



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

LA TAREA

Memoria para la obtención de título de Realizador de Cine y Televisión

Cecilia Otero Rivas
Tania Ramírez Vergara
Felipe Garrido González

Profesora guía: Tiziana Panizza

Santiago, Chile
Noviembre, 2013

TABLA DE CONTENIDOS

CAPÍTULO I

La Tarea: Construcción de una Memoria Ausente por Cecilia Otero, Directora y Guionista..... 4

1.1 Dedicatoria.....	6
1.2 Introducción.....	7
1.3 El Proceso de “La Tarea”.....	10
1.4 El Rodaje.....	15
1.5 Autoetnografía y Documental.....	19
1.6 La imagen de la ausencia en La Tarea: la memoria construida con found footage... 26	
1.7 Lo Político en el Documental.....	36
1.8 Bibliografía.....	46

CAPÍTULO II

Found Footage o el Gesto de Volver a Mirar el Pasado por Tania Ramírez, Montajista..... 48

2.1 Presentación.....	49
2.2 Diversidad de Soportes.....	50
2.3 El Trabajo con Found Footage.....	50
2.4 Posicionarse Frente al Montaje.....	54
2.5 Heterogeneidad y Articulación de Sentido.....	56
2.6 Documental de Creación: Montaje, Recuerdos, Sueños.....	60
2.7 Collage Audiovisual.....	61
2.8 Índice de Ilustraciones y Cuadros.....	67
2.9 Bibliografía.....	67

CAPÍTULO III

Producir entre lo Necesario y lo Posible por Felipe Garrido, Productor..... 69

3.1 Introducción.....	70
3.2 La Producción Necesaria.....	72
3.3 La Producción Posible.....	78
3.4 Palabras Finales.....	83
3.5 Bibliografía.....	85

ANEXOS

Informes de Profesores Evaluadores..... 87



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

LA TAREA: CONSTRUCCIÓN DE UNA MEMORIA AUSENTE

Memoria para la obtención de título de Realizador de Cine y Televisión

Cecilia Otero Rivas
Directora y guionista

Profesora guía: Tiziana Panizza

Santiago, Chile
Noviembre, 2013

DEDICATORIA

*“Sobre el fluir fluyente, abandonado, entre banderas fuertes,
sujeto tu ilusión, como un pájaro rojo,
a la orilla de los dramáticos océanos de números;
y, cuando las viejas águilas,
atardecen tus pupilas de otoño, llenas de pasado guerrero,
y el escorpión del suceder nos troncha la espada,
mi furiosa pasión,
mi soberbia,
mi quemada pasión,
contra "la muerte inmortal", levantándose, frente a frente,
enarbola sus ámbitos,
la marcha contra la nada, a la vanguardia de aquellos ejércitos tremendos,
en donde relucen las calaveras de los héroes.”*

Pablo de Rokha

A todos mis padres.

INTRODUCCIÓN

¿Cómo percibimos entonces las relaciones? Aquello que aparece invisible a nuestros ojos pero que gracias a nuestros sentidos somos capaces de percibir. Una relación que se establece entre entidades diversas forja una línea invisible que las reúne. Tal es el verdadero cometido del cine. No se trata de mostrarnos los seres sino de hacernos evidentes sus relaciones, los intersticios entre los seres. Es eso lo que nos atrae del cine y lo que de él debemos exigir. Que nos muestre entonces la realidad “tal cual no aparece”

Udo Jacobsen

Desde la idea inicial hasta su concreción “La Tarea” ha sido un documental atravesado por múltiples líneas temáticas y formales que se entrelazan y se dan sentido unas con otras dentro de la película. “La Tarea” se plantea como una exploración en la relación con mi padre fallecido antes de mi nacimiento a través de la comparación con otras relaciones filiales. Sin embargo esta pregunta por la ausencia está envuelta en varias capas que dotan de sentido los personajes y las temáticas que mueven el documental. Mi papá era un guerrillero internacionalista, apasionado por la ideas de izquierda, repartió su juventud entre la política y los proyectos personales. Alfonso también fue guerrillero, internacionalista, a diferencia de mi padre él volvió y ha criado a sus hijos. La pregunta por la identidad está envuelta en el contexto político que circunda a los personajes. Cómo es el hijo de este padre guerrillero, qué refleja de él, cómo reacciona ante la historia de su padre. Paralelamente cómo se va forjando la relación – qué son las relaciones- con el padre ausente y por lo tanto la identidad personal.

El siguiente texto pretende hacer una cartografía por todas las líneas temáticas y conceptuales que cruzan “La Tarea” en diálogo con mis reflexiones como directora desde la experiencia del proceso creativo. La imagen de lo ausente, la pregunta por la identidad, lo político, la autoetnografía y el uso de found footage y el Súper 8. Son puntos a trazar en este mapa, puntos que se cruzan y se justifican entre si tanto en el proceso de filmación como en el montaje del documental.

“Breton admiraba que en lo fantástico sólo hubiera lo real (...) Ocurre como si,

ante la imagen fotográfica, la vista empírica se desdoblase en una visión onírica, análoga a lo que Rimbaud llamaba <<videncia>>, no extraña a lo que los videntes llaman <<ver>>”¹

¿Cuál es la imagen de la ausencia? Aquellos intersticios entre los seres que solo pueden ser revelados por el cine. Las imágenes filmadas en otro tiempo vuelven para retratar fantasmas del presente. “La primera vez que vi a mi padre en movimiento fue en un video filmado por un amigo en Cuba” Es así como la imagen paternal se va revelando en la textura de la cinta Súper 8 el tratamiento estético de este soporte tiene directa relación con la forma en que recuerdo* (un recuerdo construido) a mi padre. El imaginario que circunda su figura está basado en imágenes tomadas por otros, de las cuales me he apropiado y he re significado para construir en una primera instancia la figura paternal que me permita hacer una exploración de mi misma. Siguiendo esta línea hay en “La Tarea” un fuerte sentido autoetnográfico, exponer parte de mi historia personal más que un sentido contemplativo es una exploración de la sociedad a través de las relaciones que hay entre los personajes, su vida política y las imágenes que han rodeado su vida. Por lo tanto me pregunto por la imagen que ha rodeado toda mi vida, esa imagen es mi padre, mi padre es una imagen, un recuerdo de una imagen.

“La imagen no es más que un doble, un reflejo, es decir una ausencia... la característica de la imagen mental es una determinada manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia... de estar presente en el seno mismo de su ausencia. El original se encarna, desciende a la imagen. La imagen es presencia vivida y ausencia real, una presencia-ausencia.”²

Desde ahí la relación con mi padre empieza a cambiar, el personaje ausente logra presentarse en la pantalla, ya no hay una búsqueda de la persona, más bien hay una interrogación constante por qué es, ¿Es real? ¿Está presente? ¿O es solo una puesta en escena, una artimaña del lenguaje cinematográfico? Pues la condición primordial de esta presencia es no estar, o estar ausente.

A lo largo del proceso creativo de la película el uso del archivo ha sido dirigido hacia una búsqueda. La fragmentación, el re encuadre, la ralentización, la mirada incisiva sobre una fotografía. No basta con la imagen de los soldados disparando, se trata de encontrar un sentido, aquellos sentimientos que embargan a los cuerpos dispuestos a la guerra. Una visión de la política desde la intimidad del relato. No basta con usar el archivo para generar memoria, se trata

1 (Morin, 2001)

2 (Morin, 2001)

de preguntar, cuestionar dentro de todas las capas de lectura que nos ofrece una imagen la memoria que estamos generando. Cómo miramos el pasado y cómo nos miramos a nosotros.

EL PROCESO DE “LA TAREA”

“La Tarea” es un proyecto que se remonta al año 2009, ese año hice un primer trabajo llamado “Partir”, un documental basado en la reconstitución de la vida de mi padre, específicamente los últimos tres años de vida, su matrimonio, el embarazo de mi mamá y su partida a la guerra. En esa primera instancia el la pregunta central del trabajo giraba en torno a la decisión de irse a la guerrilla versus el proyecto personal familiar. Desde ese entonces me había propuesto hacer un documental que tomando como punto de partida la pérdida de mi padre se abriera a una exploración más amplia de las relaciones filiales cruzadas por el estallido violento de procesos históricos como fueron las guerrillas latinoamericanas, que se preguntara por la herencia que nos dejó nuestro padre, en un sentido histórico y político, por la conformación de la identidad cuando el padre tiene una carga tan potente y también por la conformación de la identidad cuando el padre no está ¿Cómo se transmite entonces esa herencia? Y más allá de eso cuál es la relación de la imagen con este proceso, la pregunta es ¿Puede el cine permitir un encuentro que va más allá de la muerte, de los objetos? ¿Por qué nos identificamos con las imágenes de otros? ¿Qué encontramos en ellas que nos permite ver parte de nosotros mismos?

A medida que la investigación avanzaba fueron apareciendo nuevas aristas del tema. En mi opinión hay líneas principales que se dividen a su vez en sub temas:

- 1. La historia personal de la pérdida:**
 - 1.1. Conformación de la identidad, búsqueda del origen
 - 1.2. Conflictos personales con la historia política de mi padre
 - 1.3. La construcción de la figura paterna a través del cine
- 2. Internacionalismo y contexto histórico:**
 - 2.1. Definición de internacionalismo, chilenos internacionalistas
 - 2.2. Historia chilena y latinoamericana
 - 2.3. Partidos políticos, ideología, poder y divisiones internas
- 3. Relaciones familiares e identidad**
 - 3.1. Vínculos filiales, comparación entre la relación con un padre presente y uno ausente
 - 3.2. Identificación entre padres e hijos, qué heredamos del padre, cómo lidiamos con aquello
 - 3.3. División de la familia por el contexto histórico, impacto en la actualidad

De todas estas líneas me parecía más interesante enfocarme desde el relato personal, sin dejar de lado la amplitud que conlleva la fuerte carga política e histórica que hay en el documental. Esta

película debía estar hablada desde la intimidad, tanto la propia como la de los personajes y a partir de ese punto buscar una reflexión acerca de la repercusión que tienen estas historias particulares a un nivel más global. Aún así el punto de vista seguía estando amplio, si bien tenía claro que quería alejarme del reportaje, de la estética del documental político que gira en torno a “bustos parlantes” con uso del archivo de forma ilustrativa con pretensión de objetividad. En mi opinión la subjetividad es lo que enriquece al relato cinematográfico, el punto de vista que cada uno tiene de una historia, los matices de la realidad bajo la mirada de cada persona que aparecen en el documental. Es por esto que el documental está contado en primera persona.

“...detrás de esa cámara hay una subjetividad que vive esa realidad desde una determinada perspectiva. ¿Por qué entonces insistimos en que el cine es capaz de mostrarnos la realidad “tal cual es”? Ese es el camino (o una multiplicidad de caminos) que en algún momento, por efímero que sea, puede conducirnos a entrever una verdad. Ese el sentido del cine, la misión, si es que tiene alguna, que le hemos encomendado. Pero la realidad, tal como la entendieron los surrealistas, supera con creces la evidencia material de su existencia. Los pensamientos, los sueños, la fantasía, son tan reales como la roca o el edificio. (“Todo es real”, André Breton).”³

Asumirse como personaje es un proceso complejo, si bien en “Partir” ya había pasado por dicho proceso, replantearse la auto representación es complejo porque siempre está el temor en caer en la un relato egocéntrico y poco interesante, pero superando esta primera barrera la exploración personal en tanto personaje y realizador fue haciéndose cada vez más necesaria para poder apegarme al punto de vista que esta puesto en la visión de una hija que se cuestiona lo que es hoy en relación al pasado de un padre desconocido, por otro lado para poder unificar las líneas narrativas de los otros personajes y hacer una comparación que dotara de sentido la historia, fue necesario hacerme cargo de mis reflexiones como sujeto que carga una herencia histórica que le es en parte desconocida y que cuestiona su identidad y la identidad de la sociedad en la que esta implicado.

Desde 1990 Chile es un país con un régimen democrático, la libertad se promueve como un derecho humano básico, sin embargo para muchas personas la represión de la dictadura sigue arraigada en las fuerzas que manejan este país, especialmente para aquellos que fueron opositores al gobierno militar. El temor a la persecución se acrecienta aún más en el caso de los

³ (Jacobson, 2011)

que formaron parte de grupos políticos que operaban en clandestinidad. La mayoría de los internacionalistas chilenos que regresaron vivieron los primeros años de la década de los 90 trabajando en la clandestinidad, poder re insertarse en la sociedad ha sido sin duda un proceso política y emocionalmente complejo para todos. Los personajes de esta película estaban dentro de ese grupo de internacionalistas. De por si son personas que se caracterizan por ser bastante reservados en cuanto a su pasado político, convencerlos de aparecer en una película requería que rompieran ese código de anonimato que mantuvieron durante años por seguridad.

Para orientar mi búsqueda establecí ciertos criterios de selección, en primer lugar me interesaba que tuvieran hijos, en segundo lugar que a pesar de que ambos compartían un pasado político común fueran diferentes entre sí en cuanto a su situación familiar, profesional, económica, etc. En el fondo que hubieran vivido distintos procesos de adaptación en el Chile post dictadura, se me hacían necesarias estas diferencias para poder generar contrastes en la película y además para individualizarlos más allá del guerrillero. Conversé con muchos de los internacionalistas que había conocido durante la investigación. En algunos de los casos la delicadeza del tema y el temor a la repercusión que esto podría tener en sus vidas hoy fue un freno. Además de la posibilidad de perder su trabajo y del impacto familiar (algunos no habían querido transmitir esta experiencia a sus familias), el miedo a la persecución de la CNI era un factor importante para no querer hablar. Finalmente llegué a Alfonso, un padre trabajador con un presente muy distinto a sus sueños de adolescente Alfonso y su hijo Ulises tienen una relación basada en la sobreprotección por parte de Alfonso. Esto me permitía hacer una comparación con mi propia situación y retratar aquello que dejó el pasado guerrillero en el modo de ser de este padre y la forma en que sus hijo reaccionaba a esto.

Con el fin de organizar la historia definí tres líneas narrativas principales, estas se dispusieron de acuerdo a los dos tiempos que tiene la película: Presente y pasado. Paralelamente hay una línea atemporal, que más bien reúne estos dos tiempos y es desde donde se articula todo, esa es “mi línea” el espacio que tengo dentro del documental que funciona a la vez reflexiva y transitivamente. Permite ir horadando en las distintas capas de la historia y en la necesidad de hacer la película.

El cine es un territorio que ofrece su relieve pero también sus capas geológicas. El

*cine tiene profundidad pero para encontrarla hay que cavar con ahínco y convicción. El cine es un territorio de descubrimientos*⁴

Mi “línea narrativa” está marcada por la cámara Súper 8 que registra mi subjetiva de lugares y acciones que van contrastando y dando sentido a las otras líneas. En este espacio está mi voz en off. Aquí se hacen las reflexiones sobre el padre (la pérdida) y la importancia del cine como espacio de articulación de relaciones, atravesando conceptos como la imagen y la ausencia. Es lo que le da progresión al relato. Genera una comparación tácita con la relación que Ulises tiene con su padre. A su vez pone en evidencia la cámara y el punto de vista, habla directamente de la intervención de la realidad y la irrupción de la mirada que cuestiona los límites entre la imagen y el objeto - cuál es más real -, el fuera de cuadro.

