



UNIVERSIDAD DE CHILE

**UNIVERSIDAD DE CHILE**

**INSTITUTO DE COMUNICACIÓN E IMAGEN**

Escuela de Pregrado

Cine y Televisión

***CIRCO: EL FABULOSO ELÍAS GONZÁLEZ***

TESIS PARA OPTAR A TÍTULO PROFESIONAL DE REALIZADOR DE CINE Y  
TELEVISIÓN

**MIGUEL ANGEL SOLANO GUAJARDO**

**RAÚL CRISTIAN MONCADA AGUILERA**

**FRANCISCO JAVIER AGUIRRE CARVAJAL**

**ROCÍO BELÉN SANDOVAL VINES**

**PROFESOR GUÍA**

**TIZIANA PANIZZA MONTANARI**

Santiago, Chile

2013

*“Quisiéramos dedicar nuestras memorias y película a la familia González y a toda la gente del circo chileno, por mantener valientemente una tradición asediada por la modernidad. A todos ellos, muchas gracias y que el circo nunca muera.”*

## **Agradecimientos**

Quisiera agradecer profundamente a mi familia, por permitirme estudiar y darme todo el apoyo para salir adelante junto a esta hermosa profesión. A mi novia Carla por ser un apoyo incondicional en todo este proceso. A mis amigos y compañeros, con quienes descubrí las maravillas de este oficio y me acompañaron en mis primeros pasos. A la Universidad de Chile por permitirme su equipo e infraestructura para desarrollar esta historia y sobre todo a la familia González, que gracias a su cariño y buen corazón, me permitieron grabar su vida y registrar sus momentos.

A todos muchas gracias

Miguel Solano, Director

\*

Agradecimientos a mi familia, que ha estado siempre apoyándome, en especial a mi madre Verónica Aguilera a quien le dedico mi memoria.

Un especial agradecimiento a Valentina Noya, por su apoyo incondicional y estar en todos los momentos. A mis amigos Gerardo Pincheira, Francisco Marín, Guillermo Toro, Camila Paredes, Víctor Toro, Simón Torres, por todos los consejos y buenas charlas. Al profesor Oscar Garaycochea por sus innumerables consejos, a la Familia González por habernos permitido entrar en sus vidas y en especial a Camila Giacaman, quien siempre tuvo fe en mí.

Gracias a todos por estar presentes en mi vida.

Raúl Moncada, Director de fotografía.

Agradecimientos a Myriam Carvajal, René Aguirre, Mercedes Carvajal, Luz María Carvajal, Rocío Silva.

Dedicada a Lina Luco González.

Francisco Aguirre. Montajista

\*

Quizá para muchos el proceso de tesis es un aprendizaje profesional, para mí, fue un aprendizaje de vida. Agradezco a mi familia por estar siempre apoyándome, aun a la distancia. Y los que estuvieron acá cerca brindándome su ayuda. También a mis amigos por alentarme a seguir intentándolo, y recordarme que no importa lo que se va perdiendo cuando la vida se vuelve difícil, lo que importa es lo que permanece.

Rocío Sandoval. Productora.

## **CONTENIDOS**

<b>I.</b>	<b>MEMORIA DE TÍTULO MIGUEL SOLANO, DIRECTOR .....</b>	<b>pág. 7</b>
1.1	Introducción .....	pág. 7
1.2	Mi experiencia documentando al “Circo panamericano” .....	pág. 9
1.3	La experiencia en documental .....	pág. 16
1.4	“El gran circo pobre Timoteo” Lorena Giachin .....	pág. 17
1.5	“Los trapevistas” Maite Alberdi .....	pág. 21
1.6	La experiencia en ficción .....	pág. 24
1.7	“Circo” Orlando Lübbert .....	pág. 25
1.8	“El gran circo Chamorro” José Bohr .....	pág. 30
1.9	Comparando experiencias y resultados .....	pág. 34
1.10	Conclusión .....	pág. 38
1.11	Referencias Bibliográficas .....	pág. 40
<b>II.</b>	<b>MEMORIA DE TÍTULO RAÚL MONCADA, DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA ...</b>	<b>pág. 41</b>

2.1	Introducción .....	pág. 41
2.2	Preproducción: La mutación de las ideas, la adaptación preconcebida .....	pág. 43
2.3	Rodaje: La importancia de la observación .....	pág. 48
2.4	Montaje y Postproducción: Un proceso ajeno .....	pág. 54
2.5	Conclusiones .....	pág. 56
2.6	Referencias bibliográficas .....	pág. 58
<b>III.</b>	<b>MEMORIA DE TÍTULO FRANCISCO AGUIRRE, MONTAJISTA .....</b>	<b>pág. 59</b>
3.1	Introducción .....	pág. 59
3.2	El montaje y el problema de Circo .....	pág. 60
3.3	El montaje del documental “Circo: El fabuloso Elías González” .....	pág. 63
3.4	Construir el sentido: El montaje de atracciones .....	pág. 67
3.5	El documental y la construcción de sentido .....	pág. 70
3.6	Experiencias de otros montajistas en la construcción de sentido .....	pág. 71
3.7	Conclusiones .....	pág. 76

3.8 Referencias bibliográficas .....	pág. 79
<b>IV. MEMORIA DE TÍTULO ROCÍO SANDOVAL, PRODUCTORA .....</b>	<b>pág. 81</b>
4.1 El inicio del viaje: Acercamiento al circo .....	pág. 82
4.2 Los desafíos programados, preparar el camino para la realización .....	pág. 84
4.3 Los obstáculos, la producción de nuestro documental, en medio de la producción de las funciones del circo .....	pág. 86
4.4 Después de las caídas y los frutos personales .....	pág. 91
4.5 La producción en la cabeza de un proyecto .....	pág. 93
4.6 La figura del héroe en la producción, y el circo .....	pág. 95
4.7 Conclusiones a pasos del objetivo .....	pág. 97
4.8 Referencias .....	pág. 99

## **DOCUMENTANDO AL CIRCO CHILENO: “MI EXPERIENCIA REGISTRANDO AL CIRCO PANAMERICANO Y LA DE OTROS REALIZADORES NACIONALES”.**

Por Miguel Solano

### **Introducción**

Los circos son un fenómeno bastante curioso, que deviene de una necesidad vital del ser humano por divertirse. Comenzando por el relato de chistes y cuentos alrededor de una fogata, la masacre de guerreros en la arena, el contorsionismo y risas en una caravana, el ser humano siempre ha buscado entretener con las proezas de sus compañeros y relajarse viendo un espectáculo que ha ido mutando a través de las generaciones. Cuando hablamos del cine y sus orígenes, rápidamente pensamos en el teatro chino de sombras, el zootropo, Edison y los Lumière. Obviamente, el contexto donde se disfrutaban estas atracciones tiene que ver más con el circo que con cualquier otro sentido que haya adquirido el cine posteriormente. En cierta forma, el circo es uno de los padres del cine y nosotros como cineastas, finalmente estamos en el mismo negocio, aunque ya no es sólo entretener, sino también reflexionar. Finalmente, estas dos artes se encuentran; una sigue entreteniendo y la otra se preocupa de reflexionar sobre la realidad de la primera. Un mundo mágico y otro mundo real, se encuentran en el limbo entre el personaje y la cámara, en el instante donde se conserva el tiempo y se busca rescatar una tradición, una vida, un momento. Cuando se trata de retratar esta tradición, entran a colación muchos factores: dónde se ubica este espectáculo; cómo son y se comportan sus personajes; cuál es el contexto socio-político y audiovisual desde donde se plantea la realización de este registro.

Para mí, desde el principio este proyecto se presentó como algo nuevo y desconocido. Habiendo asistido sólo una vez al circo en forma previa (alrededor de los 6 años), era poco lo que recordaba. De niño me entretenía jugando en la calle con amigos o con videojuegos, siendo el circo algo que aún cuando se escuchaba, parecía muy lejano. Durante mi estadía en la carrera de cine, en el marco de un ejercicio, se me ocurrió

hacer un programa de televisión donde cada episodio fuese un circo diferente (de cualquier tipo), a fin de conocerlo a través de uno de sus protagonistas. El proyecto se oía bien y tenía buenas expectativas, comenzó así el proceso de transformar ese proyecto en una obra de título.

El cine chileno y el circo tienen su historia, y creo que al aportar al material audiovisual de este patrimonio humano, enriquecemos la memoria visual de nuestro país, esperando difundir un poco más su cultura. Algunos cineastas de los que aquí se hablará han tenido experiencias diferentes a la nuestra y han contado también otras historias, que juntas enriquecen el legado del circo chileno y nos permiten conocer con mayor detalle ese mundo mágico que está condenado a desaparecer tarde o temprano.

## **Mi experiencia documentando al “Circo Panamericano”**

Empezando mi investigación en septiembre de 2011, entre varios circos que me rechazaron o no contestaron mis correos, terminé en el “Circo Panamericano”, ahí conocí a Elías González, quien fue muy amable y me invitó a ver la función, si me agradaba conversaría con ellos para ver como seguía el proyecto. Eventualmente todo se fue dando, la función me gustó bastante, el circo cumplía con el patrón tradicional que buscaba y las personas del circo me parecieron interesantes. Pasa el tiempo y consigo una cámara, en una etapa aún muy primitiva comienzo a conocer quién es quién, sus relaciones, posibles conflictos y lentamente a ganar la confianza de su gente. Elías es el hermano mayor, trapecista y segundo líder (después de su padre) del circo, lleva consigo una gran responsabilidad y desarrolla múltiples labores, perfilándose como un buen protagonista para nuestra historia. Sus hermanos Jonathan y Liborio, trapecista principal (volante) y parador (recibidor), respectivamente, al igual que Elías tienen a su cargo otras tareas dentro del negocio familiar. Don Elías (el padre), actual líder y animador de la función, tuvo una exitosa carrera circense y junto a su esposa Jennifer, sostienen a esta cuantiosa familia compuesta por siete hijos, donde el equilibrio económico es bastante frágil.

Al principio tenía una idea un poco vaga de lo que se iba a tratar la historia (tenía la premisa de lo que debía ser, incluso me imaginaba como se vería, pero el contenido estaba incierto), pensaba en un joven trapecista que contaba sus experiencias mientras veíamos un mundo “real” y otro de “fantasía” en oposición, lo cuales serían diferentes por tratamiento. Poco a poco empecé a fabricar un guión con una historia completamente armada en mi cabeza que no correspondía mucho a la realidad que sin embargo era plausible. Sucesos y situaciones con los personajes iban finalmente cambiando la historia, repentinamente supimos de la caída de la carpa en Concepción, lo que fue un hecho trágico para el circo con muchas consecuencias económicas que lo tienen en un hilo incluso hasta hoy. También el caso de la pista de oro, que era efectivamente el evento circense más importante del país del que supimos repentinamente (de esto hablaré más tarde).

Esos sucesos cambiaban el guión y también afectaban finalmente al punto de vista, más que nada porque aún en mi indecisión frente al guión en un principio, estos hechos me llegaban como oportunidades que debería explotar para el relato.

La historia está enfocada en Elías González, el joven trapeceista que debe superar su miedo e incertidumbre para finalmente madurar y salir adelante. Eso en resumidas cuentas fue adquiriendo diferentes aristas y caminos posibles que por un momento me hicieron dudar de toda la historia, sin embargo, el rodaje iba en esa dirección, pero por razones de seguridad (argumentativa, claro) decidimos también explorar a otros miembros de la familia y la historia de este circo en particular (siempre enfocándonos en él ). Elías como personaje principal calzaba con la intención del proyecto y rápidamente comenzamos a hacer buenas migas con él y su familia. Fue muy simpático desde el primer momento en que me encontré con él y le expliqué la idea, no puso ninguna barrera para que lo siguiéramos. A pesar de lo bueno que fue Elías con nosotros en permitirnos registrar su vida, esta confianza no fue lo suficiente en un principio para poder negociar con mayor seguridad fechas para entrevistas, situaciones o nueva información que llegase a surgir. Me refiero a esto por las características de su estilo de vida, que eran diferentes a las nuestras tanto en horarios y compromiso, así como la comunicación. Afortunadamente logré una gran confianza con él y toda la familia, algo que poco a poco fue virando a una relación de amistad. Pese a lo anterior, la producción falló al fiarme a mí toda la responsabilidad de las comunicaciones con el circo, distrayéndome de mi ocupación como director y guionista. Claro que me comuniqué con la familia y finalmente agendaba visitas y entrevistas, pero debo decir que vi precaria ayuda en ese sentido, algo donde la producción debe estar muy consolidada y donde pudiera sostenerme.

Con toda esta labor humana, ya podíamos comenzar a trabajar directamente en el circo. Nos convertimos en otro miembro más de la familia, compartíamos muchos momentos, nos contaban historias y así en la tranquilidad de lo cotidiano, aparecía información valiosa para ayudarnos a crear el relato que estábamos buscando. Nosotros buscábamos al Elías de dos mundos, quién vivía en el limbo entre el sueño y

la realidad, entre la función y su vida cotidiana. Por esta visión el rodaje tuvo mucho de ambos mundos, jornadas muy largas tanto fuera como dentro de la función, desde el primer momento buscando los planos adecuados y los sucesos que daban vida al relato, en la segunda buscábamos la mejor toma. Si bien, como ya mencioné anteriormente, por cosas de visualidad del material, esa diferencia palpable entre dos mundos a través de la grabación de la cámara no era muy notoria con la imagen de la cotidianeidad, sí lograba un valor narrativo en la construcción del personaje y del circo como un lugar de fantasía, o mejor dicho, donde la vida cotidiana es la fantasía. Esa intención se mantuvo, en el montaje de este cortometraje. La “ensoñación” de la fantasía es algo que quisimos mantener y por eso la música y unas sutiles detalles en la imagen, pretenden buscar esa atmósfera. La representación del circo que finalmente logramos obtener es la de un lugar donde personas que buscan continuar la tradición, se ven enfrentadas al miedo, sea de caerse del trapecio o por los tiempos duros, con gente sencilla que sueña con tener su fábrica de sueños viva. Un joven que enfrenta a la muerte desde una profesión que se dedica enriquecer la vida y el alma de la gente. Un niño que debe aprender a crecer y madurar para salir del abrazo paterno y sentar cabeza. El circo chileno se ve como una frágil institución (representada por el panamericano), que con su particular estilo de vida, sobrevive y lucha por salir adelante, es humilde y talentoso en lo que hace. Es una vida de colores brillantes, tanto dentro como fuera de la pista, que a pesar de sus penas, la ignorancia y las dificultades, mantiene alegría, una que ya es parte de su genoma y de la cual, felices en la miseria, se empeñan en defender.

Américo es el primo de Elías, uno de los más cercanos, considerándose casi hermanos entre ellos. El joven trapecista tuvo un accidente trágico. Cayó desde una altura considerable en medio de su acto representando al Tarzán de Disney, no tenía ningún tipo de protección (arnés o red) y que consistía en realizar acrobacias en unas cuerdas que hacían de lianas apoyadas por un peso. Este peso cedió y se cortaron las cuerdas, cayendo Américo de cabeza y el peso de metal cayendo también en dirección a esta, provocando una lesión cerebral severa que lo dejó en estado vegetal.

Para Elías fue un golpe muy doloroso que reavivó en él los recuerdos de su propio accidente, donde cayó más allá de la red de protección después de realizar un “doble full”. Impactó en las butacas, cayendo sentado pero inconsciente. Después de recuperar la conciencia, vuelve al trapecio e intenta nuevamente el truco. Según sus propias palabras, después de eso ha ido retrocediendo como trapecista, recuperando el miedo inicial que alguna vez tuvo al trapecio. El miedo de Elías está latente en su vida, es algo que pertenece a todo artista circense y también es un miedo similar al que experimenta el resto del mundo frente a una realidad muchas veces inhóspita. Elías vive una tradición que se pierde y que tambalea en el mundo moderno, no hay dinero y los peligros abundan, ya lo experimentó con la caída de su carpa en Concepción (la segunda que ha tenido, la primera fue en Puerto Montt), donde el circo ha quedado con una deuda millonaria y una carpa recién adquirida que ha quedado apenas presentable. La caída de su primo fue lo más impactante, afectando directamente su estado de ánimo y su forma de ver las acrobacias aéreas del circo. El peligro siempre está presente, mientras le hacíamos una entrevista a Elías el 23 de septiembre, un trapecista brasileño había caído en el circo “Los Tachuelas” sólo cuarenta minutos antes. Esa presión y el conocimiento de esos riesgos son algo que ataca el ánimo de las personas y Elías debe lidiar con todas esas cosas para mantenerse como un artista que gana su vida haciendo circo. Para esta película, ese miedo es algo importante a la hora de construir el relato, Elías debe enfrentarlo y superarse, debe cambiar y madurar desde donde lo conocemos hasta donde llega a estar. Pero ese proceso tiene que ver mucho más con algo interno que con hechos. Elías debe abandonar a su niño interior, que aún depende de sus padres, debe dar el paso adelante, sentar cabeza y prepararse para recibir la herencia que le corresponde, finalmente seguir la tradición y convertirse en el dueño del circo. Para lograr eso, utilizamos nuestro material buscando generar sensaciones y relacionar los hechos internos de Elías con sus relatos y con lo que se ve. El miedo en Elías no salía como algo natural mientras lo seguíamos, teníamos que escudriñarlo y reconozco que faltó una mayor profundidad en ese sentido al entrevistarlo, por eso terminamos usando una narrativa construida alrededor de ese concepto.

Personalmente creo que la película quedaría mejor construida si fuese un corte largo (1 hora o más), incluyendo material de familiares y un relato coral que nuestro cortometraje centrado en un personaje. Otros son los sucesos, durante nuestro rodaje pasaron muchas cosas, como por ejemplo la caída de la carpa en Concepción y “La pista de oro”. Ambos sucesos fueron muy importantes para la familia y para Elías en la vida real, pero en nuestra “vida de cortometraje” no lo han sido. Primero que nada Concepción tenía una fuerza muy potente, pero no calzó con nuestro corte final y la competencia de la pista de oro se debió a que no fue registrada adecuadamente debido a lo fortuito que fue para nosotros su realización (aquí hay un reproche para la producción por la nula preparación para este evento, que significó el no sacar el mejor provecho a una situación con un valor climático enorme para nuestro documental). Buscando las maneras de tener nuestra historia lo más sólida posible, hemos tenido que acotar y enfocarnos en Elías, el trapecio, el miedo, el camino a la madurez y Américo, mostrando también la vida del circo fuera de la pista. Finalmente, es una historia del trapecista y su miedo. Elías debe madurar, debe recibir el peso que le corresponde, dejar de ser un niño y ser un hombre. ¿Cómo logra eso?. Nuestro documental es una metáfora de lo que pasa en la vida real “*Elías debe madurar y recibir el circo, para eso debe superar su miedo y lograr el truco*”. En realidad Elías camina hacia la madurez, ya se ha casado, pero aún le falta crecer, ha vivido bajo el alero de sus padres mucho tiempo, mimado entre los límites de las posibilidades de su familia. En palabras de su madre “*es muy mamón, le hemos dado todo y le falta mundo, mas experiencias*”. Esa sensación la tuve durante el rodaje, Elías trabajaba de manera dura y conocía bien su ambiente y oficio, pero le faltaba una forma de ponerse los pantalones y realmente aceptar su destino.

La atmósfera de la película es bastante peculiar, la música está presente en gran parte de ella, así como una sensación sombría de incertidumbre. La historia se cuenta desde Elías, como si fuese una ventana a su mente, por donde surcan diferentes pensamientos y fantasmas. Es una visión oscura que busca la luz en la determinación del protagonista. La ensoñación de Elías tiene que ver una idea casi fantasmagórica de una tradición que pesa, el temor, el estado de su primo y su propio crecimiento. Es ahí donde entra la música, que acompaña esa sensación reflexiva del protagonista, una música que se opone a la galopa propia del circo, dos ritmos diferentes y opuestos que se encuentran en la cabeza de nuestro protagonista. Puede ser algo que podría

molestar a alguien que podría esperar escuchar más del circo de una forma mas naturalista. Personalmente creo que eso puede jugar en contra, pero estoy convencido de nuestra decisión, pues las características del rodaje y el armado de la historia, nos permitía utilizar un elemento que diera la sensación de ensoñación y reflexividad. Creo que la música fue una buena decisión y juega un rol determinante en la creación de la atmósfera. Planos que están llenos de color podrían parecer distintos si el sonido fuese diferente. Sin embargo el circo está presente y aparece cuando Elías lo tiene en su cabeza, cuando su mundo quiere hacerse presente.

