado con anterioridad por el equipo para dar con la estética esperada. El fin era que viéramos a una Karin vulnerable y perdida en sus pensamientos con el viento golpeándole el rostro y un fondo de tonalidad azul, todo para reafirmar el mensaje adjunto a la película; el de una mujer susceptible a los altibajos de la vida y que nunca más se pudo sentir completa tras la desaparición de su padre. Ese discurso cobra mayor potencia porque el plano está acompañado del relato en off de su hermana Zita, comentando lo pequeña que estaba Karin cuando ocurrió la tragedia.

El pausado travelling in que nos muestra las afueras e interior de la casa de campo, si lo quitamos de su contexto, resultaría ambiguo respecto a qué tipo de película pertenece. La soledad y vacío que representa, esa angustia que transmite gracias a la construcción sonora basada en un tenso silencio inicial, seguida de los pensamientos en off de la directora y finalizada con el creciente ruido del océano, sería igualmente válido insertado en un filme de ficción. Por sí sola, por consiguiente, esa secuencia carece de categoría –su barrera con la ficción, como se ha manifestado en la introducción, se vuelve nebulosa. Y sólo una vez que la observamos como parte de un todo es que comprendemos su naturaleza. Instantáneamente la asociamos con los

planos registrados en Súper 8 hace más de cuarenta años, cuando somos testigos de un encuentro familiar que se llevó a cabo ahí mismo, sobre el mismo piso. Todo era júbilo y unión para aquel entonces -su valor, por tanto, radica en el triste contraste entre ese ayer y un hoy marcado por una familia disgregada y una angustia irresuelta, la nostalgia de esa cohesión que se marchó con el abuelo. La filmación de ese travelling es un recurso consciente del poder que se generará después al hacer la comparación con ese pasado tan lejano tanto temporal como emocionalmente. Hay ahí, por lo tanto, un trabajo de lenguaje cinematográfico importante puesto que se está comunicando el abismo entre ambas épocas sin decirlo explícitamente, sino a través de una elaboración dada por el trabajo de cámara y sonido –y todo a partir del conocimiento de la directora de que el espectador logrará hacer la asociación entre el viejo registro familiar y el actual.

Este mismo trabajo conjunto con el sonido destaca como recurso expresivo en aquellos planos del cielo, donde primero oímos el ruido del viaje que viene a dramatizar el inicio del viaje aéreo y a la vez el viaje interior de la realizadora, y luego vemos otra vez el plano con un sonido más bajo dando a entender que el viaje tanto aéreo como el de la directora está acabando. Informados ya como espectadores de las consecuencias familiares que trago consigo ese viaje en avioneta porque el filme ya ha avanzado lo suficiente, enfatizadas en la dinámica madre-hija que se aborda en la película, la repetición del plano en particular es muy relevante y emocionalmente fuerte. Comprendemos con mayor propiedad, en ese instante, que aquel evento detonó repercusiones que hasta el día de hoy permanecen latentes.

Igualmente, el cortometraje incluye una instalación de fotografías que penden de los árboles de un bosque, enseñándolas a través de un paciente travelling decorado en vegetación natural. En estricto rigor, aquellos planos ni siquiera corresponden a una simulación con afanes de verosímil, sino que delatan de forma autoconsciente su fabricación como elemento dramático. Mas aun así no peligran de generar confusión al romper, admitidamente, con la convención que debiese componer un documental, porque están insertos en el montaje como recurso evocativo que se vuelve más poderoso al estar rodeado de la frondosidad de un bosque que, de manera

equivalente, ofrece un respiro del drama que nutre la película, y también el atractivo visual de éste mismo –lo que no es menor como aporte estético. La instalación posee un aire bucólico y surrealista que aporta a la coherencia del discurso de la película; el conflicto de esta familia en medio de esta naturaleza digna de ensueño.

La construcción emocional a nivel de relato y sobre todo, la omnipresencia del punto de vista de la directora de aquel documento debiese, por tanto, comprometer lo suficiente al público para que éste no repare en las puestas en escenas –no es que el espectador esté necesariamente inconsciente de ellas, sino que las acepta e interpreta como una herramienta narrativa y modo de expresión autoral válidos. Se vuelve entonces a que, finalmente, todo depende del contrato que se establece entre la película y su espectador. Jean-Pierre Oudart da una explicación respecto a este fenómeno:

“(...) el lugar del sujeto-espectador está marcado, inscrito en el interior del sistema representativo, como si participara del mismo espacio. Esta inclusión del espectador no le deja percibir los elementos de la representación como tales, sino como si fueran las propias cosas.”⁸

Es exactamente lo que ya ha sido previamente planteado a propósito de la sensación de fidelidad que el público del documental, de forma silente, demanda. El ver un documental es una experiencia que implica soslayar la presencia de la pantalla y todo el mecanismo que funciona detrás para proyectar el filme, transformándola en vez en una instancia donde se nos abren las puertas de la realidad –realidad de la que nosotros como espectador también somos parte. La realidad proyectada, por tanto, se conjuga con nuestra propia noción de realidad y se convierte fluidamente en una –es un proceso invisible, instantáneo, inmediato.

⁸ Aumont, Jaques, Bergala, Alain, Marie, Michel y Vernet, Marc. “Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.” Editorial Paidós Comunicación, 1983.

Conclusión

El cine es una expresión de arte compleja en su composición, no se puede limitar su estudio desde un sólo punto de vista porque de lo contrario quedan cabos sueltos, resultaría en un análisis inacabado, insuficiente y sobre todo injusto con las diversas aristas que se entremezclan y conviven para convertirlo en el lenguaje ávido de nuevos mecanismos de expresión que es. En su tratamiento conjuga préstamos a otros tipos de arte como las artes plásticas en cuanto a la construcción de encuadres ya sea a nivel de decorados o de métrica, la fotografía a nivel de la importancia del uso de la luz y cómo ésta se utiliza como recurso expresivo, el teatro en términos dramáticos y de dirección de actores, la literatura (en prosa o verso) en términos de narrativa y construcción de personajes, y también de la música no sólo a un nivel explícito (el añadir melodía a una escena con tal de complementar el mensaje visual y/o textual) sino también su composición; la progresión dramática de una película puede estar inspirada o basada en una pieza musical. El cine se nutre de todas estas expresiones y con ellas fabrica su propia identidad –no está, por tanto, cerrado a explorar y probar distintos modos de enriquecerse.

En esencia, los límites del cine no son radicales y es a partir de esa premisa que podemos observar cómo los terrenos de la ficción y el documental a veces interactúan fluidamente, sin que nos percatemos a primeras porque es una interrelación que brota naturalmente, sin esfuerzo. Cuando un documental recurre a una serie de puestas escenas donde los personajes –que son personas reales- son guiados por el realizador para que representen su día a día frente a la cámara, en estricto rigor, no se diferencia demasiado de actores que interpretan sus roles en proyectos de ficción. En ambos casos tenemos a personas que escuchan las órdenes de un director y que a partir de un *acción* se desempeñan hasta escuchar el *corte*. La distancia radica cuál es la motivación original del autor: ¿quiero que mi película despierte una sensación de verosimilitud o realidad en el espectador? Porque ciertamente no es lo mismo.

Cuando hablamos de ficción hablamos de verosímil –toda una construcción que, independiente de su género (sea una fantasía o un drama realista), consta de unos propios códigos lo suficientemente concretos y elocuentes que nuestro cerebro los interpreta como posibles (posibles, no ciertos). La trilogía de “*Lord of the Rings*” de Peter Jackson nos resulta atractiva, nos atrapa y conmueve porque, a pesar de que su submundo está a kilómetros de lo que nuestra realidad verdaderamente es, la historia nos hace sentido. Nos hace pensar que todo lo que acontece en esas tres películas *podría ocurrir si* un universo como ése efectivamente existiera. Pero entonces se nos presentan casos virtualmente opuestos como “*Idioterne*” de Lars Von Trier donde presenciamos a actores comportándose como idiotas en un contexto inalterado, y es partir de la crudeza de su tratamiento que es propicio cuestionar hasta qué punto estamos viendo una película de ficción ordinaria o más bien una especie de ejercicio sociológico documentado. De no haber un guión y director detrás sería justo inclinarse hacia la segunda opción.

La sensación de autenticidad, en cambio, es lo que persigue el documental y para eso debe ser primero verosímil –la verosimilitud es su medio, no el fin. Es el aclarar desde el comienzo de que lo que está proyectando la pantalla es la interpretación del autor de un trozo de nuestra propia realidad encapsulado en una sucesión de planos. En este caso el concepto de verosimilitud se aplica de forma distinta porque, a diferencia de la ficción, en el documental esperamos que la historia sea posible dentro de nuestros propios códigos de verdad –no el de la película. En la ficción la frase que suena en nuestro cerebro es: *esto sería real si...*, mientras que en el documental es: *esta es una interpretación de lo real*. “*Thin*” de Lauren Greenfield es una película para la televisión que se interna dentro de una clínica de rehabilitación para jóvenes con desórdenes alimenticios, y su tratamiento observacional del comportamiento de las chicas en su rutina diaria en ningún segundo nos hace cuestionar el valor de su autenticidad. Pero entonces tenemos el caso de “*Nostalgia de la luz*” de Patricio Guzmán, donde algunos personajes actúan claramente acorde a lo que el realizador les ha dicho a priori, pero eso tampoco significa que están fingiendo. Observar a un ex prisionero político medir la extensión de un cuarto con tan sólo sus pasos, evidentemente porque Guzmán se lo ha pedido para la cámara, no es

equivalente a estar presenciando una farsa o una invención. Es un recurso expresivo justo, y que guarda muchísima potencia por lo que evoca –que es lo que el director pretende, evocar ese oscuro pasado.

“Nos vemos a las seis” se vale de ese recurso justo. Nos enseña una especie de dramatización del fatídico vuelo que dejó a la mamá de la realizadora sin padre. Nos enseña a los personajes recreando su propia realidad frente a la cámara. Nos enseña un travelling en una casa donde no ronda un alma, y una instalación de fotografías en el bosque de carácter casi surrealista, como un espejismo que de pronto se asoma en medio de la selva chilota. En resumen recurre a la puesta en escena y la acción guiada que, en términos generalizados (más bien simplistas y/o desinformados del área), sólo se suelen asociar al género ficcional aunque también sea un recurso inherente al documental –ciertamente es inherente al cine a secas. Un filme, ficcional o documental, requiere de dirección por más mínima que sea, de lo contrario todo sería un simple registro azaroso sin rumbo ni trascendencia. No importa que sus ambiciones se resistan a limitarse a un sólo lenguaje, que sus fronteras a nivel de realización y/o formato se rocen con el de otro; después de todo el cine continúa expandiendo sus horizontes. Y los expande porque así nació; es una comunión de expresiones. Su variedad de herramientas a mano, por tanto, y la constante exploración de recursos sólo responden al carácter pluralista de su identidad.

Bibliografía

- Ledo, Margarita. “Del Cine-Ojo al Dogma 95.” Editorial Paidós Comunicación Cine, 2004. España.
- Aumont, Jaques, Bergala, Alain, Marie, Michel y Vernet, Marc. “Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.” Editorial Paidós Comunicación, 1983.
- Nicholls, Bill. “La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental” Editorial Paidós Comunicación Cine, 1991.

Filmografía

- *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, hermanos Lumiere.
- *Nanook of the north*, Robert Flaherty
- *El grito del sur: Casas Viejas*, Basilio Martín Patino
- *Nobody's business*, Alan Berliner
- *Bowling for Columbine*, Michael Moore
- *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais
- *Roma, città aperta*, Roberto Rossellini
- *Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica
- *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais
- *Festen*, Thomas Vinterberg
- *Lord of the Rings*, Peter Jackson
- *Idioterne*, Lars von Trier
- *Thin*, Lauren Greenfield
- *Nostalgia de la luz*, Patricio Guzmán
- ***Nos vemos a las 6*, Michelle Ribaut**

PENTAGRAMA AUDIOVISUAL:
EL CINE CONCEBIDO COMO COMPOSICIÓN MUSICAL
DESDE EL MONTAJE

Brian Cullen Espinoza

Dos cuadros, cuatro notas



Si mostrara estos dos cuadros sin ninguna explicación, la mayoría creería que se trata de dos imágenes sin relación. Un cuadro negro y la fotografía de una persona saludando, claramente deteriorada por el tiempo.



Y si por otro lado mostrara este pentagrama a un público general, la gran parte reconocería que se trata de una pieza musical, pero muy pocos serían capaces de interpretarla, o de saber con exactitud cómo suenan esas cuatro notas.

Ahora, si mostrara estos tres elementos juntos, cada persona a quien se los muestre determinará el tiempo que crea conveniente para poder apreciar bien las imágenes y el pentagrama, asociándolos de la manera que encuentre más coherente. Un tiempo y una asociación diferente, dependiendo del espectador.

La verdad es que estos son elementos que forman parte, de una u otra forma, del inicio del corto documental “Nos vemos a las 6”, de Michelle Ribaut, donde fui montajista y compositor musical. Cabe decir que esos dos primeros cuadros no son los dos primeros fotogramas de la película, sino que son las dos primeras imágenes diferenciadas que se pueden ver, y que esas cuatro primeras notas fueron ejecutadas en una guitarra acústica. Sin embargo, habiendo dicho esto, aún no queda del todo claro la relación de estos cuadros y la música. ¿Esta empieza a sonar con el negro o cuando aparece la imagen de esta persona?, ¿esta imagen se mantiene congelada

mientras la música suena, o es un frame entre muchos otros que muestra el movimiento de una acción?, si hay una acción, ¿cuál es? Debido a las limitaciones obvias del papel que me impiden mostrar el inicio de la película, solo me queda escribirlo a modo de guión:

Con la pantalla en negro, se comienza a escuchar una melodía en guitarra acústica, la cual continúa mientras pasamos por corte directo a imágenes en 8 mm de JULIO KOMPATZKI, a quien vemos saludando y caminando hacia la cámara...

Aunque aún quedan dudas de cómo suena la canción, cuál es el real recorrido que hace Julio, quién es Julio, etc., ya se puede entender un poco mejor la relación entre la música del pentagrama y las imágenes. Relación que yo, como montajista del documental, determiné más conveniente, al igual que como compositor, determiné la relación entre las distintas notas para hacer aquella canción. Aquí se pueden vislumbrar las similitudes entre el montajista, en este caso de documental, y el compositor musical, las cuales son más de las que se cree, y es que la influencia de la música en el cine, específicamente en el montaje, va más allá de si este ocupa o no una canción. Son estos conceptos los que trataré de desarrollar a lo largo de este escrito.

El tiempo no se detiene

*Music is your only friend
until the end*
The Doors

Indudablemente el origen de la música y el del cine no podrían ser más opuestos, sin embargo, es en esta diferencia en donde se encuentra el punto de unión entre ambos.

No hay datos claros ni exactos de cuándo y dónde se origina la música. Se han encontrado instrumentos musicales tan antiguos como las pinturas rupestres más longevas de las que se tienen registros. Y más aún, teniendo en cuenta que para poder

crear una obra musical no es necesario tener un instrumento, no se pueden tener convicciones al momento de referirse de cuánto tiempo la música es parte de nosotros o desde cuándo se desarrolla como tal, ya que teniendo voz, golpeando las palmas o distintos elementos a determinado ritmo, se puede crear lo que se podría llamar una pieza musical, la fuente del sonido no importa, sino su disposición. Es por esto que se podría decir que desde que existe el hombre existe la música.

Por otro lado, el cine viene a formar parte de nuestra historia mucho después y con precedentes mucho más definidos. Si bien se venía experimentando con la fotografía, imágenes en secuencia y la ilusión de la imagen en movimiento desde mucho antes, como menciona Román Gubern en su "Historia del Cine", no es hasta 1895 que los hermanos Lumière revelan su cinematógrafo al mundo, demostrando ser capaces de capturar y reproducir una acción de manera mecánica. El resto es historia, en adelante el cine se ha desarrollado hasta llegar a lo que es hoy, y aún se sigue redescubriendo e innovando, pero no entraré en detalle de esto. Lo importante para mí es el hecho de que el cine no existiría y que actualmente no se podría hacer sin una cámara que "capture" movimiento, ya sea real o virtual, plasmando determinados fragmentos de algo mayor que se desarrolla en el tiempo, para luego ser colocados en determinado orden, y finalmente ser proyectados y expuestos.

Si vemos estos dos comienzos, se pueden desprender las génesis de cada una, el por qué surge cada una, las necesidades a cuales responden, las que son, al igual que sus historias, totalmente distintas la una de la otra.

Por un lado tenemos al cine, el cual responde a una curiosidad científica del hombre, poder capturar y reproducir el movimiento de manera mecánica, y sólo responde a esta curiosidad. El cine nace como un avance tecnológico, no respondía a una necesidad superior que la de crearse a sí mismo, de poder lograrse a sí mismo. No había un plan definido para el cinematógrafo una vez creado, no se sabía a lo que llegaría a convertirse, a lo mucho se pensó como la novedad del carnaval, el nuevo atractivo, pero no como un arte, y es este origen técnico que liga al cine como forma de expresión, a una cámara. Es esta dependencia técnica la que impide que el cine exista

sin un referente, algo que la cámara capture. El cine siempre va a contar con un referente, real o virtual. Ya sea cine fotoquímico o digital, lo que se representa tiene un referente tangible, fotografiado o codificado. Si se necesita una silla, se filma o se graba una silla o algo que parezca silla y se tiene, esa silla filmada existe en la realidad (o existía, si por X razón se pierde). Aún en el cine abstracto, ejercicios como los de McLaren o en animaciones, algo real fue capturado, ya sea pintura, dibujos, haz de luz, hasta experimentaciones con reacciones químicas, todo lo que se proyecta tiene un referente real. Aún los elementos generados por computadores, también responden a un referente, ya no tan directos, pero aún así, sigue teniendo referentes. Como quien dibuja con lápiz y papel, la información codificada genera distintas imágenes que responden a diferentes elementos.

Al contrario, la música responde a una necesidad puramente natural de expresión del hombre, un instinto si se quiere, en donde no se puede hablar con seguridad, donde no se puede más que aventurarse a buscar una respuesta. No se sabe en qué momento el hombre decidió crear un instrumento a cuerdas y hacerlo sonar, tomar cueros de animales para luego soplarlos o golpearlos y crear canciones, o de dónde (y me refiero en el interior de los humanos) realmente de dónde nace esta necesidad de crear algo completamente ajeno al hombre, y a la vez algo tan humano como lo es la música. Es por este origen que la música, al contrario del cine, no tiene un referente real, no tiene ningún referente. Decir que la música tiene como referente el cantar de las aves, el correr del río o el soplo del viento es ser bastante ingenuo, por decir lo menos, porque la música no responde a esos elementos, no responde a nada que se encuentre en la naturaleza. No captura los sonidos como lo haría el cine, no los replica, como alguna vez hizo la pintura con paisajes y personas. Stravinsky, uno de los más grandes compositores de ballet, paradójicamente afirmó que la música no puede significar nada fuera de sí misma. En esta misma línea, Nietzsche manifestó que la música *no es reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad (Objektivität) adecuada de la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad*

*misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí*⁹.

Aquí se podría mencionar el movimiento musical de las décadas de los 40's y 50's, *Musique Concrète* desarrollado por Pierre Schaeffer, movimiento que usaba, entre otros, sonidos grabados de la naturaleza o ciudades, osea que en definitiva sí tenían un referente. Sin embargo, y como dije antes, la fuente de los sonidos que producen música, ya sea la voz o palmas, o un tren pasando, no importa realmente, si no lo que se busca con esos sonidos. Así como quien toca una trompeta no busca representar una trompeta sonando, la *musique concrète* no buscaba representar lo que grababa, sino darle otro sentido, no como hizo Walter Ruttmann con su *Weekend* (1929), donde a través de un montaje sonoro de ruidos y voces, representa el "paisaje urbano auditivo" de un fin de semana en Berlín, lugar de donde surgieron esos sonidos originalmente.

Hasta aquí pareciera que me he desviado del tema, aún no menciono similitudes entre ambos, ni el montaje ni la composición musical, sin embargo, los antecedentes mencionados son necesarios para poder seguir avanzando. Ahora no puedo más que irme con cuidado para evitar cualquier mal entendido o una interpretación errónea.

Cuando se habla de cine y música, la mayoría los relaciona con cómo y para qué se utiliza la música en el cine, tema que a mí no me interesa desarrollar en este trabajo, sin embargo se me hace necesario mencionarlo para más adelante.

La música es un elemento más de los tantos que tiene el cine a su disposición, lo que muchos dan por sentado y son pocos los que cuestionan realmente este hecho. Pero como dice Claudia Gorbman en su libro "Unherard Melodies",

Podría haber algo inherentemente paradójico sobre la presencia de la música en los films, incluso si nuestra experiencia como espectadores pareciera afirmar

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. "El Nacimiento de la Tragedia", texto virtual. p.34

que la música pertenece al soundtrack de manera bastante “natural”. El problema podría ser posicionado de esta forma: ¿no es la retórica del discurso filmico (representacional, “naturalista”, rítmicamente irregular) inconmensurable con la retórica del discurso musical (no representacional, “lirico”, rítmicamente regular)?¹⁰

Aquí Gorbman resume de cierta manera lo que había expuesto anteriormente, y agrega el elemento del ritmo, que más adelante retomaré. Pero a pesar de que las diferencias entre el cine y la música son evidentes, de alguna u otra forma terminaron juntos, y, como dije antes y a donde apunta mi tesis, tienen una relación más estrecha de si una película tiene o no música en ella.

Una explicación del por qué se unieron, y que me parece bastante adecuada para mis fines, es la que menciona Adorno en su libro “El Cine y la Música”

Desde que el cine existe ha contado siempre con el acompañamiento musical. La pura imagen, al igual que las sombras chinescas, debe haber tenido un carácter fantasmagórico –sombra y fantasma han estado unidos desde siempre-. La función “mágica” de la música, (...), debió consistir en el apaciguamiento de los malos espíritus a nivel inconsciente¹¹.

Aquí se deja ver una gran carencia que tenía el cine que la música viene a suplir, pero ¿a qué se debe esta carencia? Seguramente a que su origen técnico, al solo buscar la reproducción de la realidad, no la logra completamente sin reproducir el sonido. Pero más allá de la falta de sonido, ¿por qué no utilizar este carácter fantasmagórico? ¿por qué sentir esta obligación de completar lo que falta, curar la cojera? Lo más probable sea que se podía intuir el potencial que tenía y tiene el cine. No cabe preguntarse si la música lo logró o no, porque claramente lo hizo, por su origen “puro”, si se quiere, la música puede complementar muchas cosas, como una persona que hace el aseo, lo hará de mejor forma escuchando música, un viaje muy

¹⁰ GORBMAN, Claudia. “Unheard Melodies”. Londres, The British Film Institute, 1987. p. 13

¹¹ ADORNO, Theodor W. “El Cine y la Música”. Madrid, Fundamentos, 1976. p.96

largo o hacer dormir a un niño, la música de una u otra forma ayuda. La pregunta sería ¿por qué la música logró tan bien su rol, que aún después del cine sonoro, se siguió utilizando en los films? Bueno, hay que tener en cuenta que el film es *el lugar de encuentro del cine y de muchos otros elementos que nada tienen de propiamente cinematográfico*¹², es decir, cada uno de estos elementos aportan su parte para poder lograr un buen resultado, lo que aporta la música, solo lo puede aportar la música, al igual que la fotografía, el sonido, la ambientación, la arquitectura, la dramaturgia, etc. El cine es el resultado de la buena articulación entre todos estos elementos y más de distinta procedencia.

Pero el de la música es un caso especial. Ahora volviendo a tomar la música y el cine por separado, no la una en función del otro, ambos tienen en común algo sin lo cual ninguno de los dos existiría: el tiempo. Y me refiero al tiempo como tal, como este flujo constante que no se detiene, la cuarta dimensión, esto en lo que todos estamos inmersos y nos hace cambiar constantemente.

Tanto el cine como la música son artes que para apreciarlos a cabalidad, hay que determinarles una cierta cantidad de tiempo. Uno no deja la sala de cine a mitad de la película si esta le interesó, y no se deja una canción a medias si esta de verdad le gustó. Una obra cinematográfica o una obra musical son piezas que hay que entenderlas como un todo, y para eso hay que ver y escuchar desde el primer fotograma al último, u oír desde la primera nota hasta la última, no son como un cuadro o una fotografía, no son como una escultura, no son obras en las cuales el espectador estima el tiempo que cree suficiente como para apreciarlos, así como el caso de los dos fotogramas y el pentagrama que mencioné al comienzo. En la música o el cine, son los autores quienes determinan el tiempo que durarán las obras, por ende, el tiempo que el público deberá estar atento a estas para poder disfrutarlas. *El cine, al igual que una melodía, se constituye en su duración. En este sentido, “son” en tanto “siendo”. En pocas palabras, estamos ante aquello que Husserl llamaba “objetos*

¹² AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. “Estética del Cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje”, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2002. p. 14

*temporales*¹³. Husserl hablaba de que estos “objetos” son esencialmente un flujo, el cual se muestra en sintonía con el flujo del espectador. Es este último punto el que cobra más importancia, ya que, si bien este flujo se debe a la sucesión de signos y no a la simultaneidad de estos, no es hasta que coincide con el flujo de quien observa que cobra sentido. Un libro también es una sucesión de signos, sin embargo, es el libro el que está supeditado al flujo que el lector le otorgue y no al revés.

Al tener ambos una estructura lineal, un despliegue que se va desarrollando en el tiempo, si sus partes están bien ordenadas o tienen una buena sucesión, es decir, una buena interacción entre los elementos que se continúan, el tiempo que duran, el protagonismo que obtienen, el espectador se va a sumergir en la obra, se va a involucrar tanto en ella, que no va a pensar los elementos como partes separadas, sino como un todo que pasa frente a sus sentidos. Este es el papel del compositor musical y el del montajista cinematográfico, decidir qué elementos poner, en relación con qué otros, para provocar qué sensación. Entonces, ¿por qué mencionar la utilización de la música en el cine, siendo que la comparación que quiero desarrollar es de las artes por separado?, aún más si en la actualidad, el cine, y sobre todo en el cine documental (que es donde me voy a centrar más adelante), ha surgido una tendencia a no utilizar música. ¿Y por qué mencionar el origen de ambas, si se quería llegar a la similitud de desarrollo temporal entre ellas? Bueno, dejo estas preguntas para el próximo capítulo.

Lo musical del cine, más allá de la música

*I got rhythm
I got music
I got my girl
Who could ask for anything more?
George Gershwin*

Como dice Adorno, la forma en que se unieron el cine y la música, fue con esta última cumpliendo un rol de “parche”, de acompañamiento para suplir una falta. Pero a

¹³ CUADRA, Álvaro. “La Obra de Arte en la Época de su Hiperreproducibilidad Digital”. Revista RE – Presentaciones, Año 1, N 2, 2007. p. 41

medida que el cine se fue desarrollando, la música cambió su rol para formar parte como un elemento expresivo, como aún se sigue utilizando. Sin embargo, han surgido distintas ramas en el cine que han desarrollado un lenguaje cinematográfico tal, que la música ya no es necesaria para favorecerlo, como por ejemplo, los documentales que Bill Nichols agrupa en la *modalidad de observación*¹⁴, donde se favorece la sensación de realidad por lo que la música extradiegética no tiene cabida. Entonces ¿qué relación pueden tener la música y el cine en general, a parte de su similar progresión temporal? La respuesta a esta pregunta es simple: el ritmo. Y su explicación se encuentra en los orígenes de ambas artes que vi en el capítulo anterior.

El ritmo es algo inherente a la música, es una propiedad de esta, no puede haber música sin ritmo, por lo tanto, es algo que el hombre posee en su interior, en ese mismo interior que creó y desarrolló la música del que no tenemos gran claridad, ahí es donde identifica y reconoce el ritmo. Al contrario, el cine al buscar solo la reproducción mecánica del movimiento, no nace con ritmo más que el de la acción dentro del plano, el cual no es un ritmo planeado. No es hasta que el montaje alcanza el importante papel que posee, que las películas comienzan a demostrar que poseen un ritmo. ¿Pero por qué darles un ritmo?, o más bien ¿por qué empezar a trabajar este ritmo? La música que acompañaban las películas, las canciones que tocaban las orquestas en los teatros o los músicos en las salas de proyección, debían tener una concordancia con lo que se estaba viendo. Esta cualidad “mágica” de la que habla Adorno, que por un lado *apaciguaba los malos espíritus*, por otro traspasó esta función de acompañamiento para dejar en evidencia que en el cine también se podía trabajar el ritmo. Fue entonces que a este juguete tecnológico, se le adecuó algo netamente sensorial, más allá de características técnicas, esta cualidad que el hombre desde que es hombre venía desarrollando con las melodías. Se le descubrió al cine esta condición inseparable de la música, y este no la volvió a abandonar.