La segunda línea narrativa es el presente, enfocada desde Ulises, su mirada al padre en el tiempo del rodaje. Aquí hay un seguimiento constante a padre e hijo en sus rutinas cotidianas. Mientras personajes se dejan ver van saliendo a la luz los diferentes matices de sus miradas sobre una misma historia. Alfonso como un ciudadano normal, un trabajador, Ulises como un adolescente inmaduro que no se ha enfrentado a la figura paternal. Es un viaje, una maduración, un mayor grado de comprensión del pasado internacionalista para ambos. Es una línea de la presencia, hablan de la experiencia de vivir juntos y de cómo los ha marcado esto. Se trata de comenzar a hacer preguntas.

Finalmente está la línea del pasado, la guerrilla, la política y la muerte – la desaparición de mi padre - El pasado irrumpe con la guerra desde el relato íntimo del recuerdo infantil hasta el recuerdo de la experiencia de Alfonso. Entendemos cómo tomó ese rumbo y qué pasó después, la división de la familia y la postergación de sus proyectos personales por una tarea política. El nacimiento de los hijos marca un hito, un cambio de foco. Pasado y presente se funden en esta nueva tarea.

Estás tres líneas no van corriendo por separado, se cruzan unas con otras, dialogan entre sí lo que permite que se vea, más allá del relato en off, la complejidad que hay en toda relación padre hijo, el grado de comprensión que se tienen los unos de los otros. La visión de la guerrilla casi

4 (Jacobson, 2011)

como un juego de soldaditos de plomo por parte de Ulises y la guerrilla como una etapa casi secreta, peligrosa, pero necesaria y hermosa para Alfonso.

Presente y pasado se van interrumpiendo unos a otros. Las imágenes de archivo aparecen como una visión fragmentada de la pérdida del padre. Son piezas de la historia rota que se van encajando en un recuerdo construido, es decir van tomando la forma de una relación fantasmagórica potenciada por la cinematografía. Van generando una atmósfera dentro del documental, no se trata de ilustrar la historia, se trata de potenciar el impacto de hechos tan externos como un golpe de estado en relaciones tan íntimas como las filiales. Es la ramificación de la historia a un nivel microscópico y las chispas de ellas que estallan en lo más recóndito de nosotros hoy, aquello que pasa desapercibido ante nuestros ojos y los de los demás porque se han naturalizado, como una reacción asimilada en la memoria histórica construida en base a la apropiación y re significación de las imágenes que hay de ella.

Este documental alcanza diferentes capas, así como la pérdida de mi padre se ha transmutado en niveles diferentes y cambiantes a lo largo de mi vida, no solo en el ámbito familiar y personal, si no en muchos de los cuestionamientos políticos y sociales que me planteo. Por eso la mejor manera de lograr contener todas estas capas dentro de la película fue hablar desde la experiencia personal.

Detrás de la relación de sobreprotección entre Alfonso y Ulises, de la relación invisible con mi padre, hay una historia de las relaciones familiares mediadas por ideales y compromisos ideológicos. Las huellas que dejan en nuestra identidad las presencias y las ausencias se trata de preguntarse sobre la necesidad que tenemos de buscar nuestro origen. Rompiendo con un sentido histórico tradicional, los internacionalistas son una parte desconocida de la historia de Chile – fuera de cuadro - que involucra una serie de conceptos y condiciones como la juventud, los ideales, el poder, la violencia y el deseo de romper la orgánica establecida. Representan el detonante que estalla los grandes cambios a nivel histórico. Sin embargo traen consigo todos los matices que conllevan reintegrarse en una sociedad en la que no pudieron quebrar de manera estructural el sistema contra el cual luchaban.

EL RODAJE

Enfrentarse al rodaje es aterrizar la idea, antes de empezar a grabar tenía una estructura mental de lo que quería filmar. Había conversado con Tania (montajista) sobre orientar las tomas hacia el conflicto padre-hijo en relación al tema político, por lo tanto llegaba con mayor claridad de lo que quería filmar en cada jornada. Opte por no tener la cámara registrando en todo momento, en primer lugar para lograr que los personajes se relajaran y dejaran de prestarle atención y además para evitar llegar al montaje con una cantidad excesiva de material. Eso nos permitió también conocer mejor el material con que contábamos y tener una idea más despejada de los usos que podría tener cada secuencia. No estar filmando en todo momento no significa dejar de estar alerta, establecí un código con el equipo siempre que surgía algo inesperado intercambiábamos un par de miradas y la cámara y el sonido empezaban a registrar en silencio.

Una vez en la locación antes de empezar la jornada hablaba por separado con Luis (cámara) y le explicaba lo que más me interesaba de la situación. Los planos que quería lograr y los detalles que me interesaban. Trataba de mantenerme siempre junto a la cámara para ir revisando las tomas y dándole algunas indicaciones más específicas. No obstante le daba a Luis bastante libertad creativa, al manejar la cámara siempre tenía propuestas de encuadres y movimientos que me parecían muy acertadas.

Con Amanda (sonidista) usaba el mismo método, cuando se grababan situaciones como almuerzo o conversaciones le indicaba en los personajes que yo presumía se iba a centrar la situación y en lo que era más importante registrar con claridad. Cuando filmábamos en exteriores o hacíamos seguimientos cámara y sonido iban separados para tener más agilidad. En esos casos donde no había mucho diálogo mi prioridad era que sonido registrara los detalles sonoros de la rutina de los personajes, los pasos, los papeles, las llamadas, toses, etc. Lo importante es que pudieran tener algún uso narrativo y emotivo junto con el sonido ambiente.

Antes de empezar las filmaciones me había reunido con los personajes por separado para explicarles, o tratar al menos de darles una idea de lo que implica una filmación. Es difícil que una persona que no está relacionada con el cine logre dimensionar lo que significa estar frente a

una cámara y el trabajo que hay detrás de ella. Los primeros días de rodaje se quedaban un poco paralizados con la cámara, me preguntaban qué tenían que hacer. Yo les explicaba que lo importante era que se relajaran e hicieran sus cosas con normalidad. En algunos momentos les daba indicaciones de posiciones y movimientos, pero la mayoría de las veces nosotros nos adaptábamos a lo que hiciera el personaje. Después de un tiempo ya habían asimilado completamente el proceso y fluían con mucha naturalidad. A medida que avanzaba el rodaje e iba conociendo más a los personajes podía intuir sus reacciones o sus acciones, por lo tanto estábamos más preparados para mover la cámara cuando fuera necesario. El hecho de que los personajes se adaptaran tan bien al rodaje empezaba a jugar en contra cuando empezaban a “actuar de si mismos” para la cámara, sobre todo pasó con Alfonso, esto se notaba en la manera de hablar demasiado correcta con un discurso que parecía aprendido. En esos casos le pedía a Luis que desviara discretamente la cámara y nos enfocáramos en otra persona. O simplemente cortábamos. Así evitábamos perder la autenticidad de la persona y caer en la caricatura.

El rodaje siempre trae cambios, no solo lo inesperado, si no también la evolución de los personajes o la manifestación de pensamientos y sensibilidades con las que no contaba, lo que hacía que el punto de interés fuera mutando, el conflicto aparecía por caminos que no habíamos contemplado.

Ulises resultó ser sumamente inmaduro. Era una mimesis de las frases de su padre. Sus cuestionamientos sobre la guerrilla giraban en torno a temas más superficiales como los disparos y las armas. Alfonso sobreprotegió a Ulises toda su vida, de hecho no le contó nada sobre el internacionalismo hasta que él se enteró por accidente hace un par de años. Ulises evita el enfrentamiento con su padre, la sobreprotección que ha vivido lo ha alejado de comprender mejor lo que vivió su padre. Entre ellos hay una brecha generacional importante, donde Alfonso ha depositado los códigos de su entrenamiento militar como el no hablar más de lo necesario y mantener a la familia alejada de la información por seguridad en la crianza de Ulises. Por eso mismo se me hacía muy difícil lograr una reflexión en él, tenía miedo de preguntarse. En realidad a lo largo de todo este proceso recién empezó a preguntarse por su padre, por su pasado, por la guerrilla más allá de un juego. Hay un crecimiento importante en el personaje que se ve en el documental

Muchas veces los personajes evitaban llegar a temas más complicados, el conflicto se demoraba en aparecer. En esos casos proponía situaciones donde se pudiera llegar a esos temas con más facilidad, como por ejemplo reunir a padre e hijo alrededor de fotos de la guerrilla, lo que inmediatamente evocaba recuerdos y preguntas. Sin embargo no me gusta manipular mucho las situaciones cuando no son parte de la propuesta inicial en cuanto a la dirección del documental. Más que forzar las cosas prefiero adaptarme a las posibilidades que ofrece la situación y si es que no aparece algo que me sea relevante para la película opto por dejar de grabar y esperar otra ocasión.

Desde la propuesta inicial, los personajes no iban a aparecer entrevistados en cámara. En primer lugar para darle más valor al personaje en acción, seguimientos que dieran más luces acerca de su modo de ser y de su entorno actual. En las oportunidades que vemos a los personajes hablando es cuando conversan entre si. Otro de los motivos de esta decisión fue el darle un tiempo y un espacio a las entrevistas donde los personajes estuvieran cómodos y pudieran llegar a todos los temas que queríamos tratar, dedicamos jornadas de grabación aparte dedicadas solamente a entrevistas. La pauta de preguntas era larga, empezaba por un breve descripción de si mismos, luego temas un más triviales, cerca de la mitad las preguntas tocaban los temas más delicados como la guerra y los hijos y luego volvía a repetir algunas preguntas del comienzo acerca de si mismos, en casi todas las oportunidades la misma pregunta repetida después de la reflexión hecha a lo largo de toda la entrevista tenía una respuesta más profunda y completa.

Como directora era yo quien hacía las preguntas, antes de empezar la entrevista formal conversaba con los personajes, les explicaba que se tomaran su tiempo y que podíamos parar cuando ellos quisieran. Muchas veces las respuestas se alejaban de la pregunta inicial, para romper la atmósfera prefería no interrumpir al entrevistado, además al dejarlos hablar llegaban a otras reflexiones que complementaban la pauta de preguntas y se volvían a ajustar a la pregunta inicial de alguna manera. Otro caso era obtener respuestas escuetas o silencios, en vez de insistir con la pregunta esperaba hasta ellos mismos tomaran la palabra o profundizara la reflexión. El silencio funcionaba como un detonante a la hora de obtener respuestas a preguntas más complejas.

El caso más complicado a la hora de las entrevistas fue el de Ulises de 17 años, al ser tan inmaduro le costaba hilar las ideas, se desconcentraba con facilidad, titubeaba y balbuceaba a la hora de contestar o simplemente no entendía la pregunta. Fue necesario repetir la entrevista en otra jornada. Opté por conversar con él en un tono más lúdico, a veces yo le daba ideas o le ponía ejemplos relacionados conmigo para ayudarlo a comprender la pregunta. Hay un límite en que te das cuenta que la persona no va a llegar a la reflexión que estás buscando e insistir en lograrlo es forzar algo que no está en los pensamientos del entrevistado, si no que tu como directora quieres que aflore, cuando tomas conciencia de esto es más simple pensar en el peso que tiene la inmadurez, de Ulises en este caso, y todo lo que eso refleja y lo que aporta a la historia. Nuevamente hay que desviar el conflicto que habías observado antes e integrarlo desde el punto de vista de la cámara hasta el montaje.

Por otra parte Alfonso tiene un discurso muy firme y es difícil sacarlo de ese lugar seguro. Lograba romper esa coraza luego de al menos media hora de entrevista, sin embargo su forma de hablar sigue siendo muy paternal, como ensayada – es una persona completamente honesta - pero al escucharlo en el montaje nos enfrentábamos a unas cuñas inflexibles y largas que requerían un cuidado especial a la hora de ponerlas sobre una imagen.

AUTOETNOGRAFÍA Y DOCUMENTAL

“De manera inequívoca, el lenguaje ha supuesto que la memoria no es un instrumento para inspeccionar el pasado, sino más bien el medio por el que esa inspección acontece. Así como la tierra es el medio en el que yacen sepultadas antiguas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido. Quien trata de aproximarse a su propio pasado sepultado ha de proceder como un hombre que excava. Ante todo no debe temer a volver una y otra vez sobre un mismo estado de cosas... a esparcirlo como se esparce la tierra, a removerlo como se remueve la tierra”

Walter Benjamin

¿Por qué hablar de si mismo en una película? Poner en manifiesto la historia personal, indagar en un acontecimiento, escudriñar en la infancia en busca de respuestas a las preguntas del adulto de hoy. No se trata de entenderse solo a si mismo, se trata de comprender la historia en la que se ha crecido. Es ir develando un proceso social complejo a través de la experiencia personal. La búsqueda del todo en un fractal. Esto implica un análisis socio-histórico desde la subjetividad personal, alejarse del gran relato histórico formal y objetivo, con fechas, estadísticas y límites que rozan la exactitud. En los libros de historia y luego en los documentales históricos se habla de grandes bloques de población, no hay personas excepto aquellos a los cuales se les otorga el título de protagonistas, generales, presidentes y mártires de la patria. Bajo la capa de la uniformidad los ciudadanos pierden su nombre, son parte de procesos que parecen hacerse solos de una manera casi científica, por lo menos esa impresión tengo de los documentales que veía en la clase de historia cuando estaba en el colegio. Bajo mi punto de vista, la gran historia sepulta bajo una verdad única las innumerables visiones de un mismo periodo, bajo un proceso lineal lógico omite las experiencias disímiles y complejas de millones de individuos cuyas vidas tomaron diferentes rumbos que se componen en parte de los grandes procesos socio-económicos y políticos, pero también de deseos, pasiones, sentimientos y necesidades a un nivel microscópico, a un nivel personal.

“El cine debe ser personal”

John Cassavetes

La etnografía estudia el comportamiento humano desde un marco antropológico, sin embargo su estudio está ligado a la experiencia grupal, los datos recogidos apuntan a comprender a una comunidad. El etnógrafo debe mantenerse “objetivo” en su observación, además es una mirada exterior, un hablante en tercera persona. ¿Cómo comprendemos la etnografía en el documental hablado desde la experiencia personal? El realizador que a su vez se expone en la película observa y registra acontecimientos y pensamientos en una mirada introspectiva y crítica donde no se priva del juicio, si no que cuestiona todo lo registrado bajo los criterios de su mirada, su opinión o no opinión que ha sido formada a lo largo de la experiencia que exhibe en la película. La voz en primera persona remite a la intimidad desde la cual se mira al otro, los lazos que lo conectan con la sociedad aparecen de manera caótica.

“El papel crucial de la etnografía en el proceso de acercamiento, identificación, análisis e interpretación de las sociedades humanas... el trabajo del etnógrafo consiste en observar y registrar el comportamiento humano, lo que la gente hace y lo que la gente dice que hace, buscando el contexto específico del grupo observado para luego describir e interpretar la significación de lo observado en el marco de unas hipótesis y postulados teóricos que se quieren contrastar.”⁵

Los documentales que veía en el colegio se apartaban de todo método de representación artística que pudiera restarle valor académico a su contenido. El experto como figura de autoridad en una determinada materia, daba cátedra de sus conocimientos, con bases científicas y probadas. Las imágenes del busto parlante eran alternadas con fotografías o videos de archivo que funcionaban como una ilustración redundante y explicativa del tema. Todo esto dentro de un montaje lineal y arrítmico que funcionaba como somnífero para la mitad de la clase.