Como proceso creativo y físico ha sido una tarea bastante ardua, el atrayente mundo del circo distraía muchas veces del objetivo único (muchos personajes posibles, historias, miradas) además de tener también una forma de ser que no era la óptima al querer realizar entrevistas, comunicarse o agendar la grabación de un suceso. Muchas veces las cosas se daban de manera fortuita y dependía de que tan bien nos adaptáramos a ella. La experiencia entregada por esta realización ha sido para mí y el equipo de un valor incalculable, nos ha entregado la tan preciada experiencia para el mundo laboral, una experiencia que sentíamos postergada por diferentes motivos y que permitió darnos cuenta de nuestras capacidades y debilidades. Personalmente me di cuenta de mi falta de oficio al no ser más estricto con mi punto de vista y dar todo el rodaje en relación a Elías, me explico, realicé entrevistas a otros miembros de la familia que a pesar de servir mucho, me quitaron tiempo y esfuerzo que pude haber utilizado para profundizar aún más en el alma de mi personaje. Sin embargo el esfuerzo realizado no fue negligente con lo que se buscaba, al contrario se conseguía la mayoría de los requisitos argumentativos. A nivel de trabajo en equipo debo decir de que estoy muy agradecido de haber trabajado con un equipo muy profesional y dedicado, completamente desinteresado y dando todo de sí por lograr lo mejor. Como equipo de dirección, Raúl y Francisco (foto y montaje) ayudaron mucho en la creación del argumento y en la investigación. A la hora del rodaje, la fotografía quedo a cargo de nosotros tres, pero fue Raúl quien realizó la mayoría del trabajo de una forma impecable y muy eficiente. Sonido también fue un gran apoyo, Diego Aguilar y Andrea López, amigos personales míos, fueron un gran apoyo y profesionalmente entregaban un trabajo muy satisfactorio que cubría nuestras necesidades sonoras y también de un gran apoyo emocional. La asistencia de dirección también fue muy buena, permitía una buena agenda y me daba claridad a mí y al equipo. Producción estuvo más floja, hubo

varios desencuentros y descoordinaciones que afectaron negativamente el rodaje y hubo una gestión insuficiente en terreno, sobre todo con los personajes. En dirección, me encargue de darle a mi equipo las indicaciones lo más claras posibles, nos apegábamos a guión, discutíamos planos y sentimos que se lograron buenos productos gracias a esas decisiones. Reconozco que no fue perfecta, pero creo que tuve una buena gestión con mi equipo a pesar de no haber dirigido un proyecto grande antes durante mi estadía en la universidad. Apliqué lo que había aprendido en teoría y lo visto en la práctica por otras personas. Francisco en montaje se preocupó mucho de reforzar las imágenes con un sentido que tomara toda la película, gracias a nuestras reuniones como equipo y con las profesores guías, nuevas ideas fueron saliendo y nos ayudaban a relatar mejor la historia, Francisco tomó esas ideas y las mezcló de una manera muy buena en un montaje que da una sensación bastante triste en algunos momentos por lo que pasa con Elías y sus sentimientos, la sensación de incertidumbre y finalmente el paso hacia la madurez. Ha sido una experiencia invaluable, personalmente me ha ayudado a tener una mejor visión del oficio y el trabajo con personas reales que se transforman en personajes de historias humanas de las cuales ponemos nuestra alma y esfuerzo en que los espectadores futuros puedan obtener algo más que sólo imágenes.

## La experiencia en documental

El proceso del documental es uno donde la realidad se enfrenta a la subjetividad de los realizadores. La vida real es documentada, pero finalmente en el documental es la visión del realizador(a). El producto final es una mezcla de realidad y ficción. Una obra documental no puede llamarse completamente fidedigna a la realidad porque ya está parcializada por una visión, una además donde la realidad se ha encontrado con la cámara y se ha alterado a causa de aquella. Documentales sobre el circo chileno que sean referencia son escasos, un extracto de “*A Valparaíso*” de Joris Ivens, muestra un circo modesto con contorsionistas y trapecistas, brevemente. También un episodio de “*Al sur del mundo*” donde sigue a una familia circense que en Chiloé, siguiendo todas las convenciones típicas del documental expositivo-interactivo. Siguiendo con la televisión está el capítulo de la serie “*Cásate conmigo*” de canal 13 donde una pareja circense se casa según las tradiciones del rubro. Sin embargo en esta no ha habido una profundización en los personajes y el entorno del circo, más que una mirada pintoresca de sus estilos de vida. En años más recientes han existido dos documentales que hablan sobre las personas de circo y retratan ese mundo con mayor detalle y profundidad. Estos documentales son “*El gran circo pobre Timoteo*” de Lorena Giachino y “*Los trapecistas*” de Maite Alberdi. El primero es un largometraje y otro un cortometraje, ambos se dedican a escudriñar la vida de sus personajes como historias humanas con el circo de telón de fondo, pero nunca pasan al convencionalismo de mostrar el show del circo como una base fundamental del relato. Se mantienen en la observación de sus personajes y el día a día. Un denominador común de ambas obras es que se tratan de historias personales que tocan el tema de la familia. En el caso de Timoteo, se sigue a un líder en el ocaso que debe decidir qué hacer con su retiro y a quién heredar su circo. En “*Los trapecistas*”, son dos niños que se ven obligados a abandonar el circo para que puedan recibir educación, pero ellos están reticentes a abandonar su estilo de vida.

## El gran circo pobre de Timoteo

Lorena Giachino ha demostrado su valor como documentalista con “*Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*”, enfocándose en el documental autobiográfico y el rescate de la memoria del duro período de la dictadura militar. Ella vivió un proceso personal muy fuerte que le permitió realizar una película con una profunda mirada íntima. Giachino es periodista, y al salir de su carrera escribió una propuesta de periodismo cultural sobre el “Circo Timoteo” y su gestación. Lorena tuvo una relación especial con el circo desde su juventud, siguiéndolo a todas partes, fascinada con su mundo. Un circo para adultos de homosexuales no es cualquier cosa, se aleja de los circos tradicionales y es impopular a un nivel mediático, pero que es tremendamente popular dentro de su área. Lorena me cuenta que cuando se propuso hacer este documental, no planeaba abordarlo desde la historia del circo Timoteo. Me cuenta que cuando llegó al circo, se encontró con la reciente muerte de uno de los dueños. Tuvo que abandonar ese hilo por la larga extensión del proceso de financiamiento que ya era irrelevante a la fecha en que estaba lista para realizar el documental, así que llegada la fecha Lorena se enfocó en el actual dueño del circo y el heredero. Finalmente la pregunta que se hacía era *¿qué pasaba si el circo perdía a este líder que estaba a punto de retirarse?* Así se fue descartando la idea del relato coral con otros personajes. Este personaje aborda temáticas como el final de la vida, que pasa después del circo y cómo será el futuro del circo sin su líder, en un contexto interesante como es el de un circo de homosexuales.

La experiencia en rodaje de Lorena está marcada por una positiva relación entre ella, su equipo y los personajes del circo, principalmente porque se conocen de bastantes años atrás, no era una aparecida (para la producción, habían treinta años de historia ganados, incluyendo dos años de trabajo en tesis también). Los miembros principales del circo tenían un aprecio por la devoción que sentía Lorena con ellos, entonces eso era un paso muy bien ganado. El sentido escénico de los personajes tenía un lado bueno y un lado malo, según Lorena, no era difícil pedirles cosas, pero por otro lado tenían mucha conciencia de cámara. Con algunos personajes costaba sostener la naturalidad en ese sentido. El acuerdo con el protagonista fue muy claro desde el

principio, según Lorena “ *tu diriges tu circo y yo dirijo mi película* ” , así se formaba una relación de mutuo apoyo. Para Lorena era importante mentalizar a los personajes de que estaban contando su propia historia y no era que sólo se les estaba dando instrucciones. Con los protagonistas (René y Nanín) esto era regla y no hubo mayor problema en ese sentido. Ella menciona que en este rodaje que tomó dos años, hubo algunas descoordinaciones, pero en general se trabajó en un clima de confianza. El equipo se quedaba en carpas, comían con los miembros del circo. Giachino menciona que tomó la decisión de que fuera su asistente de dirección quien se pusiera de acuerdo fuera del rodaje mientras en este Lorena se entendía con el protagonista. Por la razón de que no podía mezclar afectos para dedicarse a realizar una buena película. La asistente de dirección jamás había ejercido como tal, pero era la compañera de tesis de Giachino, por lo tanto dominaba el objeto de estudio a la perfección. Este factor fue un gran aporte a la organización de la película y benefició mucho el rodaje.

La representación visual del documental es de carácter observacional, con planos largos que se toman su tiempo. Posee distintos ritmos en montaje, pero donde el registro es de observación. En rodaje Lorena consideró en alejar la distancia de la cámara, pero con un registro del show más menos complicado. Esto debido al interés de Lorena por no alterar una puesta en escena que se da de forma natural, donde no se busca modificarla notoriamente. Pero finalmente no hay muchos momentos de show, sino más bien, este está al servicio narrativo de qué les está pasando a los personajes, trabajándolo mucho desde el fuera de campo.

El estilo de vida homosexual, según Lorena, no es central, es una capa de lectura, intentando huir de los enunciados más predecibles. Sí, había una preocupación por la construcción de la vida cotidiana, en lo referente a la higiene, la comida y las condiciones de vida pero que consideró que era un poco difícil de construir por tratarse de un documental observacional. Después abandonó esa opción. Giachino dice “*Hay 111 horas de un material muy bonito, pero se pensó que no se podía contar todo, había que acotar mucho más, abandonar el coro de personajes, no estaba en el ánimo hacer una película de tres horas*”. Se dio cuenta de que estaba gastando recursos, energía y creatividad en construir algo que no era relevante para la historia que quería contar (esto me recuerda a mi propia experiencia con el registro del circo y el descuido que podía significar hacia mi protagonista). La trama principal va asociada a la capa

secundaria que tiene que ver con el cómo viven dentro del circo. Hay una opción de rodaje de no salirse nunca del perímetro del circo, toda la acción está dentro de este. Tiene que ver con el micromundo y la microsociedad, que es la mirada que interesa a Lorena y que fuese una película que se pudiera entender en cualquier parte del mundo. Se tiene que ver al circo como una unidad que no necesita salir de su contexto para entenderse. Así las acciones ocurren dentro de las relaciones de los participantes, de la familia de Nanín, su entorno íntimo con quién vive el día a día. No salirse del perímetro de la carpa es un margen que pretende establecer cuál es el lugar importante para Nanín y la historia. Nosotros con “El Fabuloso Elías...”, no teníamos ese tipo de obstrucciones, porque buscábamos el día a día y todos los lugares donde se desplazara el protagonista. Por eso nuestro rodaje fue flexible a la hora de tener locaciones. Sin embargo en la historia que se ve en pantalla la cosa es muy distinta. En ella no se sale del circo mas que a visitar a Américo, pero pareciese que realmente todo transcurriera dentro del circo, como el espacio único. A pesar de que se menciona el lugar donde está el circo, da la impresión de que estuviese en cualquier parte, compartiendo el sentimiento con la intención de Giachino. Es que el mundo del circo es tan rico visual como atmosféricamente, que funciona en sí mismo como un marco perfecto para las historias.

Lorena menciona que no tenía muchas referencias y no las revisaba, sólo viéndolas después del rodaje, no suele ver referencias a la hora de hacer un proyecto. En el proceso creativo no tiene muy incorporado metodológicamente ver las referencias antes de realizar una película. Dialoga mas con películas observacionales mas puristas pero temáticamente no. Menciona que el equipo de “*El Gran Circo Pobre Timoteo*” es el mismo de “*Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*” lo que permitía un rodaje más cómodo y eficiente.

Para Giachino, la importancia del circo Timoteo tiene que ver con la manifestación de la cultura popular mas marginalizada de Chile que sin embargo es extremadamente popular y que llegaba a causar una catarsis dentro de su público al relativizar la realidad e introducir a sus espectadores a un mundo donde las reglas se rompían. Para Giachino, el circo Timoteo es la identidad de Chile, aunque en la película lo que se busca retratar no ese peso histórico y significancia cultural, sino más bien una historia humana de una particular tradición que lucha constantemente por sobrevivir y

adaptarse. Es el paso del tiempo, la herencia, las dudas sobre el futuro, la vejez, la muerte y la incertidumbre. ¿Hasta cuándo vale la pena continuar? , esa pregunta es la que intenta responderse el protagonista de esta película, y es una pregunta que se podría hacer al circo Timoteo o al mismo circo como institución. ¿Vale la pena continuar? La respuesta para muchos es no, pero para personas abnegadas, ilusionadas y apasionadas como lo son la gente del circo, del arte o finalmente de las tradiciones, es algo que no se pone en duda, se debe continuar hasta que ya no se pueda más.

La realización de este documental tiene un sello altamente profesional, los pasos que se siguieron, desde el proyecto de Tesis de la realizadora, sus contactos con el circo y el proceso de producción de la película, así como el trato entre el equipo, habla de un proyecto ejecutado un altísimo nivel de preparación y conocimiento del objeto de estudio que permitía relatar una historia desde la mayor amplitud posible, permitiendo que la obra ocurriera sin problemas mientras se realizaba hasta obtener el preciado producto final.

Esta película fue estrenada el presente año en el 44<sup>o</sup> Festival Visions du Réel en Suiza. La cinta es una coproducción chileno-argentina. Cuenta con fondos de Ibermedia, Corfo y el Fondo Audiovisual, y fue apoyada en su desarrollo por el fondo norteamericano ITVS. Producida por Errante en asociación con giachinofilmes y la empresa argentina Trivial Media.

## **“Los trapecistas” Maite Alberdi**

Maite Alberdi es una joven realizadora egresada de la Universidad Católica de Chile que ha tenido una corta pero exitosa carrera como cineasta con el destacado documental “*El Salvavidas*”. Durante sus años en la universidad dirigió un cortometraje documental llamado “*Los trapecistas*”. Se trata de dos niños que trabajan como payasos en el “Circo internacional de Venezuela”. La cámara muestra el día a día de ellos y cómo compatibilizan el colegio y el juego. Además, se observa un gran cambio en sus vidas, porque en un determinado momento deben abandonar el circo e irse a vivir a una casa como si fueran sedentarios. Es un documental de observación. Un pedazo de sus vidas que denota grandes cambios. La cámara los observa como si estuviese ahí por casualidad, los acompaña y está siempre a su altura. Los personajes tienen intereses completamente distintos. El sueño de uno de los niños es ser payaso cuando grande. Y el de su hermano estudiar ciencias. Son chicos que no pertenecen a ningún lugar, porque se trasladan alrededor de nueve veces al año. Estuvo con ellos dos meses y fue un constante seguimiento. Registró las rutinas del circo, el colegio, el interior de su casa rodante y la casa a la cual se van a vivir. No es un gran recorrido, pero los acompañó en distintos momentos de su rutina.

Este fue el primer trabajo de escuela y según sus palabras “*no era muy consciente de lo que hacía, pero la idea estuvo hartoo tiempo ahí*”. Todo partió de una noticia sobre los hijos de artistas circenses que tenían una forma distinta de educarse, por tener que estar un cierto tiempo en un colegio en las ciudades que visitaban. Le llamó la atención, el cómo sería estar 10 días en un colegio, y en otro, no pertenecer a ninguna parte, sobretodo en la infancia, porque para los adultos es una costumbre mas consolidada. Cómo se comportaban esos niños en esos lugares, en relación con el exterior y así se preparó para salir a buscar lo que necesitaba.

La madre de los niños decidió salirse del circo, porque a su parecer era complicado para los niños ya que les comenzó a ir mal, habían consecuencias notorias en la vida escolar (no podían terminar el año, no les iba bien, no aprendían nada realmente). Ella decide sacarlos y establecerse en la ciudad, pero tampoco duró mucho tiempo y volvieron al circo. Pero siguen estudiando. *“Al vivir en un mundo que les fascina (el circo), no les importa mucho la educación, lo pasan bien y es una vida que les acomoda”*, dice la realizadora.

Maite menciona que no tuvo mucho tiempo para realizar el documental, lo que hizo fue recorrer en Septiembre e ir a varios circos que estaban en Santiago y alrededor, buscando nada más que niños, con el objetivo de que ese era el tema. Así que en esa búsqueda al encontrarlos se quedó con ellos y su madre estaba dispuesta. Al mismo tiempo hubo una investigación y seguimiento, como por ejemplo acompañarlos al colegio, ver como se comportaban en la sala. El trabajo con los niños del circo tenía el beneficio de que por su estilo de vida ellos ya tenían la conciencia de espectáculo y por lo tanto se acostumbraron rápidamente a la cámara. Hubo un poco de complicaciones en el colegio con los otros niños pero en general como los planos eran cerrados, esto no afectó negativamente el desarrollo visual del documental. Se fue dando una relación de referencia que una interrupción con el personaje en esa situación. Tenía claro los espacios en los que los quería grabar, los contrastes entre los dos niños, como el que uno quería estudiar y el otro sólo pensaba en el circo. Estaban en un proceso de cambios drásticos porque se tenían que cambiar de ciudad, tenía un fin y finalmente la madre de los chicos decide dejar el circo. Así que llegó en un momento donde el conflicto se estaba desarrollando y así obtener una historia con mayor solidez e importancia.

Hubo varios problemas en términos de producción, el equipo técnico era reducido, compañeros de universidad donde el trabajo en terreno era prácticamente de dos personas, Maite haciendo sonido (poniendo el micrófono en un tubo de PVC como caña improvisada) y un camarógrafo, pero normalmente no había problemas en término a locación porque ellos vivían en su circo, (Maite sólo iba y los grababa). Costó porque la madre estaba pasando un momento muy difícil, donde estaba tomando la decisión de salirse, iba a tener que separarse de su marido porque quería continuar con el circo *“a nadie le gusta que lo graben cuando lo está pasando mal”* dice Maite. La

madre era reticente al acceso cuando comenzó esta situación *“Ahí se entro a compensar cómo era el grabar en ese momento difícil, y eso es parte del documental en general”* dice la realizadora. Es normal que pase eso con los personajes pero hace las cosas más difíciles. Entrar a un mundo cerrado es difícil y hay que realizar mucho “bonding”, pero también es cierto que si uno les da conciencia a los personajes de que la película les puede ser beneficiosa, se puede dar un paso adelante y ganar el espacio. Pensando en el futuro del circo, a pesar de las dificultades y la merma de su popularidad, el estilo de vida se mantiene y tiene el potencial de seguir existiendo por muchos años más. Es finalmente una tradición que se niega a morir. Está directamente relacionado con lo que los padres quieren de sus hijos, que continúen la tradición y estilo de vida. Son procesos de cambio, el circo era el contexto donde esto ocurría, de hecho no aparece como espectáculo, para nada. Lo que se definía finalmente era si el circo iba a seguir existiendo para estos niños. La representación del estilo de vida del circo más que el circo en sí mismo. Las decisiones que tiene que tomar para seguir en el circo, el irse de ahí e ir al colegio y finalmente darse cuenta de que tienen que volver.

Maite tenía un tiempo muy acotado que era la permanencia del circo en la ciudad porque no podía darse el lujo de un seguimiento mayor debido a los requerimientos académicos, fue muy difícil. La idea tuvo que cambiar cuando la mamá decidió sacarlos del colegio (Maite tenía la idea inicial de seguirlos hasta otro pueblo y otro colegio) y fue frustrante porque no podía tener la historia que quería, pero al final era mucho más potente porque era una decisión más determinante para sus hijos.

## La experiencia en ficción

El circo ha sido un lugar común para las más diversas obras audiovisuales. Es una locación interesante y atractiva. Sin embargo en nuestro país el catálogo de películas de ficción inspiradas o ambientadas en el circo es bastante escaso.

