

“EL AGUA Y EL VIENTO DICEN QUE VIERON AL GUERRILLERO”

Memoria para optar al Título de Realizador/a en Cine y Televisión

REALIZADORES

Teodoro Díaz de Valdés Álvarez.
Octavio Andrés Hernández Miranda
Ignacio Alfredo Irigoyen Álvarez
Javiera Belén Morales Navarrete
Vicente Andrés Criado Aedo
Andrés Pablo Sandoval Alonso

PROFESOR GUÍA

Francisco Hervé

Santiago de Chile
2025

ÍNDICE

Ficha Técnica	pág. 3
Equipo Técnico	pág. 4
Storyline	pág. 5
Motivación	pág. 6
Direcciones, Intenciones y otros	pág. 8
1. <i>Dos en uno (o tres en uno)</i>	pág. 8
2. <i>¿Cómo filmar una comedia?</i>	pág. 8
3. <i>¿Qué decir en una comedia?</i>	pág. 11
(sobre la) Dirección de Fotografía	pág. 12
❖ <i>Por si Ud. quiere replicar el corto</i>	pág. 12
❖ <i>Reflexiones sobre un cine imposible!</i>	pág. 13
Dirección de Arte	pág. 16
Propuesta de Sonido	pág. 20
Montaje	pág. 23
Producción	pág. 28
- <i>Presupuesto estimado</i>	pág. 28
- <i>Plan de Financiamiento</i>	pág. 29
- <i>Locaciones, actores y logística</i>	pág. 29
Reflexión teórica	pág. 32
Guión	pág. 38
Bibliografía	pág. 67

FICHA TÉCNICA

Título

El agua y el viento dicen que vieron al guerrillero

Formato

Digital

Tipo de obra

Cortometraje de ficción

Género

Comedia

Duración

28 minutos

EQUIPO TÉCNICO

Dirección y Guión

Teo Díaz de Valdés

Producción

Octavio Hernández

Sonido

Vicente Criado

Dirección de Fotografía

Ignacio Alfredo

Dirección de Arte

Javiera Morales

Asistencia de dirección y Montaje

Andrés Sandoval

STORYLINE

Un grupo de estudiantes filma una ambiciosa película sobre Manuel Rodríguez en una casa rural. Cristián (24), el asistente de dirección, se da cuenta de que al equipo no le interesa el proyecto y que esta situación está afectando emocionalmente a Raúl (25), su mejor amigo y director del proyecto. Desesperado, como último recurso, Cristián construye un enrevesado plan para asustar a los demás compañeros haciéndoles pensar que unas brujas de la zona los están amenazando para terminar la película, porque en caso de no ser así, una terrible maldición recaerá sobre ellos. El desfachatado plan inesperadamente funciona, pues cuando el equipo se da cuenta de la mentira, el filme ya está hecho.

MOTIVACIÓN

En uno de esos momentos de la vida que parecen nutrirse en partes iguales por el destino y por el azar, hace unos años me hallé alojando una noche en la casa de una persona muy cercana a mi familia, pero muy distante a mi persona. Llegué a este lugar fortuitamente luego de haber quedado varado en la carretera por un problema con el auto. La dueña de casa era una persona que conocí de niño, pero con quién la relación era distante. Sin embargo, me ofreció pasar una noche hasta que pudiese solucionar mi regreso a casa. Su casa estaba en Coinco, un recóndito pueblo entre Rancagua y Santiago.

Agradecido por la hospitalidad de esta amiga de mi familia, me ví inmediatamente fascinado por la casa en la que vivían. Un lugar de apariencia colonial, con esa monumentalidad que ya casi no existe en las urbes. Interiores grandes rodeados por un mar de verde césped, que solo era interrumpido por uno que otro riachuelo. Yo jamás estuve en un lugar similar.

Notando mi embelesamiento con el lugar, ella puso la guinda sobre la torta, pues según ella, aquí se había escondido Manuel Rodríguez. Frase que coronó con: «deberías filmar algo aquí, te la presto con gusto».

Esto habitó mi pensamiento durante un tiempo que no podría delimitar con exactitud. Mientras pasaban los días, me iba desconvenciendo ante la enorme dificultad que representaría hacer una película de época en condiciones, y es ahí dónde surge otra idea paralela: retratar a un director ambicioso que, a diferencia de mí, no se acobarda y decide sí filmar ese proyecto.

Pese a que esta finalmente no fue la locación que terminamos usando, si fue el gatillante de todo este proceso, es por eso que decido resaltar la relevancia de dicho suceso al relatarlo en este documento.

El título de esta obra es un verso de Neruda sobre Manuel Rodríguez, un personaje mítico de la historia nacional cuyo misticismo permite interpretaciones plurales sobre su vida, que ha sido palpada por músicos, escritores, cineastas y pintores nacionales. Su legado nos da una oportunidad para hablar sobre nuestra identidad nacional y sobre nuestros eternos anhelos de libertad e igualdad. Todo esto teniendo en mente el cómo nos vinculamos los chilenos con nuestro propio pasado.

El arte retratándose a sí mismo es un tópico capaz de mancomunar a las grandes disciplinas artísticas, Cervantes y el Quijote, Shakespeare y Hamlet, Velázquez y las meninas, Puccini y la Boheme, Fellini y 8 1/2. Con este proyecto no tengo la ambición de aproximarme a tales obras

magnas de la humanidad como son las antes mencionadas. Si Fellini y Velázquez, en las obras mencionadas, autorretratan a grandes maestros de sus respectivas materias, en mi proyecto busco poner frente al espejo algo muchísimo más terrenal, a nosotros mismos los estudiantes. De este modo, en el filme se articulan dos tipos de revisionismo: el histórico —articulado por Raúl y su equipo en la película que están realizando alrededor de personajes históricos y tradiciones chilenas— y, en otra capa, el contemporáneo, concertado como una comedia sobre el cine nacional. En nuestra breve vida profesional (o estudiantil, para ser más preciso), el cine ha demostrado ser un mundo complejo y vasto, dotado de vicios y virtudes a partes iguales. La metaficción nos permite circular sobre esto, que a su vez, es también circular sobre nosotros mismos y nuestros propios procesos. Hay cosas en el mundo del cine que molestan y que siembran terreno para instalar la comedia en torno a aquellos tópicos, que visibles, se relevan en lo que pareciera ser un patrón inescapable. Al final, lo fundamental es entender que uno también es parte de aquel circo, para bien y para mal.

Siendo la homogeneización un problema recurrente de los tiempos que nos tocó vivir —los tiempos de la globalización y las postrimerías de la industrialización—, el proyecto también nos permite reflexionar sobre cómo esto ha llegado a nuestro terreno. El cine entendido como arte sufre una crisis estética en la que ciertas formas prevalecen, no necesariamente por ser mejores a las demás, sino que justamente por ser fórmulas que han encontrado en ciertos festivales un nido común de autocomplacencia. Nosotros proponemos reflejarlo en Raúl y en su película, intentando nosotros encontrar cierta autenticidad inspirándonos en referentes disímiles. Desordenando el puzle, para bien o para mal.

DIRECCIONES, INTENCIONES Y OTROS:

1. Dos en uno (o tres en uno)

Generalmente las películas y los cortos contienen en su interior una sola película, dígame una sola idiosincrasia estética, dígame un solo modo de ver las cosas. En este caso, en nuestro caso, no es así. Hay un corto dentro de nuestro corto, filmado por gente que no conocemos a profundidad y que hemos creado como dioses negligentes. Raúl y su equipo filman su propia película, la de Manuel Rodríguez. Ellos ven el cine de forma totalmente diferente a como lo vemos nosotros. Su filme es aletargado, solemne. Un filme grandilocuente que habla sobre acontecimientos mayores. Muchos planos fijos y aletargados, una copia barata del cine de autor festivalero. Nosotros hacemos todo lo contrario, somos más sucios e impulsivos, somos más caóticos y dinámicos. No nos interesa la perfección. No puedo profundizar en esta consigna, pero mis compañeros lo harán.

PD: hay una tercera película sorpresa al final pero no les puedo hacer spoilers, lo siento.

2. ¿Cómo filmar una comedia?

Le pregunto a chatgpt, la respuesta es insatisfactoria, incompleta. Hay mil maneras y las categorías no parecen cerrar el nudo. No clasifican con suficiente precisión lo que me imagino. La raíz del asunto está en otra tierra, la raíz del asunto es ir contra el realismo. De eso no habla chatgpt, chatgpt no habla de nada en realidad. ¿El agua y el viento es un *slapstick* o una *screwball* o una sátira o una *sitcom* o una *romcom* o un *mockumentary* o una *witcom* o una comedia negra o una farsa o una parodia o una *buddy comedy* o una *horror comedy* o qué?

Tantos términos angloparlantes me marean. Aparte no son concluyentes porque hay películas que encajan en muchos subgéneros a la vez. Este proyecto podría ser casi todos (menos una *sitcom*, por supuesto, puaj!)

Sin ninguna duda, las principales razones que germinaron este proyecto son estéticas y tienen el fin de explorar a partir de ciertas técnicas o dispositivos cinematográficos vinculados a cineastas con los que siempre he tenido especial afinidad como lo son Cassavetes, Sánchez, Monteiro, Seles, Allen o Renoir, entre muchos otros. Por otro lado, me es especialmente

atractivo el desafío de trabajar un proyecto de comedia, género por el que siento devoción y que jamás tuve antes la oportunidad de desarrollar en profundidad.

El cine, debido a su ontología mecánica, ha basado su existencia en la anhelada ilusión de realidad que genera en su público. Esto es algo que nosotros buscamos pervertir. En nuestro proyecto se propone un mundo que en su absurdez sea capaz de imitar la realidad con la suficiente distancia como para generar extrañeza, pero con la suficiente cercanía como para no caer en lo surreal. Esto lo definimos como antinaturalismo. Para aterrizar el concepto a lo que nos atañe, algunos cineastas antinaturalistas serían Bresson, Antonioni, Rejtman, Lanthimos, etc.

Sabiendo esto, queda claro que esta comedia funciona —de cierta forma— en una realidad paralela. Dónde incluso las ideas absurdas tienen cabida y verosimilitud. Al respecto, podría trazarse una línea de referencia con las películas de Martín Rejtman, Aki Kaurismäki o Ernst Lubitsch, quienes son capaces de fundar sus mundos cómicos con personajes extravagantes constituidos sobre actuaciones de estilo y tramas creíblemente ridículas.

Nos hemos amparado en distintos autores para entender bien el concepto. Próxima es la definición que propone Bazin al referirse al realismo estético —que busca revelar una porción esencial de la realidad sin buscar una mera duplicación de la misma—, como contraparte al realismo psicológico— que busca imitar y crear una vana ilusión de realidad. Habiendo comprendido medianamente bien qué es el antinaturalismo, pasemos a lo siguiente: ¿Cómo ser antinaturalista?

A simple vista el concepto antinaturalista es amplio debido a que encierra a cineastas con tendencias y obsesiones muy distintas. Como en todo, hay mil formas de ser antinaturalista. Al fin y al cabo la representación distorsionada de la realidad es algo que existe desde que existe el hombre. Es esa divagación infinita que me aparecía en las noche frías de otoño, encontré la siguiente frase de John Cassavetes.

Hollywood logra generar la ilusión de realismo al no hacer énfasis en el proceso de su construcción formal.

La cita nos revela que uno de los aspectos fundamentales del antinaturalismo es generar distancia con el público potencial. Esto como forma de ir a contrapelo de los modelos clásicos de

representación, que buscan meter al espectador en un espejismo que pasa desapercibido, como si se tratase de un show de magia o de un sueño del que no se saben soñadores.

Por lo tanto, ¿Qué técnicas cinematográficas hacen que un espectador salga de la ilusión?

Claro está, que el propio dispositivo cinematográfico (la cámara) debe tener una presencia preponderante. Preponderante en el sentido de presencia. Preponderante como si se tratara de los trazos gruesos de una pintura. Esto se puede lograr mediante una puesta en escena de la que la cámara participe activamente, como evidenciando de que alguien está tras ella manejándola, escapando a los planos fijos y a los movimientos suaves de la película de Raúl. Que se alterne entre los dos estilos. Nosotros B&N de grano grueso y mucho movimiento (salvo contadas ocasiones), ellos planos fijos a color de larga duración impulsados por montaje interno.