Digo que se le descubrió porque en un comienzo, como vi anteriormente, al no tener claro qué hacer con el cinematógrafo, había una obligación de crear un lenguaje, y en este lenguaje que se estaba creando, el ritmo era una característica latente,

¹⁴ Una de las modalidades documentales que aparecen en NICHOLS, Bill. “La Representación de la Realidad”.

potencial, la cual se revela en el montaje, pero que también se encuentra en otros aspectos del cine.

Ahora, si tomamos la “definición amplia de montaje” que hacen los autores del libro “Estética del cine”: *“el montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos, visuales o sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración”*¹⁵, se puede ver que la acción de montar finalmente define el ritmo de la película. Digo finalmente, porque antes están los distintos procesos de una producción, como la idea, escritura del guión, el rodaje, que igual influyen en el ritmo, el cual en el montaje se identifica y concreta con la utilización de los instrumentos con los que cuenta.

Si vemos los tipos de montaje que se desprenden de “Las Formas del Cine” de Eisenstein,:

- Montaje Métrico
- Montaje Rítmico
- Montaje Tonal
- Montaje Sobretonal
- Montaje Intelectual

podemos apreciar que cada clasificación surge de distintos criterios. Aunque no voy a analizar cada uno, me llama especialmente la atención el montaje rítmico, ya que insinúa que hay montajes “más rítmicos que otros”. Independiente de que por las naturalezas de los criterios en los que Eisenstein se basó, se puedan mezclar, hacer un montaje “intelectual-métrico” o algo así, y teniendo en cuenta lo que dije anteriormente, me surge la siguiente pregunta, ¿acaso no cada montaje tiene su propio ritmo? ¿acaso no cada película, respondiendo a sí misma, tiene un montaje rítmico? El montaje de una película va a tener un ritmo, el cual va a determinar su tempo, que va a definir la velocidad con la que avanza la historia. Si bien, como mencionaba Gorbman, el cine tiene un ritmo irregular, los ritmos dentro de una buena película deben ser coherentes con su fondo.

¹⁵ AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. “Estética del Cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje”, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2002. p. 62

Tomemos algunos ejemplos fílmicos para ver cómo el cine, a través de la utilización de los recursos que tiene a su disposición, puede trabajar distintos ritmos para producir distintos significados. En primer lugar, surge la obra del mismo Eisenstein, por tener un montaje claramente visible, donde se nota el corte, y obliga a hacer asociaciones que en otro tipo de montaje no surgen. Me voy a centrar en una pequeña serie de tres planos de *El acorazado Potemkin* (1925), en el que se muestran tres estatuas de leones, uno durmiendo, otro con la cabeza levantada, y otro erguido. Estos tres planos están montados a tal ritmo, que crea la sensación de que un león se ha percatado de algo y se levanta de su descanso. Es una porción bastante pequeña dentro de toda la película, sin embargo bastante efectiva. Si estos tres planos duraran más, solo serían estatuas, descripción de un contexto, si duraran menos, darían la sensación de un caos. Sin embargo, por el contexto de la película en el que están, el tiempo en el que fueron montado, dan la sensación de alerta, sorpresa (nadie pensaría que una estatua cobró vida, se lee de manera simbólica).

El hombre de la cámara (1929) de Dziga Vértov también es un caso en el que el montaje se hace evidente, donde las manipulaciones visuales hacen un juego bastante interesante. Aquí, el ritmo del montaje va cambiando a lo largo que se avanza la película, haciendo una homologación con los ritmos que vive una ciudad durante el día. En este sentido, también cabe mencionar *Berlín: Sinfonía de una Ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, en donde lo interesante es cómo ya, desde el título de la obra, se toma algo que es completamente musical, (una sinfonía), y se le extrapola a algo concreto, visual si se quiere (una ciudad), y que se le da real sentido en el montaje, con el ritmo y la música que lo acompaña. Si vemos la utilización de la banda sonora para significar en directa relación con el montaje, inevitablemente se tiene que mencionar *Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright. A modo de ejemplo, el final del primer capítulo, cuando en el templo empiezan a tocar la campana, este sonido es prolongado mientras se ve el paisaje para mostrar que estas personas viven de manera armónica con la naturaleza.

Más recientemente se puede encontrar la trilogía Qatsi (1982, 1988, 2002) que utiliza la música de Philip Glass, donde la manipulación del tiempo, la aceleración y el

ralentí, surgen como un recurso primordial, que van de la mano con una música que se basa en el loop, para hacer un perfil de la humanidad sin necesidad de la palabra.

Pero ahora vayámonos al otro extremo, a un montaje que trata de pasar desapercibido con un ritmo de tempo más lento. Ya había mencionado los documentales del modo observacional según Nichols, donde el montaje debe dar la sensación de realidad, así como todo el movimiento del neorrealismo italiano, sin embargo, me quiero centrar en el cine de Robert Bresson. En su película *Pickpocket* (1959) hay una escena en la que el ladrón llega a su casa donde lo está esperando un policía, y debe subir una escalera. Hay muchas formas de filmar y montar esta escena, pero sin duda la mayoría mostraría al personaje ya en la escalera o poco antes de llegar, sin embargo, Bresson deja un plano de la escalera vacía, luego se escuchan unos pasos a lo lejos, para luego mostrar al personaje. En general, el montaje de Bresson es más calmado, de un ritmo más lento, en donde el sonido anticipa la acción de sus personajes. En *2001: Odisea del Espacio* (1968), Kubrick hace un juego interesante, donde la calma del espacio exterior, la sensación de vacío es dada por largo planos acompañados por música clásica, mostrando una danza entre los pocos elementos que se pueden ver en suspensión. *La Soga* (1948) de Alfred Hitchcock, fue una serie de planos secuencia, en donde el montajista solo tuvo que unirlos, por lo que el ritmo de la película está dado por la acción dentro del plano. En esta misma línea, *El Arca Rusa* (2002) de Aleksandr Sokúrov, no posee un montaje como tal, ya que es un plano secuencia de una toma de 90 minutos, por lo que al igual que en *La Soga*, el ritmo está dado por la acción dentro del plano, sin embargo, es un ritmo más calmo que en la película de Hitchcock, ya que las historias y la cargas dramáticas son totalmente distintas.

Como vimos, todas las películas tienen un ritmo, el papel del montaje es detectar el ritmo de esta y transmitirlo con sus herramientas, reflejarlo o dárselo, pero no siempre el ritmo está dado por el montaje. Como dice Anne Baudry:

Con frecuencia se cree que el montaje es el arte del ritmo y que basta con saber cortar para dar una sensación de velocidad. Pero el ritmo de un filme no

*está evidentemente ligado a la brevedad de sus planos. Si el ritmo creado es puramente formal y no se apoya en una verdadera elaboración de sentido, eso puede ser muy molesto o puramente informativo y mecánico*¹⁶.

De una u otra forma, el espectador puede sentir cuando un plano duró más de lo que debía durar, o que se cortó antes de lo que hubiera sido conveniente, las soluciones parche se evidencian por la incongruencia que tienen con el resto de la obra, así como cuando en una canción melódica hay una nota fuera de tempo, algún movimiento mal ejecutado, o algún instrumento desafinado, todo esto provoca una sensación de incomodidad en la percepción. Lo interesante, es que la noción de ritmo, tempo, las secuencias temáticas, etc., son elemento que estaban en la música mucho antes que el cine existiera, y que de una u otra forma se le heredaron, por lo que se trabajan y se perciben de forma similar.

Con qué se trabaja

*Hay quienes cantan lo que saben
Y quienes saben lo que cantan*
Canto campesino tradicional chileno

*Eisenstein, refiriéndose al cine mudo, hablaba ya de la posibilidad de escribir una película como si fuera una partitura utilizando un montaje polifónico: “Un montaje en el cual cada plano está ligado al siguiente no sólo por una simple indicación, un movimiento, una diferencia de tono, una etapa de la evolución del sujeto o cualquier cosa de ésta índole, sino por la progresión simultánea de una serie múltiple de líneas, cada una de las cuales conserva un orden de construcción independiente, pese a ser inseparable del orden general de la composición de la totalidad de la secuencia”*¹⁷

¹⁶ BAUDRY, Anne. “Montaje y dramaturgia en el cine documental”. Transcripción de conferencia. p. 18

¹⁷ GAUDREAU, André; JOST François. “El relato cinematográfico”. Buenos Aires, Paidós Comunicación. 1995. p. 37-38

Ya Einsestein veía similitudes entre el montaje y la escritura de una partitura, pero centraba su idea en el desarrollo de distintas líneas dramáticas. Yo lo quiero llevar a lo sustancial, al modo en que en ambos casos se trabaja. Como ya he mencionado anteriormente, la acción de montar y la de componer tienen similitudes en cuanto a determinar el tiempo de qué elementos y ponerlos en relación con qué otros en una sucesión durante un tiempo determinado. Sin embargo, al momento de concebir una idea, de significar y de crear, siento que el montaje documental tiene más relación con la composición musical que el montaje de ficción. Esto, ya que en la ficción, el montaje está delimitado por un guión, un patrón que seguir, no así el documental, donde el punto de partida del montaje es similar al de la composición: un determinado número de elementos con los que trabajar, ya sean las notas e instrumentos o el material grabado, que no tienen un orden preestablecido, y por lo tanto no tienen mayor sentido. *El material impresionado no tiene para él (montajista documental) ningún significado antes del proceso del montaje; la creación cinematográfica se fundamenta en los estímulos físicos y mentales que surgen del montaje.*¹⁸ Es por esto que en adelante, me voy a centrar en la comparación entre el compositor musical y el montajista documental.

Como un compositor musical frente al pentagrama en blanco, teniendo a la disposición de su imaginación todas las notas e instrumentos musicales que requiera para poder crear una pieza musical, un montajista frente al material nuevo de una película, ve un sin fin de posibilidades, asociaciones, relaciones, tanto visuales como sonoras, *nada parece imposible, el juego con las imágenes y los sonidos parece infinito*¹⁹. El hecho de que en un documental, el espectador esté más consiente de que lo que está viendo se trata de una película cuyos hechos sucedieron en realidad, que efectivamente detrás de la cámara hay un equipo realizador, que se esforzó por lograr la toma, permite que muchas veces se deje de lado la pulcritud técnica, acepta la utilización de materiales de distintas fuentes, la utilización de sonidos extras, etc. aumentando las posibilidades que tiene el montajista. Sin embargo, estas posibilidades

¹⁸ REISZ, karel. “Técnica del montaje cinematográfico”. Madrid, Taurus Ediciones. 1990. p. 111

¹⁹ BAUDRY, Anne. “Montaje y dramaturgia en el cine documental”. Transcripción de conferencia. p. 13

que en un comienzo parecen infinitas, a medida que se avanza en el proyecto, se van limitando cada vez más.

Así como el compositor *no sólo tendrá en cuenta las posibilidades de ejecución de lo que escribe, sino también de su expresividad esté de acuerdo con el estilo y género de la composición*²⁰, el montajista estará limitado por el estilo del documental, lo que se quiere decir y de las decisiones del director.

En la música, hay distintos estilos musicales, con distintos ritmos, a distintos compases, las escalas que se deben utilizar, los instrumentos, la interacción entre ellos, etc. Cada estilo musical tiene sus propias reglas de composición, las que fueron establecidas con anterioridad y que se respetan al momento de componer. Así, un documental tiene su propio estilo, su propia lógica interna a la cual responde, regido por lo que llamaré “punto de vista”. En muchos textos de cine, el punto de vista se refiere al ángulo y posición donde se coloca la cámara, que si bien tiene relación, no lo es todo. La definición de punto de vista que yo consideraré, será desde una perspectiva más amplia. El punto de vista sería desde dónde se narra la historia, quién la cuenta y por qué. Una vez definido esto y teniéndolo claro, se puede empezar a definir puntos técnicos, como dónde poner la cámara, qué lentes utilizar, que aspecto tendrá el sonido, si va a tener música o no, que música utilizar si es que va a tener, utilización de voz en off, y por último y a la vez, qué estilo de montaje va a tener. “Por último y a la vez” ya que hay que estar consiente de todos estos aspectos para tener un resultado final coherente y unificado. ¿De qué serviría hacer largas tomas de seguimientos, si el montaje va a hacer un montaje de planos de corta duración? *Una película crea su propia relación con el espacio y el tiempo. No hay reglas, sino una gramática que cada cineasta inventa. En el montaje, se trata no solamente de respetar esta gramática sino también de revelarla*²¹.

En el caso del documental “Nos Vemos a las 6”, sucedió algo curioso. Al momento de ir al rodaje teníamos una historia totalmente distinta a la que terminó

²⁰ ZAMACOIS, Joaquín. “Tratado de armonía”. Cooper City, SpanPress, Inc. 1997. p. 223

²¹ BAUDRY, Anne. “Montaje y dramaturgia en el cine documental”. Transcripción de conferencia. p. 17

siendo. Esto debido en parte al temor de Michelle, la directora, de sobreexponer la historia íntima de su familia, y en parte por no tener una claridad del tema. El hecho de que fuera otra historia la que se quería contar, hizo que se definiera un punto de vista en función de aquella y no de la que fue. Esto provocó que algunas decisiones técnicas, sumadas a otras complicaciones en las que más adelante me adentraré, no fueran las óptimas, o no se pudieran aprovechar del todo a la hora del montaje. El proceso para definir la historia final y por ende el punto de vista, fue largo. Creo que de una u otra forma comenzó en el rodaje, el cual se podría considerar como un viaje de maduración para la directora, en el que se aclaró su posición frente al tema y a los entrevistados, pero siendo el rodaje por un periodo corto, no hubo tiempo de aclarar bien el nuevo punto de vista. Fue por eso que al momento en que volvimos del rodaje no teníamos muchas cosas claras, solo que la historia que fuimos a grabar, no era la que debía contarse.

Es por eso, que una vez que me encontré montando, junto con Michelle tuvimos que definir la historia que íbamos a contar y de qué forma lo íbamos a hacer, esa gramática de la que habla Baudry la tuvimos que crear en la sala de montaje. Pasamos por dos historias posibles, hasta llegar a la definitiva, que es la que finalmente entregamos. Una vez que tuvimos la historia y punto de vista definidos, empezó el proceso de montaje como tal, como lo define la “definición amplia de montaje”, comencé a tratar de contar la historia que puntualizamos de manera que se entendiese, y de una forma coherente, respondiendo al punto de vista por el cual nos íbamos a regir.

En definitiva, así como un compositor que tiene un estilo musical claro, un montajista con el formato del documental definido comienzan un proceso bastante parecido (dejando de lado diferencias obvias), que es el del ordenamiento de los diferentes componentes de la obra, en determinados intervalos de tiempo de tal forma que las distintas interacciones que se puedan generar vayan significando lo que se quiere, hasta llegar a un resultado que deje satisfechos a sus realizadores. Me adentraré en estas similitudes en el próximo capítulo.

Esculpiendo el tiempo

*Well, time is marching on
You tell me, babe
Well, what you is gonna do*
John Lee Hooker

Teniendo en cuenta que en la música sólo se trabaja a nivel sonoro y en el cine a niveles sonoro y visual, a continuación voy a hacer una analogía entre el trabajo del compositor musical y del montajista documental, pasando por mi experiencia trabajando como montajista en el corto documental “Nos vemos a las 6”, adecuando términos musicales al lenguaje audiovisual.

Armonía

Este vocablo tiene en Música diversas acepciones. En la más importante, la Armonía es la parte de la tecnología musical que trata de todo lo referente a la simultaneidad de los sonidos²².

Si llevamos este concepto de armonía al lenguaje audiovisual, veremos que también estamos frente a una simultaneidad de elementos, pero mientras que en la música se da entre distintos sonidos, en el cine hay una simultaneidad audiovisual entre la imagen de distinto tipo y uno o más sonidos. El más obvio es el sonido ambiente directo, pero también se encuentran la palabra hablada, el ruido y la música. (Me voy a quedar en estas puntualizaciones generales, ya que si empezara a diferenciar los distintos componentes que forman cada uno, sería demasiado para lo que quiero demostrar). Así como el compositor debe buscar las combinaciones adecuadas que forman los acordes, el montajista debe poner en relación estos distintos elementos para lograr decir y expresar lo que desea, sin que haya una simultaneidad no deseada, provocando una confusión o que impida el entendimientos de lo que se trata de exponer. Lo interesante de esto, es que a diferencia de los demás elementos, la imagen siempre va a formar parte del “acorde”, ya que, aún en

²² ZAMACOIS, Joaquín. “Tratado de armonía”. Cooper City, SpanPress, Inc. 1997. p. 28

“ausencia” de esta, es decir, con la pantalla en negro, lo que se ve es la imagen de un cuadro negro. Recordemos el comienzo de “Nos vemos a las 6”, comienza con un cuadro negro y se escucha música, es decir, el acorde formado por una imagen más música.

En este sentido, una de los elementos del documental que más costó que saliera fue la voz en off de la directora. La modulación y el tono dulzón que tiene Michelle, impedían darle el peso y la seriedad que requería, por lo que, si seguimos el termino musical, la “armonía” no se lograba, ya que la voz en off no cumplía el rol que debía. Por otra parte, hay “acordes” que decidí dejar fuera por elección estética y narrativa, o dicho de otra forma, porque no correspondían al punto de vista, como ver las entrevistas de los tíos de Michelle mientras escuchamos lo que dicen, esto para restarles protagonismo, no así con Karin y Alicia, quienes sí aparecen hablando a cámara, ganando tiempo en pantalla. También hay “acordes” que no funcionaron y que fueron rechazados, como el de escuchar las entrevistas a los tíos de la directora mientras se veían las olas romper en el roquerío, imágenes que fueron reemplazadas por el Dolly de las fotos en la rama del bosque.

Movimiento melódico

*Se denomina así a la sucesión de notas que se establece en el curso de cada parte armónica, es decir, a la melodía que desenvuelve cada voz*²³.

Lo que se busca con la simultaneidad de los elementos que antes expuse, es hacer que avance y se entienda la historia. El “movimiento melódico” en una película, sería el desarrollo de lo que se está contando. Ahora, si una misma canción contiene dentro de sí distintas melodías, un documental esta compuesto por el desarrollo de distintas unidades dramáticas de sentido, las cuales llamaremos secuencias.

²³ ZAMACOIS, Joaquín. “Tratado de armonía”. Cooper City, SpanPress, Inc. 1997. p. 47

En “Nos vemos a las 6” se pueden distinguir 7 grandes secuencias dramáticas, cuyos sentidos son “Introducción”, “Presentación”, “Infancia de Karin”, “Separación con los hermanos”, “Relación de Karin con Alicia”, “El vacío” y “Final”.

Armonización

Armonizar es crear la armonía para una melodía determinada. Ello supone la elección de los acordes que deben constituir dicha armonía y la realización de los mismos conforme con las normas referentes al particular²⁴

Más que homologar la armonización con el proceso de montaje, (creo que se entiende en el punto anterior), quisiera referirme aquí a la utilización de los mismos acordes para dar distintos significados tomando dos pequeñas escenas del documental que en “composición” son bastante parecidas, pero que en tono y tema son muy distintas. La del inicio y la que sigue una vez terminada la pintura.

Las dos parten con imágenes de 8 mm y con la voz en off de la directora mientras se escucha música, para luego pasar a la casa de campo, independiente que en la segunda se escuche a Karin. A lo que quiero llegar es que estas dos escenas tienen los mismos acordes en cuanto a elementos: 8 mm, voz en off y música. Sin embargo, dado la disposición dentro de la película y las pequeñas variaciones de los elementos, los sentidos de cada una son muy distintas. Después de ver casi toda la película, el 8mm tiene otra connotación para el espectador, ya no es para conocer quiénes son, o para saber de quién se está hablando, ahora ya se ha formado una idea propia de lo que está viendo. Lo que la directora dice cambia completamente de temática, ya no es una presentación, ya no describe lo que ve, sino que desarrolla una idea interior, la música en la segunda secuencia es más continua y a la vez más monótona que la primera. Así como de las 12 notas que existen se pueden crear acordes con resultados totalmente distintos, lo mismo se puede lograr con el cine, usando los mismos elementos, se pueden provocar diferentes sensaciones.

²⁴ ZAMACOIS, Joaquín. “Tratado de armonía”. Cooper City, SpanPress, Inc. 1997. p. 110

Estructura rítmica de la idea musical

Toda idea musical de sentido completo está formada por ideas parciales que constituyen a modo de secciones de aquella. Y estas secciones, a su vez, están frecuentemente subdivididas, dando lugar a las pertinentes subdivisiones²⁵.

Aquí se me hace necesario cambiar los parámetros que venía siguiendo. Ahora me voy a centrar más en la imagen, sin dejar de lado el sonido, claramente. Esta idea musical, o frase, como le dicen en otros libros, puede homologarse a la secuencia, ya no como melodía. Esta secuencia está dividida en distintas escenas, las cuales a su vez están divididas en distintos planos, los cuales tienen una determinada duración.

Con respecto a esto, durante el montaje se hizo especialmente difícil armar secuencias debido al material de cámara con el que contábamos. Las otras complicaciones que antes mencioné, aparte del punto de vista destinado a otra historia, fueron errores del operador de cámara. El punto de vista con el que se fue a grabar, exigía planos contemplativos, largos, planos de seguimientos lejos del personaje, con un lente largo, capturando detalles de sus cuerpos, entre otros. Los planos contemplativos estaban, el clip duraba lo suficiente, sin embargo, durante la toma, habían cambios de diafragma, reencuadres, vibraciones del trípode, lo que reducía el tiempo de duración usable del plano considerablemente, a lo que se adaptó el punto de vista que definimos en la sala de montaje. A esto se suma que en los seguimientos a personajes, la escala de planos no varió mucho, los ángulos de la cámara tampoco, haciendo difícil unir planos sin que hubiera saltos incómodos (se buscaba *raccord* en las acciones).

Punto muerto

La nota con la que finaliza una idea (más o menos completa) y la nota con que comienza la siguiente se establece un punto muerto. El oído aprecia inmediatamente

²⁵ ZAMACOIS, Joaquín. “Tratado de armonía”. Cooper City, SpanPress, Inc. 1997. p. 111

que se trata de dos cosas independientes una de otra, que no tienen más relación entre sí que la que se deriva del hecho de sucederse materialmente²⁶.



En otras palabras, es un punto si estuviéramos hablando de la palabra, un plano de transición en lenguaje audiovisual. Si seguimos con el concepto de secuencia como idea musical, en el documental hay un ejemplo muy claro de punto muerto. Al comienzo, después de la presentación, después que desaparece el título, hay un negro, que luego se une con el plano del portón del aeródromo abriéndose.

Hay dos ejemplos que quiero mencionar. El primero es en el que las dos tías de Michelle hablan de Karin. Marlyz, una de las tías, camina por el campo y se sienta frente a un estanque, y luego pasamos a Zita, la otra tía, que entra leña. Entre ellas dos, hay dos planos que las unen por asociación, el de unas piedras en un estanque, y el de una ola rompiendo en una roca, cumpliendo el rol netamente de transición.

Hay otro, que si bien tiene un significado, también sirve de transición, y es el de imágenes de 8 mm después del almuerzo. Antes tenía el último plano del almuerzo y por corte directo se pasaba a la entrada de la casa de Karin y Alicia y seguía la llegada del auto de Karin. Sin embargo, este corte negaba todo el significado del almuerzo, ya que daba la sensación de que Alicia termina de comer, le va a abrir el portón a Karin, quien llega a la casa con sus hermanos. Entonces se agregó ese plano de 8 mm, y luego se pasa a Alicia pintando por dos razones. Una, para unir por primera vez la pintura con el 8 mm, que se retomará después de terminado el cuadro, y dos, para dar la sensación de paso del tiempo: Almuerzo → Pinta → Recibe a Karin.

²⁶ ZAMACOIS, Joaquín. "Tratado de armonía". Cooper City, SpanPress, Inc. 1997. p. 115

Progresiones unitónicas o tonales

Son progresiones que no se salen de la tonalidad, en donde el modelo se va repitiendo sobre distintos grados de tonalidad, con el consiguiente cambio de cada acorde por el que corresponde al otro grado.²⁷

Voy a tomar el concepto de progresión aplicándolo a un cierto tipo de imagen, acompañada con un cierto sonido, y voy a tomar el grado de tonalidad como el cambio de imagen a otra que tenga el mismo valor en el montaje, acompañada de un sonido con las mismas características.

Un ejemplo de una progresión tonal en “Nos vemos a las 6”, es el mismo que mencioné anteriormente, en el que las dos tías hablan de Karin. Los dos son básicamente lo mismo visualmente y en cuanto a temática: Un plano de paisaje, se empieza a escuchar su voz, la vemos haciendo sus cosas, calla, pasamos a otra escena. En uno de los primeros armado que hice, aún sin tener el punto de vista definido, tratando de contar una de las historias anteriores, tenía una secuencia en la que se veía planos de paisajes, se escuchaba la voz de un tío de la directora, y lo veíamos hablando a cámara, luego pasábamos a un plano de paisaje, se escuchaba la voz, y se veía al entrevistado, y así seguía y seguía. Claramente esta formula no servía, ya que al tercer entrevistado, el espectador ya sabía lo que venía, además que los hermanos son muy parecidos, por lo que se sentía que se repetía lo mismo una y otra vez, al igual que una canción monótona con pequeñas variaciones, por lo que se perdía el interés rápidamente, ya que daba la sensación de que la película no avanzaba, pero con el ejemplo de las hermanas, funciona porque se viene de algo completamente distinto (Karin hablando) y se pasa a algo también distinto (8 mm con off de la directora).

²⁷ ZAMACOIS, Joaquín. “Tratado de armonía”. Cooper City, SpanPress, Inc. 1997. p. 187

Contrapunto

La palabra se deriva de la expresión: punctum contra punctum (nota contra nota) y significa la combinación de dos o más líneas melódicas que se crean a partir de un canto dado (cantus firmus).²⁸

El contrapunto lo voy a tomar como la oposición entre lo que se está viendo y lo que se está escuchando para potenciar el significado que se quiere transmitir. En este sentido, hay un claro ejemplo en la escena del documental en donde la abuela de Michelle recibe a Karin, donde se ve la acción, mientras una de las tías habla que esa relación no debería darse, ya que es dañina. Esta escena toma más fuerza, ya que una vez que termina de hablar, se ve a Karin abrazando a su madre, contradiciendo lo que dijo la tía, mostrando la visión errónea que tienen los demás de ellas dos.

Estos son algunos de los elementos más básicos de la composición musical que pueden ser adaptados al montaje, en este caso al de un documental. Como se puede ver, al momento de crear una obra, ya sea musical o audiovisual, la coordinación de los distintos elementos para crear sentido a un determinado ritmo, tienen ciertas similitudes. Reitero sí, que al momento de comenzar a trabajar, el montaje documental tiene mayor relación con la composición, ya que no hay una guía por la que regirse, en ambos se parte en blanco empleando prueba y error, no así en ficción regida por un guión, que si bien tiene espacio para licencias, no tiene la misma libertad.

Dejé de lado la composición libre o improvisación, mayormente practicada entre músicos de jazz, experimentales o psicodélicos, ya que la única homologación posible que se me ocurre hacer, es con la de un video casero, no por la calidad de la obra, sino por la libertad con la que ambos se mueven con sus instrumentos, en donde el video casero no logra un real valor cinematográfico de por sí, y donde la música, producto de la improvisación, tiene una desenvoltura irregular.

²⁸ GUZMÁN, Alberto. "Contrapunto". Cali, Universidad del Valle. 2003. p. 9

Conclusiones

*Silencio en la noche,
ya todo está en calma*
Carlos Gardel

A lo largo de este escrito, se puede apreciar que a pesar de las grandes y evidentes diferencias que se pueden encontrar entre la música y el cine, estos tienen una relación más estrecha de la que comúnmente se cree, que va más allá de la sola utilización de canciones en las películas. El desarrollo temporal, la definición del tiempo que dura la obra, el ritmo, la interacción entre los distintos elementos que las componen son algunos de los aspectos más importantes de ambas artes y que tienen en común. Son estos aspectos los que se definen al momento de componer, en el caso de la música, y al momento del montaje, en el caso del cine. Sin embargo, y como mencioné ya dos veces anteriormente, es con el montaje documental que la composición musical es más afín, debido a la libertad y al virtualmente infinito número de posibilidades de combinación para significar con las que ambas inician su proceso.

En este sentido, esta libertad también se debe en parte a la posibilidad de la utilización de elementos ajenos a cada uno, ya sean no musicales, como vimos con la *musique concrète* o los cañones en la *Obertura de 1812* de Tchaikovski, o ya sean materiales de distintas procedencias en el cine. Teniendo en cuenta excepciones en la ficción, en el documental es más frecuente ver este tipo de material con fines expresivos como estéticos. Sin embargo, tanto en el cine como en la música (y en la mayoría de las cosas), la utilización de los recursos que se tienen a mano para dar forma, ritmo y duración, debe responder a una coherencia de la obra, a un código interno, no deben ser arbitrarios, incluso en obras incoherentes, debe haber una “incoherencia coherente”, ya que si hay un elemento fuera de lugar, la obra pierde peso y sentido, además de que el espectador lo va a notar y se va a distraer, perdiendo la concentración y tal vez el interés.