Existe por ejemplo el caso de Pedro Sienna con *“Los Payasos se van”* (su primera película como realizador) de 1921, una película que no ha sobrevivido completa el paso del tiempo y que trataba de un hombre de clase alta que se aventuraba en una caravana del circo. Sin romper mucho los cánones de la época, Pedro Sienna se aventuraba a temáticas algo diferentes del común de las producciones nacionales de ese entonces. El circo se convertía en una vía de escape, que es una de las características que se ha valorado en la historia cinematográfica de esta tradición. *“El gran circo Chamorro”* (1955) de José Bohr, obedece a los cánones industriales de la época en la que fue realizada y corresponde una de las películas nacionales más exitosas y recordadas. Es una película donde el circo es el origen del protagonista y está muy bien representado en su ambientación, cumpliendo con la imagen del “circo pobre”. Sin duda un referente cuando se habla de cine de ficción nacional y el circo. Luego de este film existe una sequía atroz de películas donde se representa el circo. Es bien conocido el difícil camino de la cinematografía nacional durante la dictadura y está marcado por el dominio de obras de carácter ideológico y denuncia, que en esos difíciles años eran el tema que no podía ignorarse, relegándose el circo al olvido. Después de la dictadura y ya entrada la década del 2000, el cine chileno comienza a tener un catálogo que no para de crecer, pero el circo aún está ausente, aunque es válido mencionar la escena del circo de *“El Pejesapo”* de José Luis Sepúlveda. Esa ausencia termina con *“Circo”* de Orlando Lübbert, una película que toca el tema de la dictadura militar desde el circo cómo válvula de escape (de ahí nuevamente ese lugar común “donde dos fugitivos escapan para encontrar refugio”). Gracias a esta película el circo vuelve a aparecer en la ficción nacional y se le da nueva vida a este lugar común que estaba prácticamente olvidado. Es de esperar que un lugar tan rico en historias como el circo siga siendo un lugar recurrente en el futuro.

## **“Circo” Orlando Lübbert**

Orlando Lübbert estudia arquitectura en la Universidad de Chile para luego dar sus primeros pasos en el documental con el director chileno Patricio Guzmán. Tras el golpe militar de 1973 vive en México y luego en Berlín occidental, donde realiza la mayor parte de su carrera. Ha sido un cineasta destacado especialmente con *“Taxi para tres”* y *“Circo”* es su nuevo largometraje. Esta película se ambienta en 1978, donde dos disidentes de la dictadura buscan refugio en un circo después de escapar de ser fusilados, estos finalmente terminan siendo adoptados por el circo, viviendo entre la fantasía de la carpa y la brutal realidad de la dictadura militar. Según Lübbert, la decisión de que estos personajes se escondieran en un circo de un pelotón de fusilamiento, tiene que ver con la idea de buscar el circo para contarlos. Para Lübbert, el circo en dictadura se prestaba como el lugar ideal para el conflicto que él quería desarrollar, de estos personajes quienes están siendo perseguidos implacablemente y se esconden en este circo que les ofrece un refugio (ceranos a la tradición real del circo como un ente que “adopta” a los rechazados) y que según las investigaciones que realizó no fue muy tocado por la dictadura, afectados más que nada por el toque de queda. Para él, el circo se convertía en una especie de útero de felicidad falsa que convivía con el horror de afuera. Ese contrapunto era el conflicto que quería desarrollar. Esos personajes atraviesan por angustias internas muy fuertes. Lübbert dice que finalmente está hablando del exilio, de estar y no estar (estar emocionalmente pero no físicamente). Este contrapunto está presente con los personajes y atraviesa al circo también.

Orlando dice que al comenzar a investigar sobre el circo la imagen que tenía era la común desde niño de haber ido a circos pobres, el recuerdo del gran circo de “Las Águilas Humanas”, imágenes del Tony Caluga. Había películas de circo muy importantes que lo marcaron mucho como *“El circo de tres pistas”*, *“El espectáculo más grande del mundo”*, *“Trapecio”*. El circo era un tema permanente en el cine. Luego se gana un Corfo y se permite investigar más para poder adquirir más cosas, mas detalles.

La película no intenta ser una película pictórica o que hable del circo, sino que toma una caracterización básica de “circo pobre”, pero no interesaba hablar de las penurias del circo, Lübert dice que la vida del circo es increíble, como la familia, relativamente pocas familias donde todos se conocen, donde pasan penurias sobre todo en el invierno, hace que ellos tengan cierto tipo de unidad. Algunos crecen económicamente y se generan diferencias similares a clases sociales. Lübert trabajó mucho con el hijo del Tony Caluga Abraham Lillo, los Aguirre y conoció sus casas y vidas. Ver funciones de circo, conocer los problemas burocráticos que tienen y algunas de sus victorias, etc. Él menciona que los dueños de circo nunca trabajaron con una visión de país y fueron unos grandes explotadores, permitiendo que los circos se separaran y se formaran numerosos locales. Entonces una manera de luchar contra la explotación era armar tu propio circo y se fomentó la fragmentación. Con todas esas historias, Lübert comenzó a enriquecer el espectro para construir el relato del circo, como el lanzacuchillos por ejemplo, que termina apareciendo en la película, basada en una historia real de un lanzacuchillos que nadie nunca quiso trabajar más con él porque le cortó la oreja a una de las chicas que lo asistía. Muchos detalles de ese tipo, de lenguaje, estructuras, personalidades. Hay una idea de refugio que tiene que ver con mucha gente de circo que termina siendo adoptada por uno, utiliza su nombre y luego lo utiliza cuando ya tienen su propio circo, como una especie de marca, y es esa idea la que atrajo a Orlando en su proyecto.

El circo no tuvo mayores problemas con la dictadura más que el toque de queda y la llegada de la televisión, lo que comenzó su carrera hacia abajo al tener que comenzar a competir con los nuevos medios. También casos como el de los Tachuelas “*que se metieron un poco con la dictadura y quedaron marcados por eso. El Tony Caluga era un tipo político, amigo de Allende, un tipo sindicalista que logró muchas cosas, pero tampoco eran muy politizados*”, dice el realizador. La modernización venía por familiares de circenses que trabajan en el extranjero como es el caso del Golden Circus, donde la carpa que utilizan es de segunda mano japonesa conseguida a buen precio. Finalmente el circo era un lugar donde la política no debería entrar, eso daba material para el conflicto. Un personaje ideal (el dueño del circo) que no quiere que entre la política que para salvar a estos cabros, que los empieza a querer de hecho, uno se engancha con la hija del dueño, le inventan un matrimonio con códigos de circo

y le comienza a sacar el peligro a esa situación. Para salvar a esta idea de una isla alejada de los problemas de la época.

Para los efectos de la película, los personajes del circo eran interpretados por actores profesionales, Orlando dice que con Iván Álvarez, quien fue alumno suyo en un taller de guión, le tocó trabajar con él antes de que fuera muy conocido. Él venía trabajando mucho tiempo con el “circo del mundo”, ayudándolo a hacer un casting, como los hermanos Silva. Gente de circo también ayudaba, estaba el caso de un niño que Lubbert quería para la película y por cosas de desarrollo, ese niño creció (de 5 años a 12), igual lo puso. Estos chicos tenían una academia en Pudahuel que les daba profesión a muchos chicos. Eso era una proyección que el “circo del mundo” también quería y los mantuvo vinculados. El trabajo con el “circo del mundo” fue intenso y de ahí salieron personajes secundarios que ayudaron a crear una atmósfera más creíble y rica.

La disponibilidad con los personajes que eran gente de circo tuvo ciertas peculiaridades, como por ejemplo el caso de Mikhail Mutka, donde Lubbert lo encontró en el circo del mundo, le ofreció trabajar en un rol pequeño y asesoría. Salió en dos o tres escenas y aparecieron los hermanos Gasca y le ofrecieron un contrato extraordinario. La concentración se dio en los actores profesionales. Hubo el caso de una actriz que debía hacer un número de trapecio pero que no salió bien en la toma de acrobacia, por lo que se tuvo que utilizar una doble. *“Una película que debí haber rodado en 40 días lo hice en 25”* según las palabras del realizador.

El arte fue elaborado por varios elementos bastante profesionales que permitieron recrear la atmósfera, la carpa fue facilitada por un tal “Chuchoca”. Pamela Chamorro, la directora de arte de la película investigó y logró sacar cosas como acoplados, casas rodantes (que al principio no funcionaba y se buscó otra, pero que era complicado por temas económicos) cambios que se querían, hacer no se podían pero finalmente sí, como dice Lubbert “las penurias de siempre”. Se pudo recrear el ambiente de un circo de manera fidedigna. El hecho de que los personajes estuvieran encerrados en el circo ayudó bastante a la realización porque contribuía a un mayor control tanto en la producción como narrativamente. *“Había una carpa y la gente de los camiones dormía*

*arriba de estos. Se muestra un poco de eso y también la compra de una casa rodante*". El arte de las portadas de los circos venía desde la estética hollywoodense. Hubo un par de afiches, *"no se pudo tener todo lo que se quiso"*. En ese aspecto la película sí es creíble. *"Hubiese gustado tener más recursos para poder apostar más a una recreación desde el arte más fidedigna y rica"*, lamenta Orlando. Pero el ambiente también ayudó, había mucha naturaleza que rodeaba la carpa del circo y aumentaba aún más la intención de lugar de protección para los personajes. El cajón del Maipo era un lugar óptimo y no hubo mayores dificultades trabajando en la zona.

Dentro de la investigación Lübbert descubría la gran dificultad que la burocracia significaba para los circos y su instalación, es manifiesta esa barrera para el desarrollo del rubro y obviamente para el futuro del circo mismo. El haber trabajado un mes con Carlos Cárdenas y Abraham Lillo, entre ellos uno era trapecista y tenía 60 años. Conocer las pellejerías de gente de circo, cuando se "revientan" a una temprana edad, pierden sus dientes, conviven con enfermedades. La normalidad de una vida nómada. El vínculo que ellos tienen es el circo mismo y eso son. Lübbert destaca que existe el resentimiento hacia lo nuevo ( en especial al "circo del mundo" ), es la idea de traer el circo más moderno, lo estético o ambiental (teatro). El circo chileno no se ha preocupado de su estética, como la desaparición de la banda (Orlando cuenta que en la dictadura, durante el toque de queda, cuando el circo iba a un pueblo la banda tocaba en la función y en la noche tocaban en la casa de putas). El disco y el cassette (música grabada) era la norma por economía y luego tener una banda se convirtió en un lujo. Un circo *"¿de qué vive si está pulverizado?"*, el caso de Argentina con pocos circos pero grandes es la oposición de acá en Chile, donde los circos están dispersos y son pequeños. Están sometidos a leyes de mercado y se destruyen. El circo debería ser patrimonio cultural y protegido *"o sino el mercado se los come"*. Es una competencia muy desigual no tienen como competir. Y el payaso que debería ser el gran fuerte tampoco se fomenta. *"Asoma la cabeza un payaso más o menos y se lo compran inmediatamente, es lo mismo que el fútbol. No se pueden ganar un FONDART a menos que algunos se "avisparan" (esto tiene que ver con la falta de educación de la gente del circo que se entrapa en procesos burocráticos)"*. Dice el realizador. El asombro, es la clave del circo y competir con el cine y la televisión en ese sentido es algo muy difícil para éste.

El equipo técnico que se utilizaba para la película se movía todos los días, nada quedaba ahí, esa era la idea de grabar en Santiago. Los generadores todo eso eran arrendados y los llevaban a su lugar de origen, era complicado instalar y desinstalar todos los días lo mismo. Al llegar la crisis europea hizo caer a inversionistas europeos, la segunda falla fue el terremoto y la tercera al final fue la muerte del productor. Estaba hecho todo el trabajo en el cajón del Maipo, tenía toda la facilidad de grabar esas maravillas naturales de Chile y usar un cantidad importante de escenarios. El alcalde estaba dispuesto ayudarlos y prestaba el gimnasio techado, como una posibilidad de independizarse del clima, pero eso significaba mas luces y muchos gastos, pero era relativamente cómodo. Eso fracasó, vino el terremoto y el alcalde nos recibió luego con menos facilidades, pero San José de Maipo era un lugar perfecto, con mucha investigación realizada, explotando muy bien la locación.

*“El estreno es complicado programarlo porque se está cerca de fin de año y hay ahora una cola larga de películas para estrenar” dice “Probablemente habrá que estrenar la película fuera aunque no era lo ideal, pero era una posibilidad más realista.”*

Lübbert se vio complicado fuertemente en su realización por diversos temas y desvaríos, sin embargo la película va a paso firme y espera su estreno. La película en sí misma es un gran aporte a la representación del circo en ficción, pues se habla de uno de época, recreado completamente y con temáticas que lo ponen en apuros y lo hacen muy interesante. Es una película que promete y que sin duda ayudará enormemente al patrimonio visual el circo chileno.

## **“El gran Circo Chamorro” José Bohr**

José Bohr fue un realizador, productor y actor de cine chileno, mexicano, norteamericano y argentino. Nació en Río Gallegos (Argentina) el 31 de octubre de 1901. La carrera de Bohr es enorme, con una trayectoria inmensa, funda la compañía cinematográfica Magallanes films y la Patagonian films. Para ambas compañías realiza diversas obras. También es cantante y compositor de canciones, llegando gracias a una gira a Estados Unidos y tiene una destacada participación con el inicio del cine sonoro. Realiza la primera película hecha en Hollywood hablada totalmente en español. Pocos cineastas Chilenos tienen la penetración en el ambiente Hollywoodense como Bohr, y gracias a ella, se permitió rodar una película en Chile bajo muy buenos estándares industriales.

“El gran circo Chamorro” de 1955 es una película propia de la picaresca (Cantinflas por ejemplo), donde el personaje popular salva la situación gracias a su picardía. Este tipo de personajes es propio de una época donde lo latino quería hacerse ver ante el dominio cultural cinematográfico estadounidense. La película, distribuida por Columbia Pictures, tiene un despliegue muy bueno. El realizador, no sólo dirige sino que escribe y produce. La película trata sobre Chamorro, el pícaro y carismático dueño del “gran circo Chamorro” que hace de todo para poder pagar los estudios de medicina de su hijo que se encuentra en Santiago. Al circo le va bien, pero la envidia de un subalterno se traduce en un telegrama falso que hace a Chamorro ir a Santiago en busca de su hijo, sin saber de que el traidor se apoderará del circo y lo venderá. Al llegar a Santiago, Chamorro descubre que su hijo había abandonado la carrera y resignado vuelve a un circo que ya no le pertenece. Desde ahí harán todo lo posible para recuperarlo.

La introducción que hace Bohr al iniciar la película nos habla de la intención de una mirada idealizada del “roto” chileno (en verdad del pícaro sujeto popular latinoamericano), donde “la alegría” del país es la que finalmente produce la historia. Esta alegría es la que lleva a Chamorro a comportarse con optimismo y aguante, lógico

dentro de los casos de un personaje pícaro entrañable. Su ingenio, picardía y tierna ignorancia son los elementos que lo hacen querible y movilizador de la historia. Tenemos que pensar que el contexto de esta película no se acercaba ni de lejos a un discurso crítico o una reflexión sobre los problemas de la época. Más bien es un retrato pintoresco de un país que entre sus tradiciones y personajes, se convierten en un ambiente interesante.

A pesar de que la película se llama “El gran Circo Chamorro”, el circo no es el tema principal sino que sirve como leit motiv para los acontecimientos, en realidad el circo aparece muy poco, pero lo que nos importa aquí es el cómo es representado más que por toda la película en sí misma. La representación es bastante cercana al estereotipo del “circo pobre” de la época. Participantes que realizan de todo, desde las entradas hasta los actos, la vida de los artistas dentro de pequeñas carpas, el público heterogéneo debido a la mayor popularidad del circo. Un circo con animales, con un gran número de artistas, viviendo apenas con las ganancias, el payaso chileno en todo su esplendor y una presentación que aboga por una espectacularidad fantasiosa que aunque falsa, da una ilusión que el público disfruta y hace del circo un lugar de encuentro y de preferencia para las personas. Chamorro hace de “señor Corales”, vende la entrada, acomoda, vende maní y es payaso. Es un personaje astuto, como los dueños de circo de la época, quienes “hacían de todo”. Chamorro es un estereotipo alegre, es el “roto” chileno, cómo una especie de “condorito” cinematográfico. Este personaje se encarga de encarnar el “alma nacional de un pueblo” según las palabras de Bohr. Un hombre sencillo con la esperanza de que su hijo se convierta en médico. Chamorro tiene esa ansia de movilidad social tan característica de las sociedades urbanas latinoamericanas del siglo XX. El “doctor Chamorro” es la esperanza que ha alimentado el trabajo del protagonista por años y por ese fin está dispuesto a pasar todas las peripecias posibles. Como es de costumbre en este tipo de películas son estas peripecias las que enriquecen la película y hacen que se mueva. La destreza de la gente de circo permite que de Chamorro se espere todo tipo de locuras para salirse con la suya.

El armado de la carpa, la recreación de sus ambientes, los artistas, el público y las rutinas son un reflejo bastante bueno de lo que uno podría esperarse de un circo de la época. La presentación de los créditos de la película al principio recuerda la

espectacularidad con la que estos humildes circos se presentaban bajo nombres de fantasía. Una atmósfera rica y fidedigna (fue hecha durante los cincuentas así que era lo que había en ese momento). En ese sentido el circo está fielmente representado aunque totalmente idealizado. Hasta ahí llegaríamos con el circo si no es por relatar alguno que otro detalle, pero en adelante la película transcurre por diversos lugares y personajes que poco tienen que ver con el setting inicial hasta el final de la película. Dentro de estos existe un muy buen reparto, interpretaciones, números musicales y rostros conocidos, las típicas fórmulas del cine industrial de los cincuentas. La contribución de la cinta es una representación de la vida de la época, idealizada y realista hasta cierto punto, que revitaliza al cine nacional y le da una obra de envergadura industrial que se mantiene en las mentes de muchos chilenos dentro de la cultura popular. De hecho cuando se recuerda al circo muchas veces aparece “El gran Circo Chamorro” como un referente del imaginario de la temporada de circo.

En el momento en que se realiza la película estamos hablando de una época dorada del circo chileno justo antes de la masiva penetración del cine y la entrada de la televisión. Los circos aún se trasladaban en bueyes o mulas en algunos casos, produciendo revuelo en los pueblos que visitaban, donde los artistas desfilaban por todo el pueblo con sus mejores pintas a anunciar la llegada del circo. En ese momento los circos tenían una vida muy activa y la competencia era bastante. Los circos que dominaban eran el “Buffalo Bill” y “Las Águilas Humanas”, siendo los líderes con sus shows internacionales y espectaculares despliegues. Debajo de ellos existía una legión de circos medianos entre los que se encontraban la mayoría de los circos nacionales, como lo fueron en su momento el Tachuelas y Frankfort. Finalmente llegaban los circos más humildes como el representado en la película con números no muy espectaculares y basándose principalmente en la fuerza de sus “tonys”. En ese tiempo no existían competencias feroces sino que los miembros de los circos alegremente trabajaban un día en uno y un día en otro. Estos causaban revuelo en los pueblos que visitaban y eran la oportunidad de la gente para divertirse y ver cosas que de otra forma les sería imposibles. De hecho era normal que en esa época se representaran actos de los héroes patrios para enseñarles a los niños, pues en esa época la popularidad de los circos exigía un show integral. Se realizaban bailes tradicionales de varias partes del mundo y existía un gran abanico de números artísticos, desde los conocidos domadores de leones hasta “acróbatas capilares” (personas que se

amarraban con el pelo a las alturas y realizaban maniobras). En general “El gran circo Chamorro” es el recuerdo de una época donde el cine industrial ingenuo se encontraba con la tradición popular latinoamericana y con el rico circo chileno que aumentaba aún más el atractivo y la variedad narrativa de esta película que aún hoy es un referente tanto del circo nacional como lo es del cine de Chile.

## **Comparando experiencias y resultados**

El circo tiene muchas miradas, historias y puntos de vista. Es prácticamente una fábrica de ideas y su contexto de fantasía siempre deja a la realidad en contacto con los sueños. En ese sentido podríamos decir que historias sobre circo no faltarán nunca. Lo que ha inspirado a las obras aquí revisadas han sido motivos diferentes entre sí, con algunos lugares comunes pero generalmente hay diferencias evidentes. Desde mi propia experiencia y resultados debo decir que básicamente el rodaje de nuestro documental fue uno donde hubo altibajos pero que fue gratificante en su mayor parte. Tocó dificultades de comunicación, largas esperas, esfuerzo físico y mucha paciencia.

Nuestro documental habla sobre el miedo, la madurez y los peligros del circo. Nos cuenta sobre un joven artista que debe crecer para aceptar su destino. Nuestra experiencia al momento de rodar la historia tuvo que ver también con mi falta de oficio al no ser a veces muy determinado en mi búsqueda al quedar absorbido a veces por la riqueza del mundo del circo, sin embargo nunca fue lo suficiente como para distraernos de nuestro protagonista y finalmente logramos obtener lo que necesitábamos. Dada las características de nuestra obra, estamos muchos más ligados (obviamente) con las obras documentales de Giachino y Alberdi que a cualquier obra de ficción.