Otra cuestión fundamental es el montaje, que debe organizar la sucesión de escenas de forma no-orgánica para que el espectador sienta un pequeño click cada vez que hay un corte. Una pequeña evidencia de que esto no es ni busca emular la realidad. (No profundizo para que el Andy no se enoje)

Uno podría pensar que si quieres buscar ir a contrapelo para generar distancia con el espectador, deberías adoptar actuaciones a lo Brecht. Esto, pese a tener evidente sentido, no es lo que replicamos aquí. Debido a que me cuesta visualizar un traslado de ese tipo de *performance* a un guion tan dialogado como este. Los estilos de las actuaciones no pueden ser realistas, eso es evidente. Pero si deben ser capaces de adaptarse a la absurdez del guion de forma tal que no parezca una desfachatada idiotez. Personas reales reaccionarían a estos mismos hechos de forma totalmente distinta a los personajes del corto. Por eso acá el énfasis está más en la espectacularidad que en la verosimilitud. Al respecto, los mejores referentes de actuación antinaturalista están en el cine clásico norteamericano, en las screwballs, por contradictorio que suene. Los diálogos filosos y veloces son interpretados por los Grants y las Hepburns sin temor a no parecer reales, porque no quieren parecer reales. Son derechamente artificiales. El guion guía a los actores al terreno de lo contranatural, porque esos diálogos nadie los puede recitar como si fuesen algo cotidiano. Comprender aquello fue fundamental a la hora de escribir el cortometraje.

3. ¿Qué decir en una comedia?

Robert Mckee decía que las comedias surgen de la rabia, de la necesidad de exponerle al mundo una realidad que molesta. En ese sentido debería deducirse que este proyecto es una forma de exponer a los cineastas. El término rabia es exagerado, no hay dudas, pero no podría negar que me caen mal los artistas de aires mesiánicos que rondan en cada esquina de esta facultad, quienes filman como si al mundo les importaran sus mensajes éticos, quienes ven en la cámara más similitudes con las radios que con las brochas. El mundo no se cambia con películas, y menos aún si son películas que no ve nadie. ¿Significa esto que la cultura no tiene ningún valor político? Por supuesto que no. El siglo XX ya nos dejó evidencia de sobra como para saber que el cine tiene un valor propagandístico enorme. Pero abarcar el arte sólo con esas intenciones es desaprovechar enormemente una herramienta con capacidades mucho (muchísimo) más elevadas.

El filósofo Giorgio Agamben decía que contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. Esto quiere decir que ser contemporáneo no es replicar formas y narrativas que funcionan y que encajan con el canon de su tiempo, sino que es más bien lo contrario: es poner al canon en discusión. Ver sus vicios. Eso es lo que pretendemos hacer con esto, hablar de los artistas del presente y de sus delirios narcisistas, hablar de las películas que buscan dar clases de ética con falsa inclusividad, hablar de la cultura de la cancelación, hablar de los criterios que utilizan los profesores para seleccionar proyectos, hablar de la hipocresía de nuestra generación. Es importante que en una generación como la nuestra —repleta de virtudes con las que comulgo profundamente como lo son la empatía, la aceptación y la conciencia— se ponga el foco sobre lo que podríamos hacer mejor.

En el fondo nos reímos de nosotros mismos, aunque algunos se lo hayan tomado muy en serio. Supongo que hay gente que prefiere los dramitas y la farándula barata.

(sobre la) DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

Por si Ud. quiere replicar el corto

Equipamiento de Cámara

El cortometraje se grabó con una cámara Blackmagic Pocket Cinema 4k, utilizando el formato RAW. Se usó un shoulder rig para poder tener libertad de movimientos, y para los planos fijos, claramente se ocupó trípode.

Óptica

En casi todas las escenas y planos —al ser continuos— opté por un lente de 35mm, menos en el estero que grabé con un 50mm. Para el plano conjunto de la bruja y el guerrillero (de la primera escena) se usó un 18mm.

Iluminación [mezcla entre luces diegéticas y extradiegéticas]

Set de fresneles 650w

Set de Leds Zhiyun 60w c/ difusor

Tubo Led

Panel Led Portátil Yongnuo YN135: levantar sombras cara (choza) → estilo Dogma95, que se posicionó sobre la cámara.

Las personas detrás del departamento de fotografía, fueron tres personas fijas y un invitado especial

Ignacio Alfredo - Director de foto / Operador de cámara [follow focus en manilla] / (y quién escribe esto)

Monserrat Díaz - Asistente de Cámara / Grip - que no sabía nada de foto pero fue la mejor asistente que un DF puede tener.

Catalina Olate - Gaffer / Eléctrica - ambivalente, pero seca en lo que hace. Corriendo entre foto y arte, el limbo perfecto de ambos departamentos.

Nicolás Fonfach (el invitado especial) - especie de runner, quien nos ayudaba siempre que lo necesitáramos y cuando estuviera libre de actuar.

Reflexiones sobre un cine imposible!

Sin lugar a dudas, todos entramos a la carrera queriendo ser directores de cine. Realizar nuestros cortos. Soñar con salir y hacer películas. Los menos quieren entrar porque les gustan otras áreas. Otros entran porque les gusta ver películas, y al darse cuenta de que hacerlas es otra cosa, se salen. Estamos los que seguimos la carrera con resignación o esperanza, creyendo que alguna vez cierto Dios nos dará la facultad de dirigir algo, pero no todos somos tan devotos de la institucionalidad para dicha gracia. Están los chupamedias —siempre lo están, en cualquier lado, en cualquier carrera, en cualquier trabajo—, quienes muchas veces siguen la manera docta, la manera correcta de triunfar en el cine chileno. Están los flojos, que hasta estudiando cine se echan ramos. Están los sabelotodo, los cinéfilos reales, los que no ven cine, los que se vuelven sonidistas a su contra, los que se vuelven directores de foto para sentirse guitarristas de una banda, están los que hacen arte porque les gusta la ropa, los productores porque faltan cargos, los asistente de dirección para que a los directores se le suban los humos, los múltiples asistentes que suben el costo de producción. Están los grupos de amigos y sus fósiles, los cahuines y chismes por año, los cuchillos con sangre por las puñaladas ciegas, los colmillos de serpiente marcados en la mano, marcas en el cuello por chupones de fiesta, están los que dicen que no te metas con gente de la carrera, están los pololos de años y aquellos que terminan, y generan divisiones. Están los *finados* y los *outsiders*.

¿Qué puedo decir de mi experiencia como Director de Fotografía? Que hacer este corto fue una hecatombe. Nuestro grupo de amigos murió y no queda más remedio que recordar los buenos momentos, porque por más que tratemos de superar los hechos, lo hecho hecho está. Hay varias cosas que salieron mal en el rodaje, que venían mal desde la pre, que venían mal desde las bases educativas, incluso, puede ser que desde las casas. Pero da lo mismo, no se llora sobre la leche derramada. Lo que rescato de haber estudiado cine, y lamentablemente, de haberme titulado haciendo este cargo, son las experiencias que alguna vez recordaré de haber estudiado cine. Gracias a esto pude hacer mil otras cosas que estudiando psicología no hubiese podido:

1. Haber tenido clases online durante un año entero, y hacer cine de manera individual y creativa: creo que es la mejor forma de hacer cine. Se acaba la reflexión.
2. Escandalizar a un profesor por el título de un corto: *Sangricidio Oriental*.
3. Salir de fiesta todos los fines de semana del año 2022.
4. Experimentar besos con hombres.
5. No estudiar absolutamente nada nunca.
6. Pasar todos los ramos teóricos sin haber leído, siquiera, un texto.
7. Haber tenido clases con el gran Ignacio Agüero.
8. Ayudar a Teo, director del “Agua y el viento...”, antes de ser el director del “Agua y el viento...”, en su peor borrachera universitaria y documentar aquella fiesta.
9. Debatir con profesores como si fuese de vida o muerte.
10. Viajar al FICValdivia con la excusa de una salida pedagógica, durante dos años seguidos (2022 - 2023).
11. Haber sido ayudante del gran Gregory Cohen y que medio me echara por llegar tarde a las clases.
12. Tratar de vender hongos y fracasar en el intento.
13. Conocer a un gran escritor, pésimo productor, y buen amigo: Octavio Hernández.
14. Conocer a una gran poeta, y muchísimo, pero muchísimo mejor amiga (probablemente para la vida): Javiera Morales.
15. Haber conocido a Vicente Criado y a su polola Valentina, quien nos invitó al sur a grabar un documental, lo cual marcó el rumbo actual de mi vida:
16. Gracias a ellos, haber conocido en Valpo, en un cumple de la Javiera, a quien se volvería la persona más importante de mi vida, con quien conecté de todas formas con una sola mirada, Sofía Villablanca.
17. Haber tenido todo el tiempo del mundo, porque el cine y su carrera ya no me interesaban, para poder ir a buscarla a la U, salir al cine, al teatro, a bailar, a bares, a expos. Invitarla a reír, a llorar, a amar y hacer el amor.
18. Poder haber estado en un taller de poesía que nos recomendó un profesor de un electivo, al cual postulé sin fé y quedé.

19. Darme cuenta que mi pasión es la literatura y que es a lo que me quiero dedicar. Que grabar me gusta de hobby, por el placer de grabar por grabar, y no por seguir, como lacayo, las órdenes de un director.
20. Y la que menos pensé: gracias a todo esto me titularé de Cine y TV con un hijo en brazos y una familia en construcción.

¿Qué puedo decir con mi experiencia como Director de Fotografía? Que fue la última experiencia universitaria académica, y el punto de quiebre definitivo de las amistades universitarias. Para tranquilidad suya, profesores o gente que lea esto, no es que hayamos dejado de ser amigos como tal (al menos de mi parte), pero sí las cosas cambiaron y la amistad, ahora, es una simple buena onda, o bien, el recuerdo de lo que alguna vez fue.

Hubieron peleas, discusiones, faltas de respeto, arrogancia, mala disposición, enfrentamientos, confusiones, bandos, llantos, gente durmiendo en el piso, mesas rotas, un foco rodado, se respiró asbesto, ideé y grabé un plano nunca antes visto en el cine chileno, aproveché de grabar planos para un posible documental, viajé solo a la locación porque se me agotaba la batería social, le quité una silla de ruedas a mi abuela para un plano que finalmente no quedó, bebí 400 vasos de café en el promedio de dos jornadas nocturnas, y pateé hasta el final el proceso de colorización del cortometraje: me daba lata.

Ahora, en términos doctos —como sé que les gusta—, mi propuesta de foto se influenció en lo que mencioné: el porqué entramos a estudiar cine. Quise que la fotografía se asociara a ese cine amateur que hacíamos con amigos en el colegio. Un cine que se hacía con el corazón, sin pensar en llegar a festivales ni sacar buenas notas, mucho menos en agradar a compañeros o gustarle a los profesores. Se influencia en ese cine que se hacía sin asistentes. Que se hacía entre tres personas: un cámara, un director y un sonidista. Un cine con una colorización hecha por tutoriales de Youtube porque no teníamos clases de eso (y ahora que las tuve, no tuve tiempo de ir). Un cine que se hacía entre amigos y que en mi corazón representa mi mejor época estudiando cine; aquella cuando aún no entraba a estudiarlo. Cuando decía frente a mis tíos que estudiaría algo sin futuro laboral. Cuando mi madre decía que mejor estudiara psicología. Cuando mi padre me apoyaba en mis sueños porque a él le hubiese gustado seguirlos. Cuando aún pensaba que hacer cine era algo posible.

DIRECCIÓN DE ARTE

A nivel de propuesta, se buscaba generar dicotomías entre las dos películas: pulcritud/caos y estabilidad/inestabilidad. Eso sí, trabajando ambos tratamientos bajo dos ideas madre: antinaturalismo y parodia. La idea era que, en la película que filman ellos, existiera una atmósfera metaficcional, es decir, que la ambientación y la utilería se percibieran como elementos forzosamente pensados por Raúl, mientras que, para la película de ellos como personajes, se pensaba justificar lo antinatural en lo 'plásticamente precario', concepto que sintetiza la idea de construir una composición visual minimalista, sucia, incluso media punk, pero con una estética bien cuidada.

Proceso

Como ante toda pieza artística, los cuadros comparativos entre lo que fue y lo que no fue, lo que se olvidó y lo que se percibió que sucedió, estos se sublevaron ante la base decorativa de la parafernalia cinematográfica.

Jarvis Cocker , “el director” y el “equipo”, aparentemente sumidos a la extenuación vintage del absurdismo detalloso, para su más inesperado infortunio, terminaron por transformarse en un uno a uno con su contraparte mortal. Así, lo plásticamente precario traspasó al set, olvidamos lo terrenal, la diégesis nos carcomió, y surgió el despiadado engreimiento industrial, que ni la ficción fue capaz de domar.

Conclusiones

Que nunca falten las mantas, aunque de arte tengan que migrar, para salvaguardar la última contienda que a los pareceres jerárquicos, es desigual.