En el cine como en la música, si el espectador no está en sintonía con la obra, esta se pierde, ya que la única forma de entenderla es apreciándola por completo. Dos fotogramas no son una película, y un pentagrama no es una canción.

Bibliografía

- GORBMAN, Claudia. "Unheard Melodies". Londres, The British Film Institute, 1987.
- ADORNO, Theodor W. "El Cine y la Música". Madrid, Fundamentos, 1976.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. "Estética del Cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje ", Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. "La Forma del Cine". México D.F., Siglo veintiuno editores. 1986.
- GUBERN, Román. "Historia del Cine". Barcelona, Editorial Lumen. 2005.
- CUADRA, Álvaro. "La Obra de Arte en la Época de su Hiperreproducibilidad Digital". Revista RE – Presentaciones, Año 1, N 2, 2007.
- FRAILE, Teresa. "Funciones de la música en el cine". California. Universidad de Salamanca. 2004
- BAUDRY, Anne. "Montaje y dramaturgia en el cine documental". Transcripción de conferencia.
- NIETZSCHE, Friedrich. "El Nacimiento de la Tragedia", texto virtual.
- NIETZSCHE, Friedrich. "Nietzsche contra Wagner", texto virtual.
- NIETZSCHE, Friedrich. "Sobre Música y Palabra", texto virtual.
- GAUDREAUULT, André; JOST François. "El relato cinematográfico". Buenos Aires, Paidós Comunicación. 1995.
- ZAMACOIS, Joaquín. "Tratado de armonía". Cooper City, SpanPress, Inc. 1997.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre la Fotografía". Valencia, Pre-textos, 2005.
- REISZ, karel. "Técnica del montaje cinematográfico". Madrid, Taurus Ediciones. 1990.
- GUZMÁN, Alberto. "Contrapunto". Cali, Universidad del Valle. 2003.
- ROMÁN, Alejandro. "El Lenguaje Musivisual". Madrid, Visión Libros. 2008.
- JOFRÉ I FRADERA, Josep. "La Práctica del Lenguaje Musical". Barcelona, Ediciones Robinbook. 2009.

- DANHAUSER. "Teoría de la Música". Buenos Aires, Ricordi Americana.
- PISTON, Walter. "Armonía". Cooper City, Labor. 1998.
- NICHOLS, Bill. "Representación de la realidad".

Filmografía

- *El acorazado Potemkin*, Sergei Eisenstein
- *El hombre de la cámara*, Dziga Vértov
- *Berlín: Sinfonía de una Ciudad*, Walter Ruttmann,
- *Song of Ceylon*, Basil Wright.
- Trilogía Qatsi (1982, 1988, 2002) Godfrey Reggio
- *Pickpocket*, Robert Bresson
- *2001: Odisea del Espacio*, Stanley Kubrick.
- *La Soga*, Alfred Hitchcock,
- *El Arca Rusa* , Aleksandr Sokúrov,
- ***Nos vemos a las 6*, Michelle Ribaut**

LA REPRESENTACIÓN DEL INDIVIDUO A TRAVÉS DEL SONIDO
EN EL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO

Camila Pruzzo Moyano

“(…) El sonido cinematográfico será reconocido por el espectador como verdadero, eficaz y conveniente, no si reproduce el sonido que emite en la realidad el mismo tipo de situación o de causa, sino si vierte (es decir, traduce, expresa) las sensaciones asociadas a esa causa.”

Michel Chion, *¿Qué es la expresión? En La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.*²⁹

Introducción

Antes de referirme al tema central de éste trabajo, es necesario extender unas palabras sobre lo que quiero decir con el concepto de *relato cinematográfico*, ya que se constituye como la matriz en el desarrollo de esta memoria.

La construcción del relato cinematográfico se entiende como la articulación dinámica entre tres ejes: el dispositivo, el sujeto y la realidad. El *dispositivo* como pieza importante para la construcción del lenguaje cinematográfico, se compone a través del armado de (a modo resumido) las imágenes, el sonido y su relación en el montaje. El *sujeto* por otro lado, construye con y *en* el dispositivo su *punto de vista*, haciéndose presente no sólo en las decisiones estilísticas del lenguaje sino *creándose* en él como individuo. De ésta manera, el sujeto representa una *realidad* fuera de una concepción universal para instalarse como una visión propia de *lo real*, desde sus ideas, conocimientos, experiencias y emociones.

La dinámica entre estos tres elementos proporcionará los cimientos para la creación de un *discurso*, una narración que dará *forma* al relato a partir de tres dimensiones fundamentales.

²⁹ Chion, Michel. “La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido”. Editorial Paidós Comunicación, 1993. España. Pág. 107

La primera dimensión es el *relato*. El relato o *código*, se entiende como la relación entre los elementos físicos que componen la imagen cinematográfica (imagen y sonido) y el significado (o múltiples relaciones) que existe al disponerlos en conjuntos a través del montaje (lo que involucra también la historia de la representación de la imagen audiovisual y su relación en el contexto socio-cultural de su producción.) Es el reconocimiento de una *forma* más allá de su pura materialidad.

La segunda dimensión es el *referente*, la historia que se representa en el relato. En ella no sólo se distingue una estructura dramática, un narrador (o punto de vista,) los personajes y acontecimientos, sino también una disposición frente a la *realidad*. En otras palabras, es un discurso cerrado representado en una secuencia temporal de acontecimientos.

Y la tercera dimensión es la *producción* social de sentido, la disposición de la obra audiovisual a múltiples interpretaciones y relaciones con los espectadores, construyéndose desde los espacios de exhibición doméstica hasta el análisis de obras y apreciación cinematográfica de la academia.

Así, mientras que la construcción del relato cinematográfico depende de la dinámica entre los tres puntos *sujeto-dispositivo-realidad*, la *naturaleza* de su discurso dependerá de la articulación de las tres dimensiones, definiendo la pieza audiovisual como documental o ficción de acuerdo a los *términos* del contrato con el espectador. Éstos términos no han estado del todo definidos sino que devienen de un *acuerdo* entre el realizador y los espectadores, en la medida que éstos participan del fenómeno cinematográfico a través del tiempo (el visionado.) El contrato con el espectador si tuviese que definirlo, sería como una placa de mica dispuesta entre la película en la pantalla y el espectador en su asiento. Por sus condiciones traslúcidas la mica permitiría *ver* la película pero su materialidad impediría al sujeto llegar a ella. El espectador no puede cambiar la naturaleza de dicha disposición, pero sí puede interpretar la película desde la experiencia y participar de ella. La separación permite la lectura de la obra desde una distancia precisa, entendiéndola no como un acto de comunicación sino como una *relación* basada en la interpretación.

“La película debe prometer algo, cumplir con su promesa y seguir siendo consecuente en su relación con su audiencia”³⁰

El género documental

“Desde el momento en que un cineasta registra con la cámara un objeto, personaje o acontecimiento está otorgando valor a lo que encuadra (a la vez que restando importancia a lo que no muestra), y ello lo hace siguiendo su criterio, que no es por cierto un criterio universal”³¹

El documental se ha constituido con los años como una referencia del paso del tiempo, los cambios sociales, la individualidad y el rescate patrimonial, lo que Grierson resume como el *“tratamiento creativo de la realidad”*. Tales referencias a lo *real* se establecen como *visiones de mundo* mediante formas cinematográficas que en el tiempo se re-inventan, imitan o fusionan unas con otras. Las elecciones estilísticas o el reconocimiento de éstas formas devienen del interés y la mirada de un individuo respecto a la vida en sociedad y la cultura, lo que nos permite distinguir la distancia que existe entre el realizador y su documental.

Esta idea de la separación entre obra e individuo ha permitido la renovación, por decirlo de alguna manera, del cine documental hacia un discurso sobre lo personal y lo cotidiano, transformando la idea de *verosimilitud* (siempre relacionada a éste género) no en referencia a un *mundo* construido sobre valores universales ni en una mirada objetiva sobre el entramado social que habitamos, sino en la validación de nuestra condición de individuos a través de la representación de la subjetividad en el relato cinematográfico.

³⁰ Rabiger, Michael “Dirección de Documentales” Editorial Instituto Oficial de Radio y Televisión Colección Manuales Profesionales. 3era Edición. Página 258.

³¹ Bustamante, Emilio. “Rostros y máscaras: notas sobre objetividad y autobiografía en el cine documental” En Revista Quehacer, Artículo Digital. 2005. Página 125

Documental autobiográfico: la distancia mínima

“No hay más límites en el punto de vista personal que los que quiera imponer el autor/narrador”³²

En el documental autobiográfico el rol del *sujeto* se materializa en un doble juego de aparición en el relato. Por una parte, en la construcción de una narrativa documental (el punto de vista) así como en su presencia *material* con el recurso de la voz en off, el archivo familiar e incluso su representación visual/sonora en el montaje, en el *hoy* que allí se construye. El realizador no sólo se individualiza en términos de lenguaje, sino que se representa en el dispositivo, reencontrándose con la mirada de sí mismo en el tiempo de la obra. Se piensa desde su propia necesidad de representación, donde el espacio entre ambos no puede ser medido, pues entre realizador e individuo representado pareciese no haber distancias (o al menos esa es la ilusión del género.)

Ésta necesidad de responder a las diferencias individuales en un discurso donde se ha desestructurado lo *tradicional* y todo aquello que pueda *generalizar* las formas y las expresiones, ha permitido y a su vez complejizado las formas de construcción cinematográfica y sus lecturas. El documental autobiográfico a partir de la narración en primera persona, devela en su composición ésta necesidad de *volver* al sujeto en la obra en su reencuentro y representación, como diría Antonioni, donde la plástica y la dramaturgia se vuelven *una misma cosa* para significar y dotar de sentido la construcción del relato.

Tesis: “Nos vemos a las 6”

El cortometraje “Nos vemos a las 6” (2013) dirigido por Michelle Ribaut, es un documental autobiográfico realizado en la Isla de Chiloé durante el mes de octubre de

³² Rabiger, Michael “Dirección de Documentales” Editorial Instituto Oficial de Radio y Televisión Colección Manuales Profesionales. 3era Edición. Página 246.

2012. Ésta película retrata la historia familiar de la realizadora (Michelle), cuyo relato comienza desde la desaparición de su abuelo materno, Julio Kompatzki. El 26 de febrero de 1970, Julio junto a un piloto y otro acompañante, sobrevuelan la zona de la Cordillera de San Pedro en Castro para lanzar provisiones a un grupo de excursionistas que se encontraban explorando el lugar, entre los que se hallaban dos de los 5 hijos de Julio. Por razones que aun se averiguan, la avioneta desaparece sin dejar rastros, hecho que marca a la familia Kompatzki Oyarzo, especialmente a la menor de los hermanos, Karin (la madre de Michelle.) Tras el incidente la familia se dispersó, asumiendo en silencio el dolor de la pérdida sin recibir apoyo psicológico ni emocional, lo que para Karin se tradujo en el abandono por parte de su madre y hermanos. Ella tenía 9 años para el momento del accidente y mientras sus hermanos seguían sus vidas (unos trabajando, otros estudiando en regiones o bien formando sus propias familias) Karin vivía con su madre, quien a los 9 meses del accidente ya tenía otra pareja. Estos hechos marcaron su infancia volviéndose luego en su adolescencia y adultez una mujer aislada y algo violenta, tanto consigo misma como con los demás.

Michelle es la única hija de Karin y ha crecido con la imagen de una familia destrozada por el pasado. La relación con su madre por mucho tiempo fue tortuosa, marcada por la inmadurez y el vacío de Karin tras lo sucedido 40 años atrás. En la necesidad de encontrar las razones que hicieron a su madre la mujer que es hoy y para entender mejor su relación con ella, Michelle recurre a su testimonio, el de sus 4 tíos y su abuela, no sólo para entender su historia y los hechos que marcan hoy su *presente*, sino para encontrarse a sí misma dentro de la historia familiar.

Mi rol en esta tesis universitaria fue de sonidista tanto en el registro directo como en la post-producción, y este trabajo describe cómo el sonido (como parte del *código*) aporta para la representación del individuo y su búsqueda personal en el viaje de sus recuerdos y los objetos de la memoria, a través de la voz en off de Michelle y la construcción de atmósferas sonoras en el relato, marcadas por la soledad y la nostalgia en éste retrato familiar. En otras palabras, el objetivo de este informe es describir cómo el sonido trabaja para una estética de la representación del individuo en el relato cinematográfico, entendiendo que cada elemento del código contiene en sí

mismo los conceptos que el discurso representa, como si se tratara de un *adn* de la película en cada plano, cada sonido, cada empalme que construyen el documental.

Representado al individuo: La voz en off

La voz en off es una de las líneas que componen la *armadura* del montaje sonoro, donde ha sido re-pensada en su tradición *objetivista* del documental expositivo, para ser utilizada como la voz de un *yo subjetivo* en el documental autobiográfico. La función de éste recurso (o su intención al menos) es transformar la manera en que el espectador entiende el relato cinematográfico, reflexionando sobre la construcción de discursos y las formas de comprender la vida social desde la intimidad. Un individuo intérprete y mediador que interactúa develando su papel durante la performance en el relato.³³

¿Qué elementos permitirán que ésta voz pueda ser aceptada como *real* en la obra cinematográfica? ¿De qué manera la voz en off contribuye en la construcción de un *individuo-narrador*?

Es necesario aclarar en primer lugar, que la construcción de este *texto de vida* no subordina necesariamente la imagen a la palabra. Así como la música, los testimonios, las fotografías y los archivos en general, la voz en off aparece dependiendo de la necesidad del realizador y el sentido del recurso dentro del relato (en el caso de éste documental tiene un rol protagónico.) La palabra hablada forma parte de ésta autobiografía fílmica para el autoconocimiento y la construcción de la identidad en su disposición conjunta con los otros elementos que componen la obra, pero no *narra* todo lo que necesitamos para entender el sentido del relato.

Es por eso que el carácter de la voz se vuelve fundamental: será real, será convincente y aceptada como tal, si expresa las emociones relacionadas a los

³³ Torreiro Casimiro, Cerdán Josetxo. "Documental y Vanguardia" Editorial Cátedra Signo e Imagen, 2005. Pág. 204

acontecimientos de la *historia*. En este sentido, debe operar como motor sensibilizador y emotivo, logrando mediante la progresión dramática de los hechos la representación de un individuo-narrador que es afectado por el tiempo de la obra, transformando los recuerdos y reflexiones, dotándolos de nuevos significados en el *presente* (por llamar de alguna manera al tiempo en que se reproduce la obra.) La voz en off trabajada sobre la imagen ilustra lo *invisible* a través de las características de su locución, su entonación, su fuerza, velocidad y ritmo. *Se hace cargo* de lo acontecido en el relato desde un nivel por sobre lo descriptivo.

El factor de escucha de una voz humana que entrega información y posee un *temperamento*, tiene por valor añadido cierto efecto de cercanía con el espectador. La voz apela a una respuesta, aunque ésta se encuentre en el silencio de una sala de proyección o en la intimidad de lo doméstico. Simboliza la individualidad y paradójicamente instala la necesidad de representar en la diferencia un sentimiento de *igualdad* que comparte con el espectador. Lo que nos une es la condición de diferencia que todos experimentamos al enfrentarnos unos con otros en sociedad.

Pero ¿cómo es que la voz genera cercanía si su presencia nos señala un *tiempo* y *lugar* ajenos al de la historia narrada? Su uso en tanto recurso del lenguaje, permite construir cierta unidad (ilusoria tal vez) en la obra, dotándola de *normalidad*. La voz en off estabiliza las imágenes que por ejemplo, reaparecen en el relato, donde la insistencia de un plano con el texto hablado re-significan su valor en la secuencia y por tanto, en la narración.

*“El cineasta cautiva al espectador mediante mecanismos que proceden de profundas e inexploradas hipótesis sobre el verdadero modo de ser de las “otras personas” y la manera de relacionarnos con ellas. Estas hipótesis, que le vienen heredadas del surtido indiscriminado de películas que ha visto a lo largo de toda su vida, influyen en el lenguaje cinematográfico que utiliza y en la presentación de puntos de vista e intenciones.”*³⁴

³⁴ Rabiger, Michael “Dirección de Documentales” Editorial Instituto Oficial de Radio y Televisión Colección Manuales Profesionales. 3era Edición. Página 14.

En el caso de “*Nos vemos a las 6*”, las imágenes digitalizadas del material en súper 8mm. son el único registro visual (ya que carecen de sonido) en movimiento que Michelle guarda de su abuelo. El misterio en torno a esa figura muda desencadenó su búsqueda personal, cuyo fin era encontrar en el pasado familiar los hechos que definieron su destino mucho antes de que ella naciera, aquellos que marcaron la vida de su madre (Karin) y su abuela (Alicia.) Mientras la historia avanza y desentraña la intimidad de Karin, Alicia y la propia Michelle, la reiteración del archivo fragmentado reafirma esta idea de la búsqueda en el pasado, entregando nuevas lecturas y reflexiones a partir de la voz en off, donde se vislumbra el desarrollo dramático del rol que juega la realizadora como narradora y protagonista de la historia. De esta manera, en términos del código la voz de la realizadora normaliza la reiteración de las imágenes y entrega nuevos matices a la lectura del relato y no sólo detalles del *referente*. La locución de Michelle no sólo se transforma en el relato, sino que dota a esas imágenes de una *voz propia* mientras las convierte en parte del lenguaje de su documental, pasando de la representación anecdótica de una reunión familiar en la casa de veraneo (lo que se distingue en el archivo,) a la *imagen audiovisual* de su abuelo y su familia.

He ahí el desafío: la voz debe generar conexiones y sentidos, sin necesariamente narrar lo que está ocurriendo en la imagen o el sonido al momento que ésta se *reproduce*. Debe recrear lo que es *invisible* y ser capaz de significar más allá de lo dicho; debe revelar también que tras sus palabras hay un individuo que las emite y existe en la medida que ella (la voz) existe en el relato cinematográfico.

*“La voz, como portadora de importantes informaciones en el ámbito emocional, es un elemento de expresión y de impresión. Es famosa la frase del filósofo griego Sócrates, cuando un alumno vino a presentarse ante él: “habla para que te vea”, le dijo. Ello refleja el significado de la voz y del habla como expresión e impresión de una personalidad. Las personas se identifican por medio del sonido de su voz, porque cada ser humano tiene un timbre personal”*³⁵

³⁵ Gálvez, Norma “El arte de hablar por radio y televisión” Artículo publicado en la obra “La Magia del Sonido” Editorial En Vivo. Archivo Digital de Radio Cubana. Cuba, 2011

Sobre el registro de la voz en off en “*Nos vemos a las 6*”

Desde el guión imaginario del cortometraje “*Nos vemos a las 6*”, éste recurso fue pensado para intervenir en la introducción del documental y el desenlace, construyéndose el relato en términos dramáticos sólo en base a los testimonios de la familia Kompatzki Oyarzo (Karin, sus cuatro hermanos y su madre Alicia,) siendo la voz de Michelle la unión entre las imágenes y las entrevistas. En términos prácticos, el documental no funcionaba con esta idea; hablábamos de la construcción de un documental autobiográfico sin advertir que el personaje principal (nuestro *sujeto-realizador*) se desvanecía en él. Su presencia en tanto, implicó un giro en la trama, la narrativa y por tanto el re-planteamiento de algunos elementos, como por ejemplo el archivo familiar, especialmente el fílmico en 8mm., cuya disposición fue fragmentada a lo largo del relato. Es así como la construcción de los ambientes *naturales* (paisajes) se redujo, dando mayor presencia en *pantalla* a los recursos discursivos que le otorgan carácter al género documental trabajado (la voz en off, el archivo familiar, el seguimiento de personajes, la música) que a los pensados en la propuesta inicial.

Esto respondía a la responsabilidad de Michelle para con el documental, quien en un principio pensaba el guión como la narración de una historia familiar que marcó su infancia, sin considerar que aquello sólo tendría sentido si se hablaba desde *su* punto de vista y no desde el de sus tíos ni el de su madre (de la manera en que era concebido en el guión.) La materialización del autor en el relato, actúa como vínculo único (ilusorio por cierto) entre la condición de *realidad* del narrador y la de los espectadores. El lenguaje cinematográfico puede dar lugar a esta doble situación, pero no sustituye ni recrea las condiciones de existencia de la *humanidad* fuera de él.

Una vez tomada la decisión, la inclusión de la voz en off con un carácter protagónico no sólo provocó el replanteamiento del relato, sino que se transformó en otra variable del código a controlar. Entre los aspectos técnicos que implicaron el

registro, el desafío de la voz en off fue precisamente conjugar sus características sonoras con las del propio cortometraje. La voz suave, aguda y sin proyección de Michelle, dificultó el registro en post-producción incluso manteniendo el micrófono cerca de su boca (desde arriba en el atril.) Además de no contar con las herramientas técnicas de respiración para proyectar con el apoyo del diafragma, el ritmo y entonación de la voz de la narradora/realizadora estaban determinados por su acento particular, proveniente de la isla grande de Chiloé. Esto último más que por un asunto de neutralidad, complejizaba el proceso por temas relacionados con la dicción y la velocidad de los fraseos.

“Según la actitud del hablante, su estado físico y sentimental y las circunstancias en las que se encuentre, la intensidad será mayor o menor, pudiendo incluso variar durante el discurso; esto hace que la carga emocional de una persona se transmita a través de esta cualidad. No obstante, también hay que tener en cuenta lo que se va a decir, ya que para narrar un relato íntimo no se utiliza la misma intensidad que la que se usa en una reunión social.”³⁶

Otro factor no menor respecto al registro, estuvo relacionado con el estado anímico y emocional de la realizadora durante el proceso de montaje y post-producción del documental. El enfrentamiento a temas ligados a la familia y la intimidad, muchas veces pusieron en duda las decisiones narrativas de Michelle, lo que desembocó en un cambio en la estructura del documental desde la idea original del pre-guion. Para que el relato tuviese sentido, Michelle debía reducir la distancia entre la historia y su posición como realizadora, orientando el documental hacia la relación de su madre con su abuela, para hablar a su vez sobre su relación con su madre (Karin,) hecho que indudablemente la inquietó. Las respuestas e interpretaciones que otros miembros de su familia (especialmente su madre) pudieran tener y hacer del documental, estaban afectando su criterio como realizadora, restándole capacidades para tomar decisiones y guiar el relato.

³⁶ González Conde, María Julia. “La Credibilidad de la Voz como Aspecto Persuasivo de Creación Radiofónica”. Revista Icono 14, Vº 1, Nº3. Artículo Digital. Universidad CEU-San Pablo. 2005

Eso muchas veces se vio reflejado en el carácter de la voz en off, confundiéndose el temple de su locución a ratos con desinterés. La narración no se *apropiaba* lo suficiente del relato, perdía personalidad e intensidad, lo que en cierta manera desorganizaba los elementos que componían las secuencias. Sin alcanzar las *notas* que las imágenes/sonido y más aun, que la propia estructura dramática exigían, la voz que debía reflejar las virtudes del narrador, sólo demostraba defectos y temores. Era una voz muy insegura, tímida, confusa y desorientada, prácticamente perdida entre los otros sonidos que componían la secuencia (especialmente la música que acompaña el archivo.)

Como resultado de lo anterior, decidimos tomar distancia entre los registros, para que la realizadora trabajara los textos y pudiese lograr los estados emocionales que requería la progresión dramática de su personaje en el relato, porque además no sólo era un asunto de temperamento, sino también de la importancia que tenía la redacción de las frases en el documental y sus intenciones. Así fue como la voz en off fue registrada entre los últimos días de marzo y primeros de abril de 2013.

Ambientes: Ausencia y Memoria

El armado de sonido es parte de la estructura global del relato cinematográfico. Y como tal, debe considerar las características de éste en términos narrativos para que su construcción se relacione de alguna forma con las otras líneas que configuran el relato (la imagen por nombrar alguna) y así mantener el equilibrio. Puede armarse de manera *aleatoria* (con una estructura propia) o *sincronizada* (acorde a la estructura de los otros componentes), mediante dinámicas de ritmo, duración, movimiento, tamaño de plano y/o de distancia. A su vez, éstas relaciones están definidas bajo lógicas de contraste, contrapunto o *unísono* entre imagen, sonido y montaje (aunque claramente no en los mismos términos, puesto que refieren a diferentes cosas.) Para que esto suceda, los componentes del código deben estar relacionados necesariamente con el

referente y la intención total de la obra, de lo contrario la coherencia global del relato se perderá y con ello el *sentido* de su discurso.

El armado de sonido del documental “*Nos vemos a las 6*” está definido por dos conceptos que determinan el *carácter* de la obra y su estructura: La ausencia y la memoria. La pregunta aquí sería entonces, ¿a través de qué elementos estilísticos se representa ambos conceptos a partir de la narración de una historia personal que no sólo representa a un individuo (la realizadora) sino a un grupo de personas (su familia) en un relato construido desde su propio prisma, su propia visión? ¿De qué manera el dispositivo *recrea* estos conceptos y emociones en el documental “*Nos vemos a las 6*”?

Para estos fines, la propuesta fue concentrada en dos elementos sonoros del lenguaje cinematográfico frecuentemente utilizados en el género autobiográfico: el silencio y la música, representando el primero la ausencia y el segundo la memoria.

Ambientes de silencio: La ausencia

“El significado del silencio es la pérdida de atención. El silencio no es acústico, es un cambio de mentalidad, un punto de vuelta. El silencio es exclusivamente el abandono de la intención de oír.”³⁷

El propósito del armado de ambientes sonoros pensado desde la ausencia, se traduce desde el punto de vista del autor y el referente que relata la obra, mediante los aspectos *plásticos* que constituyen la *forma* del relato. En el cortometraje “*Nos vemos a las 6*”, la ausencia de Julio (el abuelo de Michelle) es reflejada desde los testimonios de los personajes hasta la representación de los espacios, siendo el ejemplo más significativo el de la secuencia de la Casa de campo de Puerto Elvira (a la que me referiré más adelante,) que desde la desaparición del padre de familia permanece intacta y deshabitada. La ausencia de éste personaje es tan presente en la historia familiar, que la vida de sus miembros se vio interrumpida por la soledad y el vacío, por

³⁷ Cage, John, citado en Montañez, Enrique, “Signar el silencio. A cuarenta años de In a Silent Way, de Miles Davis” Revista Replicante, archivo digital (para.2) Marzo 2013.

la incapacidad de volver a reunirse y permanecer juntos, por la construcción de una vida quebrada por el dolor. Esta premisa determinó el modo en que serían representados los personajes y los espacios en el documental: solitarios y silenciosos, personajes ensimismados en su quehaceres, esperando en el tiempo.

El silencio como concepto que define la representación de los espacios (ambientes,) se traduce en la impresión también de una *ausencia* de sonidos. Impresión por cierto, porque los ambientes no están contruidos sin elementos sonoros sino todo lo contrario. El *silencio* como propuesta, es entendido no como la *ausencia* de sonidos sino como la construcción de atmósferas carentes *de ruidos* (entendiendo el ruido como sonidos distractores o molestos para el oído humano.)

El silencio se compone de sonidos que *actúan*, aludiendo al carácter interpretativo del armado de una escena o una secuencia y no a un espacio “silente” o ausente de sonoridad, o parafraseando a Michel Chion, a un cine *sordo*. El silencio entendido como un estado *previo* y necesario para la existencia y comprensión de los otros sonidos que componen el *espacio* representado, como la voz (el relato en off, las entrevistas) y la música en el caso de éste documental. El sonido liga el pasado de ese vacío, la ausencia que forma parte de la vida de los personajes en el presente de su representación, 40 años después en la historia que narra el documental.

La construcción de los ambientes silenciosos de “*Nos vemos a las 6*” va de la mano con la idea de soledad que liga imagen y sonido ante la posición de los personajes en el espacio y la distancia a través del tamaño de plano (tanto visual como sonoro.) Una cámara contemplativa enmarca a los personajes en un tiempo caracterizado por la espera, representado a través de sus gestos pausados y silencios contruidos por los sonidos de su cotidianidad en los espacios de interior. Por otro lado, en los exteriores donde los sonidos pueden dispersarse libremente en el espacio, el silencio es formado por los *murmillos* del mar, el viento, los pájaros, los automóviles, sonidos disgregados en un tiempo/espacio que representa la interioridad emocional de los personajes y el *temperamento* del relato. En pocas palabras, la construcción de un ambiente donde los personajes han perdido la *voluntad* de oír los sonidos que lo

componen, indiferentes y absortos. De esta forma, los ambientes fueron formados por sonidos naturales, graves y constantes, acompañados de sonidos específicos que entregaron cierta *textura* a los espacios, algunos de éstos en referencia a lo visto en la imagen (el crepitar del fuego, el roce de la ropa) y otros como apoyo sin referencia visual (el cantar del *chucaco* en la secuencia del bosque en la primera parte del documental, sacado de una toma wild del ave.)