Nuestra forma de buscar la historia se diferenció del proceso de los otros documentales, gracias a nuestro dispositivo observacional interactivo que tuvo un tipo de rodaje diferente y que tomó muchas partes del circo que finalmente no se usaron, pero que permitió cubrir completamente el argumento y lograr nuestro objetivo. La mirada realidad-fantasía que una vez se pensó no fue necesaria y se produjo una nueva mentalización donde finalmente resumíamos el período de la vida de Elías en un corto donde debía pasar de la niñez a la adultez, donde el miedo y el peligro eran la barrera frente a asumir el destino que le corresponde.

Entonces nuestro documental utiliza la mirada observacional, acompañados de sonido off de una entrevista a Elías y el uso de la música para resaltar ciertos momentos. Se

utilizan cámaras lentas en momentos que se consideran de reflexión. Todo esto es un híbrido, una mezcla que finalmente le da a la historia el sentido que buscamos. Ese sentido puede decirse que es artificioso en cierto modo, ya que en realidad lo que hicimos fue una comprensión de lo que vimos y experimentamos, a la que se le tuvo que dar sentido y no ser sólo planos y corte. Finalmente es una historia con una atmósfera reflexiva, estamos contando la historia de Elías desde su alma y sus problemáticas. Un hombre sencillo que quiere salir adelante. Con esto nos diferenciamos de “El gran circo pobre Timoteo”, de un tratamiento completamente observacional, donde no se sale del perímetro del circo y que sigue el día a día del protagonista, donde el show circense queda relegado a un plano inferior. Giachino optó por la observación y el paso del tiempo, dejar que la acción y los personajes hablen por sí mismos y relatar finalmente una historia humana, del fin de una carrera y el traspaso del conocimiento. Alberdi es similar en “Los trapezistas”, sigue a los pequeños payasos Piñón y Castaña en el circo y en el colegio donde les toca ir, es una historia familiar en un momento tenso, donde la tradición y la modernidad se enfrentan brutalmente ante los pequeños hermanos. Una mirada observacional a la altura de los personajes, que los acompaña como si fuese un ser etéreo que los siguiera. Ambos procesos fueron diferentes en su gestión, por un lado Giachino tenía un complejo lazo con los personajes que se remontaba hacía muchos años y a un detallado trabajo de tesis que les permitió conocer el circo en profundidad. Alberdi en cambio realizó su obra durante su estadia en la universidad, con recursos y personal limitados.

Nosotros tuvimos una visita al circo en septiembre de 2011 con 4 jornadas de un rodaje muy relajado con el fin de hacer un teaser. Luego fueron varios meses de trabajo durante 2012 para poder terminar. Grabamos jornadas en Mayo y Junio, pero principalmente en Septiembre, donde la temporada es alta y el circo tiene más vida, además de que se encontraban en Santiago. Los trabajos de seguimientos fueron fundamentales (como lo deben ser en los documentales), finalmente lo que operó fue cómo sacarle el máximo provecho a las jornadas, personajes y situaciones. Cómo adaptar los hechos al documental y terminar con un producto que deje satisfecho a sus realizadores.

En relación al trabajo con los personajes hay un denominador común que atravesó tanto a los documentales mencionados como a “Circo” de Lübbert. Ese es el trato con los personajes de circo. Las personas del circo tienen un estilo de vida bastante particular y alejado de nuestro modo de vivir más urbano y convencional. El trato con ellos es diferente y su forma de ver las cosas también. Esto se traduce muchas veces en varias horas de espera, agendar un día y que se cambie al última hora, acontecimientos inesperados que funcionarían mejor si se hubiese preparado para ello, etc. Principalmente a nosotros nos tocó por tener un personaje joven que tenía muchos quehaceres.

Para Giachino por ejemplo había problemas con algunos miembros del circo que tenían dudas sobre la película y uno que otro retraso por sacar una toma. Maite también tuvo muchas horas de espera y paciencia para trabajar con los niños y poder lidiar con su padres que estaban viviendo un momento sumamente difícil. Lübbert tenía a veces problemas con la gente del circo por su disponibilidad y cosas como el paso del tiempo en el proyecto también afectaron la selección de algunos personajes y la confirmación de otros. Pero también hubo el factor de que la gente de circo son personas amables y cálidas, que entran en confianza y son muy simpáticas. Siempre tienen un montón de cosas que contar y a la hora de ayudar al equipo técnico no dudan en compartir techo, calor y alimento. Son personas maravillosas que viven con lo justo, pero nunca niegan la ayuda. Personalmente debo decir que he aprendido mucho de ellos y de su bondad, y creo que también los demás realizadores lo han sabido apreciar, pues sin ese factor hubiese sido imposible realizar estas obras.

Entre todas las películas aquí revisadas hay algo en común en todas ellas y que es una constante. Es el evitar el mundo del circo “espectáculo” y centrarse en la vida cotidiana y “humana” de los personajes. Esto se da principalmente con la idea de no “hacer lo obvio”, me refiero a no tener que contar lo evidente de que en un circo se hacen acrobacias y show. Eso es discutible, siempre puede estar la opción de realizar un documental sobre el cuerpo, los colores y las formas del circo, pero eso no fue el caso porque aquí el fuerte era el factor humano y la vida cotidiana de los personajes.

La experiencia de Lübbert nos da a conocer el difícil trabajo de preparación para la ambientación y la locación, trabajar con gente del oficio que comparta sus experiencias y actores profesionales que necesitan de un entrenamiento para poder cumplir su rol de artistas de circo. Aquí el financiamiento y las estrategias de producción fueron muy importantes, ya que fue una tortuosa carrera hasta llegar al rodaje y pasaron varios años desde el proyecto hasta que se concretó. En el cine nacional, hacer una película de estas características (de época con mucha ambientación) es muy complicado y caro, por lo que existe un mérito al realizarla y tener que recrear un circo que está en el recuerdo de muchas personas.

No menciono a “El Gran Circo Chamorro” porque no tengo datos suficientes sobre su realización para establecer similitudes o diferencias con las otras obras más allá de que contó con una gran producción con estándares del cine industrial de la época y la distribución de Columbia, lo que al contrario de las otras películas, esta era prácticamente un proyecto nacional. Si puedo mencionar el factor de que el circo no es el pilar fundamental de la obra, sino que da paso a las demás situaciones que se suscitan donde se desenvuelve el personaje.

En general cada obra tuvo sus dificultades propias pero todas comparten el gran trabajo y la agradable experiencia de trabajar con gente del circo y representar un arte y una cultura desde un punto de vista humano que nos recuerda a todos nosotros lo cercanos que estamos unos de otros y también la gran barrera que nos separa.

## Conclusión

El circo chileno tiene una larga historia que se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, con la llegada de inmigrantes extranjeros que traían las atracciones del circo europeo a las tierras del hemisferio sur. Esta tradición trajo color y alegría a numerosos pueblos y fue una de las bases fundamentales del entretenimiento hasta la consolidación del cine y la televisión. Actualmente es una tradición en ascuas, donde el fervor por el arte lo comparten sólo los sectores populares en su mayoría, mientras los sectores acomodados prefieren los caros y estrafalarios circos extranjeros. El circo chileno, dividido en múltiples locales a causa de la independencia ante de los antiguos jefes de circo que eran reconocidos explotadores, viven dispersos, sin apoyo, unidos por lazos sanguíneos y amor por la profesión, pero con una lenta muerte a sus espaldas que amenaza con su desaparición. La desprotección del estado es una sentencia de muerte. Una tradición tan importante para la cultura popular no debería desaparecer por la negligencia de las autoridades y algunos intereses. Debe ser protegida y mantenida porque es nuestra propia cultura la que está en peligro y la que se está matando.

Por eso, el registro audiovisual de esta tradición es tan importante. Si todo sale mal puede ser la única forma en la que se conozca el circo que alguna vez hubo en Chile. La tarea del registro no sólo es para el prestigio profesional de sus equipos realizadores, sino que son un aporte a la cultura y la memoria nacional, tan erosionada y que urgentemente necesita del recuerdo. La tarea de los realizadores nacionales y el circo ha sido la de representar la tradición, no desde la mirada facilista del estereotipo, sino con la intención de entrar al alma de sus protagonistas y escudriñar al ser humano que forma esta tradición. Es el rescate de las personas y su cultura, sus esperanzas, sueños y fracasos.

Lo que se representa finalmente es a las personas, al ser humano que se desvive por entretener a los demás y vivir de ello. De sostener un rubro tan difícil de mantener, expuesto a enfermedades frías y muchas otras penurias, que se deben sobreexigir física

y mentalmente para poder sostenerse. Es una tarea finalmente de servicio público, no sólo una película que sirva para un objetivo profesional y luego se olvide, es su deber mantenerse como un registro de la cultura nacional, como un registro del circo y lo que alguna vez fue.

Cómo experiencia, es una oportunidad única de entrar a un mundo desconocido y darles un gran favor, mantenerlos en el tiempo, sean quienes sean sus espectadores. Han sido experiencias enriquecedoras que alimentan el espíritu, la humanidad y el deseo por seguir explorando y mostrar cada vez más historias y momentos. El cine es eso, es otro mundo al cual trasladar al espectador ,es también entregarle un hogar en un lugar donde no pertenece pero con el cual se identifica, es desplegar un posibilidad y tender la mano a personas hambrientas de conocimiento y de la experiencia que le puedan entregar sus congéneres.

## Referencias bibliográficas

- El gran circo pobre de Timoteo / Un acercamiento al periodismo cultural / Loreto Contreras Valdés , Lorena Giachino Torrens , Mary Anne Nelson Cruz ; profesor guía : Guillermo Blanco M. Universidad Diego portales 1995
- Cine mudo chileno / Eliana Jara Donoso
- Entrevista realizada a Lorena Giachino el 15 de noviembre de 2012
- Entrevista realizada a Maite Alberdi el 11 de enero de 2013
- Entrevista realizada a Orlando Lübbert el 28 de noviembre de 2012
- "Los trapeceistas" Maite Alberdi , Chile, 2005, 24 minutos, DVcam
- "El gran circo Chamorro" José Bohr , Chile, 1955, 107 minutos, 35 mm
- "El gran circo pobre Timoteo" Lorena Giachino, Chile, 2013, 76 minutos, HD color.

## **OBSERVACIÓN Y EXPERIENCIA EN EL DOCUMENTAL, “CIRCOS: EL FABULOSO ELÍAS GONZÁLEZ”**

Por Raúl Moncada

*“Parto del realismo. Mi forma de iluminar y de ver es realista.*

*No utilizo la imaginación utilizo la observación.*

*Muestro las cosas tal como son, sin distorsión” (Néstor Almendros)*

### **Introducción**

Recuerdo cuando pequeño escuchaba a través de un megáfono la voz que anunciaba la llegada del circo a mi barrio, de sus payasos, acróbatas y sus fabulosos trapecistas. Mi experiencia con los Circos es de haber visto muchos en mi niñez, mi madre nos llevaba sagradamente cada septiembre con mis hermanos a un circo distinto, fue así como conocí el circo de las Águilas Humanas, el de los hermanos fuentes Gasca, el del Profesor Jirafales y el Tihany, como también pequeños circos cuyos nombres no recuerdo. Recuerdo perderme en la magia del show, disfrutaba todo desde mi ingenua mirada de niño, sólo había entretenimiento en esas carpas. Lo que más me atraían eran los payasos y trapecistas, las rutinas burlonas y cómplices con la audiencia, y esas piruetas que me parecían increíbles, imposibles de hacer por un humano común, sólo posibles por hombres pájaros.

Cuando Miguel (director) me propuso a finales del 2011 ir a conocer y a grabar un circo en particular, no lo dudé, quise revivir mis experiencias de la infancia, ahora de grande seguramente otra sería mi mirada del espectáculo. Vimos la primera función como espectadores y desde ese momento supimos que la magia que tenía aquel circo no se podía perder, desde nuestra vitrina como cineastas debíamos transmitir esa historia que estábamos viviendo, así grabamos la segunda función, sin tener muy claro aun cuales eran nuestras intenciones. Estas grabaciones fueron las que terminaron transformándose en un teaser.

A medida que conocíamos más el circo y a sus personas nos planteamos otro desafío, queríamos mostrar lo que hay detrás de las cortinas del show, la vida real, las complicaciones que puede tener un circo familiar que le cuesta día a día parar su propia carpa. Esta vez ya no era el espectador ingenuo que fui cuando pequeño, sino que debía ser el director de fotografía y camarógrafo, siendo el responsable de producir las imágenes para relatar esta historia, la que encontramos detrás de la carpa del circo, en los trailers de sus personajes, en los martillazos del levantamiento de una carpa, en los ensayos poco programados, en la tierra que los rodeaba, en el misterio detrás de un estilo de vida que me es muy ajeno.

En este escrito quiero mostrar el proceso que vivimos, que viví yo en particular. Desde la gestación de una idea al resultado final hay mucho camino, las cosas mutan y varían, sobre todo en una realidad que es incontrolable, es la vida misma, la vida de otras personas. No hay una fórmula para hacer fotografía, los caminos no están normados, hay distintos estilos y formas de trabajar, lo único que puedo hacer es contar cual fue mi camino, los distintos rumbos que emprendí, y lo que aprendí y crecí a cada paso que daba.

## **Preproducción: La mutación de las ideas, la adaptación preconcebida.**

Aunque no es habitual que los directores de fotografía reciban la misma atención que se concede a actores y directores, es indudable que sobre ellos recae la responsabilidad técnica de encontrar las imágenes, con las cuales se va a relatar una historia. Este proceso no es propio del rodaje, sino de la preproducción, es aquí cuando un equipo se comunica y deja en claro el punto de vista, y se articula una columna vertebral que será la base con la cual uno irá al rodaje.

Fui participante activo durante la etapa de guión, y uno de los primeros desafíos fue encontrar el centro y corazón de esta historia, fue así como determinamos que el relato estuviese centrado en Elías González, hermano mayor de una tercera generación de circenses, en él es en quien recae la responsabilidad de continuar con este legado y quien nos transmitirá sus anhelos y miedos, nos contará su historia. Ésta no fue una decisión fácil, y era trascendental tomarla. Por una parte contábamos con varios personajes y mil historias que merecen ser contadas, pero debíamos priorizar, y Elías transmitía esa alma del circo donde todas esas historias también hacían eco.

En esta primera etapa, que tenía más relación con el guión, me involucré más como un participante que como un director de fotografía, pero cada decisión que se tomaba iba a ser determinante en mi trabajo posterior, puesto que no es lo mismo grabar toda la cotidianidad de un circo, que centrarse en una historia en particular.

A medida que el relato iba tomando forma, debía investigar sobre la forma de representación que tenía el mundo del circo en el cine, tanto en ficción como en documental, es de suma importancia informarse sobre lo que ya se ha hecho frente a un tema, ya sea por resolver dudas o por encontrar materiales interesantes que pueden ser de ayuda para enfrentar las decisiones que se van tomando.

Fue así como llegué a la película de ficción “La Pivellina” de la directora italiana Tizza Covi, esta película retrata el diario vivir de unos artistas circenses, no de un circo

tradicional, sino que de un show callejero, el foco está puesto en los obstáculos del día a día, en la rutina, en sus problemas, más que buscar la espectacularidad de las piruetas. Es una película que juega con el límite entre la ficción y el documental, tiene un tratamiento observacional, la cámara se mueve en torno a los personajes, está en constante reencuadre, esto es lo que le da ese aire de documental. Esta característica fue la que me llamó la atención, poder aplicar este tipo de tratamiento al documental, eso era lo que buscábamos: retratar al personaje en su libertad.

Otra referencia importante fueron los documentales televisivos del “Cirque du soleil”, que logran transmitir la magia y el encanto de la puesta en escena, la espectacularidad del show. El tipo de tratamiento del “Cirque du Soleil”, es de cámara fija, con movimientos controlados y ensayados, el cual utiliza una mayor cantidad de cámaras que le permite tener distintos tipos de planos, las cámaras no se mueven, sino que el movimiento está en el juego con los distintos planos generados por la simultaneidad de las cámaras.

El mundo circense contiene estas dos caras, por un lado la simplicidad de la vida cotidiana en contraposición a la artificialidad del espectáculo. Una de las decisiones de preproducción fue centrarnos principalmente en la vida tras bambalinas, el show no era tan importante, pero era también parte de la historia ya que era una pieza más en el puzzle de la cotidianidad que buscábamos armar.

La Pivellina entonces se transforma en mi referencia principal, el tratamiento de fotografía buscaba esa misma libertad, una cámara que se moviera, que entrara a la vida de los personajes, que recorriera el circo con la misma seguridad que los pasos del personaje principal, Elías.

Esto era un desafío personal e implicaba un crecimiento como director de fotografía. En los documentales en los que había participado primaba una idea muy distinta, la cámara estaba fija, observaba todo desde una visión más lejana, cómoda y monótona. No digo que uno sea mejor que otro, sólo que me tocó enfrentarme a algo nuevo, los desafíos son importantes, te exigen estar en constante estado de vigilia, estaba

expectante frente a la posibilidad de poder hacer cámara en mano, de componer en constante movimiento, de aceptar el error técnico como parte del lenguaje.

Aun así junto a Miguel (director) trabajamos en un storyboard, para poder abordar de una manera eficiente la grabación, tanto del show como de los ensayos de nuestros protagonistas, estas facetas del circo eran las que más conocíamos, habíamos visto el espectáculo en reiteradas ocasiones, y aunque variaba de vez en vez, la mayoría de los actos se mantenían constantes.

Lo que me dejó en claro la etapa de preproducción fue que estaba preparado para afrontar las grabaciones del show en sí, pero que la búsqueda de la historia tras bambalinas iba a ser un proceso menos planificado, que no estaba totalmente determinado en esta etapa y que iba a encontrar su forma durante el rodaje del documental.

En sus comienzos cuando Miguel (director) formuló el proyecto Circo, fue hecho como una serie documental para la televisión. Al ser seleccionados tuvimos que hacer una revisión de esta determinación, nos costaba plantear una estética común para varios capítulos, veíamos en este circo en particular una cierta estética, un ritmo de narrar, pero no sabíamos si esto se podía aplicar a otros espacios circenses. A esto se sumaba una inseguridad con respecto al lenguaje propio de la televisión, en contraposición a como yo veía el documental con un lenguaje más cinematográfico, mis referencias siempre las había buscado en el cine, y no en la televisión.

Nuestro desafío era lograr un producto televisivo, pero con la sensibilidad que tiene el cine, la búsqueda de las imágenes, esperar los momentos adecuados y la belleza de la realidad del circo.

Para poder realizar "Circo" contábamos con la cámara Sony X3, la que nos facilita la universidad, pero hacer cámara en mano con una cámara de gran tamaño y considerable peso era complejo, sobre todo si la propuesta se basaba en seguir constantemente a Elías, quien siempre andaba de un lugar a otro, en continuo movimiento, tanto en su rutina diaria que incluía revisar las maquinas del circo, salir a

hacer publicidad en la camioneta, los ensayos, la familia, como cuando comenzaba el show, en donde Elías era trapecista, payaso y tramoya a la vez. Por esto descartamos la cámara Sony X3 para poder registrar la vida cotidiana, sin embargo optamos por esta cámara para grabar el show, su óptica teleobjetivo nos permitía llegar a todos los rincones de la carpa, incluso al trapecio, que se ubicaba en lo más alto. De igual manera esta cámara me permitía hacer un mejor uso del dolly y la pluma, ambos para grabar el espectáculo, ya que por su peso tiene una mayor estabilidad. La decisión de utilizar la cámara Sony X3 para el show, es consecuencia de la referencia que tenía del “Cirque du Soleil”.

Para poder grabar la cotidianidad de Elías y su entorno elegí una cámara más pequeña y manipulable, una DSLR Nikon D5100 con un lente angular fijo de 35mm, equivalente a 52mm. Habíamos grabado el teaser con una cámara similar, por lo que ya conocía sus capacidades, de todas maneras realizamos variadas pruebas en distintas visitas al circo para verificar la efectividad de esta elección. Esta cámara por su óptica me permitía una mayor versatilidad en cuanto a la profundidad de campo, y de esta forma poder “aislar” a Elías cuando el relato lo requiriera. También el lente de la cámara posee un diafragma de f1.8, permitiéndonos grabar con poca luz, como la que había dentro de las casas rodantes y del mismo circo.