PROPUESTA DE SONIDO

Mi primer acercamiento a la propuesta fue tímido y extraviado dado que no había sido director de sonido antes, aunque mi experiencia componiendo música me permitió sentir que, de alguna forma, había estado cerca del sonido, de su estética, su semiótica. Pero la verdad es que no tenía una idea sólida de cómo todo encajaría en el rodaje y la post. Tenía una intuición, claro, pero no es lo mismo componer algo en tu habitación que gestionar el sonido que tiene que acompañar a un cortometraje entero. La preproducción fue relativamente tranquila a nivel sonoro. Teníamos un guión sólido, las locaciones ya estaban medianamente definidas, así que lo que tocaba era explorar las posibilidades sonoras del espacio. Las visitas técnicas fueron cruciales. No solo para saber qué micrófonos y qué equipo usar, sino para ver cómo podía el espacio aportar a la atmósfera, cómo se podía jugar con la sonoridad. En el caso de *“Agua y el viento”*, las locaciones eran bastante disímiles en cuanto a sus características (principalmente una casona interior, una casa abandonada y el estero). Esto permitió que el diseño sonoro de los “ruidos de la banda sonora” se orientara orgánicamente a diferenciar estos espacios, manipulando los elementos presentes en cada uno de ellos para resaltar sus particularidades. Por ejemplo, en el caso del interior de la casa abandonada, la reverberación de las voces se mantuvo presente, y desapareció cuando las voces provienen desde afuera. En un cortometraje de ficción, donde todo está medido y premeditado, es un error pensar que todo está bajo control.

El gran reto vino con los diálogos. Como hay tantas conversaciones, necesitaba asegurarme de que se escuchara lo que se tenía que escuchar. Más de una vez, me encontré lidiando con cables en mal estado o momentos donde los aviones pasaban con más frecuencia que en las visitas técnicas. Pero mi equipo de sonido siempre respondió con calma, paciencia e ingenio. La limpieza de diálogos, el trabajo con los ambientes, las equalizaciones fueron también una parte fundamental para solventar algunos problemas que tuvimos pero gracias a la dedicación y el conocimiento de Pedro y Fredy (practicantes de ing. sonido) y la supervisión de Claudio Vargas (profesor de sonido y director de sonido) la tarea de arreglar los problemas hubiera sido mucho más compleja. La idea era simple: no se trata solo de que algo suene, sino de que suene con intención. No era solo llenar los espacios vacíos, sino de usar el sonido para amplificar lo que el guión pedía. Por ejemplo, en una escena, la idea era bajar la música diegética y la lluvia de fondo, y al mismo tiempo, subir el diálogo. Queríamos que el momento fuera más íntimo, más cercano. El sonido, al final, tiene que servir a la emoción, no solo ser un ruido más. Luego, cuando el personaje terminaba el monólogo, volvía a entrar la música y la lluvia. Era un balance sutil, algo que la imagen no podía hacer por sí sola. En una escena con música techno, decidí hacer que la música no estuviera sincronizada con la imagen. La puse unos frames antes, creando un pequeño desfase que generaba una sensación de anticipación. Que si bien es un recurso muy común pero aporta una breve pero eficaz expectación para el siguiente plano.

Una muestra del Diseño Sonoro primario:

ESCENA 4

Primer plano, bajar el foley del sonido directo, o sacarlo,
subir un poco el ambiente (room tone),
y cuando vuelva el foley,
subirlo.

ESCENA 5

Reforzar pasos.
Bajarle ambiente a la conversación
Manuel Rodríguez con Cristian.

ESCENA 7 (Conversación Raúl Ruiz)

Menos pájaros,
más cosas como insectos o viento.

ESCENA KARAOKE

Bostezo.
Foley post aplausos, el agua, los pasos.

ESCENA LLUVIA

Los primeros planos,
bajar o quitar la música,
subir el ambiente lluvia,
reforzar lluvia.
Cuando se va Raúl,
subir el sonido de la lluvia.

ESCENA MONTAJE PASTILLAS

Quitar pájaros,
añadir insectos.
Sonido de foley, in crescendo.

ESCENA DE LA SANGRE

Respiración Bastián.
Sonido imperceptible, agudo o grave.
Grito, reverb, Muriel.

LUCINO DESAPARICIÓN

Perro al principio.

Foley celular.

Abre la puerta, que suba el ambiente exterior,
insectos.

Reflexión 1:

Puede que algún día, ese día que se repite, día tras día, no sea igual a aquel día, y que se asemeje más a la noche donde el primero que se dormía perdía.

Para eso debes:

Mirar tu cadáver expuesto al sol ,y al viento y al agua, a los pájaros merodeando las ramas con prisa y a tus amigos pasar sin entender el porqué seguimos pasando y pasando, sin mirarse las manos en ningún momento, solo resbalar por la colina, solo evitar caer del precipicio, solo lanzarse al río, en un viaje psicodélico y entretenido, pero que no alcanzó para hacernos cómplices del destino...Cuando todo pase ya no habrán amigos que nos puedan aconsejar ni acompañar, ni disculpas a la nada, ni siluetas bailarinas ,ni tampoco bellas sirenas en el lago azul, ni situaciones para controlar, ni territorios por explorar, no habrá muelles de los que saltar, ni familias a la que cuidar, ni corrientes a las que imitar, ni sensibilidades abstractas, pero tal vez a lo lejos veas algo a lo que puedas aferrarte .

Reflexión 2:

Al principio me resultaba peculiar salir y tratar de pertenecer a un lugar que muchas veces parecía un agujero de superficialidades. Pensaba que estaba en un espacio donde los sentimientos se enmascararan con formas extravagantes para así, parecer más profundos. Pero con el tiempo me di cuenta de que estaba un poco equivocado. Esas formas que crean los artistas, muchas veces, son muy honestas y dignas de atención. Simplemente no quería aceptar que yo, al igual que el resto, soy un medio más, un humano entre millones que hacen cine, música, poesía, etc. Pero, al final del día, ¿qué hay de malo en ello? Si no más bien, ahora me siento más seguro de mi propia naturaleza.

Espero que nuestro deseo de crear se asemeje a nuestro deseo de ser. Espero que las cosas pasen sin tener que dispararle a nadie, sin esperar un peligro inminente al momento de iniciar un proyecto con colegas. Espero muchas cosas, pero es sabido que es mejor no esperar nada. Después de todo, hay cosas que no son necesarias, hay pensamientos que no deben ser alimentados, hay contemplaciones que no necesitan ser prolongadas más de la cuenta. Hay momentos que no requieren más añadiduras, que solo ocurren porque tenían que ocurrir.

Solo quiero agradecerles, a pesar de todo, a cada persona del equipo por permitirme crecer junto a ustedes. Espero que podamos seguir recorriendo los páramos y ser guardianes del centeno, antes de que la fantasía sea arrojada al fuego.

MONTAJE

Se propone un montaje dinámico que varía según la escena o el momento narrativo. Esto va en línea con la imagen, ya que se usará una cámara en mano, con movimientos inestables y también planos fijos dentro de las mismas escenas. Esto permitiría jugar con cortes impredecibles que pasan de un estado estático a otro en movimiento. Narrativamente, el cortometraje es más bien caótico, se vive un ambiente de descontrol y desconexión entre los personajes, por lo que éste dinamismo y cambio de código en la imagen se complementará bien con la historia.

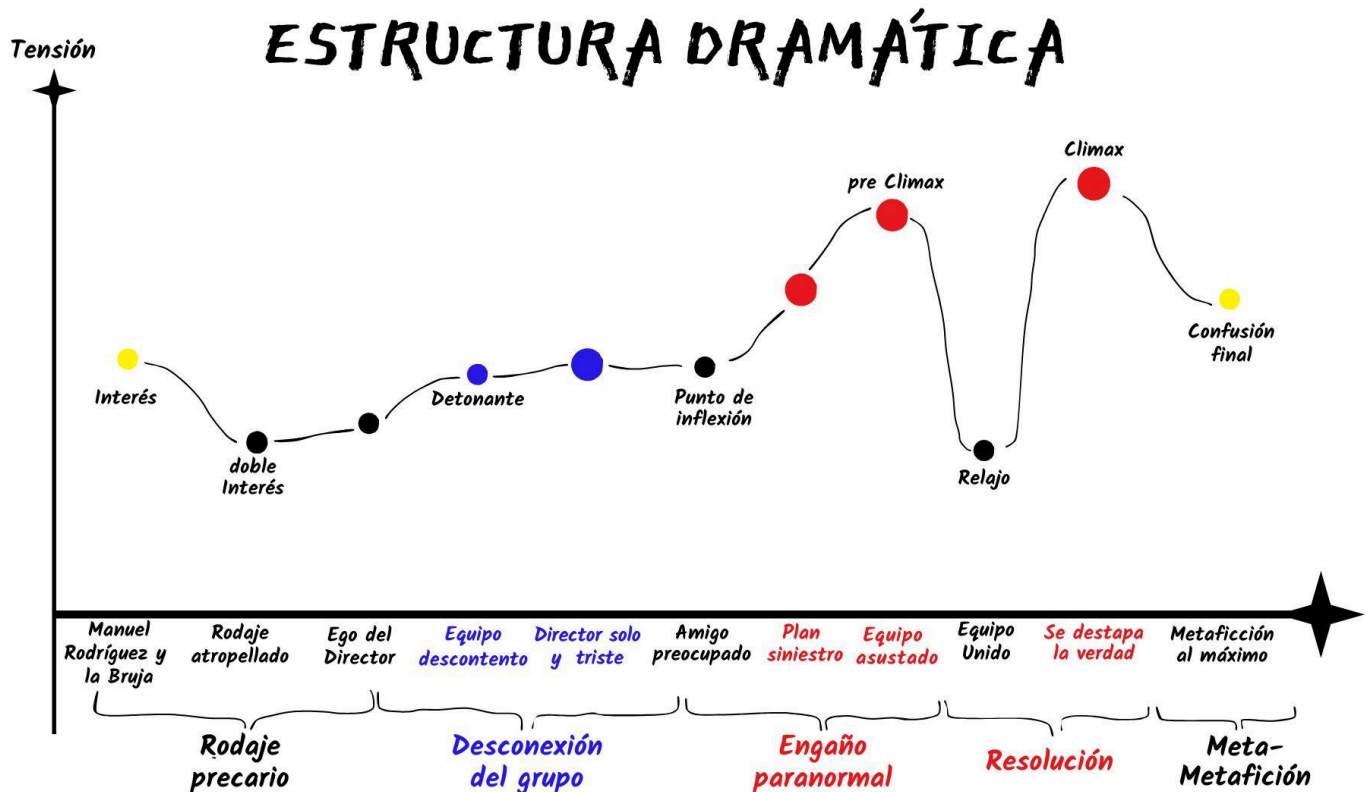
El montaje será intrusivo e incómodo: habrá varios cortes donde no se espera, principalmente en los momentos de mayor tensión, y se dejarán planos más largos en momentos incómodos o dramáticos. Resultando en un montaje completamente visible, potenciando el absurdo y la comedia que se propone desde la dirección.

Será un montaje de estructura general cronológica, que acompañe los días de rodaje de nuestros personajes para lograr que el espectador se sumerja en la historia y viva con ellos los diferentes acontecimientos. Si bien no se tiene una conciencia clara del paso de los días, se entiende que todos los sucesos ocurren de manera cronológica.

El cortometraje se puede dividir en once secuencias narrativas que contemplan la estructura general:



Estas once secuencias se pueden establecer en un gráfico según la tensión dramática que poseen y de esta manera se puede observar el paso del tiempo dentro del cortometraje y sus diferentes puntos de tensión dramática. Para realizar la propuesta de montaje de una manera más detallada, se establecieron cinco grandes secuencias descritas a continuación:



Rodaje precario:

En la introducción se presentan nuestros personajes a través de una serie de planos secuenciales. Con cortes impredecibles y diferentes angulaciones en el mismo set. Luego hay un plano fijo de conversación entre el director y el asistente de dirección, éste es un momento íntimo de pausa donde se aprecian las personalidades de nuestros protagonistas. Después comienza un montaje más intrusivo y dinámico, el cual acompaña el ambiente caótico y destaca las variadas personalidades de los personajes.

Desconexión del grupo:

En el desarrollo, vemos las verdaderas caras de los personajes, y nos adentramos en sus problemas internos y conflictos interpersonales. Aquí se propone bajar la velocidad del montaje para lograr una mayor conexión entre el espectador y los personajes.

Engaño paranormal:

En esta secuencia se quiere jugar con el cine de género, principalmente de suspenso y terror. Por lo tanto, se propone un montaje cauteloso *in crescendo*, que acompañe las acciones de los personajes y sus estados de ánimo, desde la desesperación hasta el cansancio.

Resolución:

En la secuencia de montaje, donde vuelven a trabajar en equipo y muestran tener una buena relación, se propone un montaje de estilo más “pop” o de videoclip (con música extradiegética). Esto para potenciar la idea de amistad, motivación y buen ambiente entre los personajes. Luego, cuando se destapa la verdad, hay un momento de montaje tradicional para descansar del caos anterior. Finalmente en el punto de máxima tensión, dejaremos un plano secuencia para vivir en tiempo real el clímax de la historia.