Por último en un aspecto más bien técnico, la construcción de los ambientes *silenciosos* permite mantener la unidad en el relato a través de la sincronía de imagen y sonido, con la intención de representar en la sumatoria de elementos (imagen-ambiente-voz) no lo que la imagen *muestra* ni lo que el sonido *significa* en el plano (*este es el mar y suena como el mar,*) sino de llevar lo *invisible* a su posibilidad plástica en la secuencia cinematográfica: representar las emociones mediante la asociación de la palabra hablada y la imagen/sonido, *sentir* la soledad y el vacío de los personajes a través del silencio y los espacios que habitan.

Sobre los ambientes y el silencio: Secuencia de la Casa familiar de Puerto Elvira

Una de las puestas en escena del documental “*Nos vemos a las 6*” más complejas de armar tanto a nivel narrativo como en la post producción de sonido, fue la secuencia de la Casa familiar en el campo de Puerto Elvira. Ésta casa corresponde al patrimonio de la familia Kompatzki, donde se reunían Julio, Alicia y sus hijos, un espacio *detenido en el tiempo* que conserva los objetos de valor del jefe de hogar y los recuerdos de la familia antes de su desaparición. Desde el guión ésta casa representaba la ausencia de ese patriarca, mediante un *dolly in* que recorre lentamente los dos salones principales: el comedor y el living, este último cuyas ventanas dan al frontis de la casa, desde donde se ve el campo y el Canal de Chacao, acompañado de la voz en off de la realizadora.

La primera propuesta elaborada entre Michelle y yo se basaba en la recreación de los *sonidos del pasado*, compuestos por pisadas en el suelo de madera, risas de niños (con reverberancia), voces que recorrían la casa a medida que la cámara se

movía en el espacio, teniendo de base el sonido del viento y las olas que proviene desde el exterior de la vivienda. El objetivo era representar la presencia de Julio en ese lugar a través de un armado que reviviera de alguna manera, la alegría y la infancia de sus hijos, los cuentos con los que Michelle se encuentra al ir en búsqueda de ésta historia. Sin embargo, luego de dos pruebas en el montaje, el punto de vista de Michelle se había vuelto más íntimo y autobiográfico, lo que volvió necesario re-significar este espacio y por consiguiente, el tratamiento del sonido. El documental ya no se trataba de su abuelo y su desaparición (que sí fue el incidente incitador de los acontecimientos) sino de cómo Michelle creció en una familia dividida y con una relación compleja con su madre.

La segunda propuesta de sonido fue la definitiva y se construyó a partir de los conceptos de ausencia y añoranza. La ausencia en esta propuesta fue re-significada, tratándose ésta vez de la visión de Michelle respecto a ese pasado que no fue suyo (pero que le es propio por su madre,) la ausencia de esa “familia unida” que sólo es posible en las imágenes y en los recuerdos que guarda la casa de campo, concepto trabajado en parte con el tratamiento de archivos y *cerrado* posteriormente con la casa desde su interior. Y en ese sentido, la secuencia también representa la añoranza, pues ese lugar *simboliza* todo lo que Michelle nunca tuvo y siempre anheló; la unidad y la felicidad que durante su infancia y adolescencia le hicieron falta, la necesidad de encontrar a su abuelo desde su ausencia física y espiritual.

Esta secuencia une el pasado con el presente a través de la narración en off, los sonidos del ambiente y las imágenes que la componen, es por eso que se vuelve tan importante. La secuencia inicia con dos planos de una toma del archivo en súper 8mm. de los paisajes de Puerto Elvira vistos desde el interior de la casa, empalmada luego con un dolly que muestra en primera instancia el exterior de la casa en el presente, para luego en corte directo llevarnos a su interior terminando con un plano similar al del archivo, deteniéndose lentamente en las ventanas con vista al Canal de Chacao y el campo de Puerto Elvira. El sonido en este armado, no sólo normaliza ambos materiales (el súper 8 mm. y la imagen HD) sino que cumple una función más bien metafórica; el pasado y el presente se unen en ese espacio, con el relato de

Michelle, con la representación de ese tiempo detenido en los objetos de esa casa, con el sonido del viento, las aves y el mar. El sonido, en conjunto con los otros elementos que componen la propuesta, trasciende el tiempo desde su utilización en el archivo hasta el último plano del dolly in.

Música y archivo en el documental: La memoria emocional

El documental autobiográfico es una búsqueda por la identidad y el reconocimiento, convirtiéndose en una interpretación sobre el pasado y la memoria. Desde la utilización del archivo fotográfico, el archivo sonoro y fílmico casero, el ejercicio que hace el cineasta no sólo es instalar el registro en el digital como una cuestión de metalenguaje, sino que propone un tiempo que es representado en ellos y *significa* en el presente una manera de entender el pasado. No exclusivamente como un documento histórico concebido en los márgenes de una historia oficial sino por el contrario, valorando las condiciones de su producción desde la *mirada* tras esas imágenes y sonidos, la manera en que se *enmarca* lo que es importante para ese punto de vista.

La filmación casera en formato súper 8 mm. de la junta familiar en Puerto Elvira en el documental “*Nos vemos a las 6*”, tiene dos usos que vinculan constantemente el pasado con el presente en el relato. Uno de ellos es el uso de fragmentos del material a modo de transición, unificando a través de la imagen y el sonido la representación de los paisajes de Puerto Elvira a través del tiempo, ligados en primera instancia en el montaje con el cuadro que pinta Alicia (la abuela de Michelle) durante el documental, y en segunda con la secuencia del dolly in de la Casa familiar vacía.

El segundo uso del archivo en súper 8 mm. estaba relacionado más bien con la re-significación emocional que la realizadora le otorgó en el montaje a las imágenes, tanto a nivel narrativo como en términos del código. Ese registro casero fue el primer acercamiento de Michelle con la figura de su abuelo y de algún modo, esas imágenes *son* su abuelo, donde el movimiento de su cuerpo y sus gestos no sólo son el resultado de la ilusión propia del cine, sino que también se constituyen como ilusión de *vida*. En

la representación del pasado que vive allí en las imágenes, Michelle *recrea* el recuerdo de su abuelo, generando lazos entre el pasado y el presente mediante la disposición fragmentada del archivo en el documental y la narración en off. Imágenes del silencio por cierto, carentes de una banda magnética que proporcione los *sonidos* de ese pasado, lo que dio como resultado la creación de un armado diferente a las otras secuencias de la película. Es en ésta parte de la estructura donde la voz de la narradora puede hallarse más *cómodamente* en relación a las propuestas de lenguaje cinematográfico que ofrece el género de documental autobiográfico. Una voz que representa el *presente* dispuesta en las imágenes del pasado, unificándolas con un nuevo sentido en el relato cinematográfico a través del contraste.

La propuesta del archivo en ésta segunda función, está formada por la locución de Michelle como línea principal y en segundo plano por canciones ejecutadas en guitarra clásica. La música como parte de la propuesta, ofrece un apoyo a la resignificación de las imágenes de archivo presentadas a lo largo del relato, dotándolas con la intensidad que la voz devela, reforzando la idea de representar mediante el sonido aquello que la imagen *no muestra*.

“La música no se debe utilizar como sustitutivo, sino como complemento de la acción o para facilitar el acceso a la vida interior e invisible” ³⁸

La intención en el uso de la música en los archivos en el género documental es diversa y probablemente devenga de la condición que ésta ha tenido como elemento narrativo desde el cine mudo. La memoria colectiva nos remite a la utilización por ejemplo, de la música en la proyección de los noticieros y documentales, cuya función era reflejar la atmósfera que representaba la imagen, aludiendo a las emociones y sentimientos de la audiencia, rol que con el tiempo fue variando a medida que las tecnologías del sonoro lograban mayor alcance. La música como un elemento más del código, debía equilibrar sus intervenciones entre los sonidos de los diálogos y los

³⁸ Rabiger, Michael “Dirección de Documentales” Editorial Instituto Oficial de Radio y Televisión Colección Manuales Profesionales. 3era Edición. Página 214.

ambientes, entre aquello que la técnica buscaba representar de la imagen con cierto *realismo* y sincronía.

*“Generalmente, todo está hecho para que el diálogo o la voz en general, reduzca las ambigüedades de los enunciados visuales, de manera que no percibamos esta dualidad de la película sonora”*³⁹

El cambio en los formatos y la *evolución* del relato cinematográfico hacia la apropiación y participación del realizador en el documental, han hecho de la música en el archivo un elemento que potencia su representación como individuo, aludiendo a su uso en el *pasado* que allí se representa no para evocar necesariamente las emociones que se traducen de la imagen en sí, ni en los hechos que retrata (la verosimilitud y *realidad* de lo que la imagen representa,) sino que lo que esa imagen *quiere* decir desde su utilización por el autor, en la búsqueda de la memoria emocional de los espectadores. De esta manera, las emociones relacionadas a la interpretación musical tienen sentido con el conjunto de elementos que representan la secuencia dentro del relato, los sentimientos que se representan en la narración en off, en la necesidad del realizador de re-significar ese pasado en la búsqueda de sentido en el presente.

Es curioso cuanto más elementos estamos acostumbrados a distinguir en la mezcla de sonido, somos capaces también de asociar la idea de su conjunto, su presencia y el cómo consiguen entregar cierta densidad a la construcción de la banda sonora. Incluso cuando se trata de dos sonidos (en el caso de éste documental) como la voz y el rasgueo de una guitarra, la intimidad que entrega las palabras y las características de esa voz (color, tono, intensidad) se unen a la sencillez de la guitarra, en su registro aislado, las sensaciones que evocan su timbre y su materialidad (las cuerdas metálicas, la resonancia de la madera) en la reproducción de la imagen. Es importante señalar que el *éxito* o funcionamiento de la propuesta sonora en estos términos, se debe a la reciprocidad que existe con la imagen, donde ésta es

³⁹ Gaudeault, André y Jost, François. El Relato Cinematográfico. Cine y Narratología. Editorial Paidós, 1995. Pág. 36

transformada por el sonido y viceversa, revelando en conjunto como diría Chion, sus *intenciones mutuas*.

Observaciones y conclusiones

Los estudios sobre teoría e historia del sonido como elemento del código en el relato cinematográfico, coinciden en el silencio como el gran aporte para la construcción de la narrativa tanto en ficción como en documental, mientras que la voz es considerada como instrumento que dota de sentido al entregar informaciones que sirvan a la comprensión de la *historia* que se narra.

“Los espectadores consideran que la voz del narrador es la voz de la propia película y se forman sus juicios sobre la inteligencia y los prejuicios de la película no sólo por lo que dice el narrador, sino también por la calidad de la voz que les habla y las ideas que les suscita en sus mentes.”⁴⁰

La consciencia que adquirieron tanto espectadores como cineastas permitió entender el silencio como una construcción (así como en la música,) y la voz por otro lado, como guía no sólo de informaciones puntuales sobre la narrativa, asociando la locución a un discurso y al sujeto de dicha enunciación. La voz no sólo entrega informaciones puntuales sobre el argumento ni los acontecimientos de la película. No se constituye únicamente como puente entre un empalme y otro, es también portadora de una identidad que nos recuerda la propia. ¿Qué diferencia haría en vez de oír una voz que *narra* durante el relato, el leer sus palabras en textos sobre las imágenes? ¿Es homologable acaso leer a escuchar?

⁴⁰ Rabiger, Michael “Dirección de Documentales” Editorial Instituto Oficial de Radio y Televisión Colección Manuales Profesionales. 3era Edición. Pág. 207

“Se manifiesta aquí una especie de desafío recíproco. El texto crea imágenes aparentemente a su capricho, pero la imagen dice inmediatamente al texto: <<tú no eres capaz de narrarme toda>>”⁴¹

El relato en primera persona cuya voz se hace presente a lo largo de la obra, potencia la idea de la representación de un sujeto que no sólo está en la búsqueda de su propia identidad, sino en la necesidad de instalar la problemática de la subjetividad en la construcción de discursos sobre la sociedad y su propia concepción. Las artes como obras de la manufactura creativa del hombre, fueron sometidas por los intereses del progreso y el antropocentrismo, en el marco de las *ciencias* de las comunicaciones y la necesidad de oficializar los discursos de la razón en el paradigma modernista. La tendencia de un cambio de mirada hacia *adentro* enmarca la necesidad de recuperar las artes hacia el individuo y no hacia las ideas de conocimiento universal; las artes no tienen nada que *comunicar*, si no más bien representar el discurso tras su producción, discurso que por cierto pertenece a un individuo y a su forma de entender el *mundo* que habita en relación con *otros*.

El cine desde su lenguaje al igual que otras artes, *comprende* que la estética y la problemática entorno a las *formas* son cosas que trascienden la generalidad, tomando conciencia sobre la importancia de las individualidades como parte importante del proceso creativo y la estructura del relato cinematográfico. A medida que el realizador interviene la realidad que ha creado a través de la cámara y los micrófonos, los empalmes, los armados de banda, está hablando sobre la visión que tiene de sí mismo y sobre los demás. Todos somos partícipes de nuestra propia mirada y hay una evidente necesidad de preservarla en un *tiempo-espacio* que ha sido transformado para dichos fines. La creación de *textos de vida* humaniza las artes y la expresión que alguna vez se vio truncada por el modernismo racionalista. Ya no se trata de textos impersonales, sino más bien de todo lo contrario.

⁴¹ Chion, Michel. “La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido”. Editorial Paidós Comunicación, 1993. España. Pág. 163.

“A partir del momento en que trato con un relato, sé que no es la realidad (...) También es crear una topografía imaginaria, conectando simultáneamente lugares heterogéneos.”⁴²

Desde este punto, la paradoja que instala el pensamiento *postmoderno* ha llegado a transformar la idea en que concebimos la creación artística. El cine en la búsqueda constante por la fidelidad de su representación física y sensorial del *mundo* a través de las tecnologías, se ha especializado en la creación de discursos individuales que buscan una interpretación y aceptación de carácter *universal*. Lo que nos une es nuestra condición de diferencia, compartimos nuestro estado único que nos hace distintos en la vida en sociedad. Los relatos cinematográficos buscan hoy ser reconocidos por el autor al que se adscriben en términos de un lenguaje que debe ser manejado de forma *universal* por los espectadores.

El reconocimiento de la voz humana en el documental como narración por ejemplo, se ha logrado gracias a los avances de la tecnología de micrófonos y registros, de los programas de postproducción que permiten mejorar la calidad de su reproducción, de la aproximación entre el individuo y los espectadores, en la ilusión de apelar directamente a sus emociones y sentimientos mediante la representación del *sujeto-realizador* en la obra, mediante la representación del silencio, o el uso de la música con el fin de potenciar el relato personal. Pero esto se vuelve doblemente ilusorio; porque la técnica en su afán de registrar con verosimilitud los sonidos de un ambiente, ya sea de la naturaleza o de una habitación, o captar la voz humana con la mayor cantidad de detalles y texturas, vuelve nuevamente a obviar la intervención que hace el sonidista para direccionar la caña o el micrófono hacia los objetos de su interés (las fuentes de sonido,) *recortando* del entorno aquello que busca registrar. El silencio tampoco se compone de la acústica de un espacio aislado, sino de su armado en capas de sonidos, intensidades y colores. La voz no es dispuesta sobre las imágenes desde su registro directo, sin antes haber pasado por algún proceso de intervención y *mejoría* en la postproducción.

⁴² Gaudeault, André y Jost, François. “El Relato Cinematográfico. Cine y Narratología”. Editorial Paidós, 1995. Pág.28

“(...) No hay realmente razón alguna para que las relaciones audiovisuales así reproducidas aparezcan iguales que en la realidad, y en especial para que los sonidos originales parezcan verdaderos” ⁴³

¿Hacia dónde nos conduce la necesidad de la representación del individuo en el relato cinematográfico? ¿Hasta qué punto el dispositivo representa la subjetividad si es pensado para la recreación de lo *real* en términos universales?

El tema de la técnica para el registro de los sonidos, al igual que con la imagen, entra en juego cuando se confunden las ideas de verosimilitud (ilusión de realidad) con la idea de definición del sonido (su capacidad de entregar más *detalles* sonoros en el registro.) La idea de realismo en la cinematografía, debería ser entendida como una tendencia *hiperrealista* de la representación, alejada de la experiencia directa con los sonidos en la cotidianidad, la música ejecutada en la experiencia *en vivo*, o la voz oída sin amplificación alguna en el relato íntimo de la conversación, por nombrar algunos.

“(...) El sonido cinematográfico será reconocido por el espectador como verdadero, eficaz y conveniente, no si reproduce el sonido que emite en la realidad el mismo tipo de situación o de causa, sino si vierte (es decir, traduce, expresa) las sensaciones asociadas a esa causa.” ⁴⁴

⁴³ Chion, Michel. “La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido”. Editorial Paidós Comunicación, España, 1993. Pág.96.

⁴⁴ Chion, Michel. “La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido”. Editorial Paidós Comunicación, España, 1993. Pág. 107

Bibliografía

- Chion, Michel. “La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido”. Editorial Paidós. España, 1993.
- Gaudeault, André. Jost, François. “El Relato Cinematográfico. Cine y Narratología” Editorial Paidós. España, 1995.
- Rabiger, Michael. “Dirección de Documentales” Editorial Instituto Oficial de Radio y Televisión Colección de Manuales Profesionales IORTV. 3era Edición. España, 2001.
- Torreiro, Casimiro. Cerdán Josexo. “Documental y Vanguardia” Editorial Cátedra Signo e Imagen. España, 2005.

Artículos Digitales

- Bustamante, Emilio. “Rostros y máscaras: notas sobre objetividad y autobiografía en el cine documental” Revista Quehacer. Artículo Digital. 2005
- Gálvez, Norma. “El arte de hablar por radio y televisión” Artículo publicado en la obra “La Magia del Sonido”. Editorial En Vivo. Archivo Digital de Radio Cubana. Cuba, 2011.
- González Conde, María Julia. “La Credibilidad de la Voz como Aspecto Persuasivo de Creación Radiofónica”. Revista Icono 14, Volumen 1, Número 3. Artículo Digital. Universidad CEU-San Pablo, 2005.
- Montañez, Enrique. “Signar el silencio. A cuarenta años de In a Silent Way, de Miles Davis” Revista Replicante, Artículo Digital. Marzo 2013.

Filmografía

- ***Nos vemos a las 6, Michelle Ribaut***

DECONSTRUYENDO EL LENGUAJE AUDIOVISUAL:
EL RETRATO AUTOBIOGRÁFICO DOCUMENTAL

Michelle Ribaut Kompatzki

“Porque la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con la secuencialidad y con aquello que constituye el flujo continuo de la vida”

Walter Benjamin

Acercamiento a los retratos autobiográficos

Desde el momento en que tomé la decisión de realizar un documental sobre mi historia, una serie de dudas se plasmaron en mí. Las primeras estuvieron vinculadas a los aspectos creativos y temáticos de la búsqueda; dentro de esto, el punto de vista y la mirada que le daría al trabajo. Por otro lado, se convertía un desafío hallar dentro de aquella historia familiar, que dice relación con la desaparición de mi abuelo hace 42 años en un accidente aéreo en Chiloé, aquellos elementos constitutivos e interesantes de una historia más particular.

En este sentido, al vivir la experiencia de búsqueda y realización, hoy pretendo enmarcar mi trabajo en una figura particular: el retrato autobiográfico, teniendo en cuenta que *“el rasgo introspectivo que caracteriza a los “autobiografilmés”, se enmarca en el espacio de lo privado -lo cotidiano, íntimo, afectivo, emocional, confesional- y se traduce en puestas en escena que convocan diversos recursos autorrepresentacionales para modular un espacio, una voz que confluyen para evocar un “yo”. Deteniéndose en expresiones cruciales de este tipo de cine de no ficción tales como los diarios de vida, diarios de viaje y autorretratos”*⁴⁵

De qué manera una historia familiar, que se pretende mirar desde más afuera, se trabaja desde la mirada íntima del realizador, siendo una búsqueda constante de respuestas de nuestras propias vidas, para luego convertirse en lenguaje cinematográfico. Esa pregunta es un momento clave en la decisión por tomar un determinado camino, abriendo así otras interrogantes a responder. *“El giro subjetivo del documental como espacio privilegiado de experimentación visual y narrativa para la*

⁴⁵ Lagos, Paola, Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad” Artículo publicado en COMUNICACIÓN Y MEDIOS n. 24 (2011). ISSN 0719-1529. pp. 60-80. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile

expresión de la intimidad, evidencia la puesta en escena de un “autos” (autobiografía; autorretrato; prefijo de origen griego que significa “uno mismo”) que construye una narración alrededor de sí. Así pues, la autobiografía -la representación o escritura (“grafos”) de la vida (“bio”) de uno mismo (“auto”)- es, al decir de Jerome Bruner (1993), “la construcción de la vida a través de la construcción de un ‘texto’”.⁴⁶

En este trabajo desarrollaré dos ejes fundamentales. El primero tiene relación con la realización misma de un retrato autobiográfico y los recursos narrativos que permiten dicha categorización. En segundo lugar, abordaré la memoria como concepto inmerso en el proceso de realización y constitución del retrato autobiográfico, y cómo ésta a través de las imágenes pasadas es capaz de reconstruir y buscar respuestas en el presente. Ambos ejes están involucrados en el proceso mismo de la investigación y creación de mi documental: “Nos vemos a las 6”

Retrato autobiográfico: El cineasta como objeto mismo de la búsqueda

“El retrato autobiográfico reformula en su contexto propio la reflexividad abanderada por las vanguardias cinematográficas, con una autoconciencia que se debate entre la desconfianza postmoderna y la necesidad de sentido de la condición humana”⁴⁷. Siguiendo la línea de este autor, el retrato autobiográfico opera cuando el realizador se hace cargo y forma parte del objeto mismo de la investigación, en un proceso entendido como de autoconocimiento. Éste se realiza preguntas que sólo pueden ser respondidas desde la esfera íntima, familiar y desde sus propias raíces.

Respecto a esta definición, mi trabajo consistió en desmembrar la relación con mi madre a lo largo de nuestras vidas y la relación familiar general entre mi madre y sus hermanos, atendiendo primero a la necesidad de conocer a cabalidad su vida. En palabras de los autores Casimiro Torrero y Josexto Cerdán, *“más bien cabría hablar de*

⁴⁶ Lagos, Paola, Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad” Artículo publicado en COMUNICACIÓN Y MEDIOS n. 24 (2011). ISSN 0719-1529. pp. 60-80. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile

⁴⁷ Torreiro Casimiro, Cerdán Josexto, “Documental y Vanguardia” Editorial Cátedra, Signo e Imagen, 2005, página 238

filmes que se centran más en el propio cineasta, frente a aquellos más centrados en la familia en cuanto tal o en relaciones concretas del cineasta con uno de sus familiares (padre, madre, abuelos, hermanos, etc.)⁴⁸

Este retrato se basa en un relato diacrónico, por lo que la puesta en escena y el revivir de los recuerdos son parte fundamental de la estructura cinematográfica. Es un marco que abarca un relato particular biográfico, con una estructura que surge tras una investigación exhaustiva. En ella *“como fondo común se encuentran, por tanto, cuestiones relacionadas con la búsqueda de sentido del proyecto vital, articuladas en clave de identidad narrativa en su sentido más extenso, con las raíces familiares como punto de partida en su sentido más extenso. Desde este origen, uno de los retos principales de estos filmes reside en el anclaje de sus preguntas y respuestas de carácter íntimo en un contexto más general que les haga relevantes para cualquier espectador. En ocasiones, ese marco resulta más elocuente, debido al protagonismo del contexto social, cultural o ideológico de la búsqueda personal”⁴⁹*

Esta investigación cuenta con entrevistas y material de archivo (fotografías, material grabado en Súper 8), previo a la construcción del guión, que posteriormente son combinados con una voz en off.

Opción de retrato autobiográfico

La decisión de la realización de un retrato autobiográfico trae consigo un sin fin de implicancias, las que constantemente alteran y modifican el proceso creativo en la construcción de un filme.

⁴⁸Torreiro Casimiro, Cerdán Josetxo, “Documental y Vanguardia” Editorial Cátedra, Signo e Imagen, 2005, página 236

⁴⁹Torreiro Casimiro, Cerdán Josetxo, “Documental y Vanguardia” Editorial Cátedra, Signo e Imagen, 2005, página 236

En primer lugar, al tratarse de una historia íntima se involucran una serie de factores emocionales, los cuales irán moldeando la realización, dentro de esto, en mi caso particular, fue descubrir cuál era la verdadera historia que quería contar.

Al entender que la historia de la desaparición de mi abuelo, me involucraba directamente, me hizo decidir hablar de mi relación con ello. Fue una búsqueda de respuestas que llevé a cabo en mi entorno familiar. Para ello fueron necesarios meses de investigación e intensas y varias entrevistas con mis parientes más cercanos: mi madre, mi abuela y mis tíos (hijos de Julio, mi abuelo desaparecido). Luego de ésta búsqueda por la historia misma, decidí, con ayuda de mi profesora guía, y de Brian Cullen, montajista del proyecto, que la historia que quería contar trataba en cómo a través de las generaciones se han ido transmitiendo los dolores y las penas, en forma de herencia. Desde ese momento supe que la historia era mía y de mi madre, el vínculo más directo con mi abuelo.

Mi madre era la menor de los 5 hermanos cuando mi abuelo desapareció. Siempre fue su reglona y para ella su padre era su punto de referencia, por lo tanto al momento del accidente y desaparición, la vida de mi madre cambió por completo. Comenzó a vivir en un vacío constante y una profunda pena. Desde esos años no tuvo un apoyo significativo de mi abuela y mis tíos, lo que provocó un aislamiento que perdura hasta hoy, como también diversos conflictos que me aislaron a mí también de la vida familiar más tradicional.

Desde niña me enfrenté a tener el recuerdo de un abuelo que no conocí, y a sentir el dolor de su pérdida, todo a través de mi madre. Esto me guió a enfrentarme a ella en una posición de intento de entendimiento, para conocer su historia y entender por qué pasaron muchas cosas entre nosotras, distanciamientos, soledades, dolores.

Cuando me enfrenté a la investigación documental, aparecieron diversas preguntas y enjuiciamientos, tales como: ¿por qué no salió adelante?, ¿por qué decidió no avanzar y por qué se alejó de mis tíos y de paso me alejó a mí? Todas estas

preguntas en el marco de mi poco conocimiento de todas las visiones y del verdadero dolor de mi madre. Elementos que fui descubriendo en el camino.

Visioné en entrevistas y materiales un dolor difícil de contar, sobre todo por el hecho de que yo debía contar esa historia llena de fantasmas y cosas no dichas. Debía tomar decisiones para que el relato lograra ser convincente para mí y para el espectador, esa fue una de mis principales búsquedas.

Se dice que las autobiografías son *“relatos donde los realizadores han encontrado una forma de contar su historia y exorcizar sus fantasmas, abordando sus marcas subjetivas”*⁵⁰. Por ello es que mi trabajo se enmarca en este estilo, abordando mis marcas e invocando la memoria, para así reconstruir mi historia y comprenderla.

Recursos narrativos “Nos vemos a las 6”

Los recursos narrativos enunciados en un comienzo, los abordaré desde la mirada de la misma realización; es decir, desde aquella puesta en escena que debí realizar para la construcción del concepto retrato autobiográfico, en donde los *“Relatos donde el cuestionamiento del propio documentalista que construye un discurso afectivo respecto a la historia, se encuentra en el centro de sus estrategias discursivas”*⁵¹

Una serie de recursos fueron utilizados en la realización del documental “Nos vemos a las 6”, los que permiten la reconstrucción de la historia que ha sido contada de manera fragmentada, develando los silencios y secretos, respondiendo preguntas que hace años me planteo.

La reconstrucción cinematográfica apela directamente a nuestra memoria y a cómo nos hacemos cargo de ésta. Es la reconstrucción de un momento de nuestras vidas, que toma forma de lenguaje cinematográfico en la medida que nos disponemos

⁵⁰Barril, Claudia, “Hacia los contornos de la experiencia Documental autobiográfico chileno. Vacíos y ausencias(*)” Artículo publicado en Universidad ARCIS 2011

⁵¹ Barril, Claudia, “Hacia los contornos de la experiencia Documental autobiográfico chileno. Vacíos y ausencias(*)” Artículo publicado en Universidad ARCIS 2011

a realizar un filme y encontramos estrategias visuales y narrativas para contar dicho momento. Estos recursos no son elegidos de manera aleatoria y forman parte de la estrategia audiovisual para llegar a “otro”, espectador y profundizar la mirada de nosotros mismos. Están dispuestos a lo largo de la película y ordenan, crean y constituyen el retrato autobiográfico, estos recursos utilizados en mi documental son los siguientes:

1.- La voz en off: narrativa del retrato

La voz en off en el cine, ya sea documental o ficción, cumple diversas funciones: entre ellas se podrían enumerar al menos siete. Esto dependiendo del género, de la intencionalidad y de quién sería el narrador. Estas funciones podrían ser: utilizar la voz en off para remarcar el tono de la historia (La Naranja mecánica es un claro ejemplo), **para situar al espectador en un período o contexto específico, sustituir diálogos** sustituir secuencias de escenas, **ayudar al espectador a comprender procesos complejos, también puede ser una muestra de que el personaje tiene una visión ‘alternativa’ de la realidad (por ejemplo *American Beauty*) o simplemente para develar los verdaderos sentimientos del personaje ficticio o no.**

En este caso particular mi voz en off en el subgénero de retrato autobiográfico, es aquella narración que guía al espectador hacia mi mirada como realizadora, entregando mis visiones y subjetividades . Mi voz en off es la encargada de guiar aquél relato cinematográfico. Enjuicia, relata, pregunta y apela a la memoria.