“El cine etnográfico tradicional, por valerse de un discurso científico, se caracteriza por un repudio a cualquier tentativa artística, se esmera en crear un discurso de sobriedad, sin confesar que para construir dicho discurso, son también necesarias estrategias estéticas. Los códigos dramáticos bien conocidos en occidente, como la curva narrativa clásica (introducción a los personajes, irrupción de un problema, solución y desenlace), y convenciones cinematográficas realistas (toma larga, edición continua, sonido sincrónico), esconden tras discursos coherentes y científicos el erotismo de la mirada, la fascinación por lo extraño, la dependencia de

5 (Argemir & Girona, 2010)

Otro para la constitución de la propia identidad; en resumen, el deseo del cineasta y de toda su cultura.”⁶

La subjetividad viene a acabar con esta visión de documental etnográfico científico. El relato íntimo enriquece la representación artística y desata las múltiples posibilidades que hay dentro de la mente de cada persona. La auto etnografía se abre como un vasto campo de formas de conocer una serie de cambios sociales a través de la historia de un “yo”

Dentro de “La Tarea” hay una exposición de una parte de mi vida en correspondencia con la pérdida de mi padre. A través de recuerdos, pensamientos, sueños, vivencias se va tejiendo esta relación que se hace concreta en la pantalla, sin embargo no defino “La Tarea” como un documental autobiográfico, si bien contiene parte de mi vida, no hay un relato cronológico de la misma. Es más bien una deconstrucción del imaginario de la hija que busca y construye la figura del padre en la película, la intención no es contar una vida si no entrelazar algunos momentos de ésta que hagan sentido con la figura desaparecida del padre y la construcción de relaciones identitarias en el marco de un contexto socio histórico marcado por procesos violentos como el golpe de estado en Chile y las guerrillas centro americanas.

Me parece relevante marcar la diferencia entre autobiografía y auto etnografía, si bien ambas apuntan a un modo de auto representación, esta última explora diferentes niveles dentro de la autorreferencialidad, que conecta desde lo más íntimo de la emocionalidad con sucesos totalmente exteriores y ajenos al sujeto que habla, pero que sin embargo han condicionado en algún sentido la historia personal del hablante.

“Este modo etnográfico de auto-representación es omnipresente en lo que ha sido ampliamente reconocido como una “nueva autobiografía” en cine y vídeo. La autobiografía se convierte en etnográfica cuando el cineasta o videasta entiende su historia personal como implicada en formaciones sociales mayores y procesos históricos. La identidad ya no es un “yo” trascendental o esencial que es revelado, sino una “puesta en escena de la subjetividad”, una representación de sí misma como una performance. En la politización de lo personal, las identidades son interpretadas con frecuencia en medio de varios discursos culturales, ya sean étnicos, nacionales, sexuales, raciales y/o basados en clases sociales. El sujeto “en la historia” se vuelve desestabilizado e incoherente, un sitio de presiones

6 (Moller, 2012)

discursivas y articulaciones”⁷

En “La Tarea” puedo distinguir elementos auto etnográficos, en primer lugar la “puesta en escena de la subjetividad”, antes de conocer el concepto de “auto etnografía” de manera instintiva quizás decidí “escenificar” mi personaje en la película a través de un registro en Súper 8mm hecho por mi, donde jugara con los pensamientos, recuerdos y emociones que circundan el abismo entre mi padre y yo. Esta cámara subjetiva iría recorriendo espacios como la casa vacía de mis tíos abuelos donde alguna vez vivió mi padre, una playa donde aparece en el video en que lo vi por primera vez, el registro de un mago que hace aparecer algo de la nada, mi reflejo entrecortado en trozos de vidrio en el piso, etc. La idea de usar el Súper 8mm tiene su fundamento en que es este formato en el que recuerdo a mi padre, el único video – y la única forma- en que lo vi en movimiento, y también explica el por qué el cine reviste esta conexión, y se constituye como una forma de relacionarse con algo que fuera de la pantalla sería imposible. El mundo de los muertos está fuera de nuestra dimensión, se podría decir que está fuera de nuestro cuadro de percepciones, el cine tiene la capacidad de hacer aparecer aquello que está fuera de cuadro.

En segundo lugar, el relato autobiográfico está detonado por procesos históricos mayores: la pérdida de mi padre en la guerra. La subjetividad aparece entre discursos culturales diversos, ligados a concepciones políticas y valóricas. La mezcla de las idiosincrasias Chilena, Cubana y Salvadoreña se asoman desde en mis primeros recuerdos de infancia, en las cajas guardadas en los closets de la casa donde aparecían banderas, medallas y pañoletas, siglas indescifrables, el acercamiento a la guerrilla desde el juego. La visita de los amigos de mi papá, su acento que me parecía tan extraño, se presentaban como compañeros, tenían medallas como las que guardaba mi abuela. Los discursos políticos de izquierda, la mutación del concepto de guerrilla: la guerrilla como algo familiar, la guerrilla como amor y solidaridad, la guerrilla como característica totalizante de la imagen de mi padre, la guerrilla como aquello que se llevó a mi padre, la guerrilla que me mantiene en pugna conmigo misma. Todo esto se manifiesta en la desarticulación la imagen propia, que se debate entre las discursividades en las que está imbricada.

7 (Russel, 2012)

La voz en off en “La Tarea”, mi relato que articula y cohesiona la película, complementa la “puesta en escena” de la subjetividad. Esta voz hablada en primera persona, siempre desde la experiencia, enfrenta directamente aquello que se mezcla entre recuerdos y fantasías de la niñez con las reflexiones y deseos de la mujer actual.

*“Una característica común de la autoetnografía es la voz en off en primera persona, que es, intensamente y sin ambigüedades, subjetiva. Este es, sin embargo, sólo uno de los tres niveles en los que un cineasta o videasta se puede circunscribir, los otros dos están en el origen de la mirada y en la imagen del cuerpo. Las múltiples permutaciones posibles de estas tres “voces” —orador, vidente y visto— son las que generan la riqueza y diversidad del cine autobiográfico. A las posibilidades discursivas de estas tres voces se le suma otra forma de identidad, que es la del cineasta vanguardista como creador de collages y como editor. Esta es quizás la herencia surrealista de la forma, el papel de la yuxtaposición, la ironía y el *retrouvé*, a través de los cuales el cineasta o videasta “escribe” una identidad en estructuras temporales. Al circunscribirse a sí mismos a nivel del “metadiscurso”, los cineastas y videastas también se identifican con sus tecnologías de representación, con una cultura de cine independiente, junto a sus otras identidades discursivas.”⁸*

La integración de varios formatos dentro del documental acordes a las tecnologías de distintas épocas tiene relación con la visualidad de cada etapa, visualidad como forma de memoria. No solo como recordamos si no como conocemos. La intervención de imágenes de archivo en video, found footage y Súper 8mm está ligada con la fragmentación de la subjetividad, ya que no hay un recuerdo del padre real, hay un recuerdo del padre a través de distintas etapas que va tomando la textura visual de los distintos formatos que aparecen en la película, no necesariamente hay correspondencia entre lo que aparece en la imagen y el padre real, puede ser otra persona, inclusive un objeto o un lugar, pero es la composición entre formato y relato lo que genera un recuerdo real del padre en la subjetividad de la hija que está construyendo esta figura. Como hija y realizadora traigo de regreso una figura que no es solo la paternal, además es la base de la propia. Por eso la reflexión es sobre la necesidad del cine y el uso del leguaje cinematográfico como motor de la búsqueda.

Las tres voces que menciona Russel (orador, vidente y visto) denotan la escisión del realizador. La distancia entre la persona que está detrás de la cámara y la imagen, no es solo física, es temporal. La subjetividad se divide entre la mirada y el cuerpo filmado. En “La Tarea”

8 (Russel, La Fuga, 2012)

aparece de la siguiente forma, voz en off, cámara S8 desde donde se origina la mirada, imagen del cuerpo a través del fragmento que se cuele en el registro S8. Por otro lado hay un distanciamiento temporal que se manifiesta en el found footage de imágenes familiares donde se alude a la infancia y al desencuentro temporal entre realizadora y padre. En la línea de tiempo de la película se circunscriben espacios temporales incompatibles, se captura la imagen del padre y se produce un encuentro con la auto representación de la hija, *“es el cine autobiográfico per se el que enfrenta plenamente la ruptura entre el tiempo del cine y el tiempo de la experiencia, e inventa formas para contener lo que encuentra allí.”*⁹

Sin embargo este proceso no puede ser invertido. La imagen de la película no puede acceder a su origen. La imagen no puede representarse a si misma. En “La Tarea” la subjetividad hablante se encuentra culturalmente constituido por diferentes discursos que se recogen en la etnografía de la propia subjetividad. Si bien como realizadora divido mi relato en distintos momentos, estos momentos no tienen un orden cronológico, están divididos en lapsos que retroceden y saltan en la línea temporal, a medida que se va encontrando un sentido en las otras líneas narrativas, las historias paralelas de los otros personajes. Las distancias están dadas por el orden narrativo de los planos de acuerdo al desarrollo emotivo y reflexivo de los personajes. Si bien el punto de origen de la película es el mío, la distancia geográfica y espacial de las tres líneas narrativas de la película invocan una distancia temporal que marcan distintas etapas del hablante. *“Si la “etnicidad” se refiere a una identidad heredada, una historia fija del “yo”, la autoetnografía en el cine y el vídeo desestabiliza y dispersa esa historia a través de una gama de identidades discursivas.”*¹⁰

No solo en el trabajo con la imagen hay una dislocación del “yo” que aparece en los fragmentos de los archivos de distintas épocas, el nuevo registro de Súper 8 y comparación con la imagen de los otros hijos. En la banda sonora las voces de antaño, los sonidos de la guerra, la música también confabulan con la imagen enriqueciendo el campo de representación de la subjetividad.

“La memoria filmada sitúa al cineasta-sujeto dentro de una cultura de mediación en la que el pasado es endémicamente ficticio. Recordar ese pasado por medio de

9 (Moller, 2012)

10 (Russel, La Fuga)

huellas de la memoria es convertirlo en “otra cultura”, en un palimpsesto¹¹ de superposición de culturas que nunca retrocede, en el cual pasado, presente y futuro no son más que puntos de vista. La subjetividad subsiste dentro de la cultura de la imagen como “otra realidad”, un espacio utópico, donde las jerarquías de la visión, el conocimiento y el deseo, son difusas y colapsadas.”¹²

En “La Tarea” la memoria filmada, el uso de las imágenes de archivo y el found footage apuntan hacia lo que señala Russel como la “otra cultura”, donde se genera en la película un espacio utópico que permite una relación entre padre e hija, esta relación es atravesada por los distintos puntos de vista en los que se debate la hija que inicia la búsqueda, como por ejemplo los ideales y la consecuencia del padre en contrapunto con la sensación de abandono, la relación de los otros padres con sus hijos, versus la no relación, los discursos políticos de los otros personajes y los cuestionamientos del discurso propio.

La autoetnografía en “La Tarea” marca un punto estilístico fundamental, el abandono de la realidad como una verdad única y objetiva lo separa del reportaje o de documentales políticos e históricos que se apegan a ella. Tanto en el tratamiento audiovisual como a nivel de narración, la subjetividad abre un campo de representaciones, construir cinematográficamente una relación que no existió es crear una imagen sin referente, se balancea en el tan debatido límite entre ficción y documental. La historia dentro de la subjetividad toma la condición de un producto ficticio de la memoria. La realidad es compleja, nunca tiene un solo punto de vista, por eso la historia de la humanidad será más real mientras más relatos íntimos haya de la misma. En este sentido la autoetnografía en el cine como puesta en escena de subjetividades es precisa para comprender nuestra identidad a nivel íntimo y social asimismo para conocer y entender las identidades de otros.

11 PALIMPSESTO, Palimpsestus: en g. palimpsêstos, c. de palin, de nuevo, y psaõ, enjugar, secar, borrar. Un palimpsesto era una tablita de las que, en la antigüedad, servían para escribir, y cuya escritura podía borrarse. Un palimpsesto llaman los paleógrafos al manuscrito debajo de cuya escritura se notan restos o vestigios de caracteres más antiguos, que fueron borrados para volver a escribir sobre el papiro o pergamino, etc.

12 (Russel, La Fuga, 2012)

LA IMAGEN DE LA AUSENCIA EN LA TAREA: LA MEMORIA CONSTRUIDA CON FOUND FOOTAGE

*Entonces vino el cine y con la dinamita de sus
décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora
emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras*

Walter Benjamin

El archivo en “La Tarea” se divide principalmente en dos categorías, una de ellas es el archivo íntimo y la otra es el público. Dentro de la categoría de lo íntimo están viejas filmaciones caseras en formato Súper 8, así como fotografías y cartas de carácter familiar. En el rango de lo público están los registros directos de la guerrilla en formato Betacam, hechos con un fin informativo en su mayoría por distintos medios de comunicación.

Los films realizados a partir del found footage son el fruto de un encuentro buscado o fortuito entre imágenes preexistentes y la mirada del artista que las recompone y reapropia. Ese “metraje encontrado” que constituye la materia prima de estos films proviene frecuentemente de espacios ajenos al archivo institucional: mercados de pulgas, cestos de basura, colecciones personales y hallazgos felices en sótanos y altillos recompensan a menudo al buscador de imágenes destinadas a la descontextualización y/o recontextualización. Esos hallazgos incluyen toda una serie de géneros (noticieros, films educativos, institucionales, de propaganda, pornográficos, amateurs, familiares, etnográficos) y formatos (8mm, Súper 8, 16mm, 91/2mm) considerados periféricos y apenas tenidos en cuenta a la hora de integrar las colecciones de archivos y filmotecas¹³

La razón por la que decidí utilizar el found footage en gran parte del documental tiene que ver tanto con su origen como con su posterior resignificación. Estos videos llegaron a mi el año 2009 de manos de un viejo amigo de mi padre, durante décadas su familia registró aquellos momentos cotidianos que formaron parte de sus vidas, la cámara Súper 8 viajó por el mundo con ellos, llegó a Cuba y filmó los únicos videos que tengo de mi padre, tan casualmente como se filma un paseo a la playa. Además del gran valor que esto les daba, estaba también la riqueza de las imágenes de una familia que creció frente al lente, una familia que puede ser cualquier familia. Bajo el anonimato del “metraje encontrado”, que en este caso me fue donado, vi en él la

13 (Listorti & Trerotola, 2010, p. 107)

posibilidad de acceder a un imaginario colectivo y a la vez una forma para exteriorizar la parte más extraviada de mi memoria, aquella que no tiene referente en lo real vivido.

El metraje íntimo remite al imaginario, al subconsciente y a la parte onírica de la película, está usado para ir armando la figura paterna, como hombre, como guerrillero y como fantasma dentro de la nebulosa que ha dejado su muerte en mi vida y como realizadora ir construyendo una relación entre ambos que solo es permitida por medio del cine y por la apropiación de estas cintas. Las imágenes son revisadas desde la mirada crítica de la hija que trata de erigir su propia identidad entre el caos que provocan los encuentros y desencuentros a lo largo del documental.

Así como la memoria es borrosa, incierta y tramposa, esas imágenes registradas en un formato reducido (16mm, 9.5mm, Súper 8, Single 8, 8mm) también lo son. Muchas veces filmadas fuera de foco, en constante movimiento y siempre maltratadas por carecer de un valor real y concreto, la mayor parte de esas imágenes sobreviven a su propia suerte.¹⁴

La cita anterior tiene completa relación con la forma en que están tratado el found footage en La Tarea, los videos caseros filmados sin expertis en manos de un camarógrafo amateur, el encuadre improvisado, los movimientos bruscos que resaltan la espontaneidad de la vida diaria, las imágenes son borrosas, descoloridas, el deterioro de la cinta produce deformaciones, desvanecimientos y están dejados ahí a propósito, la irrupción del tiempo ha ido degenerando los recuerdos, la memoria está interrumpida por los sucesos de la película. Así es la historia que trato de reflejar, deteriorada por el abandono y el tiempo. No solamente la ausencia de mi padre que aparece entre borrones, también la historia de Alfonso, esa parte de su vida nómada, turbulenta, improvisada que ha mantenido escondida de su hijo, pero que lucha por salir a la luz, y que aparece a borbotones entre las excusas y las omisiones.