Con la investigación de los referentes pude hacerme una idea de la representación formal y clásica del mundo del circo, esto me llevó a planificar desde antes lo que quería hacer, lo que quería grabar cómo iba componer, cómo iba a iluminar. A medida que el proyecto avanzó, y fui conociendo in situ la realidad del circo que íbamos a grabar, me doy cuenta que muchas de las ideas preconcebidas no eran pertinentes para lo que buscábamos con este documental, ya sea por el ajetreo de los personajes, la falta de electricidad u otros diversos factores, y no podía interferir en la vida cotidiana de nuestro protagonista y su familia, ya que queríamos capturarla en su mayor esencia, por lo que optamos por una modalidad observacional, la cámara debía mantenerse invisible para así obtener una mayor complicidad de los personajes, y también para que estos no se cohibieran con una cámara grabándolos.

También se decidió grabar entrevistas con cámara fija, en este momento de preproducción pensábamos en estas entrevistas más como un apoyo sonoro que una adición visual, por lo que la diferencia en los tratamientos no se contraponían, la idea era articular un espacio más formal de diálogo entre Elías y el director Miguel.

Durante las semanas previas al rodaje, estuve en estrecho contacto con el director, comentando las tomas y analizando la calidad visual de la escenas que queríamos. Teníamos la idea de hacer una diferencia estética con respecto a la vida fuera del show, esto debía verse tanto en el color, como en la composición de los encuadres, donde la vida afuera del espectáculo fuese más fría con respecto a su temperatura de color, con una cámara en mano que siguiese a nuestro protagonista y en el espectáculo la cámara debía ser fija, con movimientos sutiles, bien preparados y con mucha más calidez con respecto al color.

Al finalizar la etapa de preproducción tenía claro los distintos tratamientos, las imágenes del espectáculo que eran imprescindibles, la dificultad que se me planteaba en el desafío de seguir y buscar a un personaje que se encontraba por todos lados. Había un guión, sabía de alguna manera lo que debía buscar, pero esto no estaba totalmente asegurado.

## **Rodaje: La importancia de la observación.**

En un rodaje, el director de fotografía es uno de los miembros del equipo que destaca por estar en permanente actividad, bien sea preparando una toma, iluminando el decorado o elaborando el ambiente y el tono más apropiados para el desarrollo de una escena, tanto en ficción como en documental.

Tuvimos distintas etapas de rodaje, primero en mayo y junio, pero la mayoría de los días de rodajes se concentraron en septiembre, el mes más concurrido en los circos. Las primeras jornadas fueron más de preparación, de conocer a lo que nos estábamos enfrentando, de esta manera cuando llegué a septiembre la claridad sobre la ideas era mucho mayor.

Durante esta etapa me tuve que mantener siempre en alerta y vigilia, me tenía que adaptar constantemente a las condiciones que me ofrecía el circo, en este sentido una de las primeras complicaciones fue la imposibilidad de manejar las luces, el circo contaba con un viejo generador que sólo era encendido por las noches para abastecer las necesidades de la carpa y el espectáculo, durante el día no había electricidad alguna. Decidí no utilizar iluminación manejada por mí, externa al circo, esto se reforzó por la misma imposibilidad que tenía de mantener a Elías constantemente iluminado, su ajetreo o movimiento continuo también me imposibilitaban manejar las luces. Me tuve que adecuar a luz existente, tanto artificial como natural.

Desde una perspectiva técnica la iluminación del circo, dentro de la carpa, era caótica, había luces halógenas de distintas temperaturas que separaban al circo en dos partes, una cálida, y otra fría verdosa, además de toda una variedad de focos de colores y con distintas figuras. En cuanto a la iluminación externa, del entorno del campamento en donde vivían sólo podía contar con la magnífica luz del sol, dependía totalmente de él.

Tuve que dejar de pensar y comenzar a observar más. Comencé a entender al circo en su esplendor, esta gran casa ambulante que recorre las ciudades llevando alegrías,

con muy poco, casi nada, son capaces de levantar un mundo lleno de magia, aquel mundo que me alucinaba cuando niño. Ellos eran capaces de crear todo eso con sus escasos recursos, y yo debía de alguna manera rendir tributo a esa extraña precariedad, pues eso también era parte de su cotidianidad, de lo que buscábamos retratar.

Observé cada rincón del circo y sus alrededores, cada luz que pudiera ayudarme y aportarme, me di cuenta de la majestuosidad que tenía aquel espacio que estaba grabando, era como si la luz se colara por todos sus ángulos y demarcará a los personajes, sus rutinas. Comprendí una atmósfera del circo que no tenía en cuenta en la etapa de preproducción, pues fue sólo la experiencia la que me llevó a adentrarme más allá. La luz natural se convirtió en mi más fiel compañera, y el proceso de observación me permitió moverme sin dificultad cuando pasaba por alguna fuente de luz, conocía sus movimientos y la manera en que incidía en cada espacio, en cada momento.

También supe aprovechar las luces que me daba el circo, grabando las mismas luces ya existentes, porque también eran parte del show. Siempre era una iluminación frontal, que perseguía el centro del espectáculo, por lo que trate de buscarle otro ángulo, de buscar contraluces que me permitirían jugar con la visualidad y así no tener personajes tan planos. Esto tanto con las luces del circo, como con la luz natural. Tuve que aprovechar una luz no controlada, moviéndome con la cámara, ir buscando y adaptándome para encontrar una mejor composición, y cómo todos estos factores deben ser siempre reflejos de la vida natural que se intenta capturar.

Debo decir de todas maneras que a veces se hizo presente una falta de oficio, no siempre me mostré determinado en mi búsqueda, siempre hay altos y bajos, a veces quedaba absorbido por el mundo del circo, sin embargo nunca fue lo suficientemente fuerte como para distraerme del objetivo, centrarme en Elías.

Mi trabajo estuvo marcado por cómo se puede entender el trabajo en equipo y la relación director-director de fotografía, ya que con Miguel ya teníamos la película clara en nuestras mentes. Darius Khondji: "Tal como yo lo veo, mi trabajo consiste en ayudar

al director a visualizar su película. Éste puede ser un proceso muy intenso, y mi relación con los directores con los que trabajo nunca es estrictamente profesional; con frecuencia nos convertimos en buenos amigos durante el curso de nuestra colaboración”<sup>1</sup>. Tenía tal confianza con Miguel, que muchas veces no tuvo que decirme que grabar, yo le avisaba al sonidista para sincronizar y me largaba a grabar, ejemplo de esto es la secuencia cuando Elías comienza a girar con las 2 cuerdas, con Diego (el sonidista) nos pusimos en el medio, debajo del eje de donde estaban amarradas las cuerdas, resultando de esto un secuencia hermosa en cuanto a los movimientos realizados por Elías.

Si bien el director (Miguel) conocía a la gente del circo, y durante la grabación del teaser ellos nos conocieron a nosotros también, hay una clara evolución en cuanto a la confianza mutua y confidente entre nosotros, el equipo de grabación, y los habitantes del circo.

Unos de los puntos trascendentales en la relación entre nosotros y la gente del circo se encuentra en una de las primeras jornadas de grabación. Nosotros habíamos viajado a Concepción, sin tener muchas cosas claras (el circo estaba ubicado en esa ciudad en ese momento) para comenzar el proceso de grabación, y nos encontramos con una carpa abatida y mucha preocupación. Fuertes temporales invernales lograron tirar la carpa al suelo, todo estaba en duda, no había show, y los ánimos claramente no eran los óptimos para grabar un documental. Tuvimos que dejar un poco de lado nuestras pretensiones audiovisuales para ayudar a aquellas personas, aunque nunca dejé de grabar, todo quedó registrado, pero no fue utilizado en el corte final porque no se ligaba con el argumento que habíamos determinado.

Si bien en un principio la gente del circo se mostró algo lejana, no tenían mucha confianza en nuestro trabajo, en Concepción pudieron ver nuestro real interés, en sus historias, en sus vidas, sin importar que eso significara que tuviéramos que aportar más allá de lo que ellos pensaban, con ayuda y apoyo. Generamos un lazo, en nuestro segundo viaje a concepción, con una carpa ya levantada, quedó de manifiesto que

---

<sup>1</sup> Ettegui, Peter. Directores de fotografía. Barcelona. Océano. 1999. Pág. 194.

ellos nos preocupaban, y que queríamos retratarlos de la mejor forma, desde el respeto y la comprensión.

Nos comentaron que otras veces habían ido a grabarlos, pero que nunca veían los resultados, que tenían claro que los circos eran una etapa pasajera, que llegaba en septiembre y se acaba ahí. Les demostramos que a nosotros nos interesaba su mundo porque merecía ser retratado.

Aun así el estilo de vida circense es bastante particular, muy lejano al nuestro, que es más urbano y convencional. Su forma de ver la vida y vivir el día a día es muy distinta, esto se traducía en largas horas de esperas, en cambios inesperados en la agenda que habíamos programado con ellos, siempre surgía algún imprevisto, esto también se debe a los muchos deberes que tenía Elías, un hombre joven y con muchas responsabilidades.

La confianza fue algo que se fue trabajando en el día a día, nos la ganamos por medio de nuestra constancia y preocupación, esto llevó a generar lazos de confianza, que fueron sumamente importantes en el rodaje, y que se ven retratados en el resultado final.

Elías poco a poco se fue soltando, relajando, lo que resultó en que cada vez nos confesará historias más privadas, en que hablara desde su intimidad. Así es como llegamos al tema Américo, su primo, un trapecista que luego de un grave accidente en el trapecio quedó tetrapléjico, y en base a una lenta recuperación poco a poco ha ido volviendo a tener movilidad, pero aun sigue postrado en su cama. Américo representa un pseudo alterego de Elías, pues representa los miedos, el peligro del trapecio, lo cercano que está de la muerte, y de la misma forma Elías vive una vida que cree que su primo también debiera tener.

La evolución de la complicidad se ve muy marcada en cuanto a los distintos grados de confianza que adquirimos en cada entrevista que le hacíamos a Elías, en total fueron tres, y fue en esta última, casi terminando el rodaje, en la que se pudo lograr un relato más íntimo, esta es la entrevista que está presente en el corte final.

El mismo grado de confianza que habíamos adquirido como equipo frente a la gente del circo se ve reflejado en la evolución que pude hacer como camarógrafo, en un principio algo lejano, sin querer entorpecer la vida de los personajes, sin querer abrumarlos, y poco a poco pude ir adentrándome más, en sus acciones diarias, en sus casas rodantes, hasta en un momento llegar a pasar inadvertido por ellos, me transformé en parte del escenario cotidiano. Elías ya no temía mirar la cámara para hablar, se comunicaba a través de ella. Hubo un momento particular en que se puede resumir este logro, un momento que no está presente en el resultado del cortometraje, pero no por eso deja de ser relevante para mi como camarógrafo. Elías y su novia estaban en su tráiler, debíamos hacerle una entrevista a la novia, pero al parecer habían estado peleando, luego de hacerle la entrevista a Nadia (novia de Elías), Elías fue a buscar a Nadia al tráiler, yo seguía ahí, y ellos no lo notaron, pude filmar un momento sumamente íntimo, en el que ambos compartían su cariño, un momento sólo de los dos, pero que por el trabajo que había llevado durante todo el rodaje pude grabar sin incomodarlos.

Al final el circo se me entregaba, era un gran espacio al que yo podía acceder sin restricciones, todos vivían su vida y a ninguno parecía importarles lo que yo grabara o no. Sólo debía ser paciente y esperar aquellos momentos mágicos que nos regalaron.

El perfeccionamiento de la cámara en mano se fue dando durante el rodaje, era algo a lo que no estaba acostumbrado, pero los trabajos de seguimiento eran fundamentales para el documental, eran difíciles, pero con el pasar del rodaje fui adquiriendo un ritmo, me fui adaptando a los pasos y acciones de Elías, quien en un momento estaba a dos metros de mí y al segundo siguiente desaparecía, para volver a aparecer en otro lado, manteniéndome siempre en alerta.

Nuestra forma de buscar las imágenes fue a través de la observación, no creamos ninguna puesta en escena, las acciones estaban, sólo debía encontrarlas, dar con el momento preciso. Me dejé llevar por mis instintos, brotó en mí toda la pasión y motivación para convertirme en director de fotografía. No había una norma fotográfica que me determinara. Para esto la presencia de la cámara es fundamental, en palabras del maestro Billy Williams: “La cámara es el crisol en el que se funde el esfuerzo

colectivo, de manera que el director de fotografía tiene que ser capaz de comunicarse no únicamente con el director, sino con todo el equipo”<sup>2</sup>.

Toda la evolución que tuvimos dentro de la etapa de rodaje nos llevó a generar pequeños cambios en la historia, la confianza con los personajes nos abrió una puerta a otras historias, el grado de mimetización que sostuve con el entorno nos permitía ir más allá de lo que pensamos en un principio. La mirada primaria de separar los mundo de la realidad cotidiana y la fantasía del show se disolvió, ambas cosas eran parte del mundo de Elías, ambas cosas representaban su cotidianidad, el no hacia diferencias, Elías es un artista circense todos los días y busca llevar su día a día de la mejor forma posible.

---

<sup>2</sup> Ibíd. Pág. 103.

## **Montaje y post producción: Un proceso ajeno**

Luego del rodaje tome distancia del documental, para dejar paso al montaje. Este es un proceso que no manejo a cabalidad, durante la carrera busqué especializarme en dirección de fotografía, y no indagué en demasía en el campo del montaje.

Luego de ver el primer corte caí en cuenta que no todas las imágenes que había creado iban a ser seleccionadas, debía primar el relato, aun así habían momentos en este primer corte en los cuáles las imágenes no eran las adecuadas, esto nos llevó a realizar un visionado completo del material con todo el equipo. Después de esto el cortometraje fue tomando la forma que se puede apreciar en el resultado final.

Debí dejar de lado un poco el ego del director de fotografía, en el montaje se incluyeron planos con ciertos errores, o al menos a mi criterio errores técnicos de grabación, como desenfocos o movimientos involuntarios. Al final estos mismos errores eran parte del relato, y eso era lo primordial. Las imágenes deben estar a favor de la historia y la construcción de esta.

Fue en la etapa de montaje en donde se tomó la determinación de eliminar lo más posible el espectáculo, para centrarse en la vida de Elías. La parte de show sólo aparece hasta el final, si bien esto me puede causar una cierta nostalgia por el amor que uno le va tomando a las imágenes que crea, lo principal es ver el todo, y no las partes por separadas, y en ese sentido comprendo totalmente esta decisión, y cuanto esto aporta al documental. Hay una intencionalidad detrás de cada imagen, pero aquella intención queda en nada si estas no se reúnen coherentemente en cada secuencia.

La post producción de imagen, no estuvo a mi cargo, lo cual no quiere decir que me alejara de la obra, todo lo contrario tuve tres reuniones con Miguel para ir tomando decisiones, las cuales principalmente fueron mantener una temperatura cálida en el interior del circo, tanto en el show, como en los ensayos y afuera de la carpa mantener

una temperatura más fría. Donde queríamos representar el interior del circo como un lugar acogedor, cálido, de ensoñación. Y afuera de la carpa una tonalidad más fría que mostrara la crudeza de la realidad. Nos encontramos satisfechos con la postproducción de imagen, logramos una coherencia en los colores, que aportan a intensificar la belleza del “Circo”.

## Conclusiones

Esta obra de título me ayudó a adquirir una mayor confianza en mis capacidades y convicciones como director de fotografía. Circo, fue un proyecto de alta envergadura, bastante complejo, de mucho trabajo dentro y fuera del rodaje.

Por lo que puedo decir con mucha seguridad, que el director de fotografía realiza un trabajo que requiere amplios conocimientos de las diversas técnicas artísticas y visuales, y una no menos amplia y profunda comprensión de lo que puede lograrse con luces, sombras y colores, es decir, que debe manejar tanto los aspectos técnicos como los códigos visuales propios del lenguaje cinematográfico.

También es de vital importancia su capacidad de visualizar la película. El director de fotografía es fundamentalmente la persona que transforma las ideas a una realidad tridimensional. Es, en definitiva, el que controla y dirige a la protagonista omnipresente en toda película: la cámara.

“¿Qué es lo que hace que un director de fotografía coloque la cámara aquí y no allí?, se pregunta Janusz Kaminski, y el mismo responde: Nuestra experiencia vital se expresa de modo inconsciente dando forma a cada decisión creativa que uno toma. Esto es lo que hace que cada director sea diferente”<sup>3</sup>.

Es probable que el dominio técnico del oficio sea lo más importante de este trabajo, pero lo que convierte esta actividad en una vocación para mí, es mi propio gusto por manipulación de la luz y sombra, color y tono, espacio y movimiento para recrear un espacio visual emocionalmente significativo.

---

<sup>3</sup> Ibíd. Pág. 183.

Cuando comencé a dedicarme a la dirección de fotografía veía en el trabajo un artificialidad creada a partir de variadas ideas, pero no es sino hasta ahora que me doy cuenta que lo primero y primordial es observar antes de crear, porque es este preciso momento, de observación, parte de la misma creación.

## **Referencias bibliográficas**

- Almendros. Néstor. Días de una Cámara. Barcelona. Seix Barral. 1982
- Aumont. J, Marie. M. Diccionario teórico y crítico del cine. Buenos Aires. La marca. 2006
- Dennis. S, Salvato. L. Maestros de la luz conversaciones con directores de fotografía. Madrid. Plot. 1993
- Etedgui. Peter. Directores de fotografía. Barcelona. Oceano. 1999

## LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO Y EL MONTAJE DE ATRACCIONES EN EL DOCUMENTAL “CIRCO: EL FABULOSO ELÍAS GONZÁLEZ”

Por Francisco Aguirre

### **Introducción.**

El montaje es el proceso en que se ordenan los planos y secuencias de una película, generalmente para este proceso se utiliza un guión como molde para ordenar los hechos descritos en papel ahora en pantalla, de esta forma y luego de un complejo trabajo de calce, el espectador los vera en el orden en que el director planeó que se viera, con un ritmo particular y con un tempo particular y que habitualmente viene ya decidido. Sin embargo y salvo por algunas excepciones, este fenómeno descrito de esta manera es casi exclusivo del género de ficción, puesto que en el documental existe un grado de probabilidad de que lo que se escribió no sea lo mismo que lo que se grabo, para ese caso emerge una necesidad de construir sentido, ir narrando y construyendo una historia a través de los planos con la búsqueda del director (punto de vista) siempre presente, dándole a esto un enorme rol narrativo, sin embargo un director novato o no muy avezado puede que pierda su rumbo, si su historia se dispara, si no concentra su atención en un solo fenómeno puede dispersar el ojo y con ello dificultar el proceso de montaje, (de re ensamblaje). Si se pierde el punto de vista mientras se registraron las imágenes ¿cómo se recupera? Si no está muy claro e implícito en las secuencias ¿cómo se afina? El montaje de Circo: “El Fabuloso Elías González”, partió con una desconexión absoluta, entre lo que pretendía el director, lo que se grabó y lo que yo (montajistas) suponía que debía hacer. Por lo tanto la búsqueda de ¿cómo? Contar la historia del Elías, se transformo en él ¿Qué? Historia de Elías podía contar con el material que tenía. Finalmente alejarme de mi pre concepción de cómo debía ser el montaje del documental, fue lo que me guió hacia un montaje más orgánico, donde finalmente la historia de Elías apareció entre las cenizas.

## El Montaje y el problema de Circo.

¿Qué es el montaje?, quise hacer un experimento y para poder responder esta pregunta, sin revisar 100 años de historia y teoría, me aleje de las fuentes a las que normalmente acudiría y me concentre en fuentes de interés más general (diccionarios, enciclopedias) sin obviar ninguna definición a pesar de que no tenga nada que ver con el hecho de hacer cine y a través de ellas partir con mi inquietud, aquí los tres más significativos: Según la Rae (diccionario de la Real Academia de la Lengua) el montaje no es más que *“Montaje: la acción de armar un objeto, resultado de haber unido todas las piezas que encajan entre sí”*<sup>4</sup>, Esta revelación me resulto curiosa, pues habla de piezas que encajan entre sí, para considerar esta definición, se debe cumplir que las piezas del todo deben calzar de alguna manera ¿pero qué pasa si no?, pues finalmente el que encajen significa que de alguna manera las piezas fueron hechas a la disposición de la otra, ¿se podrá forzar este encaje?, ¿yo podría tomar esa pieza (o este objeto) y pulirla de cierta manera para que ese encaje pueda ser efectivo?.