Meta-metaficción:

En el momento en que sale a la luz que es una doble metaficción, se expondrán los equipos técnicos reales a través de la misma cámara que se queda grabando en “modo espera”, por lo que sería un plano secuencia fijo.

Resultados y reflexiones finales de montaje:

El proceso de montaje fue una instancia de mucha creación artística. Se tomaron decisiones de guion, junto con el director, donde se cambiaron dos escenas de orden, se eliminaron diálogos y momentos narrativos, se incorporó música que no estaba pensada de antes y se agregaron nuevos códigos cinematográficos en momentos importantes del corto.

El proceso de montaje fue continuamente conversado y en presencia del director, esto sirvió para avanzar de manera rápida, resultando un primer corte bastante avanzado y de buena calidad narrativa en solo dos semanas de montaje, el cual tenía una duración de 33 minutos. Luego surgieron las ideas de cambiar el orden de dos escenas y de acortar otras. De a poco el corto fue reduciendo su duración hasta llegar al corte final de 28 minutos incluyendo los créditos. Ya llegando al final del proceso surgieron varias ideas creativas, entre ellas, y a raíz de no estar satisfechos con la secuencia del plan maligno, surgió la idea de no mostrar al responsable en su respectivo momento según el guion, sino que se revela en el final de la historia a través de un flashback. Esta idea tuvo críticas positivas y negativas por lo que quedó en un estado pendiente hasta que nos surgió la idea de cambiar el código cinematográfico y hacer pantallas divididas en

ambos momentos (1). Esto genera sorpresa e interés al ser un cambio de código muy diferente al resto del corto. Se quería potenciar el hecho de que fuesen momentos importantes y llamativos, logrando captar la atención del público, no solo desde las acciones sino también desde lo visual. Finalmente se decidió agregar una diferencia en el flashback donde la división de la pantalla genera una bandera chilena, con sus respectivos colores y el pentagrama al revés simbolizando la estrella de nuestra bandera (2). Esto para potenciar el dramatismo, pero también, para dar un momento de comedia y descolocación en el final del clímax. La bandera se puede interpretar de diferentes formas pero tiene una directa relación con la figura de Manuel Rodríguez y la patria chilena.

Por último la decisión de agregar los créditos de una manera especial fue dada en el final del proceso de montaje. Se quiso seguir potenciando la idea de la metaficción con unos créditos que sean parte del mundo del cortometraje con imágenes de una hoja de llamado donde aparecen los créditos correspondientes de nuestro cortometraje (3).

El resultado final del cortometraje presenta un ritmo bastante particular, con momentos de mucho dinamismo, caos y descontrol, y otros momentos de tranquilidad o suspenso. Se logró realizar de buena manera la propuesta inicial de montaje y además se agregaron elementos extras durante el proceso, por lo que el resultado final es una pieza bastante interesante y rica de recursos cinematográficos, donde la conjunción de las distintas propuestas artísticas de los otros departamentos logran complementarse muy bien con el montaje.

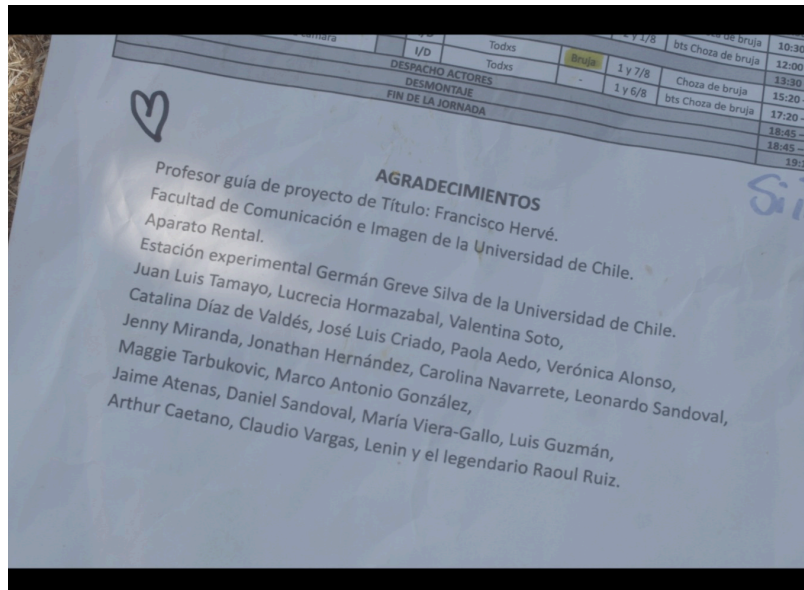
1)



2)



3)



PRODUCCIÓN

Presupuesto estimado

El siguiente presupuesto es el «real», es decir, el que se utilizó de manera fáctica. No corresponde, por tanto, al que se calculó como mero ejercicio universitario, a la manera en que se exige de tarea en el curso de Producción. Este último presupuesto si bien nos sirvió como base, contenía exageraciones que, por ser inservibles, se prefieren omitir en el presente documento: al no conocer a ciencia cierta los sueldos y honorarios, se dispusieron los que recomienda SIDARTE, lo cual resultó, como cálculo final, en una millonada imposible para un modesto cortometraje de 25-30 minutos.

Por lo demás, acaso sea menester mencionar que se crearon dos presupuestos «reales»: uno en el caso de que hubiéramos tenido que grabar fuera de Santiago —cosa que, gracias a Dios, no fue necesaria— y otro con miras a grabar en Santiago. El documento siguiente corresponde a este último presupuesto: como ya se sugirió, finalmente en Santiago se grabó todo.

ITEM 1 DESARROLLO		CANTIDAD	UNIDADES	UNIDAD	CONTRATO	VALOR UNITARIO	TOTAL NETO	% IMPUESTO	IMPUESTO	COSTO TOTAL
1.2	SUBITEM GASTOS DE OPERACIÓN									
ITEM 2	PRE PRODUCCIÓN									
2.2	SUBITEM GASTOS DE OPERACIÓN									
2.2.1	Movilización arte	1		1 Total	IVA incluido	\$ 15.000	\$ 15.000	0% \$	-- \$	15.000
2.2.3	Movilización visitas técnicas	6	2	Jornada	IVA incluido	\$ 2.000	\$ 24.000	0% \$	-- \$	24.000
2.2.4	Alimentación ensayos	2	1	Total	IVA incluido	\$ 10.000	\$ 20.000	0% \$	-- \$	20.000
2.2.5	Alimentación visitas técnicas	6	2	Jornada	IVA incluido	\$ 2.000	\$ 24.000	0% \$	-- \$	24.000
ITEM 3	RODAJE									
	SUBITEM									
3.2.1	Maquillista	1		1 Total	Exento impuestos	\$ 50.000	\$ 50.000	\$	-- \$	50.000
3.2	HONORARIOS ELBENCO									
3.2.1	Raúl	1		1 Total	Exento impuestos	\$ 120.000	\$ 120.000	\$	-- \$	120.000
3.2.2	Manuel Rodríguez	1		1 Total	Exento impuestos	\$ 120.000	\$ 120.000	\$	-- \$	120.000
3.2.3	Cristián	1		1 Total	Exento impuestos	\$ 120.000	\$ 120.000	\$	-- \$	120.000
3.2.4	Vestuarista	1		1 Total	Exento impuestos	\$ 120.000	\$ 120.000	\$	-- \$	120.000
3.2.5	Bruja	1		1 Total	Exento impuestos	\$ 30.000	\$ 30.000	\$	-- \$	30.000
3.2.6	Andrea	1		1 Total	Exento impuestos	\$ 120.000	\$ 120.000	\$	-- \$	120.000
3.2.7	Luchino	1		1 Total	Exento impuestos	\$ 120.000	\$ 120.000	\$	-- \$	120.000
3.3	LOCACIONES									
3.4	MOVILIZACIÓN Y ENERGÍA									
	Metro	23	10	Unidad	Exento impuestos	\$ 300	\$ 69.000	0% \$	-- \$	69.000
	Combustible viajes	2	24	Unidad	IVA incluido	\$ 3.000	\$ 144.000	0% \$	-- \$	144.000
3.5	ALIMENTACIÓN									
3.5.1	Aperitivo	23	5	Jornada	IVA incluido	\$ 1.500	\$ 172.500	\$	-- \$	172.500
3.5.2	Almuerzo	23	5	Jornada	IVA incluido	\$ 4.000	\$ 460.000	\$	-- \$	460.000
3.5.4	Aperitivo y almuerzo de bruja	1		1	IVA incluido	\$ 5.500	\$ 5.500	\$	-- \$	5.500
3.6	PRODUCCIÓN									
3.6.1	Emergencias	1		1 Total	Exento impuestos	\$ 150.000	\$ 150.000	\$	-- \$	150.000
3.6.2	Caja de aseo	1		1 Total	IVA incluido	\$ 30.000	\$ 30.000	0% \$	-- \$	30.000
3.6.3	Platos, cubiertos y vasos plástico	1		1 Total	IVA incluido	\$ 30.000	\$ 30.000	\$	-- \$	30.000
3.7	EQUIPAMIENTO									
3.7.1	Insumos de sonido	1		1 Total	IVA incluido	\$ 20.000	\$ 20.000	0% \$	-- \$	20.000
3.8	ARTE									
3.8.1	Ambientación	1		1 Total	IVA incluido	\$ 100.000	\$ 100.000	0% \$	-- \$	100.000
3.8.2	Utillería	1		1 Total	IVA incluido	\$ 100.000	\$ 100.000	0% \$	-- \$	100.000
3.8.3	Vestuario	1		1 Total	IVA incluido	\$ 50.000	\$ 50.000	0% \$	-- \$	50.000
3.8.4	Maquillaje	1		1 Total	IVA incluido	\$ 50.000	\$ 50.000	0% \$	-- \$	50.000

Plan de financiamiento

Tras largas reuniones y tras un largo quebradero de cabeza —¿cómo diablos conseguimos dos millones y tanto en tres meses?—, el presupuesto fue alcanzado por una serie de medidas y, sobre todo, por una suerte inmensa. La primera medida que se implementó, y acaso la menos afortunada, fue una rifa con premios, digámoslo así, etéreos. Conseguimos, como mucho, doscientos mil pesos gracias a familiares y amigos. Después nos llegó la plata de la universidad: \$370.935. Era, según recuerdo, finales de agosto. Debíamos grabar a comienzos de noviembre. Y llevábamos más o menos seiscientos mil pesos. Monto para nada inestimable, pero un poquitín alejado de los dos millones. Así que se nos ocurrió vender terremotos en la universidad. Con eso llegamos al millón. Bien. Todavía faltaba otro millón. Y ya corría mediados de septiembre.

Ahí fue que ocurrió el milagro: un préstamo de un millón de pesos. Acontecimiento feliz que nos permitió llegar a la meta, grabar el cortometraje, y acaso titularnos.

Todo lo cual me recuerda a una frase leída: tiempo al tiempo, que suele dar dulce salida a muchas amargas dificultades.

Locaciones, actores y logística

En el interín entre la rifa y el préstamo, aún con dudas sobre cómo conseguir el presupuesto, nos dedicamos a cosas más prácticas: locacionar y realizar castings. Las primeras opciones de la locación de la casona se situaban en las afueras de Santiago. Idea por demás mala, que se descartó al calcular el presupuesto estimado: se pasaba por mucho de lo que podíamos conseguir. De modo que nos esforzamos en buscar aquí mismo alguna casona que se ajustara con la idea rural del cortometraje. Llegamos, pues, a la Estación Experimental German Greve Silva: una casona de la Universidad de Chile que contenía hectáreas de plantaciones y de descampados, y también algunas lagunillas; en otras palabras, el sitio ideal. El gran problema fue que no dejaban grabar más allá de las siete de la tarde sin desembolsar una buena suma. Resolvimos, pues, grabar las escenas nocturnas en la casa de Teo, el director del cortometraje. Así se decidió que grabaríamos tres días en aquel Centro Experimental y dos noches en la casa del director; un total de cinco días, cinco «jornadas», que, para un guión de veintinueve páginas, y contra todas las

probabilidades, terminó siendo lo idóneo. De este modo, se grabó un lunes en la madrugada, un martes, miércoles y jueves por el día, y finalmente otro lunes por la madrugada, sorteando serias dificultades de horarios y de clima —la primera jornada nos mojamos en la lluvia—.