No se trata del uso del metraje encontrado como ejemplificación o redundancia sobre una idea, hay una re significación constante sobre los videos que fueron hechos como recuerdo de unas vacaciones o una reunión familiar, los niños que aparecen corriendo en algunos pedazos del video cobran ahora una multiplicidad de significados. Es decir hay un cambio en el concepto de recuerdo, el recuerdo no se constituye aquí como una remembranza de tiempos pasados, al contrario cobra vida como un suceso en sí. La memoria se vuelve acontecimiento que se mueve en tiempo presente. La imágenes no están utilizadas con un afán de reconstrucción positivista del

14 (Listorti & Trerotola, 2010, p. 114)

acontecimiento, es decir, se deja de lado la función de archivo como recipiente del hecho histórico. El trabajo con metraje encontrado viene a ser una suerte de investigación arqueológica donde se indaga, se excava en el registro para revelar aquello que no expone en su superficie, aquello que queda omitido, la idea es abrir una herida, una separación que vaya provocando un alejamiento entre la imagen y aquello a que refiere.

Dentro de la polisemia que adquieren las imágenes, por un lado está la des conceptualización de la familia como núcleo tradicional, la familia idílica de las imágenes comienza desmembrarse con el montaje paralelo entre los enfrentamientos a balas y los juegos infantiles. Las crisis interiores que dejan eventos como las guerras. Hay un tono algo irónico sobre los concepto de paz, felicidad, amor armonía y solidaridad. La felicidad de la familia se cuestiona en las elecciones personales y sus consecuencias. Se trata de abrir una ventana, dudar ¿Dónde el hombre es más humano? Los ojos asustados de una niña que mira fijo a la cámara, es la observadora de un conflicto de una guerra que está fuera del encuadre que encierra esos ojos.

La acción sobre esos materiales suele estar caracterizada por una vocación de desnudar –casi siempre, irónica o cínicamente- el inconsciente o el proyecto oculto que tendrían esas imágenes encontradas. El artista viene a decir que no es cierto que ese anonimato certifique su condición naïve o inocua, porque en ella hay algo que quizás ni los mismos hacedores originales sepan que había. Y el artista vino a revelar lo que en realidad conllevaban, desmontando esos contenidos, alterándolos para hacerlos visibles, revelando un sentido oculto.¹⁵

Por otro lado hay una comparación, un contraste directo donde cada miembro de la familia toma el lugar de un soldado, de un cuerpo muerto, de un mutilado. Al mismo tiempo estas imágenes son ensoñación y delirio de la realizadora quien va dando forma a una reflexión y una búsqueda sobre las relaciones humanas y la identidad, basada en la vuelta al origen sumergiéndose en las lagunas vacías de la historia, deteniéndose e interviniendo en lugares no explorados, por lo tanto el found footage se convierte en un campo abierto a la emocionalidad y a las dudas, a la subjetividad.

El archivo de guerra se aleja de su función inicial (informativa), es un registro directo, violento, de una cámara sumida en medio de la acción, por lo tanto es a momentos un testigo y a momentos un participante más de los enfrentamientos. Este archivo tiene dos propósitos

15 (Tella, 2010, p. 13)

principalmente, por un lado como ya lo había mencionado es la confrontación con las ideas de familia, orden, de la crianza uniforme y pacífica. Esta violencia literal, de tono realista comienza a subjetivarse bajo el ritmo de una música, grave e insistente. La realidad tal cual aparece empieza a ser cuestionada por el montaje y la voz en off. Estas imágenes que vuelven una y otra vez sobre el presente de los personajes aluden a la incomodidad permanente que despliego como hija realizadora sobre los conceptos políticos y discursivos que circundaron a mi padre y gran parte de mi propia vida. No es solo una crítica a los ideales paternos desde la rabia y el resentimiento, es preguntarse por lo humano inserto en grandes estructuras como las ideologías, las jerarquizaciones del poder, los partidos políticos, y la racionalización de los intereses versus la voluntad personal, la emocionalidad y los lazos afectivos. La transformación de la vida y de los modos de relacionarse a partir de un contexto histórico convulso y las ramificaciones que son su consecuencia. Se trata de dotar de particularidad a los videos anónimos de la guerra, identificar a la persona detrás del rol uniformador de “guerrillero” o “soldado”. Entonces los N.N se van cargando de denominaciones y temores, van adquiriendo un punto de vista, dejan de ser la prueba objetiva de un suceso histórico, ahora cualquiera de ellos puede ser la cara del padre perdido, no solo en el caso puntual de la ausencia en “La Tarea” si no a nivel de un desmembramiento de las relaciones entre las personas dentro de una dimensión, afectiva, temporal o espacial.

La estética contemporánea del found footage puede reconocerse en esa invención soviética que lleva el constructivismo pictórico al cine, porque ambas conciben las imágenes, y el vínculo de estas con la realidad referida, de modo materialista y porque en ambas el montaje es el procedimiento soberano. Para una y para otra, las imágenes cinematográficas no son nunca medios transparentes por los cuales la realidad se muestra, como si se tratara de ventanas al mundo (en el sentido de André Bazin), sino materiales opacos cuya función es construir aquello que refieren. Sin embargo, la diferencia entre la práctica soviética y el found footage contemporáneo residiría en que este último establece una relación deconstructiva con las imágenes.¹⁶

El sentido del *found footage* de guerra, no es reconstruir la guerrilla como acontecimiento histórico, si bien esto nos da un contexto del pasado de los personajes funciona para producir y enfatizar, la discrepancia, la escisión entre las imágenes y los hechos que ellas refieren, por ejemplo en la secuencia del metro donde Alfonso confiesa sentirse un profesional del arte militar mientras baja una escalera en penumbras vestido de civil, como un ciudadano más, los sonidos

16 (Tella, 2010, p. 26)

de la guerrilla empiezan a entrar en la escena hasta que finalmente las imágenes de la guerrilla se mezclan con el Alfonso que se mueve por el metro, enfrentando los dos polos de la personalidad del personaje. El archivo de guerra aquí genera una brecha consigo mismo en cuanto a suceso histórico. El cine hace visible esa contradicción emocional que no podemos ver fuera de la pantalla, al menos no a simple vista. Se muestra la guerrilla para construir una verdad cinematográfica, a través del uso dialéctico de las imágenes, sobrepasando la función primaria con la que se las ha registrado. En este sentido el origen de las imágenes pierde importancia a medida que adquieren una nueva identidad en la línea de montaje al mezclarse sin importar su procedencia (ya sean fotográficas, cinematográficas, videos familiares, pictóricas, literarias, etc.)

Otro aspecto del metraje de guerra tiene que ver con la dialéctica entre pasado y presente de los personajes. La colisión entre la mirada idealizada y nostálgica del pasado con las secuelas de este hoy que se manifiestan en los gestos, expresiones y finalmente en las relaciones, especialmente la paternidad sobreprotectora y abrumadora que encierra al hijo en el discurso paterno. En el caso de Alfonso y Ulises, el afán de cuidar al hijo y el trato infantil han provocado en él una inmadurez cómoda que sirve como escudo para no preguntarse sobre el pasado de su padre, del cual se muestra orgulloso, pero que a la vez teme explorar para no correr el riesgo de estar en desacuerdo o que su padre deje de tener la connotación de ídolo ante sus ojos, o simplemente para evitar el dolor que puede producir una guerra aún en el presente y sin las armas.

El uso de estos archivos además entrega otras aristas de los personajes que escapan al relato verbal, es la materialización de las pasiones que están solapadas bajo un perfil sereno y corriente, como es el caso de Alfonso.

El found footage en La Tarea, como ya lo había mencionado trata de alejarse de la ilustración del relato y constituirse como un motor reflexivo, un espacio que enriquece la historia de los personajes, por esta razón el tratamiento del archivo está marcado por la intervención y la exploración, no solo en el montaje paralelo que permite generar contrapuntos, también en el uso de recursos como la ralentización o aceleración de la imagen, la fragmentación, la reiteración y la pantalla dividida. Todo esto con el afán de sondear en la imagen, encontrar el detalle que a simple vista pasa desapercibido, ver más allá de lo que se muestra, en otras palabras es ir develando la carga emocional, el gesto camuflado, el significado solapado detrás de la selección

que muestra/oculta el encuadre, pues la imagen que vemos es solo un trozo, lo que nos muestra un determinado enfoque, es una ventana que nos permite imaginar lo que quedó fuera del cuadro y viajar entonces a lo más onírico del documental, a través de este canal podemos edificar un mundo de fantasmas que envuelven lo registrado.

Lo contemporáneo del found footage está, pues, no sólo en el saber de la discrepancia estatuaría entre imagen y realidad sino en el saber de que los sentidos de las imágenes son siempre ya inestables, ambivalentes y que estos dependen de las combinaciones virtualmente inagotables que se les haga participar. Si el found footage contemporáneo es deconstructivo ello se debe a que hace afirmar en a imagen aquello que a la vez niega, o a que hace emerger sentidos que contradicen aquello que estaba destinada a mostrar, pero sin neutralizar los sentidos originales, es decir, los sentidos primeros.¹⁷

También cobra sentido la dualidad entre pasado y presente, ausencia y presencia entre el padre y la hija incapaces de estar en el mismo plano, pero que a su vez son complementarios y necesarios entre sí. El padre fuera de cuadro es la causa de la forma en que se compone el plano de la hija en la actualidad, lo mismo en el caso de Alfonso y Ulises, el fantasma de la guerra y la clandestinidad han moldeado los modos de ser de ambos personajes. El found footage cumple una función expresiva tanto en forma como en contenido.

Este tipo de tratamiento sobre el metraje encontrado y el archivo de guerra también busca diferenciarse de otros documentales de corte autobiográfico y/o político, que trabajan el archivo como una memoria inerte, casi como un museo de celuloide generalmente con un tono melancólico o bien como una representación literal de lo que se está diciendo en off o en las entrevistas de los personajes. No solamente hay una intervención dentro del archivo, adicionalmente para poder construir las otras dimensiones de la imagen, se busca una sonoridad que aporte profundidad. A través de los sonidos y la música el relato va tomando cuerpo, una cierta tridimensionalidad, nos traslada directamente a una fibra más íntima, genera una atmósfera que transita entre la tensión y la nostalgia, la mirada de la hija es siempre punzante sobre el modo en que se van trenzando las historias personales y los conflictos políticos, por eso mismo tiene un tono más seco y reflexivo.

La intervención sobre el metraje encontrado es también una forma de generar un metalenguaje, poner en evidencia de lo que se está hablando y cómo. Justifica el cine como

17 (Listorti & Trerotola, 2010)

medio para explorar la memoria y la intervención sobre la misma. El recuerdo no es algo que está simplemente dado, si no que es constantemente modificado y transformado, incluso creado. Por eso hay un juego con las imágenes que van y vienen, sin una temporalidad ordenada cronológicamente, porque no hay acontecimientos que anclen la imagen.

Antonio Weinrichter el metraje encontrado es una técnica que se usa para hablar de la misma técnica¹⁸, ya que permite la intervención sobre cada uno de los fotogramas, dando la posibilidad de cambiar los parámetros de color, velocidad, congelación, ampliación. Gianikian y Ricci-Lucchi han incluido al cine de archivo dentro de un concepto que llaman “la cámara analítica”, algo así como un microscopio. Ellos definen este instrumento de la siguiente manera:

“Viajamos catalogando, catalogamos viajando a través del cine que nos disponemos a re-filmar. La reconstrucción de una cámara analítica nos permite acercarnos, descender en profundidad en el fotograma, intervenir sobre la velocidad de las imágenes, sobre el detalle, sobre el color; fijar y reproducir en formas no habituales el material de archivo.”

En relación a La Tarea este tipo de análisis resulta fundamental porque permite basarse en imágenes documentales del pasado (más o menos amateurs) para tener una perspectiva de las relaciones humanas que se acerque más a lo universal. Es decir, generar un nuevo relato que va desde lo micro a lo macro, aprovechando la separación temporal y espacial que tiene el archivo cinematográfico de su referente.

Ambos tipos de archivo –íntimo y publico- funcionan complementariamente, aportan una visión que escapa a la historia oficial, (que podemos encontrar en los libros, en reportajes periodísticos, o documentales educativos, históricos, etc.) son fragmentos visuales que actúan por oposición y van generando un nuevo discurso que tiene más valor por su condición subjetiva.

El cuerpo de este nuevo discurso está constituido por una multiplicidad de formatos, ya sean caseros o profesionales, no se trata de un pegoteo de imágenes al azar. Mezclar diferentes formatos es como una inyección vitamínica que enriquece y carga de texturas y matices que ayudan a tener una mayor visión sobre un tema. Además la memoria no es uniforme, no recordamos todo en los mismos colores, ni con la misma claridad o definición. Nuestros

18 (Weinrichter, 2004, 59)

recuerdos son un popurrí de imágenes y sonidos que se van tejiendo sin un orden estático –eso no quiere decir que no tenga un sentido-, siempre podemos re ordenarlos o seleccionar un trozo que deseemos recordar o incluso manipular.

Mi intención fue aprovechar todas las posibilidades que brinda el metraje encontrado para apartarme del discurso convencional, de esa etiqueta de documental como algo que debe ser objetivo en cuanto a las leyes del espacio y del tiempo; y que haya su justificación en su función de evidencia histórica o legitimación de una verdad absoluta y científica.

La estructura narrativa está organizada a partir de mis registros en Súper 8 y la voz en off, que van entrelazando las otras partes del documental de tal forma que cada secuencia tiene no sólo un sentido literal, si no que puede leerse como una reflexión de la película misma. Por lo tanto también hay una estructura metanarrativa potenciada por el trabajo con metraje encontrado.

Quizás el discurso sin un orden cronológico, más bien fragmentado sea más incómodo y más complicado de asimilar, pero al mismo tiempo contribuye a plantear una reflexión e incentivar la interacción con el espectador, cuestionando sus propias concepciones no sólo en cuanto al contenido del documental, además el concepto de documental como una reconstrucción objetiva, o como un argumento válido de una determinada verdad.

Por otra parte esta el constante debate entre lo que queda dentro del cuadro y lo que se decide dejar fuera. La pregunta se plantea directamente antes de que aparezca el título en la pantalla “¿Qué ven esos ojos?” en referencia a la fotografía de un hombre muerto tirado en la hierba, nosotros lo vemos a él, pero ¿Qué fue lo último que vieron esos ojos? ¿Qué se nos está negando en la imagen? No lo podemos saber con certeza, pero intuimos que aquello que no vemos es la causa de la imagen que ha quedado plasmada. Hay una invitación al espectador a preguntarse por lo que están viendo y también por lo que se les está negando, a medida que la película corre la pregunta va mutando, ya no es literal ¿Qué es aquello de nosotros que no vemos, pero que nos hace quienes somos? ¿Cuál es nuestro fuera de cuadro?