Consideremos otra definición que también llamó bastante mi atención, esta vez obtenida de un diccionario web, *“Montaje: Situación preparada para hacer parecer verdadero lo que es falso”*<sup>5</sup>, interesante también pues considera en hacer parecer verdadero algo que de por sí no lo es, ¿el documental es verdad? o dicho de otra forma, lo que ocurre en el plano, ¿es verdad? veamos esta otra también de un diccionario online *“Montaje: Farsa, aquello que se prepara para que parezca real”*<sup>6</sup>. Esta vez, la definición sigue la línea de lo anterior, pues introduce otro elemento al intento de definir lo que sería el montaje, y considera que los dispositivos no están en

---

<sup>4</sup> Diccionario Rae 2012

<sup>5</sup> Fuente: “The free dictionary”, del sitio web [www.thefreedictionary.com](http://www.thefreedictionary.com), ultima visita 2 de diciembre del 2012

<sup>6</sup> Fuente: “Word reference”, del sitio web [www.wordreference.com](http://www.wordreference.com), ultima visita 2 de diciembre del 2012

la dimensión de lo real y que estos se maquillan para parecer dentro de lo que podría ser real. El montaje implica un aspecto físico del objeto y uno invisible donde habita el sentido mismo. ¿Podría el plano ser ese objeto?, ¿a que otros elementos podríamos asociar la idea de objeto? ¿Podría ser la acción?, forma y fondo, el plano y el contenido del plano, representando al objeto, el que se dispone y se maquilla y que contiene el sentido de una obra.

Para el Montaje de Circo: El Fabuloso Elías González, la historia que se pretendía contar o la manera en que se suponía describir al personaje no fue muy efectiva, por lo tanto para el armado del entramado que me haga avanzar en la historia fue necesario forzar ciertos elementos. Es por esto que quiero hablar acerca de la búsqueda de la construcción del sentido en la narrativa del documental, para ello y revisando la historia, encontré muchos intentos de búsqueda de la mano de muchos autores y para fines de este trabajo voy a ampararme en la visión que propuso un autor en particular, Serguéi Eisenstein. Este director de teatro y cine soviético propuso una teoría de la construcción de sentido que deriva de un estudio acerca de ideogramas<sup>7</sup>, “El Montaje de atracciones”, para él, la exposición a una imagen, cargada de contenido, seguida de otra igualmente cargada, puede generar una tercera idea en el espectador (de ahí la idea de atracción, por que atraen una idea) por ejemplo: ojo+ agua = llanto, otro dato interesante que revisare más adelante, es que en la teoría de Eisenstein aparece el concepto de política, él ideal socialista del autor pretende estar presente en sus obras, puesto de una manera casi subliminal).

Para que ocurra el fenómeno de la significancia, debe ocurrir dentro del montaje una oposición de elementos que en su conjunto y dentro de un contexto específico, generen una asociación que se traducirá en un nuevo significado y para la teoría del

---

<sup>7</sup> **ideograma.** (fuente : [www.rae.es](http://www.rae.es) )

(Del gr. *ιδέα*, idea, y *-grama*).

1. m. Imagen convencional o símbolo que representa un ser o una idea, pero no palabras o frases fijas que los signifiquen.

2. m. Imagen convencional o símbolo que en la escritura de ciertas lenguas significa una palabra, morfema o frase determinados, sin representar cada una de sus sílabas o fonemas.

autor, un sentido más de exposición de su opción política. Esta elección con respecto al montaje, contiene una especie de manera de entender la construcción del sentido, que se aleja en cierta medida del sentido de la ficción. Otros autores propusieron métodos similares para la construcción de sentido (Kuleshov y Pudovkin), pero estos se quedaron solamente en la idea de la significación, Eisenstein intento ir más allá, la incursión de una ideología lo hace un excelente modelo para la construcción de una idea inmersa en una idea más general, la construcción de sentido, la expresión misma del punto de vista, una búsqueda de el significado de la obra.

¿Es posible hablar de montaje de atracción en la construcción de sentido en el documental? ¿Es posible hablar de montaje de atracciones en Documental “Circo: El Fabuloso Elías González”?

## **El Montaje del documental “Circo: El Fabuloso Elías González”.**

En la génesis del proyecto, cada vez que oía las palabras del director del documental, mi amigo Miguel Solano, acerca de tratamiento audiovisual que pretendía entregarle al relato, me imaginaba una paleta de helado de esas que venden en las micros, ya que cada vez que mis padres me compraban de esas (hablamos de cuando yo era muy pequeño) me la abrían de tal manera que el papel siguiese aún envolviéndola, pero dejando que esta se asome tiernamente con cada empujoncito, evitando eficazmente que se chorree helado sobre mis pantalones.

La idea de que algo emerja como dar a luz a un niño, era mi mayor referente sobre el montaje del documental, algo que sale, que nace lentamente de entre horas y horas de material, por lo tanto me resultaba un tanto inútil hacer un guión del mismo, sobre todo por lo detallado que eran las secuencias que mi amigo describía en cada una de las reuniones de preproducción.

El tratamiento propuesto originalmente, a simple vista me resultaba fascinante y a pesar de que me hice presente en muchas sesiones de grabación, finalmente tuve que esperar hasta el final para recién poder enfrentarme a la idea de tener que construir al Fabuloso Elías González y el arco dramático que tiene que resolver.

Originalmente, Circo, hasta gran avanzada la preproducción, era un programa de tv y el episodio de Elías sería el piloto, este sería algo así como un guía por el pintoresco mundo del circo, un mundo lleno de alegrías y emociones, algo así como Ricardo Astorga a través de la ruta de lo que es el circo chileno, la historia debía ir de adentro hacia fuera mostrándonos la cruda realidad que azota a los artistas circenses. Como grupo creo que aquí es donde vivimos la falta de oficio, en algún momento, mientras teníamos que decidir cómo construir la Biblia del programa, cambiamos nuestra idea inicial y pretendimos hacer solo un documental y jugárnosla con todos los elementos que la universidad nos podía entregar, (Dolly, Cámara, Pluma, etc). Sin embargo, cuando nos lanzamos al rodaje, tuvimos muchos problemas con los personajes (que no

aparecían, que no querían ser entrevistados, que no nos avisaban cuando algo inusual ocurriría en el circo, en fin.) y cuando no resultaron las primeras ideas que teníamos sobre el rodaje, por a, b, c, motivos, no fue fácil cambiar el enfoque para buscar lo que queríamos conseguir y por supuesto, como conseguirlo de los personajes. Algo pasó en medio del proceso y todas aquellas tomas que se pretendieron grabar, se realizaron pero sin una mirada clara al respecto (en estricto rigor, me refiero que no estaba esa idea que abundaba en los bosquejos primarios del proyecto) eran como momentos desordenados y al azar, en algún punto cuando parecía que algo emergía, aparecieron otros personajes tan o más atractivos que el mismo Elías, que distrajeron la atención de los que registraban (y me incluyo entre ellos) transformando una idea en varias ideas. Originalmente siento que el punto de vista nunca fue muy robusto, de lo contrario pudimos haber grabado cualquier cosa y aún así hablar de lo que queremos hablar, sin embargo el problema que tuvimos por una falta de guía, generó un problema que solamente se veía en el proceso de montaje. Solo luego del consejo de un ex profesor el sentido de la obra se hizo presente.<sup>8</sup>

Luego de muchas discusiones sobre para donde deberíamos ir y considerando que el circo ya no está en Santiago como para hacer nuevas tomas, decidimos quedarnos en la primera opción que curiosamente había sido enterrada dentro de miles de opciones más. El joven Elías que resulta ser el heredero de una familia con casi 200 años en las pistas y que, ahora, se enfrentaba al hecho de ser el heredero de la dinastía de la familia González. Fantástica idea, el sentido tenía un norte a seguir y lo trabajamos durante las primeras semanas, sin embargo aparecieron ciertos vacíos que no pudimos llenar y cuando estábamos llegando al lugar de pretender el suicidio, nuestra supervisora de montaje nos aconsejó que no nos desesperemos pues esto era solo un contratiempo y evidenciaba nuevamente, nuestra “falta de oficio”. Tal vez deberíamos buscar un nuevo enfoque, Elías, está marcado por el destino para ser el heredero de la tradición de la familia González y es una especie de líder para con sus hermanos (cosa que en estricto rigor no es tan cierta), haciendo un ejercicio de asociación de ideas rearmamos la estructura y fuimos capaces de llegar a un corte, sin embargo era más confuso que el anterior, además, parecía un gran video clip sin ningún sentido evidente. Finalmente generamos un nuevo corte, pero obtuvimos cuatro momentos que

---

<sup>8</sup> Ver entrevista a Pedro Chaskel más adelante.

no tenían casi unión entre sí, lo único rescatable de ese corte, fue haber encontrado un sitio Web para descargar música gratuita.

Nuevamente le dimos una vuelta más a la estructura, rehicimos el guión de montaje, solo que esta vez nos quedamos con la segunda opción, no muy alejada de la primera, de considerar a Elías como una persona que tiende a pretender controlarlo todo pero que sin embargo no puede escapar a las arremetidas del destino. Teníamos que construir un relato, ahí le añadimos la historia de su primo “Américo” un trapeceista que habría sufrido una caída en medio de un acto quedando parapléjico y con daño cerebral, además, quisimos colocar planos de cuando el circo se cayó en medio de una gira en el sur, para, según nosotros, insertar esta idea de la tragedia que acosaba al personaje. A pesar de que esta versión de estructura narrativa funciona mejor que la anterior, nos quedamos con cinco escenas, sin conexión entre ellas y con la necesidad de construir un relato mejor. Algo le faltaba a la historia, la esencia que mi amigo Miguel tanto deseaba no aparecía. El punto de vista no estaba tan claro, la mirada se había perdido. Nuevamente teníamos solo momentos del personaje.

Un par de semanas después, tuve que entrevistar a algunos montajistas acerca del tema de mi memoria, honestamente no tenía muy claro sobre que enfoque darle y en esas, me encontré (como se podrá ver más adelante) conversando de montaje con Pedro Chaskel. Luego de un rato de conversación, me preguntó sobre el avance del montaje de “Circo” y le conté más menos todo lo que he escrito hasta ahora (la entrevista aparece más adelante con más detalle). En resumen más o menos lo que me respondió Pedro, fue que estaba mal tratando de hacer la película que el director quería hacer, pues esta simplemente no funciona y que debía montar la película como si fuese mi película, o sea, la película que un montajista haría, es decir, tratar el material, como material de archivo, alejarme un poco de la idea preconcebida que debía lograr y montar la historia que podía conseguir. Esto sin duda me dio como una bofetada pues encontré un sentido a lo que Pedro pretendía decirme, pues considerar el material como de archivo y ver cada plano de circo como un Found Footage, sin duda me alejaba de toda idea preconcebida que tenía sobre el material y sobre la historia que contiene, esta revolución me hizo pensar diferente sobre ¿cómo? se debía contar la historia de Elías y sobre todo ¿cómo? debería buscar entre plano y plano una idea digna de ser contada y que finalmente se convirtiese en el corazón del

documental. *“El reciclaje es una característica central del found footage, gracias a él las imágenes son liberadas de las funciones políticas, ideológicas y estéticas que tenían en su contexto original y pasan a formar parte de un nuevo contexto, en el cual el director les impone otro significado (...) en los metrajes encontrados los realizadores tienen la capacidad de conseguir que aquéllas imágenes que no les pertenecen sirvan para sus propósitos a través del montaje.”*<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Alberdi Maite. “Found Footage”. La Fuga (Revista Online). Visto última vez el 12 de Enero del 2013. Disponible en <http://www.lafuga.cl/found-footage/44>

## Construir el sentido. El montaje de atracciones

¿Es posible inventar un sentido en el documental?

Si el documental se narra a través del montaje, por lo tanto el sentido debe estar atrapado en una decisión u otra de la sala de Edición. *“el cine (...) es como construir una máquina de crear significado, en la cual el montaje se convierte en el proceso de estructurar una obra de arte.”*<sup>10</sup>, primero que todo, es necesario construir al Elías, ¿qué clase de persona es?, es necesario encontrar la exacta combinación de planos que me den una idea de la psicología del personaje, luego siento que es necesario determinar donde se encuentra este personaje ¿cómo es el mundo que lo rodea? Y una vez terminado con esto, enumerar secuencias que pueda montar, dándoles un principio y un final y que de alguna u otra forma sean relevantes para el personaje *“...el realizador construye su propio tiempo y espacio fílmicos, no adapta la realidad, sino que la adapta para la creación de una nueva realidad”*<sup>11</sup> El montaje dentro del documental, aparece ante nuestros ojos como el léxico de un mensaje, donde los planos que tenemos son las letras que forman las palabras que transmiten ese mensaje, Eisenstein represento una teoría de Montaje y la dedico a reformular la realidad para incitar la idea de la revolución, esta idea responde a esta característica de la teoría del autor de insertar un concepto que se conjugue con el devenir de planos en la película. Alejándose de Dovchenko y Kuleshov, en su teoría del montaje de asociación visual, Eisenstein construye, al insertar la idea de la ideología, un sentido oculto dentro del montaje que de alguna forma se asemeja al concepto de “punto de vista”, donde el autor del documental ofrece una mirada particular que finalmente se transforma en un juicio sobre el fenómeno observado. El montaje de “Circo”, haría fluir un punto de vista y un sentido a la historia que podríamos contar de Elías.

---

<sup>10</sup>Eisenstein, Sergei. “Hacia una teoría del montaje”. Barcelona, Paidós, 2001. Volumen I. Pág. 33

<sup>11</sup> Dancyger, Ken. “Técnicas de Edición en cine y video”. Barcelona, Editoria Gedisa S.A. 1999. Pág 34

El Montaje de Atracciones, también llamado “la técnica de acoplar hechos”<sup>12</sup>, considera el acoplamiento de imágenes como el método más importante en la construcción de sentido en una película, más importante incluso que la selección de un ángulo específico para la cámara o la puesta en escena misma<sup>13</sup>.

El espectador, sumido ante el hipnótico proyector, vive un proceso de percepción de la narración, gracias a un acoplamiento y a una acumulación de sucesos que se disponen estratégicamente en la línea de tiempo. Para Eisenstein, las acciones que se plasman frente a la cámara no están aisladas de otras acciones ya que puede adquirir el efecto buscado cuando están unidas y asociadas de alguna forma entre sí, *“Esta sorprendente conexión tenía como objetivo despertar al espectador de su posición pasiva y producirle una determinada reflexión. Según Eisenstein, el montaje de atracciones es la llave para conseguir un dominio estético e ideológico total y así establecer la ansiada conciencia social en el espectador.”*<sup>14</sup>

Eisenstein conjugan una amplia variedad procedimientos asociativos dotados de diferente nivel de complejidad, siguiendo diferentes esquemas teóricos y conceptuales. El autor define cinco categorías para referirse a la unión y asociación entre fragmentos.<sup>15</sup>

1. Montaje Métrico: Se basa en la longitud absoluta de los fragmentos, los que se disponen siguiendo la fórmula correspondiente a un compás de música. La realización consiste en la repetición de tales compases. Se obtiene la tensión por aceleración mecánica al acortar los fragmentos.

---

<sup>12</sup> Victor Cubillos. “La teoría del Montaje de atracciones”. Artículo online. Disponible en [www.lafuga.cl](http://www.lafuga.cl), leído por última vez el 3-12-12

<sup>13</sup> Todo esto, en directa oposición a Dziga Vertov, quien experimentaba con la visualidad del material (Kino Pravda, “El cine ojo”)

<sup>14</sup> Cubillos, Victor. “La teoría del Montaje de Atracciones”, artículo online, disponible en [www.lafuga.cl](http://www.lafuga.cl), última visita 3 de Diciembre del 2012

<sup>15</sup> Eisenstein, Sergei. “Métodos de montaje “. En *La Forma del cine*, Edit. Siglo XXI, Pág 72.

2. Montaje Rítmico: La longitud de los fragmentos está determinada por el contenido y movimiento del cuadro. Esta se determina de acuerdo a las peculiaridades del fragmento y de su longitud planteada según la estructura global de la película. Ej. La secuencia de «las escalinatas de “Odesa” en “*El Acorazado Potemkin*»
3. Montaje Tonal: El movimiento es percibido en un sentido más amplio y abarca todos los componentes perceptibles del fragmento: luz, sombra, posición de los objetos y composición del encuadre; produciéndose con la unión de todos ellos un sonido emocional del fragmento o tono general.
4. Montaje Armónico: Constituye un nivel más complejo de construcción de significado, pues se basa en el cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada fragmento. El tono es entendido como un nivel de ritmo que nace por el conflicto entre el tono principal del fragmento (dominante) y la armonía visual del todo.
5. Montaje Intelectual. Esta modalidad de montaje desencadena varios niveles de expresión. Desde lo más elemental hasta las categorías de significados más complejas o elaboradas. Esta dinámica asociativa lleva el significado, directamente hacia los espectadores.

Podemos concluir entonces, que para él autor, el montaje es el elemento más determinante dentro de la búsqueda del sentido y sobre todo para la construcción de una ideología que podríamos asociar con el Punto de vista. En “Circo:...” aparecieron buenas cuñas del protagonista relacionadas con el primo, Américo, podríamos construir alterando algunos textos. La idea de que Elías vive con cierta culpa por el accidente de su primo. Podríamos dar la idea de que Américo, se cayó haciendo una rutina de trapecio y no en un accidente con un artefacto como realmente ocurrió. Podríamos transformar la narrativa de la historia, dejar estrictamente de observar al personaje, avocarnos al mundo interior de él y comenzar a hablar lo complejo de su interioridad a modo de metáforas visuales.

## **El documental y la construcción de sentido.**

Definir qué es el documental sería motivo de otro extenso trabajo, sin embargo puedo citar algunas características para entender cómo funciona el sentido en “Circo”. Bill Nichols realizó un interesante trabajo, buscando características similares y una norma: *“Cada película establece normas o estructuras internas propias pero estas estructuras suelen compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales”*<sup>16</sup>; *“Un modo común aunque engañoso de definir el documental desde el punto de vista del realizador se basa en términos de control: los realizadores de documentales ejercen menos control sobre su tema que sus homólogos de ficción.”*<sup>17</sup> El documental, se define para el autor como un ejercicio de manipulación de lo real. Nichols, consiente de este embrollo epistemológico, determinó distintas modalidades en las que la realidad es representada, en el caso de “Circo” la historia de Elías, un joven trapeceista del Circo Panamericano que tiende a pretender que controla todas las variantes en su vida, hasta enfrentarse al miedo de lo que podría significar una caída de su acto: “El salto de la muerte”. La posición adoptada como grupo, respecto a la historia, forma parte una “Modalidad Observacional”. La cámara para Elías y su familia es casi invisible, sin embargo saben que está ahí. Buscamos una especie de objetividad al observar a Elías y logramos hacerlo en varias secuencias. Existen numerosas imágenes donde lo observamos haciendo cosas, al asociarlas podemos construir una idea: Elías tiene miedo. Se puede construir la idea no manipulando la verdad, así seguimos dentro de los lineamientos de un documental.

*“El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre puntos de vista individuales que conforman el todo de la realización audiovisual”*<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Nichols, Bill. “La representación de la realidad, Modalidades documentales de representación”. Pág 51. Editorial Paidós 3º edición 1997

<sup>17</sup> Nichols, Bill. “La representación de la realidad, Modalidades documentales de representación”. Pág 44. Editorial Paidós 3º edición 1997

<sup>18</sup> Nichols, Bill. “La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental”. Pág 79.

## Experiencias de otro montajistas en la construcción de sentido.

- María Isabel Donoso<sup>19</sup>

¿Es posible hablar de montaje de atracción en el Documental?, María Isabel me responde que por supuesto, ya que el montaje de documental es solo eso. Pues finalmente el montaje documental es solamente montaje de atracción, ella hace hincapié en el hecho de que no es ficción, me comenta que en el documental no hay construcción de escenas, puesto que el documental es exclusivamente un conjunto de asociación de ideas, Coti (como le gusta que la llamen) me comenta que cuando uno hace el montaje de una película de ficción, no intervienes en la dramaturgia de la película y te pasan un listado con las tomas buenas, tú tienes un guión y solamente tienes que hacer calzar pues todo está predeterminado. En general haces solamente que todo sea más bonito.

¿O sea en montaje de ficción es casi puramente ornamental?