Por otro lado, para conseguir actores recurrimos a las redes sociales —Facebook e Instagram—. Nos llegaron centenares de postulaciones, que, entre el director, el asistente de dirección y yo, el productor, filtramos. Así, ya con nuestra selección hecha, pasamos al casting, que lo realizamos en las salas de la universidad. Y, casi sin discusiones —los actores sobresalientes no eran muchos—, elegimos a los seis actores pagados para los papeles de Raúl, Cristián, Muriel, Andrea, Luchino y Manuel Rodríguez. El resto —la bruja, Claudio y Héctor— fueron amigos y familiares.

Sobre la logística en el set se dispuso un toldo, una mesita de catering, una docena de bancos, dos autos y cinco kilos de maní y diez kilos de naranja —además, claro está, de agua y de galletas—. El almuerzo lo compramos casi siempre a una señora que lo iba a dejar a cualquier dirección; en la última jornada se nos ocurrió variar y le encargamos unos shawarmas a un chiquillo de Valparaíso —debimos pagarle los pasajes y nos exigió tabaco—.

Con respecto a la movilización, utilizamos los dos autos para transportar del metro Plaza Maipú hasta el Centro Experimental al equipo técnico y a los actores. Para ello, citamos primero al equipo técnico; y más tarde a los actores, de tal suerte que pudimos trasladar a veintitantas personas —entre veinte y veintitrés dependiendo de las jornadas— sin mayores inconvenientes. En la vuelta, lo organizamos en sentido inverso: primero dejamos a los actores en el metro, y después al equipo técnico que cabía. Los que no cabíamos tuvimos que tomar micro.

En cuanto a las dos jornadas en la casa del director, como él vive en Providencia, lo resolvimos rápido: cada quien debía llegar por su propia cuenta a la locación. Al término de la jornada, dejamos sólo a los actores y a algún que otro miembro del equipo técnico. Los que terminábamos en la mañana, tipo seis o siete, nos íbamos en metro o en micro.

Otro aspecto de logística que cabe señalar es el tema de la movilización del aparataje de fotografía y de arte principalmente. Lo solucionamos fácil. El día anterior a las grabaciones transportamos en los dos autos toda la parafernalia hacia la casona del Centro Experimental German Greve Silva. Ahí, en una pieza que con tanta amabilidad nos cedió Valentina Soto, la

directora del Centro Experimental, guardamos el valioso equipo, protegiéndolo con un candadito comprado a luca a un vendedor ambulante de Puente Cal y Canto. Con esta estratagema, libramos a los dos autos de ir y venir cargados de trípodes, luces, vestuarios, para que se encargasen sólo del transporte de los actores y del equipo técnico.

Así, querido lector, se resumen las aventuras y desventuras que vivimos por dar a luz a este cortometraje, y todas las estrategias y los modos de operar en que nos enfrascamos con el fin de darle término de manera certera y satisfactoria. No obstante, se omitieron ciertos hechos que, al no venir a cuenta en un trabajo universitario y al seguir unos consejos donde enfatizaban no ser anecdótico, se fueron descartando. Aunque bien pudieron servir nuestras anécdotas a modo de ejemplo o, más bien, de contraejemplo a algún grupo del futuro que quiera, pongamos por caso, financiar su proyecto de título vendiendo alcohol en vía pública: si ese hipotético grupo leyese en nuestra biblia la sección que ahora descartamos, pronto se disuadiría de no acometer aquella osadía, a menos que quieran arriesgarse a una multa. Sin embargo, no es recomendable narrar anécdotas sino sólo ir al hueso, así que sin más dilaciones termino mi parte con la séptima copla de Jorge Manrique, que nos recuerda lo vano de los asuntos mundanales:

*Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que en este mundo traidor
aun primero que muramos
las perdemos.
De ellas deshace la edad,
de ellas casos desastrados
que acaecen,
de ellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallecen*

REFLEXIÓN TEÓRICA (MONOGRÁFICO)

En el proyecto conviven dos visiones estéticas que encuentran su razón de ser en su contrapunto:

La película que está haciendo Raúl apuesta por una pulcritud visual al estilo de una serie de *tableaux vivants* semi estáticos cuyo principal movimiento sucede por montaje interno; planos abiertos con profundidad, dotados de colores vívidos en los ambientes que contrastan con el negro traje de Manuel Rodríguez. Esta intención de perfección es, sin embargo, ambiciosa, y no llega a puerto con la calidad que Raúl esperaría. Él se inspira en *Barry Lyndon* (Kubrick, 1975) pero la falta de experiencias y recursos sólo le permiten acercarse a ese estilo con vulgaridad.

En la vereda del frente, el detrás de escenas representa una antítesis de lo que propone Raúl. Velada por un blanco y negro de alto contraste que se asemeja a filmes independientes del New American Cinema como *Shadows* (Cassavetes, 1959) o *Mikey and Nicky* (May, 1976) aquí la cámara se propone como poco pulcra y dotada de constante movimiento. Seguimientos a personajes con cámara en mano, planos secuencia, planos fijos sin trípode, búsqueda de una inestabilidad que sea capaz de reflejar el infierno que vive Raúl tras bambalinas, con un vértigo provocado, no por el montaje, sino que por el constante movimiento.

A raíz de lo dicho, podemos concluir que nuestro proyecto se trata de una metaficción. ¿Pero cómo se define este término? Si bien ha sido sistematizado por varios teóricos, siempre la metaficción termina por desbordar los márgenes conceptuales. Aunque se resume en esto: aquella obra que, por diversos artilugios técnicos, termina reflexionando sobre sí misma, rebasando los límites de la diégesis. O en palabras de Patricia Waugh: “La metaficción, al proveer una crítica de sus propios procedimientos de construcción, (...) explora la posible ficcionalidad del mundo más allá del texto” (como se citó en Cabrejo-Cobián, 2010). Aquí el artefacto que utilizamos es claro: se filma una filmación, y después, rebasando la misma diégesis

ficcional, vemos al director de nuestro cortometraje. Aquello genera lo que Alberto García (2003) denomina el cruzar el espejo: “En ciertas ocasiones, el cine cruza ese espejo y vuelve la mirada sobre sí mismo para reflejar su medio de expresión o su acto de creación” (p. 73). Así mismo, en nuestro cortometraje, se vuelca la mirada en la creación misma del cine: los personajes realizan una película de Manuel Rodríguez.

Siguiendo a Cabrejo-Cobián (2010), en nuestro proyecto la metaficción se ve reflejada en dos aspectos fundamentales. El primero, la tematización del director. Es decir, aquellas películas que tratan igualmente el “papel de un cineasta”, así como también “lo que significa la elaboración de una película”. Esto ocurre en nuestros principales referentes: *Irma vep* (Assayas 1996) —un director intenta realizar un *remake* de una antigua serial muda—; *La flor* (Llinás, 2018) —un grupo de cineastas, aburridos por la antipatía de las actrices y de la productora, deciden salir a filmar árboles—; y *Beware of the Holy Whore* (Fassbinder, 1971) —mientras esperan a la llegada del director y del actor, el resto del equipo discute—. De la misma forma, en nuestro cortometraje veremos a un director creando un filme, y sobre todo las relaciones entre los integrantes del equipo de filmación. El segundo aspecto es la “cita o guiño cinematográfico”, que en nuestro caso estriba en que los nombres de los personajes aluden a directores reconocidos —Raúl por Raúl Ruiz; Cristián por Cristián Sánchez; Luchino por Luchino Visconti—.

Alberto García (2003) refiere acerca de las razones por la que los realizadores hacen cine sobre cine. Según él las razones van desde el agotamiento del arte hasta la denuncia ideológica. El agotamiento del arte refiere a querer explorar nuevos caminos expresivos. La denuncia ideológica, a criticar ciertas formas de hacer cine, principalmente en contra de las concepciones burguesas y las malas prácticas en la industria misma. Nuestro corto deambula entre estas dos razones: buscamos explorar caminos expresivos no tradicionales; y poner en evidencia los

problemas de la creación artística en el Chile de hoy en día, y las distintas dinámicas sociales que se dan en el ambiente laboral.

Otra razón acerca de la creación de una obra metaficcional alude al vértigo producido en estas obras. Nosotros queremos generar ese abismo, esa incomodidad que perturba al espectador. Esto ocurre en *Irma Vep* (Assayas, 1996): como se mencionó anteriormente, la serie muda en la que se basan para realizar la película, en la realidad, en *nuestra* realidad, sí existió, así como también la actriz protagonista se interpreta a ella misma. Esta puesta en abismo nos deja con la inquietud acerca de la fragilidad de la realidad en sí: si unos personajes saben de aquella obra y la quieren modificar, es porque se mueven aquí mismo, en este mundo. Esta incertidumbre la resume Borges (1952) así: “¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que, si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (p.210-211). No queremos decir con esto que Manuel Rodríguez se verá representado a sí mismo, pero sí que la puesta en escena da un abismo semejante al de esas obras, donde nosotros, los cineastas, actuamos en el papel protagónico.

En ese sentido, una de nuestras principales referencias la encontramos en el teatro áureo español, tierra fértil de autores como Tirso de Molina y Lope de Vega, en cuyas obras la nuestra encuentra muchos paralelos. De Entrambasaguas comenta en “*Lope de Vega y su tiempo*” (1961) que lo metaficcional, el diálogo con lo folclórico y principalmente, el alejamiento del realismo es lo que caracterizaba a ese teatro; en nuestro proyecto ocurre lo mismo (existe un rodaje dentro de un rodaje; las disparatados problemas entre los personajes se aleja del realismo; la figura de Manuel Rodríguez juega con lo folclórico). Así pues, Lope de Vega utilizaba elementos metateatrales para producir una perspectiva doble al espectador, ofreciendo modelos para entender mejor las estructuras fundamentales del teatro y la experiencia del mundo como una construcción artificial,

una red de sistemas semióticos interdependientes. Como menciona Thomas Austin en *Is the Spanish Comedia a Metatheater?* (1975), se cuestiona directamente la autoridad inherente de la literatura cuando el espectador detecta la inclusión de un texto dentro de otro, se genera una mayor separación estética y una ruptura del universo ficticio creado en la escena. Este distanciamiento es relevante debido a que en “El agua y el viento (...)” se propone un mundo que en su absurdidad sea capaz de imitar la realidad con la distancia necesaria como para generar extrañeza, pero con la suficiente cercanía como para no caer en lo surreal; generando así, un espacio que no simule la realidad que nos rodea, sino que busque la creación de un universo propio que sólo exista en la propia obra: aquello se puede comprobar en el plan de Cristián de la maldición y, sobre todo, la reacción del resto del equipo, que le cree. Esta pequeña ruptura que genera el proyecto con el espectador, es una herramienta inherentemente antinaturalista. Este concepto en el cine no es muy estudiado, al menos bajo esa nomenclatura. Próxima es la definición que propone el propio Bazin (1967) al referirse al realismo estético —que busca revelar una porción esencial de la realidad sin buscar una mera duplicación de la misma—, como contraparte al realismo psicológico— que busca imitar y crear una vana ilusión de realidad. Las formas de ser antinaturalistas son infinitas, abarcando desde Dreyer y Antonioni hasta Lucía Seles y Rejtman. No hay un molde particular que seguir a la hora de trabajar el antinaturalismo debido a su inherente pluralidad formal. Bill Nichols, citado por Cassavetes en *Hollywood movie dialogue and real realism of John Cassavetes* (Berliner, 1999) comenta que el cine clásico hollywoodiense logra generar la ilusión de realismo al no hacer énfasis en el proceso de su construcción formal. Esto nos evidencia que para lograr antinaturalismo debemos deconstruir las técnicas cinematográficas de forma que eviten la transparencia. La cámara debe tener una presencia preponderante. Preponderante en el sentido de presencia. Preponderante como si se tratara de los trazos gruesos de una pintura. Esto se puede lograr mediante una puesta en escena

de la que la cámara participe activamente, como evidenciando de que alguien está tras ella manejándola, escapando a los planos fijos y a los movimientos suaves. Que se alterne entre dos estilos. Pues la parte en blanco y negro de grano grueso gana potencia alternándola con los colores vívidos y estables de su contraparte. Otra cuestión fundamental es el montaje, que debe organizar la sucesión de planos de forma no-orgánica para que el espectador sienta un pequeño *click* cada vez que hay un corte. Una pequeña evidencia de que esto no es ni busca emular la realidad.

La comedia es en muchas ocasiones antinaturalista, pues el hecho mismo de reír es desalienante, debido a que proviene de una reacción humana casi inconsciente. En nuestro caso la comedia transcurre detrás de escenas, en la representación estudiantil que se presenta como un micromundo lleno de conflictos, ironías y absurdez. Los diálogos mismos buscan el antinaturalismo de la forma en la que lo lograban las *screwball comedies* de los 30 y los 40 (claro que alejándolas del contexto amoroso que involucra el subgénero), exagerando el mundo real, situando a personajes en situaciones imposibles con reacciones que escapan del verosímil. Si ya en la antigua Grecia la comedia tenía la capacidad de señalar la ironía del mundo, acá también está presente esta función, pues la representación de los estudiantes de cine también propone una visión crítica y paródica sobre las mecánicas que a nosotros nos toca vivir en cada rodaje.