El *Found footage* en el cine experimental y documental comparten ciertas características. Ambos tienen una crítica iconoclasta de las imágenes (del poder, de la dominación, alienantes, espectaculares o banales), sin embargo hay ciertas líneas divisorias que se manifiestan desde el

tratamiento mismo de la imagen.

En el cine experimental, la imagen es más bien cuestionada materialmente al punto de su transformación más o menos completa, hasta incluso la desintegración, no sólo de su sentido sino incluso de su forma misma...Ante esa suerte de devastación de la imagen cinematográfica que busca afectar sensorialmente al espectador, el documental de found footage encuentra cierto límite porque, en principio, se dirige menos al sentido de la visión que al imaginario y al saber. Lo documental reside en otro uso de la imagen encontrada por la cual no se recurre a ese proceso de horadación, propio del cine experimental, sino más bien, podría decirse, a una excavación.¹⁹

Acorde con esta cita la diferencia entre uno y otro tratamiento es que el primero se busca trabajar con el soporte mismo de la imagen y las posibilidades de modificación que este ofrece para interpelar de esta forma al espectador y el documental de *found footage* trabaja con el metraje encontrado para hacer visible aquello que no ha sido visto, hacer nuevas cadenas de sentidos que pugnan con la primera capa de la imagen, digamos la primera intención con que fueron filmados y luego de la pugna aparece una multiplicidad de significaciones que han sido reveladas por el punto de vista de quien ha decidido plasmar en ellas una nueva identidad. Entonces es preciso mantener ciertos límites de lectura, ya que se está elaborando una verdad cinematográfica que, ya sea para ser descrita, criticada o analizada necesita ser inteligible. La transformación completa del soporte, como sucede en algunos casos del cine de *found footage* experimental requiere una apertura de códigos que no están dentro de las capas de la imagen, si no en su materialidad como tal.

Siguiendo estas definiciones, La Tarea, estaría en un cruce de ambos géneros. Si bien es predominantemente documental, ya que en el *found footage* hay una constante búsqueda y re significación, también hay un trabajo relacionado directamente con la materialidad de la película; el deterioro de la cinta, las machas del tiempo, las rupturas, el desgaste en general tienen una función narrativa y sensitiva. La película al igual que la memoria sufre la erosión del tiempo y del hombre. Nosotros intervenimos en nuestros recuerdos, anulamos, disociamos, recomponemos y creamos, por lo tanto el soporte y su deterioro evidente tiene esta veta experimental. Tampoco podría definir este documental como un documental de *found footage*, ya que hay en él una convivencia de soportes y tecnologías. Además hay un registro propio en HD y en Súper 8. Las nuevas filmaciones entran en contacto con el found footage como

19 (Listorti & Trerotola, 2010, p. 35)

eslabones que unidos van generando una articulación de sentido.

Es muy importante destacar que la intervención que se hace sobre un material, supuestamente abolido por la modernidad y los avances tecnológicos, como es el Súper 8, 8mm, 16mm, betacam, etc. Revive el soporte, con una nueva identidad y/o una nueva estética, como ya he mencionado, pero además reactiva el material en tanto lo mezcla con otros soportes más modernos, esta mezcla no es solo en el sentido del montaje, me refiero por ejemplo a lo que sucede con la digitalización. Mucho del *found footage* de La Tarea, presenta estos síntomas, el pixel sobre la cadencia del celuloide por ejemplo.

Incluso la búsqueda y el encuentro de *found footage* ya no requieren necesariamente de hallar las cintas en la basura o en alguna colección abandonada. El ciberespacio ofrece un nuevo campo donde circulan películas desechadas u olvidadas, catalogadas como basura virtual. En el mundo virtual también hay una herencia por descubrir, claramente la imagen en su versión digital jamás podrá ser igual a la que podamos encontrar maravillosamente en una colección de una filmoteca, perdemos la originalidad de la textura pura del celuloide, pero por otro lado encontramos en ellas la historia del cine fundida en un solo fotograma.

Ya sea una búsqueda cibernética o concreta, el poder de las imágenes encontradas sigue manteniéndose y aumentando conforme su reutilización. Somos nosotros quienes mantenemos vigente, esta, la principal cualidad del metraje encontrado, nuestra capacidad de empatía con los recuerdos ajenos, de identificarnos en la imagen de otro. Las imágenes y el cine ponen en manifiesto nuestra memoria individual, dentro de la gran historia de la humanidad. Es un trueque donde damos y recibimos, aportamos –conscientes en mayor o menor grado- con nuestra historia íntima, las imágenes que generamos y recibimos la gratificación que sentimos al emocionarnos, reírnos, encontrarnos en una película o documental que nada parece tener de nosotros, pero que nos toca fibras internas. Las convenciones de lo que es la realidad limitan nuestra concepción de memoria y recuerdo, nos hacen creer que la memoria está dentro de nosotros, que los recuerdos son solo sobras de lo vivido, pero el cine nos demuestra lo contrario, la memoria nos trasciende y los recuerdos no son meros rastros, son construcciones diarias.

LO POLÍTICO EN EL DOCUMENTAL

“No se trata de descubrir el cine político y ni siquiera una suerte de práctica política del cine, sino el proceso mediante el cual la narración cinematográfica cuestiona la tendencia hacia lo verdadero en sus diferentes niveles, político, social, o, lo que es posiblemente lo mismo, ontológico y epistemológico.”

Esteban Dipaola

Uno de los temas centrales que cruzan La Tarea es la política, por un lado está la historia política de los personajes: los padres (Alfonso y Víctor) ex guerrilleros internacionalistas, y también de los hijos (Ulises y yo) que desarrollan su propia historia política a partir de la carga pasada de sus familias. Hay que destacar una diferencia radical entre los hijos – la ausencia y la presencia – de los padres. Por otro lado está el contexto histórico político que enmarca la militancia de los personajes: el golpe de estado, la dictadura, el exilio en Cuba, la lucha por derrocar a Pinochet, las guerrillas latinoamericanas contra las dictaduras militares y los gobiernos de derecha. Dentro de estas capas político-narrativas la definición del término *política* acuñado por Foucault como la *biopolítica* - conjunto de saberes, técnicas y tecnologías que convierten la capacidad biológica de los seres humanos en el medio por el cual el Estado alcanza sus objetivos²⁰ - plantea que el control de la sociedad no sólo se realiza a través de la ideología, sino que requiere del control del cuerpo de los individuos, me parece bastante cercano a la experiencia de la guerra, el enfrentamiento armado, cuerpo a cuerpo para lograr determinados fines políticos, en este caso acabar con la dictadura de acuerdo a ciertos ideales de vida. Lo esencial de esta definición en cuanto al documental tiene relación con la completa transformación de la vida de los personajes, me refiero a que la militancia no aparece en ellos de una manera intelectual, si no directamente ligada a un compromiso corporal, lo que modifica la forma en que los vemos aparecer en la película. No hay estandartes de partidos políticos que dialoguen desde una posición estática, hay un seguimiento constante al deambular de los personajes por la ciudad, que es su campo de acción política. (alejarse del busto parlante, del discurso intelectual, para acercarse a los seguimientos, el cuerpo en acción los gestos)

20 Foucault, Michel (1974). “La Naissance de la Médecine Sociale”. Segunda conferencia del curso de Medicina Social de Estado de Río de Janeiro. Consultada el 17 de enero de 2013

Aclarado este punto me parece importante establecer que el análisis político que se prende hacer, no es de las políticas partidarias o de las ideas de los personajes, más bien, ellas constituyen una capa superficial de la película. Pero el verdadero entramado político es el documental como dispositivo de construcción de realidades, y es aquí donde se teje el verdadero eje de acción política-performativa, a través del lenguaje cinematográfico, del montaje y de la puesta en escena de la subjetividad. El cine chileno de transición o post dictatorial ha buscado re construir las bases identitarias que permanecieron congeladas (en apariencia) durante los años del régimen militar, tanto ficción como documental han ido estableciendo modelos de representación del “ser chileno” en términos políticos, históricos, sexuales, familiares, religiosos, sociales, etc. Desde 1990 hasta ahora fueron desarrolladas, - en un sistema económico de mercado y con una constitución política heredada de la dictadura - las condiciones de producción en las cuales se enmarcan estos modelos de representación del cine de transición al actual:

“Su inserción en instituciones educativas , su asimilación como saber técnico, así como la creación de un campo de estudios ligado al cine; es decir, su asimilación institucional como práctica educativa y el Financiamiento legal... Desde 1990, se creó el Fondo Nacional de las Artes, que guardó un espacio para el financiamiento cinematográfico. Durante los '90, luego de una ardua lucha desde los sindicatos, agrupaciones interesadas, y sectores productivos en lo que se llamó la Plataforma Audiovisual se logró crear en el año 2004 el Fondo de fomento audiovisual, un fondo que logró agrupar intereses de los sectores involucrados: el mercado, el estado, los sectores productivos y los sindicatos de trabajadores (técnicos, documentalistas, productores), cuya meta a llegar es la creación de una Industria cinematográfica. Como espacio de conflicto ideológico, se juegan en ella intereses patrimoniales, comerciales, culturales y laborales, siendo hasta ahora una disyuntiva no resuelta.”²¹

La expectativa de poder generar un cine chileno fue una de las derivaciones de este sistema, un cine con un sistema simbólico específico con el incentivo del efecto de conceptos como “retribución”, “pérdida” y “ganancia” económica en la producción cinematográfica, así como una distinción de labores cada vez mayor (labores especializadas)²²

Este cine chileno de comienzos de los 90's se caracterizó por mantenerse apegado a una representación realista, que como ya mencioné buscaba una identificación del público con lo

21 (Pinto 2012)

22 Estos conceptos fueron acuñados por Frederic Jameson y su relación entre sistema de producción y sistema simbólico, en “Las estéticas geopolíticas”, “El giro cultural”, especialmente “Transformaciones de la imagen en la posmodernidad”.

propio chileno, a eso hay que sumarle el contexto político mediado por gobiernos de concertación y la aspiración a una economía de mercado, las temáticas de estas películas, sobre todo los documentales había un constante debate entre el recuerdo y el olvido como relato histórico, *pueden ser comprendidas como parte de una “cosmética” del recuerdo*²³, en esta disyuntiva entre recuerdo y olvido, el recuerdo de la historia chilena reciente se fue traduciendo en determinadas imágenes y tipos de representación que tuvieron una intensa difusión en los medios masivos, estos modos de “hacer ver” se fueron afianzando en un imaginario social de lo chileno, conformando en un régimen de visibilidad determinado. Este cine confirmaba un quiebre entre lo público y lo privado, pero luego la aparición del género de los reality shows en televisión y el desarrollo de nuevas tecnologías de registro casero y accesible, el límite entre ambas nociones se fue haciendo cada vez más difuso, hasta que la “pérdida de referente” cierra este régimen representacional.

Es en este punto, el desligamiento de un significante provocó la irrupción de un nuevo estatus de la realidad de la imagen, más ficcional y “objetiva”, “semiautónoma” pero a la vez “literal” como realidad en si misma. Imágenes que se han transformado en iconos, de un periodo, acontecimiento o persona, que tienen un valor propio, se han convertido en la forma en que muchas personas conocen una realidad. Por ejemplo las generaciones nacidas en democracia han construido una memoria histórica a partir de las imágenes difundidas una y otra vez por los medios de comunicación, son imágenes que se han popularizado adjetivándose como objetos de verdad. La mayoría de estas imágenes tienen un origen desconocido, pero al ser transformadas en iconos, el autor y la proveniencia dejan de ser factores determinantes en la carga de sentido que se les da. En televisión esto suele ser mucho más frecuente, la velocidad con que se mueve la información en el mundo virtual ha modificado esta concepción de la imagen icónica porque cada vez más las imágenes se vuelven desechables, desactualizadas. Sin embargo los modos de representación son los que mantienen un régimen de visualidad que clasifica, estereotipa y construyen el relato mnémico, es así que valiéndose del lenguaje audio visual (formato, escala de planos, perspectiva, punto de vista, montaje, etc) se establecen parangones sociales, políticos, económicos, etc. Es importante destacar el caso de los reportajes periodísticos que muchas veces son denominados documentales. Aquí las imágenes se utilizan un objeto de prueba, una ilustración que sigue al contenido, no tienen narrativa por si solas, son un medio de hacer que un

23 (Pinto, 2012)

relato tenga mayor verosimilitud. Apuntan siempre a invisibilizar el lenguaje, pretenden ser transparentes. Al contrario del documental buscan la objetividad, apuntan a lo público desde aseveraciones y certezas más que de preguntas.

Si bien el discurso cinematográfico en su mayoría se desmarca de estos mecanismos de omisión del lenguaje, del uso redundante de la imagen y el discurso objetivante, también recurre a lugares comunes para representar temas como el golpe de estado, las violaciones a los derechos humanos, el exilio, el desarraigo, etc. *Las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad; las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas*²⁴. Las imágenes de la Moneda bombardeada, del estadio Chile como cárcel, las protestas de los años 80, Pinochet y Allende, acompañadas de entrevistas o testimonios en off, suelen repetirse siempre desde una contemplación de un pasado que debe ser recordado como un mito, pero que se mantiene estático, inalterable. Es comprensible el trauma que generó la dictadura militar en todos los chilenos, tanto los que se quedaron como los que se fueron, sin embargo esto mismo había impedido intervenir cinematográficamente alejándolo del lugar de víctima, del tono nostálgico, de la contemplación y de las imágenes comunes que mencionaba antes. Y es paradójico que buscando no perder la memoria, o construir una memoria sobre la historia que se calló muchos años pueda ocurrir una desmemoria. Con esto me refiero a que resultado de unas etapas progresivas de exclusión – una sucesión de omisiones que censura y castiga – que han condicionado de antemano la posibilidad de todo recuerdo elaborativo. La simplificación, la reducción de la memoria a unas pocas imágenes y frases, es un proceso de olvido pasivo. Federico Galende se refiere a esto en una crítica a *Salvador Allende* de Patricio Guzmán

“En Salvador Allende, la figura del pueblo como sujeto de ha desvanecido definitivamente en un cúmulo de voces que en el opúsculo de sus vidas enuncian una última pertenencia a la especie... Guzmán daría la impresión de haber decidido utilizar las imágenes como algo por medio de lo cual la nada nos mira... La dificultad está en que para invocar esta nada, ardid que el director logra sacudiendo la cabeza del espectador distraído con golpes de fósiles muy bien articulados, se ha retirado al pueblo del teleobjetivo, reemplazándolo por una voz en off que se arroga el pasado de la UP como un hechizo que sólo ella ha temido romper. Guzmán literalmente privatiza el sueño de aquellos años...En virtud de su

24 (Nichols, 1997)

valor exhibitivo, facultad que a esta altura le ha permitido ganarse un lugar más entre las ofrendas o reliquias de turismo, la imagen de la Moneda en llamas opone hoy muy poca resistencia al “ojo de la patria”, lo que prueba que Guzmán se la ha dedicado a las prudentes expectativas de un público no suficientemente informado”²⁵

No por esto hay que desmerecer la obra de Guzmán, y por esta misma sensibilidad y capacidad que ha demostrado a lo largo de su carrera uno esperaría una construcción representativa más compleja. Pero Patricio Guzmán es solo un ejemplo, y dicho documental un síntoma de una pobreza cinematográfica producida a causa de un superabundancia de imaginario²⁶, un bombardeo de imágenes por distintos medios noticieros, reportajes, periódicos, internet, etc. Como dice Diamela Eltit “aniquilación de la memoria mediante el exceso”²⁷ recordando la gran cantidad de imágenes que re aparecieron en los medios en el aniversario número 30 del golpe de estado. El temor de perder la memoria, de no tener el recuerdo o más bien de que aquellos que no tienen la imagen mental de la experiencia, tengan el recuerdo, puede llevarnos a viciar las imágenes.