Para Coti, en lo que respecta al montaje documental, la película cuando llega a la sala de edición “no está”, no existe la dramaturgia y es el montajista quien debe construirla. Me comenta que Pato Guzmán habla de que cualquier película tiene seis versiones, “el momento en que se gesto” (la idea primordial), luego la “preproducción”, luego el “rodaje”, luego el “montaje” y la parte más importante de la escritura del montaje documental esta efectivamente ahí, en el montaje, en el documental tienes guías y

---

Editorial Paidós 3° edición 1997

<sup>19</sup> Comunicadora Audiovisual y Psicóloga. Con oficio de Montajista de documentales desde el año 1996, ha trabajado como montajista en diversas e importantes series documentales para TV: El Mirador, (TVN), Amores a la chilena (TVN), Nuestro Siglo (TVN), Ciudadano K (Canal 13), Apasionados (Canal 13), Un día (Canal 13), Documentales de la Cultura Entretenida (TVN), Identidades (Discovery Channel), Factor desconocido (Discovery Channel), Entre mundos (TVN), ¿De dónde vienes ? (TVN), Ovni (TVN), entre muchos otros.

esas guías están muy relacionadas con lo que uno va sintiendo sobre la obra<sup>20</sup>. En el documental no hay nada escrito, pues tú casi no sabes nada, en qué momento cortas esta conversación por ejemplo, ¿en qué momento? y sobre todo, ¿cómo describes esa situación que llamo tú atención?, ¿con qué planos uno la va a describir?. Uno va generando siempre un juego de asociaciones, eso es el montaje, el espacio para revisar como uno va a reconstruir esa idea que tuvo con el material que ahora tienes ante ti. Ella considera que la base del montaje documental esta el manejo del tiempo y la asociación de ideas.

¿Entonces es posible hablar de montaje de atracción en el Documental?

Coti, me comenta que sí pero solo sí la ideología está siempre presente, si no sería algo muy pobre. Incluso para un documental de observación, el orden de los planos te va a producir un sentido nuevo. El montaje documental está muy relacionado con la atracción de ideas. Tú tienes que reconstruir el tiempo y estás obligado a hacerlo construyendo asociaciones, porque si no, no habría sentido.

¿Cómo funcionaría un montaje de atracción considerando el documental “Circo.”?

Para ella habría que buscar una forma de atraer un sentido para crear una idea, pero sin duda para poder hacer eso, lo más importante es tener clara esa idea.

---

<sup>20</sup> Honestamente, nunca había pensado en ese tipo de relación con la película que uno monta, hace unos años conocí a un cineasta Harold Avilés, quien me comento que lo mejor para montar algo es no tener vínculos con el material, pues solo eso te da la objetividad para poder encontrar la historia detrás de los planos. Creo que nunca considere su comentario. Hasta ahora.

- Pedro Chaskel<sup>21</sup>

Parto mi entrevista comentándole a Pedro que estoy en un proceso de encontrarle un sentido al documental “Circo: El fabuloso Elías González” a lo que él me comenta: “...En ese caso tu problema es encontrarle el alma al documental, quien debería darle el sentido es el director....”.

¿Qué entiende usted por sentido en el documental? y ¿es posible hablar de montaje de atracción en el documental, específicamente el mío?

Pedro me comenta que el sentido es solo el punto de vista del autor y nada más. El realizador se enfrenta a una realidad por a,b,c motivo y al enfrentarse a esa realidad está necesariamente alterándola, ya que no existe la objetividad en el documental. Es el punto de vista el que emerge para ayudar a lidiar con la representación de la misma. Curiosamente me comenta que en el caso de que el director pierda el punto de vista, uno puede hacer dos cosas, o no se puede no más o simplemente tú haces tú película no la del director, ahora sucede por inexperiencia del director que ese sentido que quiera darle no esté en el material, pero lo que no está, no está más y, no sería primera vez que el director filma su historia y le sale otra. Siempre hay un sentido y ese siempre lo tiene el realizador, independiente de lo que interpreten quienes la vean, sin embargo, lo que no puedes decir o mostrar, (hace un gesto), mira en tú documental tienes un sentido oculto ¿o no?, deberías centrarte en ese sentido o digámoslo así, en ese mensaje que no se está realizando tan evidentemente, ese mensaje trata de construirlo, independientemente de lo que diga la película, pues lo importante es siempre tener ese mensaje muy claro.

¿Me está diciendo que la historia está siempre contenida dentro del registro?

---

<sup>21</sup> Director, montajista, fue uno de los principales actores del llamado Nuevo Cine Chileno a fines de los años 60. Miembro fundador, animador y director en 1955 del Cine Club Universitario de la Federación de Estudiantes de Chile. En 1957 es cofundador del Centro de Cine Experimental, dirigido por Sergio Bravo y auspiciado por la Secretaría General de la Universidad de Chile, entidad que producirá una gran cantidad de documentales y trabajos cinematográficos que servirán para ir conformando lo que será conocido como el Nuevo Cine Chileno.

Para Pedro, de alguna manera, la historia está siempre contenida en el material y hay muchas historias en el material, lo importante es saber quedarse con la apropiada y llegar a ese dibujo como lo hacía Eisenstéin, Pedro hace un gesto y me recuerda que en esa época se hablaba de cine mudo y que en puras imágenes se aprecia el contrapunto entre plano y plano, uno podría atraer sentido asociar tal vez una imagen con una loción, con un aroma. Etc.

¿Entonces podríamos hablar de montaje de atracciones si la historia y el texto son los que construyen aquella tercera idea?

Pedro concluye con que lo importante es el ejercicio de asociación, pero por sobre todo la ideología, me recomienda que tome la ideología como un tema que está en el aire y que debo bajar para mis espectadores.

- Juan Pablo Sarmiento <sup>22</sup>

¿En qué se diferencia el montaje de atracciones de Eisenstein al efecto Kuleshov <sup>23</sup> ?

Juan Pablo me comenta que no son muy diferentes, y que el juego que hacen es un emulación a la cognición humana y es por eso, da la sensación de que se topan, y es que siempre que recibes una idea o una imagen, tu mente intenta expandirla a un significado pero cuando tú la asocias a otra imagen, otra idea, tú cierras ese marco en que tú mente pretende dar con ese significado, Juan Pablo, me comenta que uno puede aprovecharse de esa idea y finalmente construirla, así funciona el efecto kuleshov , tú cierras el marco conceptual en donde opera este imagen. Y que para el

---

<sup>22</sup> Montajista y Realizador, ha trabajado para diversos medios de comunicación como “Canal 13”, “Tvn ”, además de prestar servicios para conocidas productoras del medio audiovisual como Bengala Films , Aplaplac y Errante , actualmente se desempeña como profesor de Lenguaje Visual y de Metodología de la Creatividad en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

<sup>23</sup> Lev Kuleshov, determino una manera de asociar planos para construir otro significado, su teoría es al parecer similar a la de Einstein.

caso de Eisenstein es casi lo mismo, pero ampliado hacia una ideología (Juan Pablo, me comenta que vea Octubre)

¿Yo podría afirmar que el punto de vista en el documental es como la política?

(Noto un brillo en la mirada de Juan Pablo) Él me comenta que son formas específicas de ver el mundo, como uno se posiciona en él y eso tiene un evidente contexto político, utiliza en siguiente ejemplo “...tú *tenis material de los Mapuches y podis hacer varios documentales con eso, por ejemplo, “ese Pintoresco pueblo al sur de Chile” o “Ese pueblo aguerrido” o “Ese pueblo que lucha por su libertad”, mira el punto es que cada una de estas ideas es un documental distinto, es un punto de vista diferente y ojo que te dije que puede ser el mismo material, tú puedes cambiar esa imagen que te genere y eso es evidentemente político. Y el montaje de atracción está ahí, tú puedes generar atracciones con eso.*”

Juan Pablo concluye con que el único requisito para que efectivamente podamos hablar de Montaje de Atracciones es siempre tener en mente a la ideología, la política que se plasma en el punto de vista.

**“Circo: ...” El montaje de Atracciones o atracciones para el montaje.**

## **Conclusiones**

Eisenstein veía en el montaje como el elemento expresivo que define cualquier historia, y, además, como la manera más directa de construir sentido e ideología en el espectador a quien se le atribuía un poder especial y se le involucraba en el proceso narrativo. Recurriendo a este método, el autor es capaz de registrar la realidad objetiva y convertirla en un nuevo significante que contiene un concepto atrapado en su interior, la política aparecía inmersa dentro de una construcción global del relato. Para “Circo” la idea del montaje aparece realmente ligada a la opción de inventar un sentido, más que de construir uno, Elías tiene miedo, es el único heredero del circo Panamericano y tiene miedo, ¿qué le depara el futuro a un personaje así?, sin duda el objeto del documental es mostrarlo en su realidad, pero sobre todo inmerso en su miedo máximo, representado por su primo Américo.

Luego de recorrer toda esta teoría, me quedo con la apreciación de Pedro Chaskel sobre lo importante de tener muy claro el punto de vista a la hora de grabar, para no dispersar el relato y generar estos barullos al montajista, como la idea de inventar un sentido. Para mí, el proceso del montaje documental requiere una apertura hacia el constante cambio y la construcción de estrategias que determinen el norte a seguir, pues la búsqueda de estructura se puede hacer eterna en un mar de posibilidades que la asociación de planos puede generar, es importante para ello mantener siempre una perspectiva global acerca del mensaje que se quiere transmitir con la película. Para Eisenstein ese mensaje adquiere una enorme trascendencia pues es el objeto a atraer, es como la definición que mencione al principio de este texto (*“Montaje : la acción de armar un objeto , resultado de haber unido todas las piezas que encajan entre sí”*<sup>24</sup> ) ¿cuál es el objeto en “Circo”?, sin duda , ese objeto debe de ser el punto de vista, puesto que es el elemento narrativo que estructura la manera de ver la historia y de

---

<sup>24</sup> Diccionario RAE 2012

guiar los pasos a seguir dentro del proceso productivo y sobre todo narrativo. En la teoría dura de Eisenstein, la oposición es fundamental para conseguir la asociación, sin embargo el autor desarrollo su técnica en un tiempo donde la sonoridad no existía, brindándole más expresividad a la imagen. Cada plano respondía perfectamente a la idea de una foto con una intención y una descripción específica, pues bien, con la llegada del sonido, es necesario ampliar la lógica del autor, pues la oposición de iconos para la construcción de sentido puede desarrollarse en varios niveles, además que en “Circo”, la añadidura de sonido es esencial, pues está construido para complementar la narración además de llenar los vacíos que no se explican solamente por su visualidad, por lo tanto, la oposición puede considerarse en distintos niveles, sobre todo si vemos a la banda sonora como una unidad expresiva que se mueve en un mundo diferente al de la visualidad. Esta puede hablar de un aspecto del personaje o mostrar ciertas pistas para que la imagen termine de complementarse ¿no es esta una oposición un ensamblaje con un propósito? Por lo tanto ¿es posible hablar de montaje de atracción en “Circo”? La respuesta está en la mismísima teoría de Sergei, que considera al plano un ideograma, un contenedor con mucha información significativa en su interior. Sin embargo, para poder percibir ese efecto es necesario no tener ningún vínculo con el material pues considero que el montaje si bien es un proceso que engloba otros procesos, debería estar siempre al margen de cualquier otro rol dentro del desarrollo de producir cualquier obra audiovisual, ya que sin duda la idea preconcebida del director puede afectar la manera con que nos relacionamos con el material y por lo tanto el método que empleamos para encontrar el sentido de la obra, de ahí el comentario que tanto sentido genero en mi, ver el material como de archivo, ver la película como la que un montajista haría, como un found footage, ver todo el material (video y audio) como material encontrado es la manera de alcanzar un mejor entendimiento de las acciones contenidas por los planos, más aún, considerando estos elementos a oponer, podríamos afirmar que a diferencia del cine de ficción, el documental generalmente se basa en un ejercicio constante de improvisación y de entramado, que necesita una combinación específica de planos. Si nos remitimos nuevamente a los aspectos duros de la teoría del autor, podríamos hablar de oponer unidades temáticas, más que planos, segmentos de la narración (que pueden ser sonoros o visuales), por supuesto esto siempre con la idea de construir un sentido oculto o transmitir una idea u búsqueda en particular.

El montaje de atracciones de Eisenstein sí aplica dentro del género documental, es más, es la esencia misma del método y del género, ya que estamos aplicando asociaciones y una ideología a planos contenedores de acciones constantemente. Esta ideología es perfectamente asociable a lo que entendemos por punto de vista (una mirada particular, un concepto que se desea instalar en el espectador), finalmente, encontré luego de mucho darme vueltas, pude terminar mi proceso con “Circo”, alejándome de toda idea pre concebida acerca de la historia que el director pretendía contar y curiosamente, luego de mucho discutirlo con Miguel, notamos que la historia que contamos sobre Elías, es un perfecto resumen de un largo proceso por el cual estaba pasando. Elías tiene miedo. Probablemente el nunca lo dijo frente a la cámara pero al ver el documental se notan atisbos de eso. Pudimos construir esa idea, atraer ese concepto y si bien, puede que no hayamos sido muy eficaces, para nuestra próxima incursión en este género, está clara la importancia que el punto de vista tiene en esta forma de expresión.

## Referencia bibliográfica.

- Alberdi, Maite. "Found Footage". La Fuga (Revista Online). Visto última vez el 12 de Enero del 2013. Disponible en <http://www.lafuga.cl>
- Villegas, López. "El film documental : introducción a la teoría y práctica del cinema". Buenos Aires : Ediciones Cine Arte, 1942.
- Cubillos, Víctor. "La teoría del Montaje de Atracciones", artículo online, disponible en <http://www.lafuga.cl>, última visita 3 de Diciembre del 2012
- Cubillos, Víctor "La teoría del Montaje de atracciones". Artículo online. Disponible en [www.lafuga.cl](http://www.lafuga.cl), leído por última vez el 3 de Diciembre del 2012
- Dancyger, Ken. "Técnicas de Edición en cine y video". Barcelona, Editorial Gedisa S.A. 1999.
- Eisensteín, Sergei. "Hacia una teoría del montaje". Barcelona, Paidós, 2001.
- Eisensteín, Sergei "Teoría y Técnica Cinematográfica" Madrid, Ediciones Rialp, 2002.
- Eisensteín, Sergei : Métodos de montaje en *La Forma del cine*, Siglo XXI. 2000
- Nichols, Bill. "La representación de la realidad, Modalidades documentales de representación". Paidos 3º edición 1997

- Diccionario Rae 2012
- The free dictionary” , del sitio web [www.thefreedictionary.com](http://www.thefreedictionary.com), última visita 2 de diciembre del 2012
- Word reference” , del sitio web [www.wordreference.com](http://www.wordreference.com), última visita 2 de diciembre del 2012

## **CAMINO DEL HÉROE: EL RECORRIDO DE LA PRODUCCIÓN DE NUESTRO DOCUMENTA DENTRO DEL “CIRCO PANAMERICANO”.**

Por Rocío Sandoval

Llama mi atención cómo hemos asimilado tantas historias a través del tiempo, enseñanzas de seres ejemplares, casi divinos, que recorren un largo camino para probar sus virtudes.

En 1949 el mitógrafo y escritor estadounidense Joseph Campbell reúne en su libro “El héroe de las mil caras”, las similitudes entre todas esas historias que han pasado a través de las generaciones. Cómo en culturas tan opuestas, e incluso en los relatos cinematográficos y literarios de la actualidad, el patrón por el que transitan los protagonistas cumple con una serie de puntos comunes.

Pero no es solo en el relato, literario o visual, donde se despliega el tránsito común que describe Campbell. En la cotidianeidad cualquier individuo ordinario, sin necesidad de ser un héroe, está regido por los parámetros psicológicos que se explicitan en el libro. Nuestro sub-consciente es el lugar donde el viaje ocurre, y cada obstáculo físico que el héroe enfrenta, es psicológico para el hombre común.

En el documental “Circo: El fabuloso Elías González”, se presenta el camino del protagonista, tanto físico en su figura de héroe, como el interno, en su lado más humano. Pero no es solo él quien transita esta ruta en el proceso de la realización del documental, el equipo realizador tiene sus propias batallas internas que enfrentar.

## **El inicio del viaje: Acercamiento al circo.**

*"Encontraremos siempre la misma historia de forma variable y sin embargo maravillosamente constante, junto con una incitante y persistente sugestión de que nos queda por experimentar algo más que lo que podrá ser nunca sabido o contado..."*  
(Campbell, 1949, pág. 10)

Las hazañas del circo han sido relatadas, en el medio audiovisual, millones de veces, por todos los medios posibles. Así mismo, las producciones sobre estas realizaciones se han repetido igual cantidad de veces. Pero tal como apunta Campbell, fue necesario encontrar la particularidad en esta historia, qué era lo especial que tenía por enseñarnos la vida de Elías y su familia, en el Circo Panamericano.

Una carpa inmensa, repleta de luces, inundada de aplausos para los artistas que allí se presentan, toda la magia involucrada en el espectáculo. Fue la primera imagen en mi mente, al hacerme parte del proyecto "Circo", luego de la selección de Obras de título post pitch.

Y fue el espectáculo, las luces, la función y todo lo que allí se creaba, lo que me atrapó al inicio, olvidándome momentáneamente del trasfondo que el proyecto en sí apuntaba. Estamos inmersos en la idea del espectáculo del circo, de la figura llamativa de sus artistas, de lo poderoso que lucen sobre la pista, tal como somos atraídos por las historias de súper héroes en un cómic, tal como nos interesamos en los héroes épicos de los que aprendimos en clase de historia. Por la imagen enaltecida que se nos presenta de todos ellos. La ficción plantada en nuestra cabeza, y aun a partir de situaciones reales, permanecer en lo espectacular solamente.

Frente a nosotros estaba una carpa en malas condiciones, una familia con falta de financiamientos para sus funciones, pero allí estaban también, sorprendentemente, los mejores artistas circenses de Chile. Entonces debía existir algo en el espíritu de esa familia, y de Elías mismo, que necesitaba ser mostrado.

## **Los desafíos programados, preparar el camino para la realización.**

*"En suma, la criatura del destino tiene que afrontar un largo período de oscuridad. Éste es un momento de extremo peligro, impedimento o desgracia. Es lanzado a sus propias profundidades interiores o hacia afuera, a lo desconocido; de cualquier modo, todo lo que toca es la oscuridad inexplorada." (Campbell, 1949, pág. 182)*

En todo viaje es necesario establecer un recorrido, considerando las necesidades que puedan surgir, intentando tenerlas respaldadas desde un inicio. El equipo debe poseer también una ruta a seguir, que quizá va variando en el detalle, pero existe siempre un bosquejo que solidificar. La pre-producción, un plan de rodaje que nos muestre la idea de cómo llevaríamos los días en nuestro "viaje" de filmación.

Este plan fue hecho bajo la idea inicial de lo que allí encontraríamos, basada en la investigación que previamente se hizo. Pero el terreno era algo que aun debía vivirse para comprender el panorama general al que nos enfrentaríamos en el circo, y con el circo.

Aquí ambas rutas se encuentran, la nuestra y la de la familia González, y es donde debemos, como producción, hallar la forma de caminar al ritmo del circo, no dejando de lado nuestra meta, mientras intentamos no intervenir en la de ellos. Y este recorrido paralelo está, por supuesto, repleto de obstáculos para lograrla sincronización necesaria.

Estábamos en el camino al inicio del rodaje, con un guión tornándose claro. Teniendo como principal punto a resolver el plan de rodaje, intentando registrar lo necesario para relatar la historia que queríamos. Estando, al mismo tiempo, dentro de los propios planes de trabajo de la familia del circo, debiendo movernos a sus tiempos.

Pero comenzar a rodar fue el primer gran obstáculo. Comenzamos a entender cómo funcionaban ellos, de qué dependían sus decisiones y movimientos, lamentablemente dejándonos momentáneamente al aire. Los tiempos del circo dependen del público asistente, de la conveniencia del lugar en que están instalados, de los factores de conveniencia. Al momento que teníamos planeado iniciar el rodaje, el circo se encontraba fuera de Santiago, y el regreso fue posponiéndose cada vez más.

El retraso en la carpa armándose en la ciudad, para poder nosotros comenzar a grabar, generó una serie de cambios que desembocaban en el tiempo que se finalmente tendríamos para destinarle a montaje y post producción. No existía mucho que nosotros pudiéramos hacer para solucionar el asunto, más que re armar nuestras fechas y priorizar situaciones que necesitaban ser registradas, en caso que la demora en el regreso del circo a Santiago, redujera las jornadas.

El tiempo de espera se tradujo en mejor preparación tanto del equipo técnico, que tenía programadas tomas refinadas con grip y dolly. Así como de dirección contó con más espacio de elaboración para las entrevistas que se realizarían, las que serían fundamentales en la narración de la historia de Elías y su familia.