Siguiendo esta línea, tampoco buscamos emular la realidad con la representación de Manuel Rodríguez. Se puede decir que él es una de las pocas figuras históricas que ha sido constantemente revisitada a lo largo de la historia de Chile: existen representaciones artísticas en torno a la figura del guerrillero ya desde el año 1824 (Maturana, 2009); a modo de conmemoración del centenario de la independencia de Chile se realizaron tres películas enfocadas en la historia del patriota (hay que tomar en consideración que el cine era un arte

incipiente y que la primera de estas películas —“*Manuel Rodríguez*” (Urzúa, 1910)— es la primera película argumental desarrollada por la industria nacional (Iturriaga, 2006).

De estas tres películas sólo sobrevive una en su totalidad “*El húsar de la muerte*” (Sienna, 1925). La película de Sienna, aparte de ser una representación de Manuel Rodríguez como figura histórica, es a la vez un reflejo de los conflictos sociales existentes durante la época del centenario de la independencia. De la misma forma nosotros buscamos que “*El agua y el viento dicen que vieron al guerrillero*” sea una reflexión sobre nuestros aconteceres como estudiantes de cine, es decir, del *modus operandi* de la industria cinematográfica tanto a nivel profesional como estudiantil. Aunque también intentamos crear una relectura del personaje histórico de Manuel Rodríguez y una sátira de la idiosincrasia cinematográfica chilena. Así se busca desmitificar la figura del guerrillero, es decir, ir detrás de “cámaras”, desmaquillar y literalmente, desnudar; al tan aclamado Húsar de la muerte, revelando un contrapunto a la típica representación del héroe patrio lleno de picardía, heroísmo y astucia. Pues, por el contrario, en nuestro corto Manuel Rodríguez se presenta como un hombre terrenal, repleto de dudas, poseedor de un cuerpo poco trabajado. Un personaje que deambula sin rumbo fijo y que de héroe patrio tiene poco.

El agua y el viento dicen que vieron al guerrillero

Guion

Versión 8.1

Teo Díaz de Valdés

1 INT. CHOZA - DÍA (COLOR)

El espacio es estrecho. La pequeña cabaña no alberga más que una mesa de madera y un par de sillas que tambalean. En la mesa descansa una copa plateada y un candelabro que ilumina lánguidamente la escena. En las sillas, frente a frente, se observan fijamente MANUEL RODRÍGUEZ (40), que viste con su traje de húsar y LA BRUJA (62), que lleva un sombrero puntiagudo coronando un vestido holgado y oscuro. Ambos están mal maquillados. Manuel Rodríguez tiene el rostro pálido y los ojos oscurecidos, como si fuese un personaje de una película muda. En la mesa reposa un mazo de cartas.

LA BRUJA

Corta.

Sin dirigirle la mirada, Rodríguez corta el mazo por la mitad. La bruja las toma y las despliega dadas vuelta en forma de arco.

LA BRUJA

Elige cuatro.

Rodríguez apunta a cuatro cartas con el dedo índice. La bruja las despliega en forma de T, para luego darlas vuelta. Las cartas son del Tarot: el colgado, la emperatriz, la torre y el mago.

LA BRUJA

El colgado significan cambios, pero a peor... ¿Estás enfermo?

MANUEL RODRÍGUEZ

No lo sé, no creo.

La bruja apunta a el mago.

LA BRUJA

Aquí veo que conocerás a alguien. Una persona de tierras lejanas, que te divertirá y te impulsará a hacer cosas impensadas.

Rodríguez no contesta. La bruja apunta a la torre.

LA BRUJA

Pero hay algo malo, debe ser tu enfermedad.

MANUEL RODRÍGUEZ

¿Tan grave es?

LA BRUJA

Tome otra carta.

Manuel Rodríguez toma otra carta y se la pasa a la bruja. Que la da vuelta poniéndola junto a la carta de la torre. Esta nueva carta es la muerte.

LA BRUJA

Te espera el martirio, guerrillero...
Vivir tras las máscaras no evitará que finalmente te encuentren.

MANUEL RODRÍGUEZ

¿Voy a morir?

LA BRUJA

Todos vamos a morir, pero ciertamente la muerte te está buscando.

Manuel Rodríguez observa al infinito, meditativo.

MANUEL RODRÍGUEZ

Entonces... ¿fue todo en vano?

LA BRUJA

Tus manos anuncian la mayor redención de la que es capaz un hombre.

MANUEL RODRÍGUEZ

Creo que no comprendo.

LA BRUJA

La patria naciente coreará tu nombre.
Tu serás el héroe de los desposeídos.
Tú serás la musa de los más grandes poetas, de los más grandes artistas.

MANUEL RODRÍGUEZ

Pero yo no lo merezco. Soy el más terrenal de los mortales. Mujeriego, mentiroso...

LA BRUJA

El destino no sabe de merecimientos.

La imagen se congela, se escucha un estruendo mecánico.

2 INT. CHOZA - DÍA (B&N)

RAÚL (OFF)

¡Corte!

Tras esta palabra, el silencio es súbitamente interrumpido por muchas voces. Atrás de Manuel y la Bruja hay un equipo de cine. Están filmando con una Bolex de 16mm.

RAÚL (24), el director, tiene en su nariz un parche a lo Chinatown. Está junto a Cristián, su asistente.

El director camina hacia sus actores y Cristián se queda solo por unos segundos, con la claqueta en mano. HÉCTOR (23), el director de fotografía, mide desesperado la luz del fondo con su fotómetro.

Cristián se acerca a CLAUDIO (25), que tiene los audífonos sobre el cuello y la caña apoyada en la pared. Le hace un gesto a Cristián. y este le pone la mano en su hombro

En la parte trasera de la habitación, MURIEL (22) y ANDREA (24) están sentadas en una pequeña escalera. Cristián se posiciona a su lado y con un gesto le pide el lápiz a Muriel, que se lo pasa.

ANDREA

El maquillaje parece de show del Mampato.

MURIEL

Del show más penca del Mampato.

ANDREA

Le pasa por cagado a Raúl, le dije que necesitábamos a alguien que se dedique al maquillaje.

Cristián permanece en silencio mientras escribe. Se percata de que atrás de ellos hay alguien que no había visto antes. Es LUCHINO (40). Viste una chaqueta de mezclilla y gorro de cowboy. De su cuello cuelga una cámara.

CRISTIÁN

Andrea, ¿quién chucha es el John Wayne?

ANDREA

El italiano. Acaba de llegar.

CRISTIÁN

¿Italiano?

ANDREA

Va a hacer foto fija.

Cristián le pasa el lápiz a Muriel y luego cruza el set hacia Raúl, que sigue con los actores. Para no interrumpir la conversación, se queda al lado del director.

Los actores se quedan en silencio. Raúl se da la vuelta hacia Cristián.

RAÚL

¿Pasa algo, Cristián?

CRISTIÁN

Ya hay que filmar, estamos atrasados.

RAÚL

Démosle.

Cristián se dirige al resto del equipo.

CRISTIÁN

Vamos a filmar, todos atentos por favor.

Todos van a sus posiciones: Héctor se posiciona detrás de la cámara, Claudio toma la caña y se acerca a la escena, Luchino se acerca lentamente y le toma fotos a los actores.

Raúl le susurra a Cristián.

RAÚL

¿Quién es ese?

CRISTIÁN

El italiano, hace foto fija.

RAÚL

No lo había visto en mi vida.

Cristián se encoge de hombros. Luego con la claqueta en mano, se para entre los actores y la cámara.

CRISTIÁN

Silencio, por favor.

El caos da paso a una suave tranquilidad.

CRISTIÁN

¿Sonido corre?

Claudio, con los audífonos puestos, asiente.

CRISTIÁN
¿Cámara corre?

Héctor intenta girar la manivela de la cámara, pero no avanza. Esta trabada. Le hace un gesto a Raúl.

RAÚL
¿Qué pasó?

HÉCTOR
La cámara se trabó, no entiendo por qué.

Cristián se dirige al resto del equipo.

CRISTIÁN
Oigan, una pausa.

Claudio hace un gesto de fastidio, mientras corta la grabación.

CLAUDIO
Putá los culiaos.

Manuel, sin pararse de la mesa, le habla a Raúl y Cristián.

MANUEL RODRÍGUEZ
¿Pasó algo?

Nadie le contesta. Héctor intenta arreglar la cámara a la fuerza.

CRISTIÁN
¿Pero qué hiciste?

HÉCTOR
Nada... Sólo giré la cosa. No entiendo por que estamos usando esta cámara de cavernícolas.

Luchino se aproxima a paso delicado. Suavemente intenta girar la manivela. Tras ver que no puede, acerca su oído al cuerpo de la cámara.

RAÚL
Amigo, no te metas por favor. Héctor está buscando la solución.

Luchino, sin voltearse a mirarlos, contesta:

LUCHINO
Ciao, sono Luchino. Ho esperienza con queste macchine.

HÉCTOR
¿Qué?

LUCHINO
Non funziona, hanno rotto la fotocamera.

RAÚL
¿English?

LUCHINO
Parlo solo italiano.

Luchino suelta la cámara. Con sus manos hace un gesto para indicar que está rota. Lo acompaña con una onomatopeya.

HÉCTOR
¿Y tú cómo sabes?

LUCHINO
Ho lavorato molto con questi.

RAÚL
No entiendo nada...

CRISTIÁN
Solo entendí que cagamos.

HÉCTOR
¿A este de dónde lo sacaron?. Te dije Raúl que no teníamos que usar esta mierda.

Desde la escalera, siguen sentadas Muriel y Andrea.

MURIEL
Tenemos para rato parece.

ANDREA
Le pasa por pretencioso.

Andrea se para y se acerca a la cámara.

ANDREA
¿Qué pasó?

CRISTIÁN

Se trabó.

RAÚL

La rompió.

ANDREA

Tenemos que seguir filmando. Si la mandamos a arreglar perdemos mucho tiempo y mucha plata.

HÉCTOR

Menos mal trajimos la digital por si acaso.

RAÚL

¿Qué digital? Hay que usar esta.
¿Tengo que seguir insistiendo?

HÉCTOR

Cuantas veces te lo tengo que decir. No tenemos las condiciones correctas pa' usarla. Ni tiempo, ni plata. El cacharro este ahora ni funciona.

RAÚL

Me quiero morir. Bien inútiles los weones.

ANDREA

Desde el principio te dije que era mala idea.

RAÚL

Los productores encuentran que todo es mala idea...

Hay un silencio.

ANDREA

Trae la otra cámara no más, Cristián.

3 INT. CASA COLONIAL/LIVING - NOCHE (B&N)

Tras la larga jornada de rodaje, el equipo está reunido en la mesa junto a una cena mezquina. Alejado del resto, está Raúl, solitario y silencioso. Desde la cocina, llega Cristián con comida en sus manos. Al Observar a su director apartado del resto, intenta hacerle compañía.

HÉCTOR

Cris... ¿Tu sabías esto?

CRISTIÁN

¿Qué cosa?

CLAUDIO

La Andrea contó que estaba filmando por acá cerca otro proyecto y los atacaron unas brujas.

CRISTIÁN

¿Brujas?

ANDREA

No nos atacaron, nos amenazaron.

Luchino no ha tocado su comida. Está sentado junto a Muriel

LUCHINO

(A Muriel)

¿Che é bruja?

Muriel abre su libreta y dibuja con palitos a una mujer con sombrero y con una escoba en su mano.

LUCHINO

¡Ah! ¿Una strega? Sinistro.

CLAUDIO

¿Pero qué hicieron?

ANDREA

Nada, estábamos filmando en el bosque y una vieja se apareció.

CLAUDIO

¡Uy, qué miedo!

ANDREA

Déjame terminar. Nos dijo que nos fuéramos o lo íbamos a lamentar. La cosa es que nos quedamos filmando hasta tarde. La batería de la cámara se agotó muy rápido, de la nada. Nos devolvimos a Santiago. Pasaron los días y a tres miembros del equipo se les pusieron negros los dedos meñiques. Se les terminaron cayendo con el paso de los días.

Todos miran impactados.

HÉCTOR

Chucha...

CRISTIÁN

¿Y cuándo fue esto?

ANDREA

El año pasado, como a media hora de acá.

MURIEL

¿Qué cresta?

LUCHINO

Moriremo tutti.

Manuel Rodríguez ya termino su plato.

MANUEL RODRÍGUEZ

Yo no creo en esas cosas. Se habrán contagiado de algo. ¿Qué les dijo el doctor?

Luchino le ofrece un chicle. Le da una descarga eléctrica a Manuel

MANUEL RODRÍGUEZ

¡Ay!