La voz en off debía ser leída y escrita por mí, la realizadora, por ende, quién busca respuestas. El trabajo con la entonación, el ritmo y las funciones de la voz en off, como su propia construcción, van de la mano con el punto de vista y la mirada del documental.

Ésta voz en off, desempeñó tres funciones: la primera de ellas fue hablar de mí misma al espectador, otorgando reflexiones, relaciones y sensaciones de determinados

episodios de mi vida, recorridos por el relato; el ejemplo más concreto es la voz en off que se encuentra acompañado de un archivo 8 mm, luego de ver a mi madre en su vida hoy, trabajando de profesora en una escuela rural:

“Vi a mi madre llorar muchas veces con el recuerdo de su padre, acariciando sus fotos, sus objetos. La recuerdo decir que prefería pensar que él huyó de esta vida, la misma de la cual ella quiso escapar tantas veces. Me recuerdo a ratos sola y asustada, y a pesar de eso queriendo hacerla feliz, deseando que ese avión apareciera. Pienso en ello y siento la tristeza que ese tiempo trajo, cuando nada era suficiente en su vida, ni siquiera yo”

La segunda función de la voz fue que a través de las mismas reflexiones se diera a entender la premisa del documental, que viene a ser la idea fuerza que mantiene la atención del relato, esta es: “cómo a través de las generaciones se van transmitiendo los dolores y las penas, en forma de herencia. Todas nuestras decisiones repercuten en otros”. El ejemplo para esta narración está dado más claramente en el off final, mi despedida.

“Me pregunté tantas veces, qué habría pasado si mi abuelo hubiese regresado a las 6, para después darme cuenta que no necesitaba saberlo. Era más importante para mí comprender a mi madre, encontrarla hoy después de haberla juzgado tanto. Las cicatrices están ahí para recordarnos quienes somos y porque llegamos a estar aquí, pero precisamente en aquel momento que aprendemos a vivir con ellas, es ahí cuando empezamos a ser libres”

En tercer lugar, la voz funcionó como hilo conductor central; es decir para que este se desarrollara fluidamente. El ejemplo que mejor expresa dicha función, es en la escena del aeródromo, donde cuento el incidente incitador de la historia, la desaparición tras el accidente de mi abuelo.

“Un 26 de febrero del año 70 mi abuelo decidió sobrevolar Chiloé para entregarles alimentos a dos de mis tíos que estaban en una excursión. Esa

decisión cambio la vida de todos los que quedaron en tierra, en especial la de mi mamá, ya que ese avión nunca regresó”

2.- Archivo: retrato de la memoria

“Los contornos de la experiencia”: explorar en las zonas de la cotidianeidad que desde el pasado se insinúan de forma lateral para elaborar una interpretación tentativa y a veces imaginaria de los hechos. Espacios donde se pone en escena la ausencia, habitan figuras espectrales y se enfrentan los silencios y olvidos”⁵²

Hace aproximadamente 15 años atrás con mi madre vimos un video grabado en formato súper 8. Aquél video contiene las únicas imágenes en movimiento de mi abuelo; por tanto, es el recuerdo más tangible de él. Este video en primera instancia en VHS, llegó a manos de la familia luego de muchos años de estar perdido. Decidí utilizar este archivo como parte importante del lenguaje cinematográfico, debido a que contenía una gran carga emotiva y evocativa de la memoria de familia y un pasado por descubrir.

De esta manera los 2 minutos de archivo grabado dispuesto por cortes a lo largo del documental, me permitieron adentrarme directamente en la historia familiar, generando relaciones, preguntas, asociaciones, etc.

El archivo en fotografías y 8 mm, recalando que son las únicas imágenes que tengo de mi abuelo, funcionaron como mi nexo más directo con el pasado, con la materialidad misma de este. El archivo filmado en 8 mm, fue utilizado como puntapié inicial de la historia, presentar al personaje desaparecido (mi abuelo) y para dimensionar, el antes (todos juntos en un video) y el después de la pérdida (generalmente personajes solitarios). Por otro lado también lo utilicé para hacer un nexo directo con mi historia y la de mi madre, todo esto, acompañado con una voz en

⁵²Barril, Claudia, “Hacia los contornos de la experiencia Documental autobiográfico chileno. Vacíos y ausencias(*)”
Artículo publicado en Universidad ARCIS 2011

off que guía la mirada y las sensaciones del mismo material, la voz es la siguiente: *“La primera vez que vi este video, recuerdo que mi mamá estaba muy triste y miraba atentamente a aquel hombre alto que aparece sonriendo. Ese día supe que ese hombre era mi abuelo. También estaban ahí mi abuela y mis tíos, mi mamá, la menor de los hermanos, tenía solo 9 años. Lo que no recuerdo es haber visto a mi familia como aparecen aquí, felices juntos”*

El archivo fílmico también fue utilizado como transición y como asociación entre imágenes del presente y del pasado, caras de mis tíos, de mi madre y abuela, lugares específicos que fueron detenidos por el tiempo y se encuentran intactos hace 42 años. Esto se ve reflejado principalmente en la imagen de una antigua casa de campo que fue construida por la familia cuando aún estaba mi abuelo; los personajes están en dicha casa en el pasado y en la actualidad, como también recorren sus alrededores.

Las fotografías, que contenían parte de la historia familiar, fueron puestas en una instalación en un bosque de Chiloé. Todo esto diseñado en el marco de la figura del desaparecido, ya que podría estar en cualquier lugar, incluso en ese bosque.

Las fotos que seleccioné para realizar dicha instalación, fueron las que me remitían a un contenido familiar, el cual se perdió luego de la desaparición de mi abuelo. Por tanto, en las fotos aparecen mis tíos pequeños, mi madre y mi abuela, todos juntos y felices en torno a la figura del padre de familia.

El bosque elegido es aledaño al lugar en que se sacaron estas fotografías, por lo que tiene carga emocional fuerte; sin embargo, esto no es demostrado en el documental. Pero se justifica por el hecho que toda la historia está situada en Chiloé, elemento que se expone desde un comienzo.

De esa manera aquél lugar evoca una atmósfera de contemplación, de búsqueda en el pasado y principalmente hace un recorrido por aquella parte de la historia que me dispongo a contar. Genera un contraste entre el hoy (familia distanciada) y el ayer (familia unida). La acompaña un relato de mi madre de lo que

significó mi abuelo para ella, palabras que remiten directamente a la memoria y a los recuerdos, una invocación al pasado, un pasado que fue mejor.

En palabras de Claudia Barril: *“Espacios donde se pone en escena la ausencia, habitan figuras espectrales atrapadas en un no-lugar... Estos documentales muestran como la aproximación al pasado es una conjetura que abre nuevos caminos para su interpretación y es un ejemplo de la imposibilidad a la que se ve enfrentada el cine documental de restituir la totalidad de la experiencia”*⁵³

Finalmente el archivo está directamente relacionado con mi propia añoranza de aquella familia que aparece en el video. Esa historia que sólo escuché, pero de la cual no fui parte. Ese deseo por reconstruir el tiempo en que podían estar juntos, sin rencores y sin culpas.

3.- Vuelo: retrato del pasado/presente

Decidí realizar una toma aérea que simulara el viaje que realizó mi abuelo el día de su desaparición, por tanto es entendida como una puesta en escena. Ese vuelo salió desde el mismo lugar que lo haría hace 42 años mi abuelo, nos llevó a los mismos lugares que él pudo haber recorrido. De esta manera fue un vuelo real, utilizado de manera metafórica; esta vez yo realizaría este viaje, pero el motivo sería distinto, sería un viaje interno, que me llevaría a las respuestas que busco. Comenzó con interrogantes al inicio del documental a modo de presentación y cerró con respuestas y reflexiones mías.

La idea de utilizar recursos como estos es precisamente, hacer un juego constante entre presente y pasado, mezclando ambos para poder reconocermes en ellos, mi única forma de encontrar aquella parte de la historia enterrada es a través de la puesta en situación. De esta manera se entiende que estamos constituidos por un

⁵³Barril, Claudia, “Hacia los contornos de la experiencia Documental autobiográfico chileno. Vacíos y ausencias(*)” Artículo publicado en Universidad ARCIS 2011

pasado reciente que nos configura en un presente, alterado por nuestros recuerdos y memorias.

4.- Casa vacía: retrato de la ausencia

Otra puesta en escena que figura en el documental fue materializar la ausencia fue a través de realizar un *dolly* que recorría espacios vacíos, espacios que en imágenes de archivo se ven habitados por los personajes y llenos de vida. Particularmente la casa de campo que hoy no está habitada, pero sigue intacta. De esta manera, aquella casa me sirvió para hacer mis propias reflexiones de la soledad, de los recuerdos y de la historia misma.

Aquí juega un rol preponderante la presencia inmaterial de mi abuelo, como figura del desaparecido, aquella figura que es bastante compleja, porque no se trata solamente de aquél cuerpo que físicamente muere y podemos a modo de rito, sepultar. Simplemente no existe cuerpo, no existe cierre, ni respuestas, La incertidumbre es la palabra más recurrente ante dicha figura.

Es una de las escenas más importantes del documental. Esto es debido a que en este momento hablo de la espera constante que ha significado tener en la familia a un desaparecido. Es dónde planteo mis sensaciones y construyo mi vínculo más emocional con el dolor de mi madre, comprendiéndolo y haciéndolo mío. “Estos rincones intactos aún esperan la llegada de mi abuelo”, es la frase que da el punto inicial a la escena.

Es una apelación directa a la realidad, al hoy, que se entrecruza con el recuerdo constante de mi abuelo, es aquella relación entre la presencia/ausencia . La escena forma parte del comienzo de despedida de mi presencia en el documental, es mi reflexión más íntima.

5.- Cementerio: retrato del recuerdo íntimo

En este caso se utilizó una visita de mi madre al cementerio, una puesta en escena que sitúa a mi madre como el personaje central de la historia.

Si bien el cuerpo de mi abuelo no se ha encontrado, mi madre visita su memorial desde hace muchos años, se presenta la ausencia y la pérdida como parte del relato.

En esta escena es fundamental la interacción que mi madre tuvo espontáneamente con el recuerdo de su padre. Al llegar a la tumba inmediatamente comenzó a hablarle y contarle de su vida. Como esto no estaba presupuestado, el trabajo de la sonidista y el camarógrafo fue muy importante para no perder ninguna palabra, ni imagen de su testimonio. Ésta escena decidimos situarla como presentación de personaje, antes estaba pensada para ser utilizada de otra manera. He ahí la importancia de tener la visión aguda y la intuición a flor de piel.

Hacia el final del documental se entiende que finalmente mi abuelo no se encuentra en aquella tumba, pero si está en cada momento de la vida de mi madre y por ende en la mía. Es una visita simbólica que entrega al relato una puesta en situación íntima del personaje y le entrega emotividad a la narrativa.

6.- Entrevistas

En el trabajo de investigación, me entrevisté con los integrantes de mi familia involucrados en los hechos que se relatan en el documental. De esta forma yo conocía y formaba parte de la historia de una manera más abierta, con todas las visiones, sin limitarme a nada.

Cuando se conoce la historia desde las diferentes esferas y miradas, yo como realizadora, comienzo a formar mi propia historia; a tomar de manera subjetiva y selectiva, los hechos que puedan darme explicaciones y relaten mejor la historia del documental.

Las entrevistas como recursos narrativos cumplen la función en este caso de poner en evidencia el conflicto en la familia, y los conflictos individuales de cada personaje. Además cuentan la historia con narraciones pasadas, entrecruzadas con el presente.

Mi fin era principalmente que cada uno de los personajes lograra ver reflejada su vida y ante ello sugerir una reflexión de esta misma.

La estrategia utilizada para realizar las entrevistas fueron: los entrevistados no debían conocer las preguntas antes de la entrevista, debido a que el factor sorpresa de cada una de ellas aportaría sinceridad a su relato, no sería algo maqueteado. Por otro lado a raíz de la entrevista previa pude determinar cuáles eran los temas más conflictivos para cada personaje, ello determinó mi actitud frente a las entrevistas y también el tono de cada una de las preguntas.

Al tratarse de un tema delicado para mí y mi familia, la noche anterior a cada entrevista nos reuníamos todo el equipo a conversar acerca del entrevistado, para ver cuáles serían las mejores estrategias para abordar la entrevista. Recogí cada comentario y solicité a mis compañeros estar presentes en todas las entrevistas y que finalizada ésta cada uno interviniera con alguna pregunta (si lo creían pertinente o si pensaban que algo podría haber olvidado por mis nervios)

Concepto de memoria

La memoria en su amplio concepto, la defino según los términos de Durkheim como: *“la ideación del pasado, en contraposición con la conciencia —ideación del presente— y a la imaginación prospectiva o utópica —ideación del futuro, del porvenir”*. El término de ideación *“es una categoría sociológica introducida por Durkheim, y pretende subrayar el papel activo de la memoria en el sentido de que no se limita a registrar, a recordar o a reproducir mecánicamente el pasado, sino que realiza un verdadero trabajo sobre el pasado, un trabajo de selección, de reconstrucción y, a veces, de transfiguración o de idealización (“cualquier tiempo pasado fue mejor”). La*

*memoria no es sólo "representación", sino construcción; no es sólo "memoria constituida", sino también "memoria constituyente"*⁵⁴

La memoria por tanto, trabaja de manera selectiva y no podría existir de cierta manera "objetiva", debido a que siempre tendremos un punto de mirada, que dice relación con nuestra cultura e identidad. Y es así como la memoria establece a la largo de nuestras vidas un marco identitario, que nos constituye y nos posiciona en un lugar particular que construimos a lo largo de nuestras vidas.

En ese sentido, parece pertinente examinar cómo un modo de objetivar esa identidad del yo hablante, el mapa de posiciones, la estructura general de relaciones. Lo importante es que esta mirada al mapa, se hace desde una posición en él.

El marco de lo real en las relaciones, desde dónde miramos

Lo más objetivo son las relaciones, las distancias y cercanías, o las relaciones de apoyo, cuidado, abuso, indiferencia, etc. Esto es lo que constituye el mapa, lo que tiene a la base principios de configuración y una trayectoria a través de ese escenario, es decir, cómo van mutando a lo largo del tiempo tales relaciones. El trazado del mapa se hace según los propios puntos de referencia, es decir, se mira desde una posición.

El hecho de que el mapa se mire desde una posición en él, hace que uno sea sujeto (el que reflexiona y dibuja el mapa), y también objeto, es decir, en cierta medida, uno se posiciona en él.

En ese sentido, hay una confrontación de carácter político, dice Bourdieu, que busca la imposición de los distintos mapas que se trazan desde la visión de las distintas posiciones.

⁵⁴ G. Giménez, «Cultura identidad y memoria,» Enero 2009. pp 20- 21.[En línea]. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722009000100001. [Último acceso: 01 de abril de 2013 Abril 2013].

El desarrollo de una reflexión sobre el proceso y la mirada al sistema de posiciones, habiendo objetivado nuestras relaciones en un primer momento, da lugar a en un segundo momento reposicionarnos. Dicho de otro modo, el sujeto que encontramos al final del proceso de relación, observación y reflexión, es cualitativamente distinto al que inició el proceso, no porque hayan cambiado sus relaciones objetivas, sino porque cambia subjetivamente, digamos, hay resolución imaginaria de contradicciones reales.

Retrato autobiográfico y memoria

“En cuanto a su adscripción genérica, sus estrategias narrativas, sus recursos estilísticos y sus registros de enunciación narrativos y poéticos, estos documentales de búsqueda identitaria en los que el yo se construye como huella de la experiencia y de la subjetividad de sus autores, son de compleja categorización, transitando por territorios de tan difusas fronteras como fértiles confluencias”⁵⁵

Luego de examinar los conceptos de memoria y retrato autobiográfico, vemos que están entrelazados directamente con la identidad. El retrato autobiográfico, trabaja con la memoria individual y constituye una mirada de la vida del cineasta, mediante el proceso reflexivo de éste mismo. Por tanto, desde aquella mirada identitaria del sujeto es que se construye el trabajo audiovisual.

Como referencia para mi documental tomé dos ejemplos de cine chileno, “Mi vida con Carlos”, del realizador Germán Berger y “En algún lugar del cielo” de la realizadora Alejandra Carmona. Ambos utilizan el formato de retrato autobiográfico y por ello me sirvieron a modo de referencia estética y de voz en off. A pesar de que son temas distintos, ya que dicen relación con la historia política de nuestro país en la época de dictadura militar; finalmente son los realizadores, hijos de detenidos

⁵⁵Lagos, Paola, Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad” Artículo publicado en COMUNICACIÓN Y MEDIOS n. 24 (2011). ISSN 0719-1529. pp. 60-80. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile

desaparecidos, asesinados, quienes hablan desde su propia experiencia, de sus memorias y de lo que significó para ellos no tener a sus padres.

Ellos comienzan haciéndose preguntas, cuestionando su vida. Y mediante el archivo y la voz en off, nos van llenando de un relato íntimo que nutre la atmósfera de cada escena. *“Ambos documentales, que abordan de forma central la temática de derechos humanos, se estructuran en torno a un relato íntimo donde se transparenta la fractura que significó el asesinato del padre y la forma como este se instala como figura espectral: es en torno a esta figura enigmática, que los realizadores-hijos intentan recuperar una historia que le ha sido contada de forma fragmentaria para, de alguna forma, recuperar su propia historia y develar los silencios. Se trata de ir descubriendo un padre que les fue robado por la historia. Los realizadores asumen el rol de investigador, y vuelven al lugar del crimen para representar lo irremediable, aquello que marcó sus vidas”*⁵⁶

Son documentales que tratan de la búsqueda de un personaje ausente, reconstruyen sus memorias de la misma manera en que reconstruí mi historia familiar. Tienen vínculos directos por ser los hijos de aquellos desaparecidos, pero tampoco conocieron a aquél personaje tan importante en sus vidas, por lo tanto su identidad y sus memorias serán constituidas por el presente. Es una reconstrucción constante de un tiempo pasado, un tiempo que cada día pesa en la historia, por decisiones y caminos que se siguieron.

El final lucha social que significó la vida de miles de chilenos/as, que por un motivo justo decidieron seguir un camino distinto y hoy, las otras generaciones se hacen cargo del dolor que provocó esa pérdida.

⁵⁶Barril, Claudia, “Hacia los contornos de la experiencia Documental autobiográfico chileno. Vacíos y ausencias(*)” Artículo publicado en Universidad ARCIS 2011

Conclusiones

Desde que comencé a pensar en este escrito, me propuse desmembrar elementos de la narrativa cinematográfica para poder enmarcar mi filme en un subgénero documental; el retrato autobiográfico. Esto permitió realizar una revisión más exhaustiva de las decisiones tanto visuales como narrativas, que lo posicionó en dicha categorización. Por lo tanto, este proceso me ayudó a comprender a cabalidad la construcción del filme con dichas características, método infalible de aprendizaje.

Otro elemento importante que dice relación con la realización en éste trabajo, es la memoria; siempre será una constante reconstrucción de nuestros recuerdos individuales, así como nuestra subjetividad se hará presente para constituirnos en el mundo hoy.

Por ello es que debí hacerme una pregunta antes de comenzar; ¿Qué podemos hacer con nuestro pasado, con los recuerdos?, creo que uno de mis mayores enseñanzas fue enfrentar al pasado en terreno firme y con tus propias ideas. Pensar desde el presente que te constituye. No aferrarse a los fantasmas, sino que ponerlos en cuestionamiento constante y entregarse a la idea de que no todo siempre es como pensamos o quisiéramos que fuera.

Nos posicionamos en el mundo para aprender a vivir con nuestra identidad, con aquella que forjamos a lo largo de nuestras vidas, aquella identidad que nos incita a tomar una decisión frente a otra y aquella identidad que nos hace sobrevivir a los silencios y lo que se esconde.

“Nos vemos a las 6” estuvo inmerso en una serie de transformaciones constantes, desde el comienzo de la idea, hasta que finalmente fue montado. Las decisiones más importantes en cuánto a utilización de planos, punto de vista, mirada, e incluso la temática misma del documental, fueron decisiones que se llevaron a cabo en el montaje. Al inicio como se trata de una historia íntima, jugaron muy en contra

factores de índole personal, los que se fueron resolviendo en el propio camino de la edición.

Los recursos narrativos que se utilizan en los retratos autobiográficos, siempre serán el punto clave para enmarcar una obra en éste género. En el caso de mi documental fueron aquellos que entregaron audiovisualmente el contenido emotivo, reflexivo y mi punto de vista. La creatividad, la paciencia para resolver situaciones complejas y el trabajo en equipo, siempre será importante para desarrollar este tipo de obras. Y claro en cualquier obra, pero como se trata de relatos íntimos, se necesita una mayor contención, debido a los procesos paralelos internos de nosotros, los realizadores,

Desde mi mirada de protagonista y realizadora del documental, pude darme cuenta que el proceso más complejo para la realización de un cine como este, es el exponerse frente a otro. El quedar al desnudo tu historia. Por otra parte la complejidad surge cuando te das cuenta que debes ser sincero contigo misma y tu equipo realizador, ya que todos necesitan de tus decisiones para generar sus propuestas por departamento y estar dentro del proceso, tanto como yo realizadora.

Creo que las obras que utilizan el formato autobiográfico, están adquiriendo una gran importancia en la creación nacional, Principalmente porque hay un pasado reciente que incluye una dictadura profundamente traumática para las generaciones hijas de ese dolor. En palabras de Patricio Guzmán *“Sin embargo es una corriente cinematográfica viva, poderosa, creíble, que muestra la realidad cambiante de este país que tiene una historia en ebullición a partir de 1937... En pocos años, Chile atravesó el frente popular, la democracia cristiana, la revolución socialista de Allende, la dictadura militar y el neoliberalismo de los “Chicago Boys”... Una historia ágil que produjo un “cine de la realidad”, a veces olvidado, poco difundido, cuyo primer momento estelar se produjo en los tiempos de Allende.*

*Como casi en todos los países de América Latina, el género llegó a Chile con las actualidades y las películas de viajes de los años 20 y se implantó en el país*⁵⁷

Es un formato que lucha constantemente con el cine comercial, que busca en sí mismo una nueva forma de expresar nuestra memoria individual, que muchas veces es compartida.

Se necesita seguir abriendo espacios para este cine que busca respuestas, que es capaz de mirarse a sí mismo y de construir un lenguaje audiovisual particular, que enriquece el relato constantemente, buscando a su paso salidas creativas y emotivas para relatar sucesos que nos han marcado en la vida.

⁵⁷ Guzmán, Patricio Artículo para la primera semana documental chilena en el cine Le Latina de París. ©PG, Paris, abril 2004

Bibliografía

- Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán, “Documental y Vanguardia” Editorial Cátedra, Signo e Imagen, 2005
- El cine documental según Patricio Guzmán, Extracto del libro de Cecilia Ricciarelli Cardinale

Artículos

- Paola Lagos, Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad” Artículo publicado en COMUNICACIÓN Y MEDIOS n. 24 (2011). ISSN 0719-1529. pp. 60-80. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile
- G. Giménez, «Cultura identidad y memoria,» Enero 2009. pp 20- 21.[En línea]. Disponible en:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722009000100001. [Último acceso: 01 de abril de 2013 Abril 2013
- Barril, Claudia, “Hacia los contornos de la experiencia Documental autobiográfico chileno. Vacíos y ausencias(*)” Artículo publicado en Universidad ARCIS 2011
- Patricio Guzmán Artículo para la primera semana documental chilena en el cine Le Latina de París. ©PG, Paris, abril 2004

Filmografía

- “Mi vida con Carlos”, German Berger, 2009
- “En algún lugar del cielo” Alejandra Carmona, 2003
- “Calle Santa Fe” Carmen Castillo, 2007
- “Nostalgia de la luz” Patricio Guzmán, 2010

ANEXOS

ANEXOS DE DESARROLLO DEL PROYECTO

Los siguientes anexos corresponden a la época del desarrollo del proyecto, cuando aún se llamaba “Hasta Siempre”

1.- Fundamentación:

Antes de que yo naciera, mi abuelo Julio Kompatzki desapareció en un accidente aéreo. A pesar de que no lo conocí, la imagen de mi madre siempre triste ha hecho que viva el dolor de su pérdida y ausencia en carne propia desde muy pequeña. Años después me enteraría de cómo ocurrió. El 26 de Febrero de 1970, junto a Francisco Díaz Oyarzo (piloto) y Luis Guerrero Moena, mi abuelo emprendía un vuelo para abastecer a 5 excursionistas, entre ellos dos de sus hijos, mis tíos Hernán y Marlys Kompatzki, quienes se encontraban en la selva virgen de la zona de Playa de Abtao realizando una investigación de la flora y fauna del lugar. Nadie hubiera pensado que este vuelo de ayuda se volvería en un viaje sin retorno teniendo como resultado la desaparición de mi abuelo y 42 años de dolor e incertidumbre en la familia.

El desaparecimiento del avión donde iba mi abuelo estremeció a la zona, se volvió un tema público, se hablaba en la prensa y en las calles, se especulaban distintas hipótesis de lo que podría haber pasado, positivas y negativas. La búsqueda duró tres años intensos por parte de las autoridades, apoyados por pescadores y habitantes de la localidad de Abtao, sin tener mayores resultados. Fueron años de inmensa amargura, años en donde la imposibilidad de tener certezas, el dolor, la culpa y la soledad afloraron, provocando quiebres en mi familia, los que se mantienen hoy en día y que están lejos de solucionarse.

El hecho de que no se hayan encontrado rastros de la nave o de sus integrantes hasta el día de hoy ha permitido que se diga de todo. Pistas falsas, bien y malintencionadas, han llenado de ilusión a mis familiares, para luego ser reemplazada por el dolor, la rabia y desilusión. A pesar de esto, la búsqueda por parte de la familia continúa, es constante y hoy, cuando los años han pasado, los hijos de los hijos

queremos hacernos cargo. Es una historia transversal, es un dolor que traspasa generaciones, es una necesidad de respuestas que todos tenemos para que finalmente se pueda cerrar este doloroso capítulo. La posible zona del accidente es inmensamente peligrosa de explorar, es una selva virgen con un par de senderos que fácilmente se puede volver una trampa sin salida, conocemos los riesgos, pero nuestros motivos para continuar son mayores.

A pesar de los desacuerdos y la separación que provocó el accidente en mi familia, a todos nos une la necesidad de encontrar a mi abuelo, de saber qué pasó. Es por esto que hoy me propongo a recordarlo y revivirlo con imágenes, porque siento un constante llamado a verlo, oírlo y saber qué pasó, ese llamado que se ha ido acrecentando desde mi infancia y al que hoy me siento capaz de responder con la mayor herramienta que poseo, como lo es el cine documental, el cual me permite retratar una historia tan particular que ha calado tan hondo en todos nosotros, los Kompatzki, pero que a su vez la vuelve universal dado al tema que pienso tratar: la desaparición de un ser querido.

Quiero plasmar la historia de vida de 5 hermanos y su madre después de una pérdida tan repentina y violenta como la fue con su padre, cada uno tenía una edad, cada uno tenía una vida pero todas se vieron transformadas repentinamente, generando quiebres, lejanías, tristezas y la obligación de aprender a afrontar la vida de otra manera.

Me interesa retratar el dolor que deja la desaparición, el cómo se siente y cómo se vive con una ausencia que no es total. De qué forma se continúa una vida sin tener una certeza de lo ocurrido, cómo a pesar de no tener físicamente a una persona, no está del todo ausente, ya que siempre se piensa en él, siempre se recuerda, se vuelve un personaje constante dentro de la memoria, una presencia-ausencia. La idea del desaparecido no es igual al del fallecido, dado que no se sabe qué ocurrió, ¿dónde está?, ¿cómo está?, ¿por qué no vuelve? son preguntas que uno se hace constantemente y que no tienen respuestas más que las que uno les pueda otorgar, respuestas que son distintas, que varían de uno a otro dependiendo con cual se siente

más a gusto cada uno, sin saber a ciencia exacta y sin poder creerlas del todo, por lo que aquellas preguntas siempre van a estar volviendo y nunca se irán.