Y estaban también ellos, la gente del circo, en una inestable situación que los tenía sin fecha exacta para moverse de ciudad, y todo lo que implica el traslado de toda la infraestructura.

La gran diferencia entre ambas situaciones radica en la costumbre. A nosotros, como realizadores, se nos educa en el orden y la previsión de los eventos, intentando tener la mayor cantidad de variables bajo control, y que en el caso de no tener las herramientas para resolverlo en el momento, seamos capaces de utilizar los cambios a nuestro favor, cubriendo los espacios vacíos con alguna otra ocupación que pueda adelantarse.

El circo no funciona así.

## **Los obstáculos, la producción de nuestro documental, en medio de la producción de las funciones del circo.**

Esperamos listos, cosa de iniciar apenas pusiera un pie en la ciudad, sabiendo que de no registrar el armado de carpa enseguida, no tendríamos otra oportunidad.

Al entrar al “Circo Panamericano”, la realidad de ellos se marcó enseguida. Allí no existía una vida llena de comodidades, o personas solo dispuestas a trabajar en lo que presentarían en cada función. El mundo tras la carpa, la gente sosteniéndola era toda una nueva historia, casi fantástica, y me cuestioné el cómo lograban hacer funcionar todo el inmenso, y constante, proyecto que es el circo.

Existe una tradición arraigada a la vida circense, de la que solo sabíamos por investigación, pero al llegar al rodaje, se presentaron más factores que debían tenerse en cuenta para poder registrar. Debíamos establecernos como parte de ellos, se hizo aún más evidente que necesitábamos entender su ritmo, sus tiempos para organizar el nuestro.

Y también que teníamos algunos puntos en común, que allí existían varias voces y opiniones sobre lo que se haría y cuando. Solo que, a diferencia del equipo de rodaje, en que se trabaja más en conjunto, en el circo rige una jerarquía.

Éramos nosotros, el documental, el proyecto que tendría que desarrollarse dentro de uno previo, que eran ellos como familia circense. Ahí apareció el real escenario en el que nos moveríamos durante las semanas de rodaje y la claridad del terreno en el que producción debería aprender a estructurar el trabajo en función de el de ellos.

Y comienza a jugar también el factor emotivo. El héroe comienza su viaje porque existe algún motivo impulsándolo, quizá la búsqueda de aventura, querer crecer como persona, adquirir algún conocimiento específico o alcanzar algún premio.

La realización del proyecto no está exenta de esas motivaciones, considerando que a cada miembro del equipo le mueven intenciones personales que les llevaron en un inicio a ser parte del proyecto. Y estando todos ansiosos debido a la expectación causada al comienzo, las incertidumbres nos ubican en un punto algo confuso, donde se debate el presionar, y qué tanto se deben empujar las situaciones que escapan a nuestro control.

Aquí se presenta un punto de nuestro viaje, como producción, el que Campbell denomina como “La llamada y la negativa”.

La llamada y negativa, según Joseph Campbell, se refiere a la partida, donde el héroe sabe que es tiempo de emprender camino, de la inquietud que existe previa, la que es rechazada por él mismo. Es necesaria esta negativa para la posterior comprensión del momento preciso para dar el primer paso.

Está claro el punto al cual queremos llegar, pero aun no la ruta, quedándonos en la idea inicial de cómo haríamos funcionar nuestro tiempo de rodaje, debido a las modificaciones que sufrió.

La negativa en “Circo” trató sobre la fecha de partida del rodaje, que, siendo partes de los obstáculos del camino, considero también el punto donde comenzamos, donde se marca la preparación y el primer paso sólido de la filmación.

Finalmente la negativa a iniciar el rodaje, por el retraso de la llegada del circo a Santiago, resultó en exactamente lo que plantea el punto de la llamada y negativa: el iniciar el camino en el momento preciso, ya que de haber comenzado en la fecha original, habríamos perdido de momentos que terminaron siendo claves en el relato de la historia.

Estos momentos trabajan en el relato a modo de rituales de transición de etapas. Principalmente el cambio de Elías y lo que deberá asumir en el futuro, en lugar de su padre, y cuando comienza a tomar su lugar.

*“El héroe debe hacer a un lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne.”* (Campbell, 1949, pág. 67)

Una vez el circo en Santiago, y de acomodado el plan de rodaje, priorizando según importancia en el guión. Estaba claro para la producción que existían ciertas instancias, en ciertas condiciones para el director, que debían ser realizadas exactamente cómo fueron planteadas.

En el pasar de las semanas, los hitos importantes de la historia fueron ocurriendo y registrándose con relativa fluidez, a la vez que nuevos intereses se gestaban, siendo atractivos para alimentar la historia previamente bosquejada.

Existieron dos líneas principales a ser grabadas, la primera tenía que ver con la actividad física en el circo, sus espectáculos. Luego venía lo que narraba el documental, que consistía en varias entrevistas a Elías, y algunas a miembros de su familia, así como a su pareja y futura esposa.

Para estos registros de función no existía mayor inconveniente, a menos que por falta de público fueran cancelados. Pero en general se contaba con al menos una función por día, en fines de semana, donde existía espacio para reunir material de el espectáculo completo. Ubicando siempre a Elías como el foco de atracción, en sus múltiples funciones dentro de la pista.

Pero tuvimos problemas al coordinar horarios y lograr encontrar a los personajes para las entrevistas. Marcándose aquí tan fuerte la forma que tiene de funcionar el circo, y donde se oponía totalmente a nuestro modo de trabajo planificado.

Su modo de vida acelerado, andando de un lado a otro, convertía en una cacería de algún escurridizo personaje a quién se tenía planeado entrevistar. Y las esperas eran horas perdidas en que simplemente el equipo estaba parado, sobre todo cuando ya existía suficiente material de contexto del circo y los tiempos muertos eran imposibles de llenar con otros registros.

Y como problema secundario, debido a estos retrasos, surgía el asunto de sonido. El equipo de obra de título no contaba con un sonidista propio, por lo que siempre existía alguien externo cumpliendo las funciones. Entonces, el citar gente que colaboraba con nosotros, a una locación distante para que finalmente no pudiera realizarse el registro de la entrevista, se volvía tedioso, llegando incluso en un momento, por falta de coordinación, a quedarnos sin sonidista.

Después de ese día con falta de un miembro de equipo, se resolvió tener una lista más extensa de sonidistas a mano, previamente informados de las fechas de grabación, en caso de que en último minuto necesitáramos llamarlos. Y con insistencia y paciencia para esperar, sobre todo a Elías, las entrevistas fueron obtenidas.

Hubo un registro en específico que complicó en organizarse, y fue donde se marcó con más notoriedad la gran dificultad de coordinación entre el circo y nosotros, transversal a todo el rodaje.

Elías está constantemente con el fantasma del accidente de su primo Américo en la cabeza. El recordatorio del peligro que implica la vida que lleva, y de la que no tiene alternativa ni deseos de cambiar. Era primordial para el relato hacer que Elías se encontrara directamente con Américo, no solo por lo que representa para él, si no para presentarnos un lado emocional importante, y los lazos de la familia circense, tan marcados entre ambos.

Pero Américo se encontraba en Viña del Mar y lograr un acuerdo con Elías para realizar el viaje, aun con la corta distancia entre ambas ciudades, se volvía difícil. Y a medida que avanzábamos en el rodaje, se hacía cada vez más evidente que ese encuentro era probablemente uno de los clímax de la historia. Y su registro fue la piedra que debimos patear hasta el final del rodaje.

Regresábamos una y otra vez al mismo punto, sobre cómo y cuándo lograr este viaje para ver a Américo. En primera instancia era un registro de Elías viajando en su camioneta a ver a su primo, pero al acercarnos a la fecha propuesta, queriendo asegurarla, nos enteramos que el día anterior habían hecho un viaje repentino a verlo.

Así como en la segunda fecha acordada, al llegar al terreno para partir con Elías, supimos de una competencia circense a la que asistirían ese día, que, a pesar de que en ese momento fue un obstáculo, terminó siendo un evento importante para agregara a nuestra historia.

Y era su forma de vivir, acorde al día, decidiendo en el instante qué actividades se realizarían en el día, lo que llevó al viaje registrado, posponerse una y otra vez, llegando peligrosamente a la fecha en que terminaríamos de registrar y el circo se trasladaría a otra ciudad.

La visita a Américo se realizó, luego de haber terminado todo el resto del rodaje en el circo. Ya no fue Elías en su camioneta visitándolo solo, pero el objetivo de ponerlo junto a su primo fue logrado.

## **Después de las caídas y los frutos personales.**

Es imposible desligarnos de nuestra condición de personas, cada miembro del equipo, tanto como cada integrante de la familia circense. Las emociones van surgiendo

Más allá del objetivo concreto de finalizar el proyecto y llegar a nuestra copia del documental terminado, existe otro punto, relacionado al aprendizaje, a cómo durante el rodaje vamos sobre la marcha corrigiendo lo que estábamos manejando débilmente.

Todos los retrasos que se producían por la dificultad de coordinación, y los cambios sin aviso de las actividades del circo, nos llevaron a plantearnos el rodaje diario de diferente forma. Existía siempre un plan previo, pero debimos aprender a improvisar a la par de ellos, a correr en el instante en que dieran señales de hacer algo que necesitábamos registrar y esperar pacientes y atentos en los ratos.

El punto a favor vino con las semanas, al estar más cercanos a la gente del circo, compartir mas con ellos, era más fácil conseguir sus tiempos en la medida que también el equipo se integraba más. Quizá nunca lograríamos que nos avisaran de sus cambios de planes, pero la voluntad era mayor.

Cuando permanecimos estancados en el viaje de visita a Américo, acercándonos al final de rodaje, cuando el circo estaba a punto de ser levantado para irse a otra ciudad, la mutua cooperación hizo efecto. Incluso el equipo de rodaje se hizo parte del desmote de la carpa, que se tradujo en un día disponible de Elías para ir a visitar finalmente a Américo, y produciendo el encuentro que según guión era tan determinante para el personaje principal.

Fuimos, como equipo, trasladados a una realidad opuesta a la nuestra, haciéndome pensar constantemente, cuestionándome si en algún punto íbamos a tener algún costo importante en el relato final. Pero al avanzar las semanas de rodaje la confianza en

que era posible, fue aumentando. Se han realizado producciones de ambiciones épicas (“Apocalypse Now”, y lo que terminó siendo el documental “Lost in La Mancha”), donde la locación requiere interacción con culturas y lenguajes diferentes, con condiciones climáticas extremas y peligros humanos, no solo problemáticas de mera realización, como las nuestras. Y en su mayoría, estas grandes realizaciones han salido airosas. E incluso en el caso que no terminó su original objetivo, el plan alternativo se logró. Por lo que no queda alternativa si no sacar adelante el rodaje, rebuscando en las formas de lograrlo.

*"Como Freud ha demostrado, los errores no son meramente accidentales. Son el resultado de deseos y conflictos reprimidos." (Campbell, 1949, pág. 36)*

Quizá hacia el final del rodaje, ya habíamos tomado un poco de la costumbre de la familia del circo, de ir solucionando sobre la marcha, sabiendo que no podíamos planificar del todo hasta llegar cada día al terreno donde estaba la carpa, intentando también adquirir su agilidad para solucionar situaciones de último minuto.

Ahí es donde el punto de fondo del viaje en la producción, se hace presente. El mejorar a través de la experiencia, no solo en beneficio del propio rodaje, si no de nuestro desarrollo profesional. Todos los conflictos internos de cada miembro del equipo, latiendo de alguna forma en el proyecto, desembocan en las decisiones que se tomaron y en cómo enfrentamos en conjunto lo que iba presentándose en el camino. Y quizá muchas veces los conflictos fueron causa de nosotros mismos, pero obteniendo el resultado final, queda más que aprender de ellos que recriminar lo ocurrido.

## **La producción en la cabeza del proyecto.**

*"La travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente, concreta, pero fundamentalmente es interior, en profundidades donde se vencen oscuras resistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y perdidas por largo tiempo que se preparan para la transfiguración del mundo." (Campbell, 1949, pág. 24)*

La primera preocupación de un productor debería caer naturalmente sobre el proyecto en sí, que funcione de la mejor forma posible el proceso del rodaje y que se obtengan los resultados esperados. Sin embargo, según mi punto de vista, no debería ser esta la prioridad.

Nos olvidamos con demasiada facilidad de todo el equipo detrás de una realización, que no es un grupo de entes sin más preocupación que su trabajo actual, sino que más allá del factor profesional, la individualidad de cada uno afecta el desarrollo del proyecto, por lo que ocuparse del equipo como grupo humano, es una prioridad.

Hay una constante renuncia del uno, en pro del conjunto para lograr el objetivo, pero como seres humanos, nos ponemos obstáculos y tenemos cargas arrastrando que no nos permiten avanzar. El héroe del análisis de Campbell, así como el hombre ordinario en su interioridad, debe librarse de distracciones, pero éstas solo pueden eliminarse a medida que el camino avanza, es poco probable que se comience totalmente desprendido de los conflictos que cada miembro del equipo trae a rodaje.

Muchos de los obstáculos que se atraviesan durante el trayecto, ponen a prueba las capacidades individuales del equipo, así como la capacidad del equipo mismo de consolidarse y funcionar frente a los desafíos que el rodaje presente.

Si desde el inicio las ansiedades por el comienzo afectaron el acomode del equipo en el circo, creo que estuvimos alertas a que en cualquier momento nuestra idea de cómo

llevar la grabación podría cambiar. Y era fundamental la comunicación, para lograr organizar sobre la marcha lo que estaba cambiando. Y fue precisamente la comunicación uno de los factores por los que algunos de los obstáculos surgieron. Y ya que cada problema siempre recae en producción, de nuevo, siendo problema de la productora el mantener el ambiente donde pueda desarrollarse esta comunicación fluida necesaria para que el equipo avance. Se refuerza el punto sobre atender el factor humano como prioridad.

O quizá el problema no es a qué darle prioridad, si no la forma en que ésta se ve reflejada. La opinión sobre lo que un miembro del equipo necesita en específico varía entre él y producción, pero es trabajo que se realiza en terreno, como ambas opiniones van llegando a un acuerdo para que cada individuo se sienta no solo parte de un proyecto, sino de algo en lo que está involucrado completamente, a la altura de la importancia que la obra de título significa.

## **La figura del héroe en la producción, y el circo.**

*"Las formas avanzan poderosamente, pero inevitablemente alcanzan su apogeo, se derrumban y retornan. " (Campbell, 1949, pág. 152)*

El primer punto que queda aclarado, al iniciar el viaje del héroe, es que regresamos a la partida. El camino es un círculo, un proceso necesario para adquirir conocimiento complementario. Debe regresar a sí mismo, trasfigurado y enseñar las lecciones sobre la renovación de la vida. Quizá se inicie nuevo viaje, pero principalmente se trata aplicar la experiencia y conocimiento adquirido y compartirla al mundo.

Iniciamos en el punto donde nosotros, como equipo, no conocíamos la forma de movernos dentro del circo, luego de descubrir el desafío que era mantenerse a la par de ellos. Caminamos a ciegas y a medida que superábamos una etapa, nuevos conflictos a resolver surgían. Hubo momentos de duda y problemáticas que mellaron en la confianza y la solidez del equipo, pero fueron pruebas necesarias para aprender a lidiar con ellas. Todos traíamos experiencia en rodaje, pero las diferencias en experiencias debieron mutar, haciéndose útiles en las áreas que alguno de nosotros no estaba firme.

De similar forma, el circo partió en la incertidumbre de cómo avanzar hacia un futuro mejor, cuando todo se les venía encima, literalmente, con la caída de la carpa. La falta de recursos y organización dificultaba el avance, pero allí rindió frutos la forma que ellos tienen de trabajar a diario en el circo. El ingenio para superar sobre la marcha los problemas, fue dando luces sobre lo que podría resultar para poner en pie la carpa, continuar en funciones y apuntar próximamente a una infraestructura mejor.

El retorno es alguna aventura, en el caso del héroe, una nueva temporada de funciones para el circo, para Elías es transmitir la tradición en una versión mejorada de cómo llegó a él. Y para el equipo realizador, es el comienzo de un nuevo proyecto, enfrentado con mayor preparación. En cada uno de los casos, debe quedar demostrado que el camino anteriormente recorrido, no fue en vano.

## **Conclusiones a pasos del objetivo.**

*"¿Cómo enseñar de nuevo, sin embargo, lo que ha sido enseñado correctamente y aprendido incorrectamente mil y mil veces a través de varios milenios de tontería prudente en la especie humana? Ésa es la última y difícil labor del héroe. ¿Cómo dar en el lenguaje del mundo de la luz, los mensajes que vienen de las profundidades y que desafían la palabra? ¿Cómo representar en una superficie de dos dimensiones una forma tridimensional, o en una imagen tridimensional un significado multidimensional? ¿Cómo transcribir en términos de "sí" y "no" revelaciones que convierten en contrasentido cualquier intento de definir las parejas de contrarios? ¿Cómo comunicarse con personas que insisten en encontrar en la exclusiva evidencia de sus sentidos el mensaje del vacío omnigenerador?" (Campbell, 1949, pág. 127)*

Creo que existe una gran y principal enseñanza al finalizar, no solo la realización de "Circo", si no la etapa de aprendizaje universitaria: Todo recae en producción. Nunca importará la responsabilidad específica de algún miembro del equipo, ni los acuerdos, ni la información mal distribuida desde cualquiera de los departamentos involucrados en la realización. Producción es la cabeza y guía del proceso, de que la realización llegue exitosamente a post producción y que ésta se desarrolle en los tiempos estimados para la entrega del producto final. Siendo este final, satisfactorio para el equipo.

Tengo un enfoque más personal sobre lo que debe preocupar a un productor. En el caso de "Circo" no hubo casi inconvenientes en cuanto al acuerdo de financiamiento y la forma en que nuestros recursos fueron ocupados, siempre claro para el equipo el porqué se iban tomando las decisiones monetarias, y en general conforme con las alternativas presentadas. Las personas siempre fueron la prioridad.

Y quizá allí existe un conflicto del que espero haber aprendido, y que tiene que ver con mi propia visión, no del todo acorde a la del resto. Puede que en algunas ocasiones pusiera demasiado sobre el rodaje en sí, lo que tenía que ver con cada uno de los

miembros del equipo. Debí ser menos emocional y aprender a cortar entre lo concreto del rodaje y las subjetividades del trato en el equipo.

Los egos y las ideas fijas, en medio de momentos de tensión, deben ser manejados por producción. Si bien existe un proceso creativo, que pasa más por el ingenio sobre cómo resolver asuntos, son los otros departamentos los que están en un constante proceso de creación, por lo mismo es que están más sensibles a ser afectados en caso de que el entorno falle. Y es producción quien debe mantener los ojos y la mente en cada uno de los aspectos.

Llegando al final del proyecto, aun quedaron situaciones en las cuales aplicar lo aprendido en el rodaje, y creo que se refleja actualmente que la comunicación ha llegado a un punto de mayor fluidez y las opiniones de cada miembro del equipo sobre cómo proceder en distintas situaciones, terminan por ser acuerdos donde todas las opiniones aportan al resultado final.

Hay que respetar el rol de cada uno dentro del proyecto, pero en calidad de aporte y de la forma correspondiente, siempre es necesario el apoyo e ideas de los demás. Al final, el equipo pasa tanto tiempo junto que es fundamental generar y entregar confianza. El objetivo es una cooperación, porque el cine no funciona a base de individualidades, si no de ser piezas útiles a bien mayor, que es el proyecto que nos une.

*"El héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales. " (Campbell, 1949, pág. 19)*

La transmisión del conocimientos, como meta final del camino del héroe, debe ser puesto en práctica, más que en palabras. Y aun con los problemas, obstáculos, desacuerdos, lo único realmente importante es que de lo negativo seamos capaces de extraer lo útil para nuestro objetivo y que el documental resulte una obra con la que nosotros como realizadores estemos conformes, y veamos en pantalla lo que quisimos plasmar al iniciar el recorrido para contar la historia de Elías y su familia circense. Que el objetivo, más allá de nuestras dificultades humanas, ha sido cumplido.

## Referencias

- "El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito." Joseph Campbell, New York 1949. Edición en español, México, 1959.
- "Burden of Dreams" (Documental) Dir. Les Blank. Estados Unidos, 1982.
- "Lost in La Mancha" (Documental) Dir. Keith Fulton, Louis Pepe. Reino Unido, Estados Unidos, 2002.
- "Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse" (Documental) Dir. Fax Bahr, George Hickenlooper. Estados Unidos, 1991.