“Si hay algo que podemos concebir pero no podemos imaginar es la ausencia de las imágenes. Ese es nuestro límite. No podemos vivir sin ellas. Nos hacemos imágenes, las adaptamos a nuestras necesidades y deseos, las superponemos a la realidad, como si fuera una máscara de belleza o la careta de un carnaval, o el rostro de nuestras pesadillas. Las imágenes dan para todo. Pero atención, también se gastan, también pierden su sentido, también quedan en la cáscara vacía que dejamos de comprender”²⁸

El límite entre lo público y lo privado se manifiesta con claridad en el uso de archivo, la extinción pública del archivo que del Museo, la Biblioteca o la Universidad – también consecuencia de años de represión – ha venido a privatizar los fragmentos que sobrevivieron a la dictadura en manos de canales de televisión o algunos pocos coleccionistas, el expertos, aficionados que las han conservado en sus hogares. El uso de estos archivos puede tener resultados radicalmente opuestos de acuerdo a la intención y al tratamiento que se le den. Por ejemplo el relato de la gran historia a través del registro familiar, usar lo íntimo para llegar de una manera más honesta a construir un recuerdo histórico, también aquí se hace difusa la

25 (Galende)

26 (Pinto, 2012)

27 (Eltit, 2005)

28 (Jacobson, 2011)

frontera entre privado y público. Esta mezcla es la esencia de La Tarea, “gran historia” e “historia íntima”, cómo se relacionan y complementan entre mediante el tratamiento del archivo encontrado en registros familiares y el archivo público de la guerrilla, con el fin de cuestionar la relación política de los personajes entre sí y la relación entre guerrilla, recuerdo y cine.

Las temáticas latinoamericanas, sobre todo las que tienen relación con política se han constituido como una especie de exotismo para los países primer mundistas. El criollismo de la historia política en la cinematografía de Latinoamérica son el equivalente a los viejos filmes sobre excursiones en medio de la selva, una especie de safari por un mundo desconocido y salvaje. Hasta la actualidad películas – ficciones y documentales – que hablen de la historia reciente de Chile son exitosas en el extranjero. El problema de esto es que muchas veces la forma estética de la película es sacrificada en afán de hacer que el contenido sea llamativo, entretenido y digerible para el espectador foráneo

La reconstrucción de la memoria chilena después de ser arrasada por la dictadura y vuelta a levantar después del plebiscito de 1989 ha tenido buena acogida en los círculos académicos internacionales, más allá de eso muchas producciones buscan financiamiento en coproducciones internacionales, adaptando la representación a cánones determinados, *la búsqueda cada vez mayor de una audiencia extranjera a la cual narrar las convulsiones de la historia desde un sospechoso grado cero de los hechos, atrapando al complejo arco del infortunio en una especie de tiempo mítico o infantil.*²⁹

El tratamiento estético basado en entrevistas a cámaras, recurriendo a la despreciada figura del “busto parlante”, cruzado con el testimonio de la tragedia sobre imágenes de la época parecen darle solemnidad a los relatos. Las imágenes de la destrucción han naturalizado un tipo de percepción, un pre-juicio en un espectador que espera y exige cierto tipo de tratamiento cuando se tratan temas como el de los detenidos desaparecidos. Una cierta música, una determinada cadencia, un ritmo en el montaje que no vaya a irrespetar el dolor de las familias, de los muertos. Es difícil enfrentar el tema del dolor, la tortura y la muerte sin duda, pero esto no debe limitarnos en cuanto a las posibilidades que nos ofrece el cine como un modo de creación mnémica, como un modo de relacionarnos con un pasado que para muchos había sido vetado.

29 (Galende)

Cuestionar, intervenir, romper con el aura representacional es darle la riqueza que la historia se merece, sin la pretensión de articular los hechos tal cual ocurrieron. Al contrario apegarse a una fórmula, a una imagen fetiche es jugarnos en contra a nosotros mismos. Una opción fácil y rentable sin duda. Lamentablemente es transformar la historia - de los detenidos desaparecidos o los exiliados por ejemplo - en postales que abrevian simbólicamente un jeroglífico histórico, político y emocional más complejo.

Por este motivo desde su concepción, pensé en el tratamiento audio visual de La Tarea como una herramienta que me permitiera desarrollar subjetivamente el entramado político de la película. No se trata de exponer la vida personal de los personajes a modo de melodrama histórico comercial, un cliché/estereotipo de la política dictatorial latinoamericana de los 70-80 que suele ser o bien un atractivo turístico, un exotismo para los europeos, o hacer una iconización de los personajes para un modelo de representaciones políticas que buscan estandarizar la imagen del revolucionario chileno, de la lucha que se ha librado en las poblaciones desde 1973. Tampoco se trata de un documental que agrupe la idea de militante bajo la etiqueta de mártir, víctima, o una figura casi mítica, cuyo discurso es incuestionable, perteneciente a una etapa del pasado, que aún actual sigue suscrito a las condiciones de esa época – sujeto que no evoluciona, que no compatibiliza entre pasado y presente – no busca encerrar la lucha en un compromiso político anacrónico y terminado.

El modo en que se dan a ver los personajes en La Tarea es a través de la acción, el seguimiento constante a sus actividades cotidianas de una manera en que pueda expresarse en la pantalla todo lo que el lenguaje verbal no dice. La forma de caminar, las expresiones, los gestos, la forma en que se relacionan con otros y la forma en que se relacionan con la ciudad nos llevan a reflexionar sobre qué tan profundo ha calado en ellos su formación política, su vida pasada. Las entrevistas no son en cámara, en primer lugar para alejarse del busto parlante, además en el caso de Alfonso que tiene un discurso muy aprendido – no por esto deshonesto – de sus ideas, por lo tanto verlo hablar en cámara recalcaría una formalidad narrativa innecesaria, cuando la idea era llegar a lo más humano, aquello que está detrás de las palabras. El único momento en que los vemos hablando es cuando se sientan a conversar, no hay entrevista de por medio, son ellos quienes deben enfrentarse. Es claramente una conversación para el documental, no se trata de aparentar que la cámara no está ahí, que no se está haciendo la película, pero la conversación

dentro de esta puesta en escena no está guionizada.

En La Tarea el documental no trata de omitirse como dispositivo, pretender que se olvide que es una película, muy por el contrario, se recuerda constantemente que es una construcción de un mundo subjetivo. Representarse a uno mismo dentro de la película es complejo, no para implica hacer una narración autobiográfica, además de ser subjetivo el autor aparece representado. No se trata de la representación de lo real, y sí de lo real de la representación. La película es una búsqueda, donde como autora tengo que moverme – y esto queda en evidencia – para que los hechos ocurran. Mi aparición como personaje no es desde la presencia física, es a través de la voz en off, la narración en primera persona y el uso de imágenes registradas en súper 8 mm, es una puesta de cámara autoral, subjetiva, desenfocada, inestable. Tal cuál ha sido el proceso de conocimiento del padre, personaje ausente. Una mirada sobre la ausencia, una forma de retratar un vacío que se va llenando con el ejercicio de hacer visible el encuentro con el padre. Esta opción de tratamiento audio visual también es una decisión política de dónde posicionar la lógica del documental. En este caso, esa lógica opera desde el escepticismo histórico, político y sentimental, no pretendiendo responder las preguntas que se plantea, si no más bien madurarlas, acrecentar el cuestionamiento y dejarlo como propuesta, esto se da a partir de mi experiencia – como autora – con la finalidad de comprender mi historia personal para poder lograr un entendimiento de la memoria histórica latinoamericana que contextualiza la película, es un proceso que va de lo interior a lo exterior . Bill Nichols se refiere a este tipo de filmes como performativos. Los documentales performativos se caracterizan por un abordaje esencialmente subjetivo, llevando al documentalista y sus cuestionamientos más particulares hacia el centro del film. En consecuencia, el autor también personaje se aproxima también emocionalmente a lo registrado, la experiencia de vida es fundamental en el relato de estos documentales. Ocurre una dialéctica entre conceptos y recursos discursivos que parecieran opuestos: lo político con lo personal, lo individual con lo colectivo, lo particular con lo general

La realidad es muy similar a un sistema entrópico y disperso, para representarla se requiere ordenarla, esto siempre tendrá un sentido, incluso si ese sentido es caótico. Nichols habla así de la relación entre documental e ideología:

“El documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una

responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor. Es más, conjunta estos otros discursos (de ley, familia, educación, economía, política, Estado y nación) en la construcción auténtica de una realidad social”³⁰

Para mí la única forma en que esta construcción de una realidad social pueda ser auténtica es si se construye desde la subjetividad, así como no hay una sola realidad tampoco puede hacerse una construcción verdadera. Pretender mostrar la realidad “tal cual es” es una ambición inútil, es olvidar – intencionalmente o no – los mecanismos con que opera el cine, es omitir al realizador, en otras palabras atropellar el proceso cinematográfico y de paso pasar por encima de nuestra propia mirada. La realidad es tan flexible que sobrepasa su dimensión material. De hecho, su existencia física es sólo un dato. Por ello es que el cine sólo puede crearse en un transcurso parcial de visión que nos propone una realidad, que expresa un punto de vista.

¿Por qué habríamos de pensar que el cine es capaz de mostrarnos la realidad “tal cual es?” ¿Cómo es esa realidad que puede imponerse por sí misma sin depender de un punto de vista? Lo cierto es que probablemente leamos mal el precepto. En el cine es imposible ver la realidad “tal cual es”, particularmente porque la realidad no tiene una sola cara, o mejor, no responde a un solo ojo. El cine, en cambio, depende de ese ojo que ve y que, luego, reproduce su visión a los espectadores

Considerando esta última reflexión, cómo se deben hacer visibles las realidades en un documental ¿Hay una fórmula – más correcta - para su representación? Dentro de la realidad filmada hay fragmentos de lo social y lo político dispersos en cada toma, qué tan reductibles son por ejemplo los personajes ¿Qué tipo de política rige la evidencia de los cuerpos? Creo que es imposible establecer una ley o una fórmula para la representación. Los límites los impondrá el ritmo que tome la misma película, la atmósfera que exija cada secuencia manteniendo la fidelidad con el punto de vista. Entonces, los fragmentos filmados no serán reducciones pues no buscarán resumir o acotar la totalidad dentro de un espacio-tiempo limitado. Volviendo a La Tarea, los personajes no pretenden ser una síntesis de todo su ser, lo que se ve de ellos es una porción, un encuadre que nos invita a pensar las otras dimensiones de lo humano que no se nos muestran, que no se nos dicen. No mostrar para hacer visible.

La voz en off es un recurso muy utilizado por el documental, le imprime un sello a la película, condiciona una lectura – al menos una primera lectura – aún más la narración en

30 (Nichols, 1997)

primera persona. Y sin embargo la primera persona puede ser una polifonía, puede ser habitada por cientos de otras voces. Personalmente creo que es un proceso laborioso – para mi lo fue – dar con el tono del off adecuado, que me permitiera lograr una opacidad que aún en su monotonía pudiera estar tan interior como exterior al relato, como si a veces saliera para mirar transitar la película y de pronto se sumergiera hasta la médula de está, creo que es esta misma cualidad la que da espacio a mayor cantidad de voces habladas en una sola. Por otro lado abrir el relato privado es también desapegarse, desaprenderse, poder ser otro y ofrecer el propio recuerdo a otros.

“Lo visual es reciclado re-significado (formato casero super8) o utilizado en su superficie discursiva (no se abordan objetos cognitivos, pero tampoco personajes que superan su conflicto después de un clímax que da cuenta de su interioridad “humana”) La imagen es “utilizada” para narrar, describir, alternar, en perspectiva de su propia superficie”³¹

De acuerdo con esto, el documental tiene un proceso de subjetivación de aquello que registra o se apropia y reutiliza. En La Tarea, tanto el registro propio como el found footage han sido subjetivados por una mirada, adquieren un valor y un discurso propio que les da la película, no están atados al referente. Esto significa que la memoria³² como elemento constitutivo del documental necesita una representación, el problema está en los límites y las ambiciones de esta. Sobre todo ambiciones de objetividad y totalidad que atribuyen estatus de verdades y hechos a cuestiones puramente subjetivas. Los medios masivos de comunicación, especialmente la televisión establecen regímenes de visualidad que son naturalizados y mitificados. El cine, especialmente el documental puede – y debe – punzar estas estructuras, problematizar la “cosmética del recuerdo” de la industria cultural.

31 (Pinto, 2012)

32 MEMBRAR, ‘acordarse’ ant., del lat. memorare ‘mencionar, referir’, ‘recordar (algo a alguien)’, derivado de memor ‘el que se acuerda de algo’.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. (J. Aguirre, Ed.) Buenos Aires, Argentina: Taurus.

DIPAOLA, E. (2006). Destello y mirada. Apuntes para una teoría de la vinculación entre narración y sociedad. *Perspectivas metodológicas* (6).

ELTIT, D. (2005). "La memoria pantalla. Acerca de las imágenes públicas como políticas de la desmemoria". *RCC* (32), 32.

FOUCAULT, M (1974). "La Naissance de la Médecine Sociale" Segunda conferencia del curso de Medicina Social de Estado de Río de Janeiro.

GALENDE, F. (s.f.). *Allende, Guzmán y la estructura mítica de los sueños*. Recuperado el 25 de 03 de 2013, de Rayando los Confines:
http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_galende.html

JACOBSON, U. (2011). *La vida nos estremece: A propósito de Jay Rosenblatt*. Valdivia: Fuera de Campo / Festival Internacional de Cine de Valdivia.

LISTORTI, L., & TREROTOLA, D. (2010). Toda la memoria del mundo. *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pág. 114). Buenos Aires: BAFICI.
Cine, p. y. (2012). *www.lafuga.cl*. Recuperado el 22 de enero de 2013, de La Fuga:
<http://www.lafuga.cl/cine-politica-memoria/341>

LISTORTI, L., & TREROTOLA, D. (. (2010). *Cine Encontrado ¿Qué es y adónde va el Found Footage?* Buenos Aires, Argentina: [12] BAFICI.

MOLLER, N. (2012). *La Fuga. Reassemblage: Un nuevo lenguaje subversivo*. Recuperado el 15 de Marzo del 2013, de www.lafuga.cl

MORIN, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario: el*. Barcelona, España: Paidós .

NICHOLS, B. (1997). *La Representación de la Realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental* (1ª edición ed.). (J. C. Iriarte, Trad.) Barcelona, España: Paídos.

PINTO, I. (2012). *La Fuga. Cine, Política, Memoria: Nuevos entramados en el documental chileno*. Recuperado el 30 de Marzo de 2013, de www.lafuga.cl

RUSSELL, C. (2012). *La Fuga. Autoetnografía: Viajes del Yo*. Recuperado el 25 de Marzo de 2013, de www.lafuga.cl

SARTRE, J. P. (1940). *Lo imaginario*. Francia.

TELLA, A. D. (2010). Montaje, mi problema favorito. En L. Listorti, & D. Trerotola (Ed.), *Cine Encontrado ¿Qué es y adónde va el Found Footage?* (pág. 95). Buenos Aires: [12] BAFICI.

WEINRITCHER, A. (2010). *Reescrituras Fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (1ª edición ed.). (J. A. Bowie, Ed.) Salamanca, España: Ediciones Universitarias Salamanca.