Una historia particular que puede contar el dolor de muchas familias que no saben dónde están los cuerpos de sus familiares, ya sean desaparecidos por razones políticas, personales o en accidentes. Creo que la desaparición de un ser querido y el dolor que esta causa es un tema que remueve a éste país entero, no es un sentimiento únicamente de una familia. Me es inevitable dejar de mencionar a los familiares de los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar en Chile, que si bien las causas no son las mismas, la ausencia está igual y el dolor es extrapolable, ya que se viven procesos parecidos, duelos que no son duelos, respuestas que no satisfacen, la presencia-ausencia que antes mencionaba, se transforma en una espera interminable. Sin tener un cuerpo que confirme lo peor no se puede cerrar el capítulo, no se puede hacer un rito de despedida, no puede haber un lugar donde hablar con nuestros muertos, y porqué no, con nosotros mismos, porque ellos no están ahí, y nuestro inconsciente, nuestras esperanzas, o simplemente nuestro deseo de que el ser amado se encuentre bien en algún lugar no nos permite rendirnos. No hay forma de confirmar ni lo uno ni lo otro.

A medida que cumplimos etapas en la vida, necesitamos mirar el pasado para reconocernos en él. Esto trae frustraciones, deseos, alegrías y los más profundos sentimientos desde nosotros hacia el exterior. Por esto, hoy he decidido hablar de mi historia familiar; una historia particular en donde la memoria, el dolor, la esperanza se hacen presentes.

2.- Storyline:

Hace 42 años entre bellos bosques perdidos a orillas del mar , un hombre realiza un viaje aéreo sin retorno, dejando a su paso grandes interrogantes. La familia ha vivido en una espera interminable y hoy develan una vida impregnada de quiebres, dolor e incertidumbre. Esta es la historia de mi abuelo Julio, quién luego de tantos años de desaparición sigue vivo en cada una de las generaciones.

3.- Tratamiento:

Este es un documental autobiográfico que trata el tema de la desaparición de un ser querido, en este caso mi abuelo, por lo que posee un enfoque nostálgico y romántico de la ausencia. A través de entrevistas a mis tíos, madre y abuela, seguimientos individuales a sus diario vivir y cartas que hoy, 42 años después de su desaparición, le escribieron a Julio, mi abuelo, intentaré retratar de qué manera cada uno sobrelleva su desaparición y las heridas que esta dejó en y entre mi familia. Estas entrevistas, seguimientos y relatos de estilo epistolar se intercalarán y sobrepondrán con imágenes de la naturaleza de Chiloé, la cual tanto amó Julio y que, de una u otra forma, nos lo quitó y no permite que lo encontremos.

1.- Fotografía

1.1 Estilo

La tesis de la propuesta fotográfica en *Hasta Siempre* se plantea desde un tiempo detenido. Desde este punto, el estilo de fotografía será con un tratamiento naturalista-romántico. Naturalista, ya que no se trata de abusar del elemento estético, tratar de capturar la esencia en la luz para retratar la sensibilidad de un tema que afecta a toda una familia. Sin embargo, el factor romántico no descarta enaltecer, especialmente la calidad lumínica de algunos detalles. El objetivo principal es apelar a la sensación, conmover con la imagen.

A través de la fotografía, se buscará retratar los espacios en los que se encuentran inmersos los personajes como un personaje más, mostrar la inmensidad del paisaje en la que se desenvuelven los personajes.

Respecto a la entrevista se optará por no considerar *cabezas parlantes* como parte del arsenal de planos en la captura de testimonios, optando por utilizar un tratamiento de encuadre que evoque el Chiloé agreste del protagonista omitido, apelando a la relación entre los personajes, sus espacios personales y el paisaje

vernáculo. Por esta razón se contemplarán grandes planos generales compuestos: realizando la captura de personajes con referencia al paisaje chilote.

Es necesario considerar también que la misma fotografía del entorno geográfico, como elemento a saber fuente de una dualidad antagónico-nostálgica, merece un tratamiento especial. En adición a presentarlo recurriendo a las herramientas de encuadre y movimiento ya planteadas, se plantea firmemente la posibilidad de utilizar tomas aéreas, ya que es desde esta perspectiva que la magnificencia e inmensidad de la bella amenaza que poseen las tierras vírgenes del archipiélago chilote pueden ser mostradas en su plenitud. Inclusive, tomas desde el interior del mismo vehículo a utilizar, algún reflejo en una ventana o espejo, pudieran lograr evocar la interioridad de estos personajes perdidos en el infinito agreste de Chiloé.

1.2 Utilización de la cámara, óptica y planos.

Dado que utilizaremos la cámara Sony PWM-EX3 cuyo lente llega hasta un diafragma de 1.9, volviendo la imagen algo difusa, siempre se trabajará con el diaf más abierto de 2.4 y el más cerrado de 5.6. Esto permite una especial agudeza del lente, a la vez que se mantiene un buen perfil de contraste y un desenfocado suave en los otros términos del plano, disminuyendo también cualquier posibilidad de difracción y aberraciones ópticas.

Se apostará a encalidecer la temperatura de color, tanto en interiores como en exterior, utilizando, por ejemplo, una temperatura de color en cámara que varíe entre los 6000° y los 6500° K, y en interiores utilizando temperaturas entre los 3500° y 4000° K; asimismo, no se descarta reemplazar los bombillos existentes de las casas por ampollas de tungsteno o halógenas, dado que por su comportamiento como cuerpo negro casi perfecto, producen un espectro de color que puede resultar perceptivamente más natural al ojo humano.

Los paisajes serán retratados con lentes normales-largos desde 50mm llegando a un lente de 85 mm. Los planos serán más bien bajos, casi a ras de piso. Por lo general la altura de cámara estará dada por la exigencia única del plano que se esté grabando.

Los retratos de los personajes, serán principalmente semi-perfiles, entre 35° y 60°, tratando de que se vean los dos ojos, enfocando en la retina de los personajes, altura un poco picado, una cabeza más abajo del rostro del personaje. El uso de la óptica dependerá del término del plano que se espere lograr: angulares no muy pronunciados para las escenas paisaje-personaje ya descritas y normales o teleobjetivos cortos para planos medios más cerrados.

Para los retratos en el campo se montarán escenas, utilizando lentes de rango normal para generar planos conjuntos, y en segundo término, realizar grandes planos generales del ambiente para completar un cuadro compuesto que relacione personaje con contexto. Mientras que en el muelle y en las playas se utilizarán gran telefotos para aislar a los personajes en sus momentos personales de paseo o búsqueda, sin prejuicio de lo anterior, se utilizarán planos detalles de, por ejemplo, recolección de conchitas u otros objetos en la playa, los pasos de los personajes o cualquier otro gesto que resultase crucial para la narración íntima de los protagonistas se busca además, con especial ahínco, atardeceres apaisados, más grandes que el personajes en situaciones de contraluz duro, con una escala de planos que variará de grandes planos generales, a retratos en planos medio-cortos.

Por otro lado, en interiores se buscarán ventanas y luces hacia el norte para potenciar al máximo la calidad natural de la luz de la región. Asimismo, en los ventanales que, sin desmedro del hermoso paisaje que puedan proveer, pero que no se encuentren en la orientación idónea, se realizarán situaciones de contraluz moderado o suave. El registro de la actividades cotidianas busca pasillos o espacios de gran longitud movimientos de cámara con la sutileza descrita anteriormente. Para el registro de las cartas se sigue apostando al uso de ventanas orientadas hacia el norte con un horizonte de cámara más cercano a los hombros de los personajes y que

busquen, especialmente, la relación de rostro y lo que se está escribiendo. Existe además una necesidad de registro sobre dolly de los recorridos en el aeródromo y la casa de campo en Puerto Elvira, evocando a su vez los recorridos potenciales de un Julio ausente.

2.- Montaje

2.1: Estilo de Montaje.

El documental cuenta con tres líneas narrativas, que se irán intercalando a lo largo de este mediante un montaje alterno.

Las líneas narrativas con las que se cuenta la historia son las siguientes. En primer lugar, está la directora dirigiéndose a su abuelo a través de un relato estilo epistolar en off, acompañada de imágenes de archivo. Una segunda línea es la de los relatos epistolares de los familiares de la directora dirigidos a su padre y esposo en off, acompañando imágenes del bosque y mar de Chiloé, y una tercera línea, que se trata de las entrevistas a ellos mismos, junto a imágenes de seguimientos a ellos en su diario vivir. De estas tres líneas, son la línea de los relatos epistolares de los familiares y la de las entrevistas a estos mismos las que tendrán un mayor protagonismo, ya que la historia se desarrollará gracias a ellas, utilizando el relato epistolar de la directora como inicio y cierre del documental.

Dado que el documental es un documental reflexivo, los planos van a ser más bien largos, dejando que la acción dentro de estos se desarrolle, al igual que los planos de observación en los seguimientos, centrándose en los detalles, o los planos de paisajes. Dejar que el plano hable por sí mismo. En general, el montaje va a ser un montaje más bien calmado, de un tempo lento, un ritmo calmo para poder llegar a la profundidad emotiva y emocional que se quiere alcanzar, para que los personajes logren desarrollar el sentimiento que la directora les quiere otorgar, y que este

sentimiento se pueda transmitir al espectador, sin caer en la literalidad ni en recursos efectistas.

El documental se tiene pensado como un documental cinematográfico, razón por la cual se va a privilegiar la continuidad de acción entre planos en los seguimientos, y los cortes utilizados van a ser, en su mayoría, cortes directos.

En cuanto a las entrevistas, se tratará de encontrar contrapuntos, posibles conflictos entre los entrevistados, diferentes opiniones, para que a través del choque, estos se puedan potenciar. Se buscará hacer dialogar a los diferentes personajes a través del montaje. Además, para poder acentuar la idea de los distintos sentimientos que pueda causar la pérdida de una persona en su familia, la contraposición es una herramienta muy importante para poder subrayar lo que siente cada uno, a quienes los pueden movilizar distintos sentimientos, pero que finalmente, todos parten del mismo, que es el dolor causado por la desaparición de un ser querido y la incertidumbre de su paradero.

La música utilizada serán melodías de guitarra acústica y canciones de Silvio Rodríguez, música que será empleada de manera incidental, principalmente en los planos de seguimientos o paisajes para ayudar en la construcción atmosférica de los lugares y sentimental de los personajes, sin caer en el abuso de esta, ya que el sonido directo o el armado sonoro también tendrá un rol muy importante para potenciar lo que siente cada personaje en cuadro.

2.2: Postproducción de Imagen

El trabajo de postproducción de imagen que se hará, buscará, principalmente, potenciar el sentimiento que se esté tratando en pantalla.

El proceso constará principalmente de dos etapas, una corrección primaria y una corrección secundaria. En la primaria se buscará igualar los niveles de los distintos planos para que haya una unidad y coherencia a lo largo del documental. En la

corrección secundaria se hará un trabajo zonal, corrigiendo segmentos del plano que tengan un mayor peso dramático para potenciarlos, o igualarlos al resto del plano.

En cuanto a la colorización y temperatura de color, se buscará un naturalismo, por lo que los colores no se saturarán. Sin embargo, a pesar que se espera un clima lluvioso, y dado al tema y el tono con que se trata el documental, la temperatura de color de los planos va a tender a ser cálida dentro de lo posible, sin exagerarla, para no caer en la caricatura ni efectismo.

En cuanto a los planos que se tienen pensado en el atardecer o los planos soleados, se tornarán algo más cálidos, para representar la esperanza que tienen los personajes de poder cerrar finalmente el capítulo.

Por otro lado, se trabajará un contraste más marcado, aumentándolo un poco si es necesario, para crear un mayor peso dramático.

En cuanto al trabajo con el material en 8 mm, se conservará la relación de aspecto de 4:3, dejándole un marco negro para llenar la relación del cuadro de 16:9 en el que se grabará el resto del documental, esto para aumentar la idea del recuerdo, o más bien, del recuerdo adquirido que tiene la directora, el cual, finalmente, está lleno de vacíos que no ha podido llenar. También se trabajarán ralentizados en los que se tratará de lograr la mayor fluidez posible.

Las fotografías y recortes de diarios serán grabados en cámara, por lo que tendrán un tratamiento similar al del resto de los planos.

Los reencuadres serán principalmente para corregir temas como el horizonte, tratando de conservarlo, valga la redundancia, horizontal, o para quitar elementos que no correspondan al cuadro.

Por último, no se usarán caracteres sobre las imágenes, salvo para el título final y créditos finales que estarán sobre un fondo negro, y los nombres de los personajes al

final del documental, cuyos nombres aparecerán sobre la imagen individual de cada uno de ellos mirando a cámara en un plano conjunto.

3.- Sonido

3.1 Tratamiento y Estilo

De acuerdo al argumento y punto de vista del proyecto, la propuesta de sonido para el corto documental “*Hasta Siempre*” está enmarcada básicamente en dos estilos: el naturalista (para el registro sonoro y armado de banda,) y por otro lado, el epistolar (narraciones en off.)

El estilo naturalista se define por el uso de sonidos registrados en la isla de Chiloé (Ancud, Castro y Puerto Elvira,) manteniendo presente a la naturaleza que rodea a los personajes, ya sea en mayor o en menor medida, con mayor o menor intensidad mediante sonidos tales como el viento, las hojas, el mar, las aves, la lluvia, entre otros.

Por otra parte, el estilo epistolar está definido por la narración en off de la directora (al principio y al final del relato) como hilo conductor y unificador del documental. Además de las cuñas de los entrevistados provenientes de las cartas que escribieron dedicadas a Julio (el personaje ausente,) y sus propias acotaciones durante las entrevistas.

De acuerdo a esto, los espacios sonoros están definidos a su vez por interiores y exteriores:

Interiores: estarán compuestos por los sonidos de las acciones de cada personaje, construyendo sus propios “*silencios*” a partir de la presencia de la naturaleza en el exterior (un sonido más *sordo* del viento, de la lluvia, de la aves, el mar, etc.) y en representación de la ausencia del personaje principal (Julio.) Además de los sonidos

propios de sus casas y las acciones dentro de estas, como la leña crepitando en la chimenea, los pequeños sonidos de la cuchara y la taza al preparar un café, los sonidos que se producen al encender un cigarrillo, el crujir propio de las casas del sur, además de los diálogos y las entrevistas.

Exteriores: Los exteriores tienen una carga simbólica de reflexión y evocación emocional, por lo que la construcción de estos espacios a nivel sonoro estarán en función de sentimientos tales como la nostalgia y la contemplación (Sonido del mar durante la tarde, el viento, las aves sobrevolando el bosque y el mar.)

Las locaciones de exterior corresponden al bosque, el campo y la playa. De estos espacios habrán tomas con y sin personajes, lo que determinará alguno de los sonidos (pisadas en la arena, pisadas sobre conchas y pequeñas piedras, recolección de piedras, sonidos del motor del bote cruzando el agua en Puerto Elvira, sonidos del motor de la avioneta, el rompimiento de las olas contra las rocas, el viento, entre otros.)

El bosque, por otro lado, tiene mayor presencia en el relato, y es *quien* nos habla, por lo que se vuelve necesario contar con diferentes *capas* de sonidos para la construcción del *silencio* de este espacio en el armado de la banda sonora (sonidos de los árboles y el viento, aves y otros animales, la lluvia, los insectos, etc.)

3.2 Aspectos Técnicos del Sonido Directo

El registro sonoro se hará con micrófono direccional desde caña telescópica para exteriores e interiores y micrófono lavalier para las entrevistas.

La idea es utilizar el micrófono de caña para conservar la espacialidad del sonido proveniente de las entrevistas, evitando también los roces del micrófono con la ropa, entre otras cosas. Lo anterior dependerá de las condiciones de la entrevista, pues habrán momentos en que sólo podrán estar el camarógrafo y la directora, por cuestiones de intimidad. En ese caso, se dejará sólo lavalier y se monitoreará desde afuera de la habitación o bien el mixer quedará a cargo de la directora.

Para exteriores se hará uso de una caña telescópica y micrófono direccional con el kit de zeppelin y windjammer para registro de ambientes. Como parte de la propuesta, para las tomas con los personajes en exteriores realizando acciones, se utilizará lavalier y micrófono direccional, para conservar posibles cuñas que surjan desde los personajes a partir de su interacción con el espacio y la directora.

3.3 Banda Sonora

De acuerdo con los dos estilos que definen a la obra (el epistolar y el naturalista,) el eje central que guía la banda sonora es la contraposición entre los ambientes *silenciosos* y llenos de texturas que permiten describir a los personajes desde la intimidad de sus hogares, con la fuerza que tienen los paisajes de la isla, la naturaleza *quien* tiene un rol enigmático e incluso antagónico (fue ella quien finalmente se ha llevado a Julio y no lo devuelve a su familia.)

Esta contraposición se hace a partir del uso de diferentes recursos a lo largo de las 6 secuencias que componen este documental:

- Voces en OFF: Uso de voz en off de la directora narrando en la primera secuencia y la final, la carta escrita para su abuelo en conjunto con imágenes aéreas de Chiloé e imágenes de archivo digitalizado de 8 mm. También se utilizará este recurso para la lectura de las cartas hechas por los hijos y la esposa de Julio a lo largo del documental.
- Ambientes: Para la construcción de los ambientes, es necesario sonorizar los espacios en distintos niveles e intenciones, pero manteniendo la presencia de la naturaleza, incluso en interiores. Para esto es importante contar con el registro de exteriores en la casa de campo, las casas de los personajes, el club aéreo, entre otros. En los interiores estos sonidos serán permanentes pero

manteniéndose de manera casi imperceptible (que estén allí, pero sin tener carácter protagónico por sobre otros sonidos.)

La construcción del silencio es una parte importante del corto documental en cuestión y estará determinado tanto por los elementos de cada interior, como también de las tomas de ambiente que se hagan a lo largo del rodaje, para sí unificar los sonidos, otorgando espacialidad y atmósferas. Para esto, es necesario contar con la ausencia de sonidos de automóviles, comercio y música diegética.

- Efectos / Foley: La importancia del armado de banda especialmente en las tomas del bosque, tienen relación con los detalles que los sonidos pueden entregar a través de los diferentes momentos del relato, en relación con las emociones y sentimientos, además de la progresión dramática de la historia. Los sonidos serán captados en cada locación, y de ser necesario, se cuenta con un banco de sonido tanto para exteriores como para interiores.

Los sonidos de motores tanto el bote como la avioneta serán registrados durante la filmación de ambos momentos. De no poder contar con sonido sincrónico, no se descarta la utilización de Foley.

- Música: Se utilizará la música en dos ocasiones. La primera para cerrar la cuarta secuencia del documental (Ritos) con el recorrido de la casa de campo vacía, el hogar donde Julio y su familia vivieron. Allí sonará la canción "*Después vendrá*", canción en guitarra acústica. El segundo momento es al final del documental, en la secuencia 6 que está dividida en dos momentos: un primer momento con los archivos de prensa sobre la desaparición de Julio con la canción "*Mariposas*" de Silvio Rodríguez. Y el segundo momento, las imágenes aéreas de Chiloé acompañados por la narración en off de la directora, para pasar luego al archivo familiar, imágenes en 8mm. acompañadas por la última estrofa de la canción "*Hombre*" de Silvio Rodríguez hasta el fundido a negro y el título.

INVESTIGACIÓN

1.- Plan de investigación

Considerando diversos aspectos de la historia para la construcción de éste documental, la investigación se divide en dos partes fundamentales: Pre-entrevistas e Investigación de datos. Para ello se han realizado diversos viajes a Chiloé y a fines de Junio se realizará otro por el tema de locaciones por fijar (campo Puerto Elvira, bosques aledaños a Abtao, Ancud)

1.- Pre-entrevistas: conversaciones previas durante la pre-producción con los personajes involucrados en el documental (los hijos y la esposa de Julio.)

La realización de éstas permite reconocer los sentimientos que representan cada uno de los personajes en base al recuerdo, y cómo a través de esta evocación al pasado logran enfrentarlo hoy individualmente (y luego en el documental,) además de la información y los diferentes puntos de vista que pueden aportar sobre el accidente aéreo, ya que cada uno de ellos se encontraba en distintas circunstancias y lugares de Chiloé. También las pre-entrevistas permitirán conocer la relación de los personajes con Julio (antes y después de su desaparición) y de acuerdo a eso la importancia que tendrán sus testimonios para el desarrollo del documental.

2.- Investigación de datos:

a) **Recopilación de archivo familiar**: junto con las pre-entrevistas, está la recopilación de datos, lo que incluye el archivo familiar. Con la colaboración de mi abuela, mi madre y mis tíos, reuniremos recortes de diario de la época del accidente (1970, diario “La Cruz del Sur”,) y fotografías posteriores a la desaparición de Julio (lugar del accidente.) Además del archivo personal de cartas, fotografías de Julio (retratos individuales y con la familia) y el material digitalizado de las películas de 8 mm que existen de él.

b) **Archivo de prensa:** revisión de prensa regional y nacional escrita, del año 1971 del 26 de febrero y meses posteriores, buscando noticias sobre la desaparición de mi abuelo y el accidente aéreo, además de otros testimonios e información al respecto (aniversario del accidente, nuevas búsquedas, etc.) en la Biblioteca Nacional. Periódicos tales como “La Cruz del Sur” y “La Voz de Chiloé”. También se realizó una búsqueda en diarios actuales, donde encontramos dos artículos sobre el accidente en los periódicos “La Estrella de Chiloé” y “Las últimas noticias”.

c) **Entrevistas:** Contacto con gente de la época que relate lo que recuerda de mi abuelo y de aquél 26 de Febrero; amigos, compañeros de trabajo y similares. Este trabajo se realizará en el mes de junio, estamos en la etapa de búsqueda de dichos personajes. Sumado a esto están José Nonke y Heriberto Villarroel, quienes participaron de la última búsqueda del avión el año 2005 por lo que entregarán datos importantes del lugar.

2.- Breve Biografía de Julio Kompatzki

Julio Kompatzki, nacido el 3 de Julio de 1921 en Ancud Chiloé, hijo de Ricardo y Emma, ambos Polacos colonos en la región, casado con Alicia Oyarzo, con quién tuvo 6 hijos; una de ellas falleció al ser un bebé, construyó su vida en ese hermoso lugar a través del servicio social y su relación con el entorno natural y familiar, querido y admirado por muchos.

Estudió para contador, iniciándose laboralmente en el año 1939 en los negocios de su padre en el área comercial, perteneciendo a la conocida firma, en ese entonces “Ricardo Kompatzki e Hijo”; además de ser armador naviero y entusiasta agricultor, se caracterizó siempre por su permanente preocupación en pro del buen entendimiento entre patrones, empleados y obreros, a través de sus propias actividades como a las de la comunidad representadas en las asociaciones de empleados, sindicatos y obreros. La comunidad en que residió lo recuerda como un gran líder, que se dedicó a servir a los que necesitaban y a velar por el bien común.

Un 26 de Febrero de 1970 Julio Kompatzki, Francisco Díaz Oyarzo (piloto) y Luis Guerrero Moena emprendieron un viaje para sobrevolar la Playa de Abtao con el fin de lanzar alimentos a 5 excursionistas que se encontraban en la zona realizando investigaciones de flora y fauna en el lugar que por cierto es una selva virgen, entre ellos, dos de los hijos de Julio, Marlys y Hernán Kompatzki. Nadie se imaginó jamás que este avión no volvería a aparecer y se trasformaría en un viaje sin retorno y un dolor e incertidumbre constante. Por esto es que comprendo que la ausencia y el dolor van de la mano, la vida puede cambiar en un abrir y cerrar de ojos y en el momento que menos se espera.

3.- Personajes y sus descripciones

Alicia:



Mi abuela, mujer de 90 años, viuda de Julio, su relación con Julio, mi abuelo los últimos años no era de las mejores. actualmente vive en Ancud, Chiloé junto a mi madre. A sus 90 años reconoce que quiere envejecer con alguien a su lado y que extraña a su marido.

Acciones:

- Cada vez que mi abuela regresa al campo, su lugar predilecto es la playa, ahí ella la recorre sola y recoge piedras y conchitas. Esta acción refleja la espera. Esto se mostrará mediante un plano general.

- Mi abuela tiene una obsesión por su jardín y sus flores, por lo tanto que este lugar esté presente en conjunto con los arreglos que esta le hace son fundamentales para la descripción como personaje. Mostrado a través de un plano general, que permite ver la acción.
- Pintar, que ha sido un pasatiempo que adoptó hace 5 años y es parte de su vida actual. Se incorporarán planos medios y detalles (manos y rostro) al plano general más descriptivo de la escena

Sentimiento: soledad

Los últimos años como pareja no tenían buena relación a pesar de que siempre recuerda a Julio como un buen hombre, siente algo de rencor por los engaños que le hizo en algún momento de su vida, de todas formas, a sus 90 años pasado el tiempo siempre ha deseado envejecer junto a su marido que si bien no fue del todo un buen matrimonio, no cabe duda que amor existió, lo recuerda con humor, con rabia, con dolor, con amor, es una mezcla de sentimientos.

Zita:



Es la hermana mayor, casada unos meses antes de la desaparición de Julio, su padre. Esperaba un hijo que según sus propias palabras cree que lo tuvo con tanta tristeza que se siente culpable por ello, le tocó enfrentarse a la pérdida de su padre, al exilio, al salir adelante a pesar de todo lo ocurrido y así guarda en sus ojos la tristeza de todos los días. Vive en Ancud, 65 años hija mayor, jubilada. De profesión profesora de párvulo.

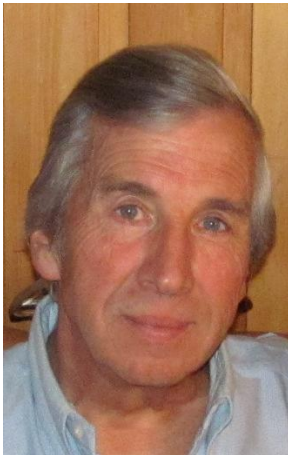
Conserva de su padre el anillo de compromiso, siempre lo lleva colgado al cuello con una cadena de oro. Posee un campo que no le aporta recursos económicos y ha querido venderlo varias veces, pero desde un lugar específico se ve el lugar supuesto del accidente por ello, no ha podido deshacerse él.

Acciones:

- Es una gran adicta al cigarro, por lo tanto fumar es una actividad que la describe como personaje, esto generalmente acompañado de una taza de café. Para ello se utilizarán planos detalles y primeros planos (rostro y manos)
- Posee un campo desde dónde se avista el posible lugar del accidente, por lo tanto mediante un plano general que observa su recorrido, la veremos observar el lugar donde se supone podría haber caído el avión.
- Toca constantemente el anillo que lleva colgado en su cuello, por lo tanto se harán planos detalles de dicha acción que es más bien inconsciente.

Sentimiento: tristeza

Julián:



De profesión contador, vive en Ancud, 63 años, el mayor de los hombres, se hizo cargo a los 20 años de la familia ante el fallecimiento de su padre. Cada aniversario de la muerte de su padre encarga a su mamá a comprar flores para el

arreglo de la tumba simbólica en que se encuentra una placa, pertenece al Rotary club, como lo haría su padre antes.

Acciones:

- Mediante un plano general se le verá pescando en la playa de Puerto Elvira, esta actividad se ha decidido por la relación con la espera.
- Generalmente está sentado en su sillón frente a la chimenea leyendo, por lo que esta acción actúa como descriptor del personaje y su personalidad.
- Visitando su lugar de trabajo, se plasmará su rutina diaria. Esto se mostrará mediante un plano general.

Sentimiento: miedo

Este sentimiento va directamente relacionado con el rol dramático que le tocó asumir en el contexto de la desaparición, en su caso el debió hacerse cargo a su corta edad de una familia, de ser un hombre fuerte que lo ha llevado hoy en la actualidad a no ser muy expresivo ante algunas situaciones o intentar nunca mostrar flaquezas, pero internamente su proceso ha sido un miedo constante a hacer las cosas bien y a hacer de la responsabilidad de que todo funcione bien con todos, una carga mayor.

Marlys:



60 años, vive en Puerto Varas, es matrona de profesión, ella es la hija que se encontraba en la excursión por la que Julio viajó, es la que más ha hecho gestiones para encontrar a su padre (videntes, contratación de helicópteros con los marinos, todo se ha visto truncado)

Acciones:

- Posee una gran cercanía con el campo, esto se demostrará mediante su contacto con los animales, particularmente con los caballos y sus largos paseos por el monte. Mediante seguimientos en planos generales se permitirá visualizar esta acción.
- Leer es una de sus actividades favoritas, por lo tanto se reflejará la espera mediante la lectura, en su cabaña solitaria. Para ello se mostrarán planos detalles y primeros planos.

Sentimiento: culpa

Su rol dramático va enfocado precisamente en el hecho que el viaje su padre lo realizó para lanzarle alimentos a ella y a su hermano (junto al grupo de exploradores) , por lo tanto a lo largo de los años ha tenido que lidiar con la culpa y cómo superar ésta para entender que no fue a causa de ella que sucedió el accidente, ha sido un proceso de asimilación y superación.