ANDREA

Necrosis. Pero estoy segura que fueron las brujas.

Cristián se percata de que Raúl está totalmente fuera de la conversación.

MURIEL

¿Y qué hicieron al final?

ANDREA

Nada. ¿Qué podíamos hacer? Se quedaron con un dedo menos.

Se miran unos a otros.

4 INT. CASA COLONIAL/DORMITORIO - DÍA (B&N)

En la pequeña habitación hay un camarote. Raúl está acostado boca abajo en la cama inferior. Su rostro ya no tiene la

herida en la nariz. En la pared se proyecta discretamente la sombra de una caña con su micrófono.

Cristián se está armando un tabaco mientras está sentado en el piso.

CRISTIÁN

Te lo digo en serio. Nosotros somos amigos, esto no va bien.

RAÚL

Yo soy el director, ¿que van a venir los técnicos a quejarse por que repito mucho las tomas? Seguro a Pablo Larraín se le quejan...

CRISTIÁN

Esto es distinto, somos todos compañeros. Estamos trabajando gratis. Hay que cumplir los horarios.

RAÚL

Si no se cumplen es por culpa de ellos que no son eficientes. El Héctor webea con su camarita, el Claudio graba todo el sonido con el pico, la Muriel y la Andrea ponen caras culias...

CRISTIÁN

A veces hay que ser práctico. Si nos seguimos atrasando ni siquiera se va a terminar. Está bueno el corto, no puedes desaprovechar la oportunidad.

RAÚL

Si no se termina, ninguno de nosotros se va a titular. No les queda de otra, me hacen caso o repiten un año.

CRISTIÁN

Por favor, Raúl, no seas terco. Tienes que velar por el proyecto, yo ya intenté hablar con ellos, pero ninguno estaba dispuesto a cambiar si tú no lo haces.

Hay unos segundos de reflexivo silencio. El tabaco de Cristián está terminado.

RAÚL

Lo haré, pero por ti.

Cristián se para.

CRISTIÁN

Vamos al living, a socializar un poco.

RAÚL

Tengo que reescribir lo de mañana,
anda tú.

CRISTIÁN

Ya po'...

RAÚL

Voy en un rato.

Cristián sale. Raúl se queda pensativo observando su collar dorado

5 EXT. TRANQUE- DÍA (B&N)

El equipo está reunido junto a un tranque. Están Andrea, Muriel y Luchino apoyados en la mesa de catering, observando. En el fondo, cerca del agua, están Héctor, Raúl y Cristián viendo dónde poner la cámara.

Manuel Rodríguez, totalmente desnudo, pasa delante de Muriel, Andrea y Luchino. Les sonríe con descaro. Luchino mira a sus compañeras y les hace un gesto italiano.

ANDREA

¿Qué le pasa a este huevón?

MURIEL

Es un asqueroso...

Andrea y Muriel van a paso apurado hacia Raúl y Cristián, que siguen con incertidumbres respecto al plano.

ANDREA

¿Pueden decirle al asqueroso ese del Manuel Rodríguez que se tape?

RAÚL

¿Pasó algo? En esta escena va desnudo,
ya sabes. Tiene nombre, además.

MURIEL

Me incomoda mucho que se ande paseando
así. Nos sonrió, además.

CRISTIÁN

¿De verdad?

RAÚL

Capaz le dio risa, no más.

MURIEL

¿Me ves cara de payaso?

CRISTIÁN

Ya, tranquilas, yo le digo.

Cristián se acerca al tranque, en cuyo borde está el actor.

CRISTIÁN

Oye, ¿te podrías tapar? A algunos les incomoda esto.

MANUEL RODRÍGUEZ

Que no miren entonces. La escena es así.

CRISTIÁN

Pero entre tomas te podrías tapar po'. Yo entiendo que tendrás tus métodos, pero es por los demás.

Manuel no responde, se gira hacia el agua.

CRISTIÁN

¡Oye!

Manuel Rodríguez lo ignora completamente.

CRISTIÁN

Te traigo una toalla.

MANUEL RODRÍGUEZ

Tengo que adaptarme a la situación

Rodríguez cierra los ojos y levanta su cabeza hacia el cielo mientras estira los brazos en la misma dirección.

CRISTIÁN

No te estoy preguntando, tápate pa' que te pongan el maquillaje.

6 EXT. ESTERO - DÍA (COLOR)

Manuel Rodríguez, de espaldas y cubierto de sangre, recorre el borde del tranque

MURIEL (OFF)
 ¿Quién diría que el legendario Manuel
 Rodríguez tiene la tula tan chica?

Se escuchan risas de Luchino y Andrea.

Manuel se da cuenta de las risas, se desconcentra por un segundo. Luego se agacha y limpia sus brazos.

7 EXT. ESTERO - DÍA (B&N)

Cristián se acerca apurado al grupo de Muriel, Andrea y Luchino. Están de espaldas a la escena, bebiendo y comiendo de la mesa de catering que también alberga al balde de la sangre. No se dan cuenta de que viene el asistente de dirección.

ANDREA
 El huevón jura que por que se llama
 Raúl, es la reencarnación de Raúl
 Ruiz.

MURIEL
 Pero si Raúl Ruiz no murió hace
 tanto... No alcanza a reencarnar.

ANDREA
 Tu entiendes a lo que me
 refiero.¿Cuando murió ese viejo
 culiado fome?

MURIEL
 Como hace diez años, creo.

CRISTIÁN
 Oigan, se escucharon unas risas,
 silencio por favor. Si no vamos a
 tener que seguir repitiendo las tomas.

Los tres se dan vuelta bruscamente, Muriel y Andrea avergonzadas, Luchino no entiende nada.

ANDREA
 Ay, perdón. Pensábamos que no había
 sonido directo.

Luchino le ofrece un chicle eléctrico a Cristián.

8 INT. CASA COLONIAL/LIVING - NOCHE (COLOR)

El living se ha transformado en un escenario.

Luchino canta frente a todos una canción en italiano.

El destaca en el ambiente oscuro, todas las luces apuntan a él. Lo hace bastante bien.

El público observa anonadado, como si estuviesen en presencia de un fantasma.

Terminada la canción, el público aplaude con fervor.

9 INT. CASA COLONIAL/LIVING - NOCHE (B&N)

Todos a excepción de Raúl están reunidos en el living. Hay luces de fiesta y algo de cotillón. El ambiente es desinhibido y ligero, hay botellas de alcohol sobre las mesas.

El reloj marca las once. En uno de los sillones, están sentados Manuel, Héctor y Cristián. En el otro están Andrea y Muriel, que le reservan un lugar a Luchino.

Muriel abraza y felicita a Luchino, Manuel Rodríguez observa en celoso silencio.

MURIEL

Increíble, Luchino ¡Pareció sacado de una película!

LUCHINO

Grazie mille, bella.

Manuel Rodríguez se para.

MANUEL RODRÍGUEZ

Me toca a mí.

Nadie le hace caso. Luchino saca un frasco de pastillas de su bolsillo y comienza a guardarlas de una en una en un pastillero.

Cristián se percata de que Luchino está con las pastillas

CRISTIÁN

¿Qué es eso?

LUCHINO

Per dormire...

Cristián habla mientras se para y se dirige a la ventana.

CRISTIÁN

Buena idea, mañana hay que levantarse temprano.

HÉCTOR

Déjate de webear un rato.

Luchino saca de su bolsillo los chicles trampa, le ofrece a Cristián.

LUCHINO

¿Ne voglio uno?

CRISTIÁN

No, gracias.

Empieza a sonar una música folclórica, Manuel escogió su canción.

10 EXT. CASA COLONIAL/TERRAZA - NOCHE

Afuera, separado del bullicio, está Raúl fumando solitario.

Cristián saca un cigarro del bolsillo y se sienta a su lado. Ambos contemplan la noche infinita. Cristián prende su cigarro con el de Raúl.

Mientras conversan, los cigarros pierden continuidad. Por momentos parecen totalmente consumidos y por momentos parecen nuevos.

CRISTIÁN

¿Qué pasó?

RAÚL

Nada...

Raúl tiene la mirada fija en la noche. De fondo se escucha a Manuel Rodríguez desafinar una canción folclórica.

CRISTIÁN

Dime, somos amigos. Te conozco.

RAÚL

Tu sabes que lo más importante de mi vida es el cine. Es lo único que tengo.

CRISTIÁN

Obvio. A nadie le importa más que a ti.

RAÚL

Nada... Creo que me acabo de dar cuenta que esto no es lo mío. Soy solo un impostor.

CRISTIÁN

¿Por qué, qué pasó?

RAÚL

Estuve revisando el material...

CRISTIÁN

Tranquilo, falta el sonido, la post. Queda mucho por filmar además.

RAÚL

Todos mis sueños, todas mis buenas intenciones... Es difícil darse cuenta que lo que más quieres en el mundo no es para ti.

Cristián posa una de sus manos sobre la rodilla de Raúl

CRISTIÁN

No digas eso, somos muy jóvenes todavía.

Raúl le toma la mano a Cristián, que con incomodidad rechaza el gesto de su amigo.

RAÚL

Gracias, amigo. Sé que siempre puedo confiar en ti.

Raúl se para y se va.

Cristián se queda fumando pensativo, con algunos retazos del karaoke que sucede adentro.

11 INT. CASA COLONIAL/LIVING - NOCHE

El reloj anuncia las dos de la mañana. La pequeña fiesta acabó, y de eso no queda más que el desastre posterior, que va acompañado de una pequeña sinfonía de grillos y otros animales nocturnos.

En uno de los sillones, duerme Luchino profundamente. Sus pastillas para dormir descansan en la mesa.

En medio de la habitación está Cristián vestido de negro, lleva una tenue linterna.

12 INT. CASA COLONIAL/LIVING/BODEGA/JARDÍN - NOCHE (B&N)

SECUENCIA DE MONTAJE

Cristián echa las pastillas de dormir a un vaso de agua, se disuelven.

En la bodega, Cristián sumerge un dedo en el balde de sangre.

En la terraza, una silueta acarrea a otra silueta.

Cristián entra a su habitación y se acuesta.

FIN DE SECUENCIA DE MONTAJE

13 INT. CASA COLONIAL/DORMITORIO - NOCHE (B&N)

En plena oscuridad se escucha un grito ensordecedor. Se prenden las luces, el equipo despierta. Quien grita es Claudio, que despertó aterrorizado al ver su cama empapada de sangre.

HÉCTOR

¿Qué pasa?

CLAUDIO

¡Hay sangre, ayuda!

Cristián salta de su cama y se acerca.

CRISTIÁN

¿Te cortaste?

CLAUDIO

No lo sé...

Héctor toma la sábana y lo destapa violentamente. Claudio revisa sus piernas viendo si hay algún corte.

CLAUDIO

Estoy entero.

A lo lejos se escucha un grito femenino.

14 INT. CASA COLONIAL/BAÑO - NOCHE

El grito viene del baño, es Muriel. Consolándola, están Andrea y Manuel Rodríguez. Todos en pijama, excepto a Manuel que está desnudo del torso para arriba.

Entran todos los que estaban en la habitación, acelerados.

Claudio tiene una pierna manchada con sangre. Todos notan el mensaje escrito en el espejo: CUANDO LOS MATEMOS, LO VAMOS A FILMAR.

HÉCTOR

¿Qué chucha es eso?

Andrea ve que Claudio está manchado con sangre.

ANDREA

¿Qué mierda está pasando?

MANUEL RODRÍGUEZ

Nos quieren matar.

CRISTIÁN

No digas eso.

15 INT. CASA COLONIAL/LIVING - NOCHE

Todo el equipo llega al desordenado living. Inmediatamente se percatan de que Luchino no está.

MANUEL RODRÍGUEZ

Desapareció el italiano.

MURIEL

¡Luchino!

ANDREA

¡Concha de su madre!

Todos desesperan. De una de las puertas aparece el director.

RAÚL

¿Qué fueron esos gritos?

Raúl observa la pierna de Claudio.

RAÚL

Chucha. ¿Te cortaste?

CLAUDIO

Algo nos está atacando. Desapareció Luchino.

RAÚL

¿Ah?

ANDREA

Por qué mierda en cada rodaje que

estoy pasan cosas raras...

MURIEL

¡Luchino! Hay que ir a buscarlo...

HÉCTOR

Pero mira todo lo que ha pasado, capaz que nos pasa si salimos.

CLAUDIO

Yo no salgo ni cagando.

MURIEL

Yo busco en la casa.

RAÚL

Deberíamos pedir ayuda.

Andrea intenta llamar por el celular.

ANDREA

Campo reculiao, no hay señal.

Muriel y Héctor revisan sus teléfonos.

CRISTIÁN

Ya, yo voy.

RAÚL

No, Cristián. No lo conocemos tan bien, capaz se fue no más.