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

FOUND FOOTAGE O EL GESTO DE VOLVER A MIRAR EL PASADO

Memoria para la obtención de título de Realizador de Cine y Televisión

Tania Ramírez Vergara
Montajista

Profesora guía: Tiziana Panizza

Santiago, Chile
Noviembre, 2013

Presentación

El presente texto corresponde a una breve reseña de los principales conceptos, ideas y herramientas con los que se desarrolla el montaje de La Tarea. Desestimé los detalles de carácter anecdótico relacionados con el proceso, para enfocarme en lo que ha sido el área de mayor exploración del documental: el uso de *found footage*.

En primer lugar, me interesa destacar el proceso de creación a partir del uso de *found footage*, desde el punto de vista de la revalorización del archivo, de la puesta en cuestión de la imagen una vez despojada de su contexto inicial. La idea es ampliar el espectro de la mirada del espectador poniendo en juego el valor estético y funcional que le otorgamos a las imágenes.

En segundo lugar, utilizo el concepto de collage audiovisual desde el punto de vista de la reconstrucción de memorias, que representa el conflicto entre una representación del imaginario de la directora en relación a su padre ausente, y la tarea del ejército internacionalista chileno que se cuela en el presente de la vida íntima de Ulises, que como ella, es hijo de un guerrillero. El diálogo entre estas experiencias convierte a esta obra en un ejercicio de visión autoral de la historia no-oficial. Por último, las ideas centrales del trabajo están organizadas en torno a los conceptos de apropiación, presencia-ausencia, pasado-presente, reflejo, identidad y memoria.

Diversidad de soportes

Las imágenes que componen este texto corresponden a fotogramas del cortometraje que, como se podrá apreciar, son de distinta naturaleza. Este documental utiliza tres tipos de material audiovisual y que a continuación paso a detallar brevemente en orden de prioridad respecto a los temas señalados anteriormente: collage y apropiación. En primer lugar trabajamos con material de archivo, en esta categoría se distinguen filmaciones familiares por un lado y archivos mediáticos de la guerrilla por el otro. En segundo lugar se encuentran los materiales de realización propia: el registro en Súper 8 de paisajes, túneles, luces, el mar, etc. Y el registro en alta definición correspondiente al seguimiento de los personajes en la actualidad. Cabe señalar que el tratamiento del material deja en evidencia las diferencias de cada formato, respetando su naturaleza ya sea por su coloración, textura o relación de aspecto. De este modo los archivos de guerrilla y el Súper 8 se asimilan a los archivos familiares en formato 4:3, mientras el registro de Ulises y Alfonso en la actualidad corresponden a 16:9.

El trabajo con found footage

Found footage quiere decir metraje encontrado, concepto que confiere al material un espíritu inicial de objeto abandonado, desechado, del cual probablemente no sabemos su procedencia o no conocemos su autor. Se trata de material en desuso, olvidado y despojado de su propósito primitivo por el cual fue creado. La operación de recolectar films desechados para transformarlos en algo nuevo, tiene estrecha relación con la mirada de quién lo hace. El acto de apropiarse de algo que para otra persona figura como un objeto inútil, hace que nos detengamos a pensar en el objetivo de esos materiales, el gesto de detenerse en ellos se relaciona con el volver a mirar, seleccionar y apropiarse de algo que *nos pertenece*, ya sea por el imaginario visual que evoca o por su significación cultural, histórica o emocional.

En este sentido es necesario preguntarse ¿según qué lógica se manipularán las imágenes de archivo?

La Tarea contiene dos tipos de archivo que se distinguen entre el archivo público y archivos íntimos. El archivo público contempla videos filmados en Betacam por medios oficiales de los

años 80 que registran secuencias de guerrillas en El Salvador y centroamérica. Llama la atención en este punto, el registro que los medios de comunicación hacen de los contingentes de guerrilleros, los puntos de ataque, las caminatas por la sierra, las localidades sitiadas, los refugios de heridos, los caídos en batalla. No se trata sólo de cómo se lucha por un ideal internacionalista, sino de cómo se registra esa lucha. De manera indirecta, estas imágenes contienen retazos de lo que Víctor, padre de Cecilia, y Alfonso, padre de Ulises, vivieron. Esas imágenes son el acercamiento más directo a la experiencia de sus padres en el campo de batalla, al que los hijos pueden acceder para reconstruir su memoria. He de destacar que estos documentos públicos de registro mediático no tienen por propósito recrear un orden cronológico de los hechos históricos, su uso tiene la intención de acercarse al plano de lo íntimo, del recuerdo que, como se ha señalado anteriormente, toma el lugar del imaginario de los hijos respecto al pasado de sus padres.

“A veces busco en los videos de la guerrilla con la secreta esperanza de encontrar en alguno de los cuadros, entre las caras borrosas de los soldados, una figura que se me haga familiar.”

Extracto voz en off de Cecilia.



Figura 1. Fotograma de archivo de guerrilla. Extraído de “Guerrilla de Guazapa” Publicado

El archivo de carácter íntimo considera filmaciones en Súper 8 que en los años 60 pertenecieron a una familia chilena, éste contiene registros variados de eventos cotidianos tales como paseos a la playa, cumpleaños, niños jugando, vacaciones, los primeros pasos de los hijos, caminatas por el campo, etc. Los únicos videos del padre de Cecilia pertenecen a la colección de momentos cotidianos de esta familia filmados en su viaje a Cuba. Aquí nos enfrentamos a otro tipo de registro, el del video casero donde encontramos en su mayoría *momentos dorados*, celebraciones, rostros sonrientes, abrazos, la cámara los acompaña durante años y vemos el paso del tiempo. He aquí el ejercicio principal de apropiación: esta vez no se trata del padre ausente, sino de las memorias de la hija en relación a esa ausencia. De esta manera accedemos a una especie de ideal de memoria de infancia, un vasto repertorio de imágenes que remiten a un buen sueño, a un imaginario colectivo de vivencias familiares donde los tópicos más recurrentes son felicidad, unidad y plenitud. A partir de este sentido subjetivo de resignificación del *found*

footage se ha dado paso a la exploración de la dimensión más poética del documental. Desde esa perspectiva se concibe cierto grado de pensamiento mágico, se hace una invitación a recordar instalando la necesidad de mirar hacia el pasado para comprender el presente.

“En el jardín de mi casa de infancia, imaginaba el regreso del hombre que me habían contado que era mi padre. Nos visitaban los amigos, se llamaban *compañeros*. Me levantaban, decían: tiene los ojos de su papá, es igualita a él. Mi mamá me mostraba una foto, para mí era un extraño.”

Extracto voz en off de Cecilia.



Figura 2. Fotograma de archivo familiar en Súper 8. Niña mirando a cámara.

Posicionarse frente al montaje

Pensar hoy en los juegos de Cecilia cuando era niña, su infancia, me lleva inevitablemente a evocar imágenes de mi niñez, despierta en mí la remembranza de un pasado lejano que logro esbozar en fragmentos aislados y nebulosos que se diluyen con el paso del tiempo. En este sentido la exploración toma lugar en una dimensión que va más allá del acto de crear un imaginario íntimo que sea reconocido con un fin poético como la representación de las memorias de la autora, en esta etapa doy espacio a mi propia subjetividad. Dar forma a esta creación desde un plano intuitivo, personal, donde las imágenes del pasado hablan por sí mismas, quizás me permite cierta posibilidad de que la realidad sea mutable o relativa. Desde esa perspectiva, las imágenes del pasado, por el imaginario visual que evocan y por su significación emocional, cualquiera sea su procedencia, *nos pertenecen*. Ese es el punto en que se cruza la experiencia de Cecilia con la experiencia de cualquier otro individuo que tenga la posibilidad de ver el cortometraje documental *La Tarea*.



Figura 3. Fragmento, reencuadre de fotografía de Alfonso junto a otros guerrilleros en su tiempo libre.

Se inicia con el presupuesto de que entre el pasado y nosotros siempre hay algo y ese algo es una capa o más bien múltiples capas de imágenes, de modo que pensar el pasado en este sentido sería siempre obligatoriamente tener que pensar las imágenes. Las imágenes que lo registran, que lo documentan, que lo representan. Por lo tanto, la única manera de restaurar ese tiempo remoto es interrogar el archivo de imágenes que la registraron, ahí están todas las pistas. Y en ese sentido el ejercicio de montar La Tarea es para mí una extraordinaria lección de cómo leer imágenes.

Desde ahí me posiciono frente al montaje, de una forma más lúdica, quizás sincera, sin grandes compromisos, sólo el de no dejar de experimentar.

Montar es como un juego, hacer una película es un juego. Se pone uno mismo obstrucciones, las obstrucciones son reglas de un juego y juegas con esas reglas por muy abstractas que sean, si te pasas te traicionas a ti mismo, hay que ser consciente de eso. Creo que estoy lejos de perder la capacidad de sorprenderme y montar es una manera de dar rienda suelta a la curiosidad y la imaginación, te ofrece un espacio para seguir impulsos, descubrir en el momento cosas que son totalmente del mundo infantil y que es necesario mantener despiertas. La selección de metraje encontrado obedece a la matriz del documental: las relaciones entre padres e hijos. De esta manera se plantea un juego de roles, sin atender a antecedentes del material – extremando el concepto de metraje encontrado – el origen y los protagonistas de las imágenes dejan de tener importancia, ya no están en la película con la intención con que fueron filmados, no importa quienes fueron ellos fuera de la cinta, si no lo que son dentro de la película, el sentido que les da el montaje. Siguiendo el curso natural del documental, los adultos serán los padres y los niños serán los hijos. De la misma manera que ocurre con Ulises y Alfonso, padres e hijos habitan los mismos espacios, concilian un encuentro en un mismo plano, vemos una fracción de su cuerpo, intervienen y desaparecen, pululan más allá de lo visible, habitan el fuera de cuadro, sabemos que están ahí, que están presentes en esa realidad temporal.



Figura 4. Fotograma de primera conversación entre padre e hijo.

Heterogeneidad y articulación de sentido

La Tarea se articula desde un principio como una aproximación a lo que en el plano cinematográfico se conoce como filme ensayo. Teniendo en cuenta esto, me parece preciso trazar algunas líneas respecto a lo que el término convoca.

Plantearse la idea de hacer un documental que tome la tarea de enfrentar la historia íntima de una persona con la historia reciente de Latinoamérica, es ya un desafío a ser considerado. Plantearse además que esta historia reciente no ha sido debidamente documentada por los medios oficiales ni forma parte de la memoria política de Chile porque quienes la protagonizaron han mantenido un pacto de silencio por temor a una inminente persecución, lo vuelve aún más desafiante y delicado. El Partido Comunista de Chile luego del golpe de estado, principalmente en la década de los 80s, tuvo una fructífera planificación de carácter militar, sin embargo esta faceta se mantuvo en la clandestinidad, lejos de la imagen reconocible de partido como organización pública. Contingentes de jóvenes militantes se alistaron en el ejército internacionalista y

recibieron entrenamiento en Cuba, muchos de ellos cebaban el ideal de algún día volver a su país de origen a combatir la dictadura de Pinochet, sin embargo el proceso se extendió más de lo esperado y fueron encomendados a combatir en diversos sectores del continente y otras partes del mundo. Ya ad portas del plebiscito del 89, algunos comenzaron a volver al país con un asumido futuro en la oscuridad del anonimato. Fueron tiempos difíciles, algunos lograron establecerse y formar una familia, como Alfonso, otros tuvieron un desenlace fatal en el campo de batalla, es el caso de Víctor, padre de Cecilia.



Figura 5. Fragmento, reencuadre de fotografía de Alfonso con su indumentaria de combate.

Ya disponiendo de las líneas generales del panorama histórico, es momento de hacer un esbozo del plano que va a ocupar éste en el documental. Se trata de una historia íntima, donde la ausencia del padre da lugar a muchas preguntas, preguntas por la identidad y la memoria. ¿Cómo se recuerda al padre ausente? ¿Qué elementos constituyen su figura imaginaria? Cecilia va tomando distancia, mientras Ulises se va enterando de la participación de Alfonso en la guerrilla, ella reflexiona acerca de esta ausencia y de cómo ese pasado poco conocido va afectando su relación con los ideales políticos que motivaron a esos jóvenes, toma una actitud escéptica,

apática, entiende que su padre no está y que jamás podrá reconstruir su relación a partir de recuerdos propios, se sitúa desde la posibilidad que le entrega el documento, una imagen que ha tomado un lugar importante en el espacio de su memoria. Desde ahí se traza la primera diferencia: ella dialoga con una imagen, Ulises dialoga con su padre, ella se abre camino a la búsqueda de una historia similar a la suya protagonizada por otros, ellos por primera vez se toman el tiempo de conversar lo que por tantos años evadieron. Así avanzará el diálogo, se develarán pensamientos antes ocultos que ahora emergen al revisitar ciertos espacios o eventos, para luego madurar una reflexión que la llevará a plantear su postura respecto a estos puntos de vista en pugna.

Se reconoce entonces una postura en relación a la realización que evita ejecutar la cinematografía desde la utilización de figuras reconocibles, como lo hace el cine eminentemente comercial o industrial, o el documental tradicional. El acto de ejecutar el documental *La Tarea* se instala desde la necesidad del desapego con la realidad como verdad única y objetiva, insistiendo en la conformación de nuevas realidades posibles y por consiguiente, de nuevas interpretaciones de la realidad. No se busca organicidad en la narración, tampoco invisibilizar los componentes estéticos que se manipulan, sino que es un intento de extremar su visibilización, hacer evidente su naturaleza disímil, forjar un contrapunto desde lo material hasta lo evocativo de cada imagen.



Figura 6. Captura de rodaje. Ulises en su día de entrenamiento de basketball.

Entender el cine como un territorio permite comprender la necesidad de explorarlo, es decir, de experimentarlo. Experimentar significa ensayar y el ensayo es justamente eso, un recorrido a través del territorio de las ideas. Experimentar, ensayar, ese es el sino del cine como arte. El movimiento perpetuo que captura el movimiento del mundo. Habrá cine mientras haya mundo, independientemente de los cambios tecnológicos. (Jacobsen, 2011)

Documental de creación: montaje, recuerdos y sueños

¿Cómo decidimos entonces que recuerdos son importantes? ¿Qué recuerdos olvidamos? No recordamos todo, siempre escogemos –consciente o inconscientemente– olvidar fragmentos de la memoria. En el proceso de montaje sucede lo mismo, se dejan fragmentos en el olvido, en favor de la película es mejor dejarlos ir. Lo que es relevante en esto y es lo que finalmente hace la diferencia entre aquellas imágenes que quedan y las que no, es la apelación emocional que traigan consigo. Sobre todo cuando nos referimos a la apropiación de algo ajeno, de una imagen ajena que hacemos propia y que luego el espectador tomará para sí. Los recuerdos no son nítidos, como en los sueños, son discontinuos, interrumpidos, fragmentados, no obedecen a la lógica de la razón, ni del tiempo-espacio. Así es como me planteo el trabajo con found footage, obedeciendo más a lo intuitivo y emocional, a una estética onírica y evocativa.

El filme representa y al mismo tiempo significa. Eleva lo real, lo irreal, el presente, lo vivido, el recuerdo, el sueño, al mismo nivel mental común. (Morin, 2001)

Esta ausencia real que sucede en las fotografías y el en cine, es una forma de hacer presente recuerdos pasados en el instante presente, es una conjugación de tiempos. Pero no es solamente una representación, es una dotación de sentido. En La Tarea el montaje no tiene el afán de representar algún recuerdo, sino de dotar de sentido las imágenes para crear recuerdos, relaciones, más preguntas.