Hernán:



58 años, vive en Puerto Elvira en donde se desempeña laboralmente con actividades el campo, siempre se ha sentido más cercano a su padre día a día por eso, el es el hijo que se encontraba en la excursión por la que Julio viajó (participó en la expedición que se hizo hace algunos años a Abtao en búsqueda del avión sin resultados)

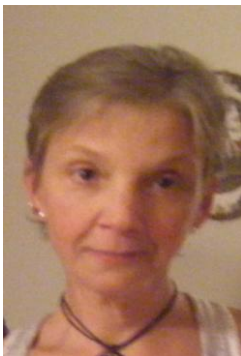
Acciones:

- Recorrer el campo junto a su perro, que es su única compañía. Esto demuestra su soledad y su decisión de quedarse en el campo a pesar de ello y ser pleno con cosas simples como caminatas, que serán mostradas con planos generales.
- Recorrer la bahía de Puerto Elvira en Bote es una actividad importante para él, le permite un contacto mayor con el mar y con el entorno. Mediante planos detalles y medios se acompañará a mi tío Hernán en este recorrido

Sentimiento: esperanza

Su rol dramático cae precisamente en la búsqueda constante y la esperanza de que algún día su padre aparecerá es por ello que ha decidido construir su vida en el campo que tanto amo su padre y que la familia se reúna ahí y comiencen los nietos a construir casas y que lleguen verano a verano allí.

Karin:



De profesión, profesora de inglés, mi madre, 51 años, vive en Ancud, hija menor. Cada aniversario de la muerte de su padre va al cementerio sola, es la única que siguió viviendo con su madre en la casa después del accidente, tenía 9 años cuando su padre murió, es a quién más le ha costado salir adelante, sólo mantiene contacto con su madre (vive con ella) y dos de sus hermanos Zita y Julián, siempre ha culpado a los demás por la muerte de su padre.

Acciones:

- Ir al cementerio a la tumba de la familia donde hay una placa en memoria de su padre. Se hará mediante un plano general que observa su rito solitario.
- Caminar por el muelle de Ancud fumando, generalmente la veremos fumando, junto con Zita son las únicas hermanas que lo hacen y mucho. El plano del muelle es importante ya que la acerca a la naturaleza y el mar. Se hará mediante un plano medio que sigue su recorrido al atardecer.

Sentimiento: rabia

Al ser la más pequeña de todos los hermanos su rol dramático consiste precisamente en la contención que no tuvo y en que nunca se pudo recuperar de la muerte de su padre, sufre de mucha inestabilidad emocional y no tiene buena relación con sus hermanos, a excepción de Julián y Zita, no ha perdonado a sus hermanos que hayan hecho que su padre viajara en ese avión y cree que siempre la búsqueda ha sido en torno a una mirada de entretención, no ve más allá de su dolor, le cuesta mucho.

Quizás la edad a la que le tocó afrontarse a algo así y el mismo aislamiento que decidió tener para con su familia han hecho que ella se sienta más alejada de todos, menos de su padre y su madre, al menos en los últimos años.

Michelle:

22 años, estudiante de cine y televisión, actualmente vive en Santiago, como realizadora también será un personaje, responsable de comenzar el relato y de plasmar la necesidad de conocer a mi abuelo y de conocer la historia apelando a la memoria colectiva de la familia.

Mi participación será a través de mi voz en off, en donde leo una carta dirigida a mi abuelo al comienzo y al final. Esta carta es el punta pie inicial del documental, a través de ella establezco la necesidad de saber qué pasó con mi abuelo y con la familia

después de su pérdida. Y al final establezco una despedida y una reflexión de la pérdida y la esperanza.

En ningún momento apareceré en pantalla, solo será mediante mi voz, mi relato, quién quiere buscar a el personaje de mi abuelo.

Mi rol dramático por lo tanto es, evocar el recuerdo que cada uno de los personajes tiene de su padre o esposo, trasladándose de esta forma a su vida pasada, por lo tanto enfrentarlos a si mismos con su propia historia.

4.-PRENSA

Noticias de la Época

Diario “La voz de Chiloé”



Diario "La Cruz del Sur"

La Cruz del Sur
Ancud 25 de Abril de 1940



En la fotografada superior, Julio Kompatski H., desaparecido el 27 de febrero a quien hace poco, se le rindió homena. je, mediante un poema publicado en estas columnas.

Abajo, Francisco Díaz Oyarzo, otro de los desaparecidos el mismo día junto a sus dos compañeros de infortunio, mientras volaba de Castro a Ancud.

Los funcionarios de Vialidad, Institución en la cual trabajaba, lo recuerdan hoy, con motivo de los dos meses que lo vieron partir, para no regresar, en una composición poética que insertamos en página 5.

Artículos recientes de prensa

“Las últimas noticias”



Julio Kompatzki en su casa en Ancud.

Cessna 172 desapareció en Chiloé con tres ocupantes

Familia lleva 42 años buscando avión que capotó

El hijo de uno de los tripulantes pide una última excursión, pero con tecnología moderna.

JUAN MORALES

El 26 de febrero de 1970, Hernán Kompatzki Oyarzún, de entonces 17 años, miró al cielo entre el tupido follaje del Parque Nacional de Chiloé y distinguió un avión que se perdía en la cordillera de San Pedro. Hasta el día de hoy cree que se trataba del Cessna 172 que transportaba a su padre, Julio Kompatzki Hérnekel, de 48 años, un respetado empresario de Ancud. También iban en la nave, el piloto y un estudiante de medicina.

Eran tiempos sin celulares, sin internet ni GPS, así que Hernán recién se enteró de lo

que había ocurrido cuatro días después, cuando lo fueron a buscar a la playa de Cúcao. “Estábamos mi hermana y tres compañeros de ella en una excursión al parque que duró seis días. Mi padre nos dijo que sobrevolaría la zona para ver cómo nos iba. Se supone que debía aterrizar en Castro. Nunca lo hizo”, cuenta Hernán.

La búsqueda del avión duró meses, pero no hubo resultados. Incluso durante los primeros seis años, en los veranos, se organizaron cuadrillas de búsqueda entre familiares y amigos, pero siempre obtuvieron lo mismo: nada.

El 2007, un investigador lo

48
AÑOS

tenía el empresario Julio Kompatzki al momento de desaparecer a bordo del Cessna en que viajaba.

última ilusión-decepción. Ese año les llegó el rumor de que los restos del Cessna habían sido vistos en la isla de Metalqui. Organizaron una búsqueda con lanchas, pero cuando llegaron allí, otra vez el sufrimiento. Hoy la familia busca una última oportunidad.

“Nosotros vemos lo que pasó con la tragedia de Juan Fernández y nos da una especie de, no sé cómo llamarlo... ¿envidia? al ver que los familiares pueden sepultar los restos de sus seres queridos. Nosotros nunca hemos tenido esa tranquilidad. Mi madre, que tiene 90 y tantos años, aún tiene esperanzas de encontrar el cuerpo de su marido. Nuestro anhelo es realizar una última búsqueda, pero con los aparatos modernos de hoy día. Sólo queremos saber qué pasó. No más.”

“La Estrella de Chiloé”

42 años buscando un avión extraviado

En 1972, una aeronave desapareció sin dejar rastro en Chiloé. Los parientes de los tripulantes no han dejado de rastrearla año tras año.

● Luis Contreras
lcontreras@laestrellachiloel.cl

No todas las tragedias aéreas corren la misma suerte. Hay veces que la tristeza de encontrar los cuerpos, o restos de ellos, puede convertirse en una buena noticia. En otros casos, los peores...

iscript...



5.- Locaciones

Las locaciones de este corto documental se ubican en la Isla de Chiloé, Región de los Lagos. Lo anterior debido al origen de la historia y por ser el lugar donde habitan los personajes hoy.

Dentro de las locaciones, los exteriores donde se entrevistará a cada personaje han sido seleccionados por una serie de motivos dramáticos y narrativos. Por una parte, los paisajes formarán parte de las acciones de los personajes, como también por sí solos, manteniendo protagonismo a través de la evocación de emociones de acuerdo a la progresión dramática de la historia. Sus características climáticas como la humedad, la lluvia, el viento, el frío, sumado a las características geográficas como la abundante vegetación, acantilados, quebradas y roqueríos, permiten trabajar el código audiovisual más allá de la entrevista y el testimonio, otorgando expresividad al documental.

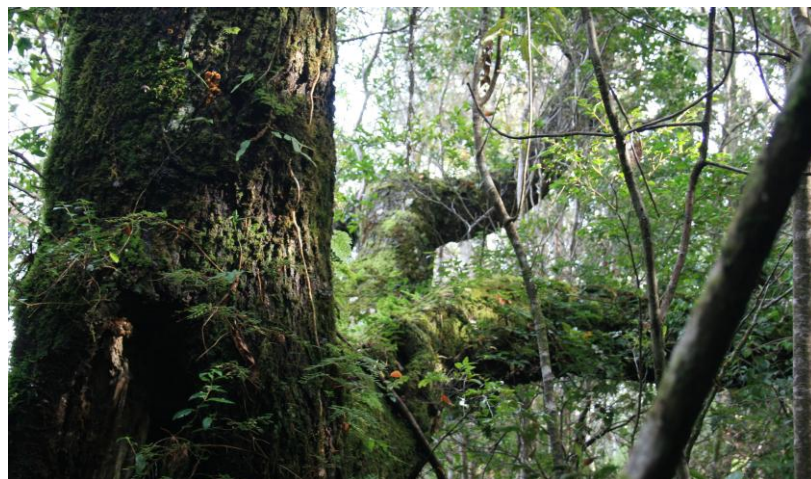
Casa de campo: Corresponde a la casa familiar. Situada en la localidad de Puerto Elvira (ubicado entre las ciudades de Chacao y Ancud), está rodeada por bosques de arrayanes y canelos, acantilados y por supuesto el mar, elementos que estarán constantemente presentes en la realización.

La casa de campo representará la ausencia de Julio, mediante un recorrido en cámara subjetiva por ésta, en búsqueda de sus objetos personales, fotografías, cuadros, entre otros, con el fin de hacer una construcción de personaje a partir del espacio que habitó y que hoy permanece desocupado e intacto.



Bosque: Ubicado en la misma localidad de Puerto Elvira, el bosque cumple un rol de transición espacio-temporal dentro del relato mismo, además de su función dramática como *antagonista* de la historia. Es allí donde permanecían Hernán y Marlys, dos de los hijos de Julio el día del accidente, donde también se han realizado en años anteriores expediciones para encontrar el avión o restos de él. Aquí no hay entrevistas, sino conversaciones espontáneas, donde los personajes interactúan directamente con la naturaleza y los recuerdos que evoca esta locación en particular.

El Bosque también juega un rol artístico ya que en él se dispone una instalación con fotografías de archivo de Julio.



Playas de Chiloé: Ubicadas en tres puntos de la isla (Mar Brava, Arena Gruesa y Puerto Elvira) representan la contemplación y la introspección para los personajes del documental. A su vez se constituye como símbolo de la distancia entre esta historia local y regional para con el resto del país.

Arena Gruesa será el punto de reflexión para Karin, la hija menor de Julio. Mar Brava es el punto de conexión entre los recuerdos, el espacio de reflexión y pausa del documental. Por último la playa de Puerto Elvira, a las orillas del campo de la familia, será utilizado para la voz en off de personajes como Alicia (mi abuela), Hernán y Julián, donde también realizarán pequeñas acciones (caminar por la playa, recoger piedras y conchas, andar en bote, etc.)

Mar Brava



Puerto Elvira



Club Aéreo de Castro: Ubicado en la ciudad de Castro, desde este lugar se vio con vida por última vez a mi abuelo. Desde aquí se hará la toma aérea del documental, que no sólo nos permite observar los posibles lugares donde pudo caer el avión donde viajaba, sino que también permite *colocarme* en cierto modo desde el lugar donde él realizó su partida, vivir lo que él vivió, acercarme en esta experiencia a él, a pesar de no haberlo conocido.



Cementerio: Ubicado en el centro de la ciudad de Ancud, forma parte de la secuencia denominada “Ritos”. Aquí mi madre se dirige todos los años en el aniversario de la desaparición de mi abuelo, a la tumba de la familia donde también está incluido el nombre de él. A pesar de no estar su cuerpo, mi madre mantiene este rito, le lleva flores y limpia su placa, para luego sentarse a conversar con él.



Muelle: Ubicado en Ancud, esta locación será el escenario por donde mi madre realizará una caminata al atardecer. Posee un rasgo nostálgico, esto se produce por su cercanía con el mar, el aire, además de la carga sentimental que tiene esta locación con el personaje, puesto que antes de vivir en el campo, la familia vivió cerca del muelle donde también poseían negocios. Mi madre ha permanecido por años alejada de Puerto Elvira y es por eso que el Muelle cumple la función reflexiva y contemplativa con ella.

Atardecer Muelle



Muelle



De las locaciones interiores, se han escogido en las casas de los personajes distintos sets donde se harán la puesta en escena de la carta, y por otro lado las entrevistas. Estas locaciones representan la intimidad de cada personaje para con la historia de la cual forman parte, donde ellos desde su cotidianidad nos *abren* hacia un pasado que ha determinado hoy la forma en la que viven y conciben la vida. Mediante la descripción de los espacios y las acciones de los personajes dentro de ellos, el corto

documental nos hablará más allá de los testimonios entregados por mi abuela y sus hijos, convirtiéndose a su vez en elementos expresivos.

Casas de cada uno de los personajes: las locaciones en interior corresponden a 3 casas y 2 cabañas. Las primeras tres corresponden a la casa de Zita, Julián y Alicia, ubicadas en Ancud. Las cabañas corresponden a Marlys y Hernán, ambas en Puerto Elvira. A través de estas locaciones, la descripción de los espacios mediante imágenes y sonidos, además de los testimonios, permitirá el acercamiento y la conexión con cada uno de los integrantes de esta familia, quienes no sólo representan un sentimiento específico para la historia de este documental, sino también personalidades diversas y vidas muy diferentes, unidas a partir de una desgracia que paradójicamente los ha separado. La organización de los espacios, la decoración, los sonidos, la disposición frente a cámara, entre otros, son algunos de los elementos expresivos que permitirán marcar estas diferencias.

Casa Zita



Cabaña Marlys



Casa Julián



Casa Alicia



Casa Alicia, entrevista Karin



6.- Guión imaginario por secuencias

Secuencia 1: Prólogo

El cuadro se encuentra en negro, se comienza a escuchar el sonido de un portón de lata abriéndose. Vemos como se abre el portón y aparece el aeródromo de Castro en un travelling in. La secuencia sigue con un avión despegando que sale de cuadro, se escucha el avión alejándose. La imagen se va a Fundido blanco.

Secuencia 2: Presentación

Imágenes de archivo en 8 mm, en silencio. Sobre estas imágenes aparece mi voz en off donde le hablo a mi abuelo, diciendo: “querido abuelo no sabes cuánta falta has hecho. Siempre he creído que todos serían más felices si no hubieses volado tan lejos; tus hijos aun te esperan, de hecho nunca dejarán de hacerlo y hoy, yo tu nieta, 42 años después, he decidido también buscarte a mi manera, con mis deseos y frustraciones, con mis ganas de conocerte”. Le digo: Hacia el final del relato de esta secuencia, introduzco con la frase “todo sería distinto si no hubieses desaparecido”. La secuencia termina yéndose la imagen a negro.

Secuencia 3: El accidente

Vemos una toma aérea de bosques y mar en Chiloé, acompañado del ruido del motor del avión.

Luego de ello se muestran imágenes de olas rompiendo en roqueríos con fuerza, movimiento de las olas, espuma del agua. Se comienza a escuchar en off el relato coral del día del accidente, narrado por los hijos y esposa de mi abuelo. Manteniendo la narración, se muestra un travelling back de plano general, que hace un recorrido entre los árboles de gran altura de un bosque, para luego pasar a cada uno de los entrevistados en sus casas hablando a cámara. Esta secuencia termina con la

cuña de mi madre quien cuenta que lo último que le dijo mi abuelo fue: “Gordita, nos vemos a las 6”.

Secuencia 4: Introducción cartas. Desaparición

Mediante un montaje alterno se muestra a mi abuela, a mi tío Julián y mi tía Zita, escribiendo una carta (puesta en escena) Mi abuela sentada en su altillo, mi tío sentado en su living y mi tía Zita en su dormitorio.

Se intercalan imágenes de mi abuela pintando, mi tío Julián en su oficina y mi tía Zita caminando por la playa, mientras se escuchan en off la voz de cada uno de ellos leyendo sus relatos epistolares. Los relatos tratarán del recuerdo de su padre, de la desaparición, del cómo y por qué se extraña.

Abuela: Querido Julio: tomaste un vuelo un 26 de Febrero; pero nunca imaginaste que este viaje seria sin retorno. Me duele recordar los tristes momentos que pase junto a mis hijos; ellos más familiares y muchas personas te buscaron por mucho tiempo, sin resultado. Recuerdo en las noches, el ruido de pasos o el crujir de una puerta, pensaba que eras tú el que llegaba.

Julián: Tengo un angelito que tiene el don de comunicarse con personas tan especiales como tú papá y recibí el mensaje que estás bien en un lindo lugar y que olvide el pasado.

Un pasado tremendamente difícil porque no tuve las herramientas para resolver situaciones, y me equivoqué, cometí muchos errores. No las tuve papá porque la vida nos quitó “vivir” otra importante etapa, estaba en nuestros caminos

Zita: Yo me considero afortunada porque pude compartir contigo cosas inolvidables: nuestras tertulias nocturnas, conversaciones ricas sobre la vida, libros que hasta el día de hoy son mis compañeros; conversaciones sobre política, tu

forma de ver el mundo, cosas que calaron en mi profundamente y me sirvieron de apoyo para enfrentar momentos difíciles que me tocó vivir.

Mi tío Hernán recorre la bahía de puerto Elvira en bote, luego aparece en off el relato epistolar leído por él. Sentada en su habitación frente a un ventanal mi tía Marlys toma café y ficciona la escritura de una carta. Luego la vemos caminando por la playa, mientras la escuchamos en off leyendo su relato epistolar. Sentado en su balcón frente al mar, mi tío Hernán ficciona la escritura de una carta. Vemos a mi madre caminando por la playa de Arena Gruesa en Ancud, mientras escuchamos en voz en off su relato epistolar.

Hernán: *Te buscamos una y mil veces y nada....,a mis cortos 17 años ya no estabas más conmigo, momentos en los que estábamos disfrutando de una rica relación de papá y amigos, en el campo, paseos a caballo, la playa ,amigos y familiares de visita, esperando por las noches tu llegada de tu trabajo en Ancud, con el cansancio en la espalda, pero tenías el tiempo para jugar un metrópoli junto a mamá y hermanos o simplemente compartir en familia.*

Marlys: *Tú y yo sabemos que durante todos estos años has andado conmigo, me has acompañado porque he sentido tu presencia y tu fuerza y has podido ver que he tratado de ir por la vida tal y como tu esperabas.*

Madre: *Qué sería de mí, con él, presente en el transcurso de mi vida? Seguiría siendo "la luz de sus ojos", o me recriminaría por todas mis frustraciones, sueños inconclusos ,tanto error cometido?
Entendería de mis amoríos, aventuras, rencores, adicciones y mentiras?
Compartiría mis ideales o convicciones políticas?*

Vemos un travelling in de un bosque mientras escuchamos el sonido ambiente del bosque.

Secuencia 5: Ritos

Escuchamos la entrevista en voz en off de mi tía Zita, quién explica que tiene un campo donde hay una roca desde la cual se ve el posible lugar del accidente, mientras vemos la roca vacía, a la cual llega Zita y se sienta en ella.

Un cámara fija muestra el cementerio. Mi madre entra a cuadro caminando entre las tumbas, mientras escuchamos su entrevista en donde cuenta que cada aniversario de la desaparición de mi abuelo va al cementerio sola.

Mientras una cámara subjetiva recorre la casa del campo vacía, comienza a aparecer a través de un fade in el sonido de una familia con niños jugando, risas de adultos, pasos, etc. El recorrido termina frente a un ventanal que da al mar con los ruidos desvaneciéndose para quedar con el silencio de la habitación. La imagen pasa a un fundido a negro. Comienza a sonar una melodía de guitarra acústica titulada “Después vendrá”.

Secuencia 6: La despedida

En una puesta en escena, a través de un travelling en picado que recorre el bosque, vamos descubriendo fotografías de mi familia con mi abuelo, mientras sigue sonando la melodía anterior.

Continuamos viendo estas fotografías, y se comienza a escuchar los relatos epistolares en off de los personajes, en donde se despiden de su padre y esposo. Vemos a cada personaje situado en diferentes espacios (campo, bosque, muelle, playa) al atardecer, se entra en un momento íntimo.

Hernán: *Lamentablemente nos dejaste muy temprano, teníamos tanto tiempo por delante para conocernos más y disfrutar más, pero Dios y el destino dijeron otra cosa, debo confesarte que mucha falta me hiciste y hasta los días de hoy, no me cabe duda alguna, si estuvieses con nosotros sería distinto....Papá o viejo*

como con cariño me gusta llamarte, te amo, te quiero mucho, te extrañaré toda la vida y nunca me conformaré hasta saber qué pasó o nos reencontremos en algún lugar.

Zita: Tus nietos fueron los más perjudicados con tu ausencia, no pudieron contar con un gran abuelo, un gran hombre.

Papá, sólo quería decirte que te amo, que siempre estás conmigo y que ya nos encontraremos nuevamente.

Abuela: Ahora a mis noventa años me siento un poco cansada; pero con los deseos de vivir un poquito más y poder ver a mis dos nietos menores ya terminados sus estudios y con sus sueños realizados.

*Marlys: Pero llegará el momento del “ **encuentro**” y no sé cual de los dos llegará primero: si tu a mi en este mundo o yo a ti en el otro. Esa certeza me provoca una enorme paz y hace que la herida por tu ausencia duela menos.....es mas....¿ te imaginas como será ese momento?*

Julián: En donde estés te pido querido papá, sigas alumbrando el camino en nuestra familia, con la esperanza que algún día nos reconciliemos en el amor y la paz que necesitamos, a recordarles que la vida está llena de sorpresas y cada uno tenemos para bien o para mal marcado nuestro destino. Ojalá que este sea el que siempre tu nos enseñaste.

Madre: Lo que cuenta ahora, papá, son las últimas palabras que escuché de ti: "Nos vemos a las 6". Así es que, siempre te espero a esa hora, y en realidad, en cada momento del día, durante semanas, meses, años, hasta que por fin podamos encontrarnos, estar muy juntos, conversar muchísimo, disfrutar de otro mundo, una vida diferente que me enseñarás a compartir; y sobre todo, querido papá, nos regalaremos aquel abrazo gigantesco que ambos nos debemos tanto. De pronto se me ocurre que ahora eres tú quien debe esperarme, te parece?

*Me despido a la distancia, que desde hace 42 años, no existe entre nosotros.
Te amo, papá. Cuídate mucho, donde sea que estés.*

Nos quedamos con los paisajes, se hace el seguimiento de una bandada y posteriormente un registro del mar.

Secuencia 7: Final

Vemos los registros de los diarios digitalizados de noticias recientes acerca del accidente, acompañada de la canción “Mariposas” de Silvio Rodríguez.

Mientras se ve una toma aérea de la isla de Chiloé, se escucha mi narración en off en estilo epistolar, donde digo: “como vez aquí te esperamos, en el mismo lugar, un adiós que nunca dibujó un nunca más en los rostros de ellos, tus hijos y tu esposa que dejaste tan prontamente. Desde mi corazón y el de todos se traza un recorrido de vida, una huella imborrable, porque la ausencia no es tal, porque tu no te fuiste y no te irás jamás, porque este no es un hasta luego, es un hasta siempre”. Pasamos a un plano de la playa al frente de la casa del campo, para luego pasar a imágenes en 8 mm de mi abuelo y la familia, mientras se escucha el párrafo final de la canción “Hombre” de Silvio Rodríguez. La secuencia termina con un corte directo a negro, aparece el título “Hasta Siempre”.

Planos conjuntos de cada uno de los personajes mirando a cámara en formato foto fija, en diversos paisajes, con sus nombres escritos.

Créditos

ANEXOS DE PRODUCCIÓN

Desafíos de Producción

La lejanía de la locación –Chiloé- es probablemente la problemática principal, tanto por tema de pasajes, seguridad de los equipos y la complejidad del clima. En nuestro caso, ir a locacionar no es tan simple como en un proyecto que se filma dentro de la Región Metropolitana, donde el único costo sería pagar el pasaje del Transantiago para moverse entre las comunas. Nosotros en vez debimos considerar el precio de los pasajes en bus Santiago-Ancud, Ancud-Santiago, y ese costo ya significó bastante esfuerzo para bolsillos como los nuestros. Respecto a lo mismo, la mala disponibilidad de las pocas empresas de buses (como Cruz del Sur y Queilen Bus) que llegan a Ancud de negociar patrocinios, o por lo menos descuentos (simplemente no responden y si lo hacen, es con un categórico NO), significa que los pasajes para el viaje de Producción deberemos pagarlos en su totalidad, y para eso se han realizado actividades de financiamiento y pago de cuotas mensuales.

La seguridad de los equipos es también un tema importante, porque volviendo a la comparación con un proyecto que se desarrolla dentro de Santiago, de ocurrirle algo a la cámara o al mixer o cualquier otro fierro, de inmediato se iría a pañol a informar el daño o ver si hay alguna forma de repararlo. Estando en Chiloé, sin embargo, eso es virtualmente imposible. Por lo mismo es que como equipo ponemos especial cuidado durante el mismo trayecto en bus, procurando que las maletas queden el fondo y mirando por la ventana cada vez que el bus estaciona para recoger nuevos pasajeros. Durante la filmación en sí, el cámara y sonido nunca soltarán sus equipos (eso se notó durante el viaje de locación), en caso de leve humedad o polvo los equipos se limpian de inmediato y en caso de lluvia, el cámara se ha conseguido un protector de ésta, que nos sirvió durante el viaje de locación.

A esto se le suma la complejidad del clima, que en cuanto a cámara ya se ha comentado cómo resolver, pero en términos generales, significa más bien un obstáculo porque el clima en Chiloé es más bien incierto, por lo que no sabemos si de súbito

aparecerá una nube negra que derivará en lluvia pesada que impida la grabación. Aun así, se espera que llueva y de hecho se requiere para registrarla, por lo que sólo significará una cancelación de la filmación en caso de que sea especialmente tormentosa e imposible de sobrellevar. Ligado a esto, está la eventual realización de una toma aérea de la isla, que depende de la respuesta que nos dé el presidente del Aeródromo de Castro, la cual aun estamos esperando porque él actualmente se encuentra preocupado de temas de salud. Si llegase a funcionar, sin embargo, nuevamente dependemos del clima, porque estamos conscientes que una avioneta no es tan segura como un helicóptero. La directora y el cámara están dispuestos a subirse en ella, pero si el día que tenemos pensado para realizar la toma en el Plan de Rodaje el clima decide ser especialmente hostil y peligroso –léase mucha lluvia y/o viento– estamos todos claros que la grabación se cancelará (sobre todo porque el incidente que inspira el documental está ligado a un accidente en avioneta, entonces es un tema delicado). En este sentido, se priorizará el bienestar de las personas por sobre la filmación.

El último desafío, y quizás el más importante, no está relacionado con la producción técnica, sino netamente con la directora. Debido a su parentesco directo con los personajes que protagonizan el documental y que el accidente que inspira la película es un tema sumamente difícil para la familia Kompatzki (nos referimos por supuesto a la abrupta desaparición de su patriarca, hace más de cuarenta años), para la realizadora no ha sido fácil llegar del todo a sus familiares y obtener una abierta aprobación de parte de ellos de tratar el tema para su obra de título. Unos se han mostrado más disponibles, pero para otros recordar el incidente y verse en la situación de abordarlo frente a una cámara ha sido una tarea compleja, que la directora sabe que se pondrá más difícil una vez se comience a filmar.