MURIEL

¿Cómo puedes ser tan penca?

CRISTIÁN

No te preocupes, yo voy. Intentaré pedir ayuda. Si no vuelvo al amanecer, salen entre todos a buscarnos.

16 INT. CASA COLONIAL/LIVING - AMANECER

Cristián entra y acuesta a un sucio Luchino en el sillón en el que previamente dormía. Todo el equipo está reunido.

Muriel le trae agua a Luchino, Andrea le limpia la cara con un pañuelo.

CRISTIÁN

Lo encontré tirado a medio camino de vuelta. Estaba durmiendo. Lo revisé y

no está herido.

RAÚL

Borrachín...

Todos lo miran con enojo. Muriel se acerca a la cara de Luchino.

MURIEL

Pobrecito... ¿Qué habrá pasado?
¿Vienen los pacos?

CRISTIÁN

No, no encontré nada. Pero Luchino tenía este papel encima suyo.

Todos observan atentos como Cristián saca una carta de su bolsillo. Héctor y Claudio se le acercan para leer.

CRISTIÁN

Cineastas, pseudo artistas. Invaden nuestro territorio sin pedir permiso, filman a una vieja cualquiera haciéndola pasar por una de las nuestras. ¿Dónde queda la ética y las buenas costumbres? No podemos aceptar seguir estando mal representadas en todas las películas malas. Si no nos hacen honor en su obra, su director será cruelmente asesinado. Y los demás perderán uno de sus meñiques.

MANUEL RODRÍGUEZ

¡Lo sabía, son las brujas!

ANDREA

Campo reculiao, no otra vez...

CRISTIÁN

Posdata: Si le avisan a las autoridades los mataremos a todos.

Todos miran estupefactos. Raúl se sienta en el sillón, a los pies de Luchino.

MURIEL

Hay que avisarle a los pacos...

ANDREA

¡No! ¿Acaso no escuchaste?

Raúl tiene las manos en la cabeza.

ANDREA

¿Qué significa que quieren que les hagamos honor?

MURIEL

Que hagamos un corto decente, que no sea como ahora que les estamos faltando el respeto.

MANUEL RODRÍGUEZ

A la mínima cosa que pase yo me voy cagando.

MURIEL

¿No cachaste? Si te vas te matan.

CRISTIÁN

Según el plan de rodaje nos faltan un par de días solamente. Quedan escenas importantes, aún podemos arreglarlo.

Raúl se para del sillón.

RAÚL

Hay que terminarlo.

17 EXT. ARBOLEDA/CAMINO/TERRAZA - DÍA

SECUENCIA DE MONTAJE

Manuel Rodríguez observa una puesta de sol.

En la casa ambientada como si hubiera otra fiesta. Todos, pero especialmente Raúl, bailan con extravagancia.

El equipo está reunido filmando.

Cristián sostiene una claqueta en que se lee: ESCENA 22, PLANO 1, TOMA 2.

El equipo está reunido filmando.

Manuel Rodríguez ríe con Muriel.

El equipo está reunido filmando.

Luchino es besado en las mejillas por Muriel y Andrea.

Héctor le da un chicle trampa a Claudio mientras arma la caña.

Andrea, ocupando el gorro de la bruja, asusta a Raúl entre tomas.

Raúl y Cristián observan juntos el monitor.

Luchino le toma una foto a todo el equipo.

FIN DE SECUENCIA DE MONTAJE

18 EXT. CASA COLONIAL/TERRAZA - DÍA

Muriel está tendiendo ropa mojada mientras Andrea revisa el plan de rodaje. Súbitamente, Luchino aparece desde la casa. Sumamente agitado.

ANDREA

¿Pasó algo, Luchi?

LUCHINO

¡Siamo stati ingannati!

MURIEL

Este pobre todavía no catcha que no le entendemos nada...

LUCHINO

I miei sonniferi sono scomparsi. Ne avevo abbastanza per l'intera ripresa. Quando sono scomparsa mi sono svegliata con il sapore delle pillole sulla lingua, non mi era mai capitata. Ma dopo averne preso uno ho pensato che forse era normale. Ma no, me ne hanno dati diversi per addormentarmi e farmi uscire senza svegliarmi. Nessuno sa che abbiamo preso quelle pillole fuori dalla squadra, quindi era uno di questi. Siamo stati ingannati!

Las dos se quedan en silencio por un par de segundos.

ANDREA

Más lento, Luchino.

MURIEL

Andrea, me cae bien Luchino, pero no entiendo como pudiste traer a alguien que no habla el idioma.

Luchino hace con la mano un gesto de pausa. Saca su telefono y comienza a escribir. Luego, le sube el volumen y lo levanta con su mano. Todos observan. El celular emite una voz robótica femenina.

GOOGLE TRADUCTOR

Mis pastillas para dormir desaparecieron. Tuve suficiente para todo el rodaje. Cuando desaparecí me desperté con el sabor a pastillas en la lengua, nunca me había pasado. Pero como había chupado una pensé que tal vez era lo de siempre. Pero no, me dieron para dormirme y sacarme. Me dieron varios. Nadie sabe que tengo esas pastillas fuera del equipo, así que fue uno de ellos. ¡Hemos sido engañados!

Muriel y Andrea se quedan mirándose la una a la otra, totalmente pasmadas.

MURIEL

Concha de su madre.

ANDREA

¿Lo habrá traducido bien?

Andrea bruscamente le quita el celular a Luchino y entre ambas revisan lo que dice

ANDREA

¿Cómo Raúl va a ser tan malo?

MURIEL

¿Estás seguro Luchino?

LUCHINO

Sì, molto sicuro.

Muriel va en búsqueda de la ropa sucia. Da vuelta todo en el piso. Busca las sábanas ensangrentadas. Luchino y Andrea se acercan. Muriel toma las sábanas y les pasa la lengua.

MURIEL

Raúl es un hijo de puta.

19 EXT. ARBOLEDA - DÍA (B&N)

En el set está todo el equipo preparando la escena.

Llegan a paso veloz Luchino, Andrea y Muriel

RAÚL
¿Está planchado el vestuario? Las
estábamos esperando.

Sin contestar nada, Muriel empuja a Raúl, que cae al pasto.

Claudio y Manuel Rodríguez van a socorrerlo

RAÚL
¿Qué te pasa?

ANDREA
Te descubrimos hijo de puta. Nos
vamos.

RAÚL
No, por favor. ¿Que pasó? Si se van,
las brujas me van a matar.

MURIEL
¿Sigues con el jueguito?

ANDREA
Ya te cachamos weón. Drogaste a
Luchino y ensuciaste las sábanas con
la sangre falsa.

LUCHINO
Sei una vergogna, figlio di puttana.
Credi che Fellini o Pasolini avrebbero
fatto una cosa del genere alla loro
squadra per farla lavorare?

RAÚL
¿Qué?

MURIEL
No entiendo como pudiste ser tan
extraordinariamente weón como para
pensar que no nos daríamos cuenta.

HÉCTOR
¿Es verdad, Raúl?

RAÚL
Yo no hice eso, se los juro.

ANDREA
Asúmelo por lo menos...

MANUEL RODRÍGUEZ
Nunca más trabajo con estudiantes.

Quedan todos en silencio. Cristián, que estaba silencioso y contemplativo, salta a la conversación.

CRISTIÁN
Fui yo.

Silencio otra vez.

ANDREA
Sí, claro... Tú no matarías ni a una mosca.

HÉCTOR
Ya basta de que sigas defendiendo a este weon, Cristián.

CRISTIÁN
Fui yo. De verdad.

MURIEL
¿Pero por que harías algo así?

Cristián se queda en silencio.

Claudio deja la caña en el piso y le da un golpe en la nariz.

Todos se llevan las manos a la cabeza o a la boca.

Se oye un grito que pareciera provenir de otra dimensión.

TEO
¡Corte!

Las emociones exacerbadas de los personajes se vuelven repentinamente neutras. Todos se distienden y se mueven de sus posiciones.

A los pocos segundos ingresa Teo, seguido de Vicente y Javiera, que arreglan respectivamente el lavalier y la ropa de Raúl. Octavio y Catalina traen asientos y un quitasol. Los dejan y se van. Los actores se sientan.

TEO
Oigan ¿Saben qué? Esto no funciona para nada.

MURIEL
¿Fue muy exagerado mi tono de voz?

CRISTIÁN

La cagué en la caída, creo.

TEO

No, no. Ustedes están bien. Lo que no funciona es la escena.

Aparece Andy desde atrás de la cámara.

ANDY

¿Pero cómo vas a decir esto a estas alturas?

TEO

No sé. Perdónenme, me equivoqué.

RAÚL

Oigan yo no me puedo quedar mucho rato más.

ANDREA

Si, ya basta, todos los días se atrasan.

Hay una pausa. Iggy cambia el ISO.

TEO

¿No se les ocurre algo a ustedes?

Los actores se hacen los desentendidos

IGGY (OFF)

Teo ¿puedes venir un poco?

Teo se acerca a la cámara.

IGGY (OFF)

Nos queda batería para media hora.

TEO

¿Pero por qué no estás cargando la otra?

IGGY (OFF)

Era el último plano de hoy, supuestamente.

Teo vuelve a sus actores a paso rápido.

TEO

¿Pensaron en algo?

ANDY

No es momento de pensar una escena de cero. Hay que filmar esto, después vemos que hacemos.

MANUEL RODRÍGUEZ

Sí, porfa.

TEO

¿Pero para qué filmar algo que no voy a usar? El corto no puede terminar así, no tiene sentido.

LUCHINO

¿Y si no termina?

CRISTIÁN

¿Cómo sería eso?

LUCHINO

Miren, yo hace poco leí una novela de Europa del este que terminaba de forma totalmente repentina. La gracia es que cada lector, en este caso espectador, se imagina un propio final. En este caso habrían mil opciones: Raúl y Cristián podrían dejar de ser amigos; La película que estaban haciendo podría salir bien o salir mal; Muriel y Andrea podrían funar a los hombrecitos por redes sociales; Luchino podría denunciar a Cristián a los pacos, derivando en que pase una breve temporada en cana, etc.

Hay una pausa.

RAÚL

No está mala esa idea. Me gusta.

MURIEL

Sí, que cada uno se imagine su final.

ANDREA

Esta bueno. Vanguardista.

TEO

¿Pero y cómo haríamos eso?

MANUEL RODRÍGUEZ
¿Cómo, cómo?

ANDY
Así no más po.

Todo el set se queda en silencio.

IGGY (OFF)
Voy a apagar la cámara mientras
cachamos.

Pantalla a negro. Fin

Referencias bibliográficas

- Assayas, O (Director). (1996). *Irma vep* [película]. Dacia Films & Cinea, Canal +.
- Austin, T (1975). Is the Spanish Comedia a Metatheater?. *University of Pennsylvania Press*, 3(43), 275-290.
- Bazin, A. (1967). *¿Qué es el cine?*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Berliner, T. (1999). Hollywood movie dialogue and real realism of John Cassavetes. *Film Quarterly*, 52(3), 2–16.
- Borges, J. L. (1952). Magias parciales del “Quijote”. En *Inquisiciones/ Otras inquisiciones* (págs. 207-211). Penguin Random House Grupo Editorial.
- Cabrejo, J. (2010). Un cine sobre el cine: la metaficción. *Ventana Indiscreta*, 4(004), 44-49.
- Carreño, A. (1982) Del romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones. *Hispanic Review*, 50(1), 33-52.
- Cassavettes, J. (1959). *Shadows* [película]. Lion International.
- Cornejo, T. (2012). Manuel Rodríguez y el húsar en el cine: un discurso histórico sin historiadores. *UNIVERSUM*, 2(27), 45-58.
- De Entrambasaguas, J. (1961). *Lope de Vega y su tiempo*. Editorial Teide.
- Fassbinder, R. M. (Director). (1971). *Beware of the Holy Whore* [película]. Nova International Films.
- García, A. (2003). Metaficción: cuando el cine atraviesa el espejo. *Revista Nuestro Tiempo, Universidad de Navarra*, 5(587), 72-79.
- Iturriaga, J. (2006). Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental, 1910-1920. *Cátedra de Artes*, (2), 67-87.
- Kubrick, S. (Director). (1975). *Barry Lyndon* [película]. Hawk Films.
- Llinás, M. (Director). (2018). *La flor* [película]. El Pampero Cine.

Maturana, C. (2009). La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era pre-cinematográfica en el siglo XIX en Chile. *AISTHESIS*, (45), 82-102.

May, E. (Directora). (1976). *Mikey and Nicky* [película]. Paramount Pictures.

Sienna, P. (Director). (1925). *El húsar de la muerte* [película]. Film Andes S.A.

Urzúa, A. (Director). (1910). *Manuel Rodríguez* [película]. Compañía Cinematográfica del Pacífico.