RESUMEN DE PRESUPUESTO

HASTA SIEMPRE

RESUMEN TOTALES

HASTA SIEMPRE

| 1,00 COSTOS DE PRE PRODUCCIÓN | | Totales |
|--|---|------------------|
| 1.1 | Sub Total Administración de Proyecto | 8.583 |
| 1.2 | Sub total Actividades y Gastos de la Pre-producción | 962.200 |
| | TOTAL COSTOS DE LA PREPRODUCCION | 970.783 |
| | | |
| 2,00 COSTOS DEL RODAJE O PRODUCCIÓN | | Totales |
| 2.1 | Sub Total Administración de Proyecto | 5.000 |
| 2.2 | Sub total Gastos de Operación del Rodaje | 781.934 |
| 2.3 | Sub total Producción Técnica | 2.811.566 |
| | TOTAL COSTOS DE RODAJE | 3.598.500 |
| | | |
| 3,00 COSTOS DE LA POST PRODUCCIÓN | | Totales |
| 3.1 | Sub Total Administración de Proyecto | 5.000 |
| 3.2 | Sub Total Montaje | 3.100.000 |
| 3.3 | Sub Total Otros de Post Producción | 20.000 |
| | TOTAL COSTOS DE POST PRODUCCION | 3.125.000 |
| | | |
| 4,00 | GRAN TOTAL | 7.694.283 |

| | |
|---------------------------------------|------------------|
| COSTOS DE PRE PRODUCCIÓN | 970.783 |
| COSTOS DEL RODAJE O PRODUCCIÓN | 3.598.500 |
| COSTOS DE LA POST PRODUCCIÓN | 3.125.000 |
| GRAN TOTAL | 7.694.283 |

DESGLOSE DEL PRESUPUESTO
DETALLADO DE PRODUCCIÓN
HASTA SIEMPRE

**COSTOS DE PRE
PRODUCCIÓN**

1.00

| | Costos de Administración del Proyecto en Pre-producción | Unidad | Semanas | valor \$ Unidad | Sub total \$ | % Impsto. | Impuesto \$ | Total \$ |
|-------|---|---------------|----------------|------------------------|---------------------|------------------|--------------------|-----------------|
| 1.1 | | | | | | | | |
| 1.1.1 | Teléfono y Comunicaciones | 1 | 20 | 6.480 | 6.480 | 19% | 1.520 | 8.000 |
| 1.1.2 | Insumos de oficina (impresiones) | 10 | 20 | 49 | 490 | 19% | 93 | 583 |
| | Sub Total Costos de Administración de Proyecto en Pre-producción | | | | 6.970 | | 1.613 | 8.583 |

| | Actividades y Gastos de la Pre Producción | Unidad | Valor \$ Unidad | Sub Total \$ | % Impsto. | Impuesto \$ | Total \$ |
|-------|--|---------------|------------------------|---------------------|------------------|--------------------|-----------------|
| 1.2 | | | | | | | |
| 1.2.1 | Pasajes Viaje de Locaciones a Chiloé (ida y vuelta) | 8 | 12.150 | 97.200 | 19% | 22.800 | 120.000 |
| 1.2.2 | Equipo Cámara en Viaje de Locación a Chiloé (4 jornadas) | 1 | 395.280 | 395.280 | 19% | 92.720 | 488.000 |
| 1.2.3 | Equipo Sonido en Viaje de Locación a Chiloé (4 jornadas) | 1 | 268.920 | 268.920 | 19% | 63.080 | 332.000 |
| 1.2.3 | Movilización Viaje de Locaciones a Chiloé (bencina) | 1 | 16.200 | 16.200 | 19% | 3.800 | 20.000 |
| 1.2.4 | Fotografía/ Biblioteca | 5 | 162 | 810 | 19% | 190 | 1.000 |
| 1.2.5 | Insumos de oficina (impresiones) | 20 | 49 | 972 | 19% | 228 | 1.200 |
| | Sub Total Actividades y Gastos de la Pre Producción | | | 779.382 | | 42.218 | 962.200 |

| | |
|---|----------------|
| TOTAL COSTOS DE LA PREPRODUCCIÓN | 970.783 |
|---|----------------|

**COSTOS DEL RODAJE O
PRODUCCIÓN**

2.00

| | Costos de Administración del Proyecto en Rodaje | Unidad | Semanas | valor \$ Unidad | Sub total \$ | % Impsto. | Impuesto \$ | Total \$ |
|-------|---|---------------|----------------|------------------------|---------------------|------------------|--------------------|-----------------|
| 2.1 | | | | | | | | |
| 2.1.1 | Teléfono y Comunicaciones | 1 | 2 | 4.050 | 4.050 | 19% | 950 | 5.000 |
| | Sub Total Costos de Administración de Proyecto en Rodaje | | | | 4.050 | | 950 | 5.000 |

| 2.2 | Gastos de Operación de Rodaje | Unidad | Jornada | Valor \$ Unidad | Sub Total \$ | % Impsto. | Impuesto \$ | Total \$ |
|---|---|---------------|----------------|------------------------|---------------------|------------------|--------------------|-----------------|
| 2.2.1 | Pasajes Santiago-Ancud, Ancud-Santiago | 14 | | 9.720 | 136.080 | 19% | 31.920 | 168.000 |
| 2.2.2 | Alimentación en rodaje | 7 | 10 | 9.257 | 64.800 | 19% | 15.200 | 80.000 |
| 2.2.3 | Arriendo de vehículo para la producción | 1 | 10 | 243.000 | 243.000 | 19% | 57.000 | 300.000 |
| 2.2.4 | Avioneta para toma aérea | 1 | 1 | 113.400 | 113.400 | 19% | 26.600 | 140.000 |
| 2.2.5 | Bencina | 1 | 10 | 40.500 | 40.500 | 19% | 9.500 | 50.000 |
| 2.2.6 | Botiquín | 1 | 10 | 8.100 | 8.100 | 19% | 1.900 | 10.000 |
| 2.2.7 | Celular producción | 1 | 10 | 6.480 | 6.480 | 19% | 1.520 | 8.000 |
| 2.2.8 | Imprevistos | | 10 | | | | | 25.934 |
| Sub total gastos de operación del Rodaje | | | | | 612.360 | | 143.640 | 781.934 |

| 2.2 | Gastos de Operación de Rodaje | Unidad | Jornada | Valor \$ Unidad | Sub Total \$ | % Impsto. | Impuesto \$ | Total \$ |
|---|---|---------------|----------------|------------------------|---------------------|------------------|--------------------|-----------------|
| 2.2.1 | Pasajes Santiago-Ancud, Ancud-Santiago | 14 | | 9.720 | 136.080 | 19% | 31.920 | 168.000 |
| 2.2.2 | Alimentación en rodaje | 7 | 10 | 9.257 | 64.800 | 19% | 15.200 | 80.000 |
| 2.2.3 | Arriendo de vehículo para la producción | 1 | 10 | 243.000 | 243.000 | 19% | 57.000 | 300.000 |
| 2.2.4 | Avioneta para toma aérea | 1 | 1 | 113.400 | 113.400 | 19% | 26.600 | 140.000 |
| 2.2.5 | Bencina | 1 | 10 | 40.500 | 40.500 | 19% | 9.500 | 50.000 |
| 2.2.6 | Botiquín | 1 | 10 | 8.100 | 8.100 | 19% | 1.900 | 10.000 |
| 2.2.7 | Celular producción | 1 | 10 | 6.480 | 6.480 | 19% | 1.520 | 8.000 |
| 2.2.8 | Imprevistos | | 10 | | | | | 25.934 |
| Sub total gastos de operación del Rodaje | | | | | 612.360 | | 143.640 | 781.934 |

Producción Técnica

| 2.3 | Equipos | Unidad | Semana /Jornada | Valor \$ Unidad | Sub Total \$ | % Impuesto. | Impuesto \$ | Total \$ |
|-------|------------------|---------------|------------------------|------------------------|---------------------|--------------------|--------------------|-----------------|
| 2.3.1 | Cámara y óptica | 1 | 10 | 988.200 | 988.200 | 19% | 231.800 | 1.220.000 |
| 2.3.2 | Equipo de sonido | 1 | 10 | 792.000 | 792.180 | 19% | 185.820 | 978.000 |
| 2.3.3 | Dolly | 1 | 10 | 437.400 | 486.000 | 19% | 114.000 | 600.000 |

| | | | | |
|----------------------------|------------------|--|----------------|------------------|
| Sub total arriendos | 2.217.780 | | 531.620 | 2.798.000 |
|----------------------------|------------------|--|----------------|------------------|

| | Materiales de producción técnica | Unidad | Valor \$ Unidad | Sub Total \$ | % Impsto. | Impuesto \$ | Total \$ |
|-------|--|---------------|------------------------|---------------------|------------------|--------------------|------------------|
| 2.4 | | | | | | | |
| 2.4.1 | Pilas | 30 | 380 | 11.400 | 19% | 2.166 | 13.566 |
| | Sub total materiales producción técnica | | | 11.400 | | 2.166 | 13.566 |
| | Sub total Producción Técnica | | | | | | 2.811.566 |

| | |
|-------------------------------|------------------|
| TOTAL COSTOS DE RODAJE | 3.598.500 |
|-------------------------------|------------------|

3.00 COSTOS DE LA POST PRODUCCIÓN

| | Costos de Administración del Proyecto en Post producción | Unidad | Semanas | valor \$ Unidad | Sub total \$ | % Impsto. | Impuesto \$ | Total \$ |
|-------|---|---------------|----------------|------------------------|---------------------|------------------|--------------------|-----------------|
| 3.1 | | | | | | | | |
| 3.1.2 | Teléfono y Comunicaciones | 1 | 10 | 4.050 | 4.050 | 19% | 950 | 5.000 |
| | Sub Total Costos de Administración de Proyecto post producción | | | | 4.050 | | 950 | 5.000 |

3.2 MONTAJE

Filmación 35 mm / 16 mm/S-16 mm/ HD /Video profesional

| | Item | Unidad | Valor \$ Unidad | Sub Total \$ | % Impsto. | Impuesto \$ | Total \$ |
|-------|--------------------------------------|---------------|------------------------|---------------------|------------------|--------------------|------------------|
| 3.2.1 | Sala de edición (30 jornadas) | 1 | 2.187.000 | 2.187.000 | 19% | 513.000 | 2.700.000 |
| 3.2.2 | Sala de edición sonido (20 jornadas) | 1 | 16.200 | 324.000 | 19% | 76.000 | 400.000 |
| | Sub Total Montaje | | | 2.528.820 | | 593.180 | 3.100.000 |

| | Otros Gastos de post Producción | Unidad | Valor \$ Unidad | Sub Total \$ | % Impsto. | Impuesto \$ | Total \$ |
|--|--|---------------|------------------------|---------------------|------------------|--------------------|------------------|
| 3.3 | | | | | | | |
| 3.3.2 | Copias a DVD de Corte Final | 20 | 324 | 16.200 | 19% | 3.800 | 20.000 |
| | Sub total Otros gastos de Post Producción | | | 16.200 | | 3.800 | 20.000 |
| TOTAL COSTOS DE POST PRODUCCIÓN | | | | | | | 3.125.000 |

COTIZACIONES "HASTA SIEMPRE"

(las cotizaciones se realizaron de manera personal y directa en las Empresas mencionadas)

| Ítem y Empresa | Cantidad | Valor | Subtotal (con impuesto incluido) |
|---|-------------|------------|----------------------------------|
| ICEI Universidad de Chile | | | |
| EQUIPOS | | | |
| Preproducción | | | |
| Kit Cámara de video XDCAM EX3, trípode y tarjetas de almacenamiento | 4 jornadas | \$ 122.000 | \$ 488.000 |
| Mixer de audio portatil de 5 canales SoundDevices 302 | 4 jornadas | \$ 25.000 | \$ 100.000 |
| Audífono cerrado Sennheiser HD 201 | 4 jornadas | \$ 8.400 | \$ 33.600 |
| Micrófono direccional AKG | 4 jornadas | \$ 16.000 | \$ 64.000 |
| Caña telescópica de aleación para audio marca K-Tek | 4 jornadas | \$ 10.400 | \$ 41.600 |
| Cables blindado Canare-Nutrix de audio conexión XLR Macho Hembra | 4 jornadas | \$ 24.000 | \$ 96.000 |
| | | | |
| Producción o Rodaje | | | |
| Kit Cámara de video XDCAM EX3, trípode y tarjetas de almacenamiento | 10 jornadas | \$ 122.000 | \$ 1.220.000 |
| Montura de cámara DAV del tipo Hand-grip con FollowFocus y Mattebox | 10 jornadas | \$ 60.000 | \$ 600.000 |
| Mixer de audio portatil de 5 canales SoundDevices 302 | 10 jornadas | \$ 25.000 | \$ 250.000 |
| Audífono cerrado Sennheiser HD 201 | 10 jornadas | \$ 8.400 | \$ 84.000 |
| Micrófono direccional AKG | 10 jornadas | \$ 16.000 | \$ 160.000 |
| Caña telescópica de aleación para audio marca K-Tek | 10 jornadas | \$ 10.400 | \$ 104.000 |
| Cables blindado Canare-Nutrix de audio conexión XLR Macho Hembra | 10 jornadas | \$ 24.000 | \$ 240.000 |
| | | | |

| Postproducción | | | |
|--|-------------|-----------|---------------------|
| Estación de trabajo Apple Mac-Pro con plataforma Final Cut Studio + 3 pantallas video FULL HD y monitores de audio respuesta plana | 30 jornadas | \$ 90.000 | \$ 2.700.000 |
| Sala de edición Sonido | 20 jornadas | \$ 20.000 | \$ 400.000 |
| Total | | | \$ 3.100.000 |
| Empresas Cruz del Sur | | | |
| PASAJES | | | |
| Preproducción | 4 | \$ 15.000 | \$ 60.000 |
| Santiago - Ancud | 4 | \$ 15.000 | \$ 60.000 |
| Ancud-Santiago | | | |
| Producción o Rodaje | 7 | \$ 12.000 | \$ 84.000 |
| Santiago-Ancud | 7 | \$ 12.000 | \$ 84.000 |
| Ancud-Santiago | | | |
| Total | | | \$ 288.000 |
| Farmacias Ahumada | | | |
| BOTIQUÍN COMPLETO | 1 | \$ 10.000 | \$ 10.000 |
| Total | | | \$ 10.000 |
| | 26 | \$ 30 | \$ 782 |
| FOTOCOPIAS | 25 | \$ 80 | \$ 2.000 |
| IMPRESIONES | 100 | \$ 200 | \$ 20.000 |
| DVD | | \$ 26.000 | \$ 26.000 |
| RECARGA CELULAR | | | |
| Total | | | \$ 48.782 |

| | | | |
|-------------------------------|---------|----------|------------------|
| Empresa Duseyne y Cía. | | | |
| BENCINA 95 | 4 días | \$ 5.000 | \$ 20.000 |
| Preproducción | | | |
| | 10 días | \$ 5.000 | \$ 50.000 |
| Producción o Rodaje | | | |
| Total | | | \$ 70.000 |

| | | | | |
|-----------------------------|--------------------|------------|--------------|-------------------|
| Automotriz Kompatzki y Cía. | 10 días | \$ 30.000 | | \$ 300.000 |
| FURGÓN KIA 2010 | | | Total | \$ 300.000 |
| | | | | |
| | | | | |
| Aeródromo de Castro | 1 jornada | \$ 140.000 | | \$ 140.000 |
| AVIONETA + PILOTO | | | Total | \$ 140.000 |
| | | | | |
| | | | | |
| Casa Royal | 30 | \$ 380 | | \$ 13.566 |
| PILAS DURACELL AA | | | Total | \$ 13.566 |
| | | | | |
| | | | | |
| Supermercado Ancud | | | | |
| DESAYUNO Y ONCE | | | | |
| Pan | 20 kilos | \$ 650 | | \$ 13.000 |
| Azúcar | 3 kilos | \$ 510 | | \$ 1.530 |
| Té | 2 cajas | \$ 320 | | \$ 640 |
| Café | 1 tarro grande | \$ 2.890 | | \$ 2.890 |
| Margarina | 2 potes | \$ 450 | | \$ 900 |
| Mortadela lisa | 1 kilo | \$ 2.500 | | \$ 2.500 |
| Huevos | 1 docena | \$ 100 c/u | | \$ 1.200 |
| Paté | 2 unidades | \$ 651 | | \$ 1.300 |
| Queso crema | 2 unidades | \$ 780 | | \$ 1.560 |
| | | | | |
| | | | Total | \$ 25.522 |
| | | | | |
| | | | | |
| ALMUERZO | | | | |
| Pastas (Spaguetti) 5 días | 10 paquetes | \$ 458 | | \$ 4.580 |
| Salsa de tomate | 10 paquetes | \$ 250 | | \$ 2.500 |
| Arroz (3 días) | 3 kilos | \$ 690 | | \$ 2.070 |
| Papas (2 días) | 6 kilos | \$ 350 | | \$ 2.100 |
| Carne molida vacuno | 1 kilo | \$ 3.800 | | \$ 3.800 |
| Posta negra | 2 kilos | \$ 4.500 | | \$ 9.000 |
| Pollos | 2 unidades | \$ 2.900 | | \$ 5.800 |
| Vienesas | 2 paquetes grandes | \$ 1.800 | | \$ 3.600 |
| Hamburguesas | 28 unidades | \$ 410 | | \$ 11.480 |
| Champiñones | 2 cajas | \$ 550 | | \$ 1.100 |
| Atún | 2 unidades | \$ 655 | | \$ 1.310 |
| Aceite | 1 litro | \$ 1.380 | | \$ 1.380 |
| Sal | 1 kilo | \$ 350 | | \$ 350 |

| | | | | |
|------------|------------|--------|----------------------|---------------------|
| Lechugas | 6 unidades | \$ 468 | | \$ 2.808 |
| Ajos | 2 unidades | \$ 150 | | \$ 300 |
| Cebollas | 5 unidades | \$ 180 | | \$ 900 |
| Zanahorias | 1 kilo | \$ 400 | | \$ 400 |
| Limonos | 2 kilos | \$ 500 | | \$ 1.000 |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | Total | \$ 54.478 |
| | | | | |
| | | | Total General | \$ 7.668.348 |

Queda un excedente de \$ 25.935 para Imprevistos en Rodaje.

PLAN DE FINANCIAMIENTO "HASTA SIEMPRE"

| | | | | |
|---|--|--------|---------------------------------|--------|
| | (no incluye distribución y marketing) | | | |
| | FUENTES DE FINANCIACIÓN | Status | \$ Pesos (con impuesto del 19%) | USD |
| 1.0 | FONDOS DE TERCEROS | | | |
| 1.1 | APORTE ICEI DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE | | | |
| 1.1.1 | EQUIPOS PRE PRODUCCIÓN | OK | 820.000 | 1.660 |
| 1.1.2 | EQUIPOS RODAJE | OK | 2.798.000 | 5.705 |
| 1.1.3 | SALAS DE EDICIÓN POST PRODUCCIÓN | OK | 3.100.000 | 6.276 |
| 1.2 | APORTE JULIO KOMPATZKI (HIJO) | | | |
| 1.2.1 | ARRIENDO VEHÍCULO PARA MOVILIZACIÓN EN RODAJE | OK | 300.000 | 607 |
| 1.3 | APORTE AERÓDROMO DE CASTRO | | | |
| 1.3.1 | PRÉSTAMO AVIONETA Y PILOTO PARA TOMA ÁEREA | OK | 140.000 | 283 |
| SUB TOTAL FONDOS DE TERCEROS | | | 7.158.000 | 14.596 |
| 2.0 | RECAUDACIÓN DE FONDOS EN ACTIVIDADES | | | |
| 2.1 | VENTA DE ROPA USADA EN PERSA DE MACUL (para alimentación y pasajes Rodaje) | OK | 50.000 | 101 |
| 2.2 | VENTA DE RIFA (para alimentación y pasajes Rodaje) | OK | 52.500 | 106 |
| SUB TOTAL RECAUDACIÓN DE FONDOS EN ACTIVIDADES | | | 102.500 | 207 |
| 3.0 | FONDOS PROPIOS | | | |
| 3.1 | PASAJES VIAJE PRE PRODUCCIÓN | OK | 120.000 | 242 |
| 3.2 | BENCINA VIAJE PRE PRODUCCIÓN | OK | 20.000 | 40 |
| 3.3 | CUOTAS MENSUALES (para alimentación y pasajes Rodaje) | OK | 175.000 | 354 |
| 3.4 | AHORROS PREVIOS (para alimentación y pasajes Rodaje) | OK | 60.000 | 121 |
| 3.5 | CELULAR PRODUCCIÓN | OK | 26.000 | 52 |
| 3.6 | INSUMOS DE OFICINA (FOTOCOPIAS, IMPRESIONES, ETC) | OK | 2.783 | 5 |
| 3.7 | BOTIQUÍN | OK | 10.000 | 20 |
| 3.8 | DVD's | OK | 20.000 | 40 |
| SUB TOTAL FONDOS PROPIOS | | | 433.783 | 878 |
| TOTAL FONDOS DE FINANCIAMIENTO | | | 7.694.283 | 15.690 |

Resumen Plan de Financiamiento

El Plan de Financiamiento consiste principalmente en:

A. PreProducción: \$ 970.783

Del total, el financiamiento fue:

*ICEI de la Universidad de Chile: **\$ 820.000**

*FONDOS PROPIOS: **\$ 150.783**

B. Rodaje o Producción: \$ 3.598.500

Estamos negociando aportes en este momento de:

*Julio Kompatzki (hijo): **\$ 300.000** y

*Aeródromo de Castro: **\$ 140.000**

Además disponemos de los aportes:

*ICEI de la Universidad de Chile: **\$ 2.798.000**

*Recaudación de fondos en actividades: **\$ 102.500**

*Propios (como parte de estos son cuotas mensuales, aún no disponemos de la suma total): **\$ 258.000**

C. PostProducción: \$ 3.125.000

Del total, el financiamiento provendrá de:

*ICEI de la Universidad de Chile: **\$ 3.100.000**

*Aporte propios: **\$25.000**

PLAN DE RODAJE *HASTA SIEMPRE*

JORNADA 1 : JUEVES 27 DE SEPTIEMBRE

| HORA | LOCACIÓN | SET | PERSONAJE | DESCRIPCIÓN DEL REGISTRO |
|---------------|---------------|------------------|-----------|---|
| 8:00 - 9:00 | | | | DESAYUNO |
| 9:30 - 13:00 | Puerto Elvira | Playa y Arenilla | | Paisaje (árboles, mar, horizonte, aves) |
| 13:30 - 14:30 | | | | ALMUERZO |
| 15:00 - 20:00 | Puerto Elvira | Bosque | | Paisaje (árboles, arbustos, vegetación) e Instalación de fotos en árbol |
| 21:00 | | | | FIN JORNADA - ONCE |

JORNADA 2 : VIERNES 28 DE SEPTIEMBRE

| HORA | LOCACIÓN | SET | PERSONAJE | DESCRIPCIÓN DEL REGISTRO |
|---------------|--------------|-----------|-----------|--|
| 8:00 - 9:00 | | | | DESAYUNO |
| 9:30 - 13:00 | Mar Brava | Roqueríos | | Paisaje (mar, rocas, choque de olas) |
| 13:30 - 14:30 | | | | ALMUERZO |
| 16:00 - 20:00 | Muelle Ancud | Muelle | | Paisaje (muelle, barcos, mar, horizonte) |
| 21:00 | | | | FIN JORNADA - ONCE |

JORNADA 3 : SÁBADO 29 DE SEPTIEMBRE

| HORA | LOCACIÓN | SET | PERSONAJE | DESCRIPCIÓN DEL REGISTRO |
|---------------|------------------------------------|--------------------|-----------|--|
| 8:00 - 9:00 | | | | DESAYUNO |
| 9:30 - 12:00 | Empresa automotriz Kompatzki Ltda. | Oficina Julio K. | Julio K. | Julio en su escritorio, trabajando. Escribe, habla por teléfono, tepea en el computador. Diversos detalles de la decoración del escritorio y la oficina. Fachada de la empresa, autos. |
| 12:15 - 12:45 | Casa Julio K. | Fachada e Interior | | Fachada de la casa. Diseño del interior. |
| 13:00 - 14:30 | | | | ALMUERZO Registro almuerzo familiar |
| 15:00 - 17:00 | Casa Julio K. | Living, Escritorio | Julio K. | Julio ficcionando escritura de la carta, sentado en el living. Entrevista a Julio. |
| 18:00 - 20:30 | Puerto Elvira | Playa | Julio K. | Julio pesca. Julio camina por la playa, observa el horizonte. |
| 21:00 | | | | FIN JORNADA - ONCE |

JORNADA 4 : DOMINGO 30 DE SEPTIEMBRE

| HORA | LOCACIÓN | SET | PERSONAJE | DESCRIPCIÓN DEL REGISTRO |
|---------------|----------------|-----------------------------|-----------|--|
| 8:30 - 9:30 | | | | DESAYUNO |
| 10:00 - 13:00 | Casa Marlys K. | Dormitorio, living, fachada | Marlys K. | Marlys en su dormitorio, ficcionando la escritura de la carta mientras toma café. Entrevista a Marlys. Diseño del interior, detalles del espacio. Fachada, afueras de la casa. |
| 13:30 - 14:30 | | | | ALMUERZO |
| 15:00 - 20:00 | Puerto Elvira | Playa | Marlys K. | Marlys camina por la playa. Se sienta en la arena, observa el horizonte en silencio. |
| 21:00 | | | | FIN JORNADA - ONCE |

JORNADA 5 : LUNES 1 DE OCTUBRE

| HORA | LOCACIÓN | SET | PERSONAJE | DESCRIPCIÓN DEL REGISTRO |
|---------------|-----------------------------|---|-----------|---|
| 8:30 - 9:30 | | | | DESAYUNO |
| 10:00 - 12:30 | Cementerio General de Ancud | Fachada, interior, tumba Marlys Kompatzki | Karin K. | Karin entra en el cementerio, camina entre las tumbas, se detiene ante la tumba de su hermana. Habla. Karin observa y reflexiona en silencio. Fachada cementerio. El cementerio por dentro. |
| 13:00 - 14:00 | | | | ALMUERZO |
| 15:00 - 16:30 | Playa Arena Ancha | Playa | Karin K. | Karin camina por la orilla del mar, dice algunas palabras. Observa el horizonte en silencio. |
| 17:00 - 20:00 | Muelle Ancud | Muelle | Karin K. | Karin camina por el muelle, observa el mar, la caída del sol. |
| 21:00 | | | | FIN JORNADA - ONCE |

JORNADA 6 : MARTES 2 DE OCTUBRE

| HORA | LOCACIÓN | SET | PERSONAJE | DESCRIPCIÓN DEL REGISTRO |
|---------------|---------------------|-------------------|-----------|--|
| 8:00 - 9:00 | | | | DESAYUNO |
| 09:30 - 13:00 | Aeródromo de Castro | Avioneta | | Registro aéreo de Chiloé. |
| 13:30 - 14:30 | | | | ALMUERZO |
| 15:00 - 18:00 | Aeródromo de Castro | Fachada, interior | | Las avionetas. Pilotos trabajando. Fachada. |
| 18:30 | | | | FIN JORNADA - RETORNO A PUERTO ELVIRA |

JORNADA 7 : MIÉRCOLES 3 DE OCTUBRE

| HORA | LOCACIÓN | SET | PERSONAJE | DESCRIPCIÓN DEL REGISTRO |
|--------------|----------------|-------------------------------|-----------|--|
| 8:00 - 9:00 | | | | DESAYUNO |
| 9:30 - 12:30 | Casa Alicia O. | Sala de arte, comedor, living | Alicia O. | Alicia ficciona la escritura de la carta, sentada en un altillo. Entrevista a Alicia. Alicia pinta un cuadro. Diseño del interior, detalles. Registro de su rutina diaria. También se prepara para ir a Puerto Elvira. |

| | | | | |
|---------------|---------------------------|-------|-----------|---|
| 13:00 - 14:00 | ALMUERZO | | | |
| 14:30 - 19:00 | Puerto Elvira | Playa | Alicia O. | Alicia camina por la playa. Recoge conchitas. Observa el horizonte en silencio. |
| 20:00 | FIN JORNADA - ONCE | | | |

JORNADA 8 : JUEVES 4 DE OCTUBRE

Este día no se saldrá a filmar. Será una jornada dedicada a la revisión de material, recopilación de ideas para esbozo inicial de montaje con el material registrado y estudio

JORNADA 9 : VIERNES 5 DE OCTUBRE

| HORA | LOCACIÓN | SET | PERSONAJE | DESCRIPCIÓN DEL REGISTRO |
|---------------|---------------------------|--------------------------------------|-----------|--|
| 8:00 - 9:00 | DESAYUNO | | | |
| 9:30 - 12:30 | Casa Alicia K. | Comedor, living, dormitorio, fachada | Alicia K. | Alicia ficciona la escritura de la carta en la mesa del comedor. Entrevista a Alicia en el living, cuenta de aquella roca desde la cual se vería el lugar del accidente. Alicia sigue su rutina en casa, ordena, lee. Diseño del interior, detalles. Fachada, afueras. |
| 13:00 - 14:00 | ALMUERZO | | | |
| 15:00 - 20:00 | Puerto Elvira | Playa | Alicia K. | Alicia camina por la playa, comenta cosas. Observa el paisaje, mira el horizonte en silencio. |
| 21:00 | FIN JORNADA - ONCE | | | |

JORNADA 10 : SÁBADO 6 DE OCTUBRE

| HORA | LOCACIÓN | SET | PERSONAJE | DESCRIPCIÓN DEL REGISTRO |
|---------------|---------------------------|--------------------------------------|-----------|--|
| 8:00 - 9:00 | DESAYUNO | | | |
| 10:00 - 12:00 | Puerto Elvira | Bahía | Hernán K. | Hernán recorre la bahía en bote. Habla, observa el horizonte en silencio. |
| 12:15 - 13:45 | Casa de Campo | Living, dormitorios, fachada | | Recorrido por la casa vacía. Diseño del interior, detalles. Fachada, afueras. |
| 14:00 - 15:00 | ALMUERZO | | | |
| 15:30 - 20:00 | Casa Hernán K. | Balcón, comedor, dormitorio, fachada | Hernán K. | Hernán ficciona la escritura de la carta, sentado ante el balcón por el cual se observa la playa. Entrevista a Hernán. Hernán realiza sus quehaceres en silencio. Diseño del interior, detalles. |
| 21:00 | FIN JORNADA - ONCE | | | |