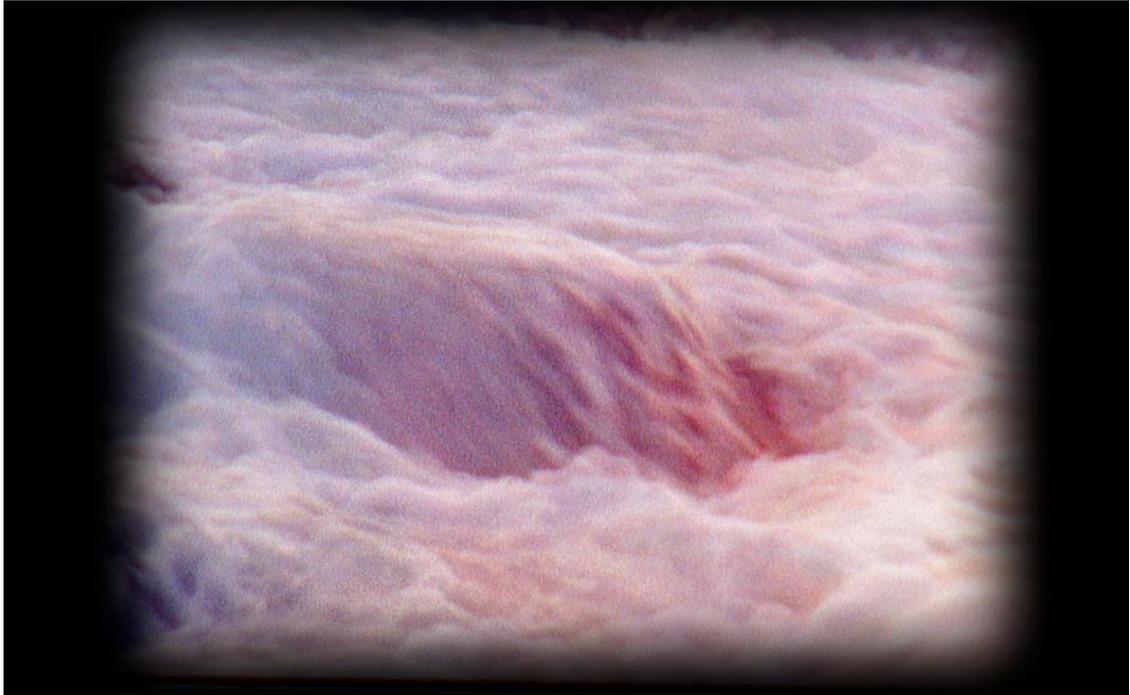


Figura 7. Fotograma filmación en Súper 8. Detalle de rompeolas.

Collage audiovisual

La naturaleza del cine ensayo, desde mi perspectiva, recide principalmente en que el individuo que ensaya no se esmera, como ocurre en el cine convencional, por contar o construir historias, sino que las utiliza como instrumento de enlace de su subjetividad en relación con el mundo en el ejercicio de comprenderlo. Los personajes no discurren como resultado de una construcción psicológica como ocurre en las novelas, sino que son el soporte de sus reflexiones, a través de ellos manifiesta su interpretación del mundo y su mirada. La obra es un documento sobre el rostro íntimo de quien ensaya, una exploración del inconsciente revelado, en gran medida se podría decir que este espacio posible de reencuentro en el presente con los fantasmas de su pasado, es equivalente a su reverso, así como se acostumbra afirmar en el ámbito de la pintura renacentista, *el pintor se pinta*, el documentalista se expone a sí mismo a través de su ejercicio cinematográfico, sus elecciones estéticas, sus figuras recurrentes.



Figura 8. Fotograma filmación en Súper 8. Tagadá de parque de diversiones.

El acto de apropiación de materiales residuales de la cultura, tiene su origen en 1911 con los primeros *papier collés* de Picasso y Braque. Emergía así, uno de los primeros actos heróicos que dejaba de lado toda una tradición artística fundamentada en la noción de obra de arte como toda creación que fuese delineada y facturada por la mano del artista, y derivado de ello se vio afectado el concepto de originalidad.

Lo que hace posible el intercambio de distintos materiales en un mismo plano visual, es la cualidad que posee el cine de dotar a las imágenes de movimiento y, por ende, de velocidad. Esto obedece al principio de fragmentación y corte que caracteriza a la técnica del collage, donde se evidencia una operación constructiva respetando la individualidad de las partes sobrepuestas en un mismo plano. Se trata de un ejercicio recurrente en el montaje de metraje encontrado que encuentra su fundamento en la disposición dialéctica del texto, reside en el cómo disponemos los elementos para generar un nuevo significado, donde la riqueza del imaginario visual nos puede llevar sorpresivamente a nuevos resultados y relaciones de significado. Como

práctica estrechamente ligada a los planteamientos de la vanguardia, significó una fractura en el campo de la industria cultural, se utilizaban materiales procedentes de la producción seriada, pequeños fetiches de la institución artística canónica. Sus fines subversivos tomaron rumbos múltiples, pasando del plano bidimensional de la pintura o los recortes, al terreno audiovisual. Descontextualización para la creación de un discurso nuevo, que hoy sigue vigente. Imbricación, combinación, empalme, acoplamiento, ensamblaje, se renueva con el signo de los tiempos.

El principio de montaje de hace, por fuerza, más efectivo en el remontaje de fragmentos apropiados: al volver a mirar una imagen fuera de contexto se impone una reflexión sobre esa distancia: entre el sentido original y el que adquiere en su nuevo contexto.

(A. Weinrichter, 2009)

A lo largo del tiempo hemos visto hibridaciones entre lo que es la herencia del filmico y lo que es el soporte cinematográfico con la imagen electrónica y en la actualidad con la imagen digital. Cuando observamos de qué manera la imagen digital interviene en toda esta cultura intermedial del collage, se puede apreciar que las hibridaciones comienzan a multiplicarse a niveles extraordinarios, algo que implica pensar un mundo muy fluido donde las fronteras se difuminan. De esta manera es posible, pienso, integrar el collage como forma de posicionamiento frente a las imágenes, cómo las leemos –no precisamente en un sentido de interpretación, sino más bien, cómo nos afectan-. Así pasamos a una relación con las imágenes que empieza a contrariar los usos dominantes como la espectacularización, comercialización, frivolidad, etc. Para dar lugar a la democratización de la imagen y así a su diversificación inmediata. El sujeto ya no solo reconoce la figura pública que gobierna su país, sino que también crea las suyas propias con la llegada de las cam-corder a fines de los 80s. Luego el coleccionista de imágenes realiza sus propias creaciones, la cuestiona, explora en ella, congela la imagen, la rebobina, hace todo un trabajo detectivesco de análisis y de desmenuzamiento de los planos y un trabajo extraordinario de relectura, hasta descubrir exactamente el hueco o el pliegue a partir de los cuales esa imagen nos reenvía necesariamente a otra. Se trata de hacer la crítica de la imagen a partir de la imagen misma.



Figura 9. Ejemplo de fragmentación y reencuadre. Fotografía de guerrillero internacionalista caído en batalla, colega de Alfonso.

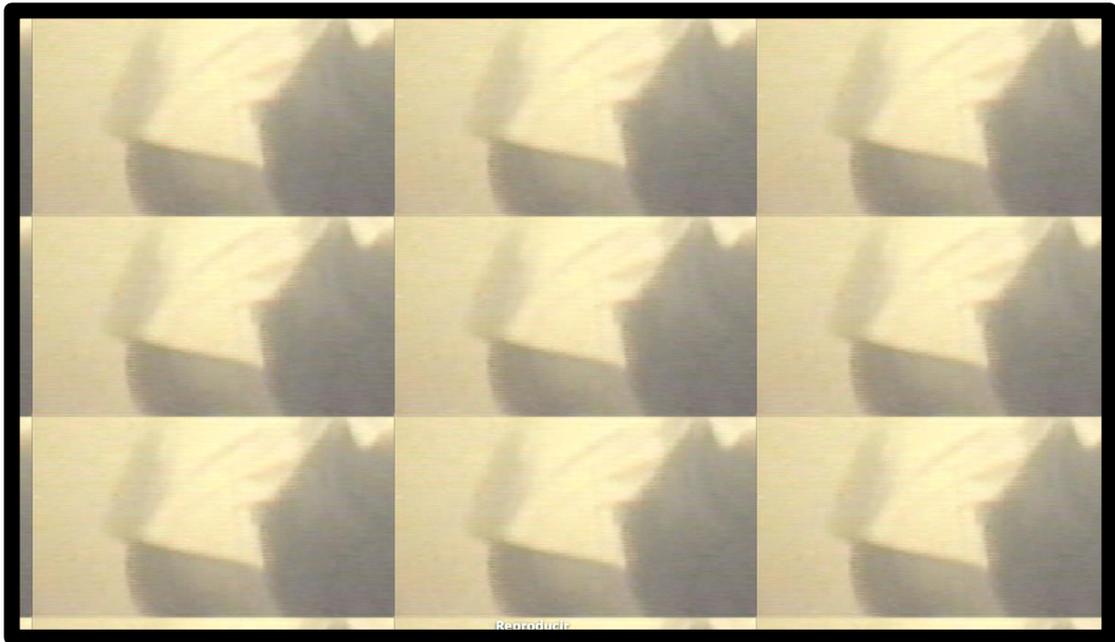


Figura 10. Ejemplo de división de pantalla perteneciente al título del documental. Fotograma de archivo familiar en Súper 8 de Víctor en Cuba.

Entre el pasado y nosotros hay múltiples capas de imágenes, pensar el pasado implica pensar las imágenes. Las imágenes que lo registran, que lo documentan, que lo representan. La historia de los hijos de internacionalistas ha sido interrogada de esta manera en *La Tarea*, como proceso creativo y de aprendizaje ha sido tremendamente enriquecedor. Barthes decía “la historia es histórica: sólo se constituye si se la mira”, mirar el pasado constituye un reencuentro, se trata de una especie de resurrección, pero no es un reencuentro fácil, ni agradable. La experiencia de mirarlo conlleva un dolor. También nos habla de un *punctum*, concepto contrario a *studium*, que refiere lo académico, lo artificial en el acto de fotografiar. *Punctum* envuelve aquello que sale de la imagen fotografiada y nos busca, aquello que al encontrarnos nos hiere, nos hace un pequeño agujero, es lo que la fotografía inspira pero no está en ella, es un fuera de campo que moviliza a quien la mira a sus más secretas emociones y le habla más allá de cualquier connotación cultural, se encuentra en el fragmento, en lo parcial, en el detalle, y no es posible que el creador de ella pueda realizarlo a priori, cualquier intervención artificial sería un fracaso. Es lo que ocurre con

el archivo de las home movies, una vez que las encontramos sucede algo asimilable a un reencuentro, porque algo mágico esconden en su esencia, algo que nos hierde y nos hace saber que *nos pertenecen*.



Figura 11. Fotograma de archivo familiar en Súper 8. Hombre tomando fotografía.

Índice de ilustraciones y cuadros

Figura 1. Fotograma de archivo de guerrilla. Extraído de “Guerrilla de Guazapa” Publicado

Figura 2. Fotograma de archivo familiar en Súper 8. Niña mirando a cámara.

Figura 3. Fragmento, reencuadre de fotografía de Alfonso junto a otros guerrilleros en su tiempo libre.

Figura 4. Fotograma de primera conversación entre padre e hijo.

Figura 5. Fragmento, reencuadre de fotografía de Alfonso con su indumentaria de combate.

Figura 6. Captura de rodaje. Ulises en su día de entrenamiento de basketball.

Figura 7. Fotograma filmación en Súper 8. Detalle de rompeolas.

Figura 8. Fotograma filmación en Súper 8. Tagadá de parque de diversiones.

Figura 9. Ejemplo de fragmentación y reencuadre. Fotografía de guerrillero internacionalista caído en batalla, colega de Alfonso.

Figura 10. Ejemplo de división de pantalla perteneciente al título del documental. Fotograma de archivo familiar en Súper 8 de Víctor en Cuba.

Figura 11. Fotograma de archivo familiar en Súper 8. Hombre tomando fotografía.

Bibliografía

Jacobsen, U. (2011). La vida nos estremece: A propósito de Jay Rosenblatt. Valdivia: Fuera de Campo / Festival Internacional de Cine de Valdivia.

Morin, E. (2001). El cine o el hombre imaginario. Barcelona, España: Paidós .

Weinritcher, A. (2010). Reescrituras Fílmicas: nuevos territorios de la adaptación (1ª edición ed.). (J. A. Bowie, Ed.) Salamanca, España: Ediciones Universitarias Salamanca.

Sartre, J. P. (1940). Lo imaginario. Francia.

Tella, A. D. (2010). Montaje, mi problema favorito. En L. Listorti, & D. Trerotola (Ed.), Cine Encontrado ¿Qué es y adónde va el Found Footage? (pág. 95). Buenos Aires: [12] BAFICI.

Dipaola, E. (2006). Destello y mirada. Apuntes para una teoría de la vinculación entre narración y sociedad. Perspectivas metodológicas (6).

Listorti, L., & Trerotola, D. (2010). Toda la memoria del mundo. Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage? (pág. 114). Buenos Aires: BAFICI.

Catalá, J.M (2009). El cine melodramático de María Cañas. Piedra, papel o tijera. Ed. Documenta Madrid. García López y Gomez Vaquero.



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

PRODUCIR ENTRE LO NECESARIO Y LO POSIBLE

Memoria para la obtención de título de Realizador de Cine y Televisión

Felipe Garrido González
Productor

Profesora guía: Tiziana Panizza

Santiago, Chile
Noviembre, 2013

INTRODUCCIÓN

Para la mayoría de la gente, incluso para aquellos que viven el cine desde dentro, la imagen del productor se asocia a aquel que consigue y administra el dinero en un proyecto cinematográfico. Desde esa perspectiva el sentido creativo de la obra está centrado en las voces de otros directores de área, la producción pasa a ser un aspecto técnico más, un proceso que pareciera funcionar automatizado, sin más complejidad que la aplicación meticulosa de reglas precisas para lograr unos objetivos bastante concretos. En este texto me propongo afirmar que el productor tiene un rol mucho más ligado a lo creativo de lo que se cree y que las reglas y estrategias que se ocupan son tan relativas o requieren tanto ingenio personal como en cualquier otra área. Lo haré ocupando la experiencia de realización del cortometraje “La Tarea”, dirigido por Cecilia Otero.

El plantearse como productor creativo implica a la vez reconocerse como productor-coautor de la obra, sin embargo, no cualquier productor logra ser ese tipo específico de profesional. Para llegar a ello es preciso alcanzar un método de trabajo y una motivación tales que se logren plasmar en un punto de vista particular, personal, una marca de autor, en el mismo sentido que el director carga con esa denominación. El productor creativo está comprometido con la obra más allá de lo técnico, más allá del dinero y mucho más allá del objetivo concreto que constituye la película en sí.

El compromiso se adquiere a través de la experiencia particular que tiene cada uno con el mundo, en las relaciones que se van desarrollando en la vida. A partir de eso quise preguntarme: ¿Qué película quería hacer al comienzo? ¿Qué me motivó a tomar este proyecto y seguir desarrollándolo? ¿Qué cosas cambiaron en el proceso? ¿Por qué cambiaron y hacia dónde nos llevaron esas experiencias? Al presentarme como productor creativo me veo en la obligación de analizar esta obra desde un punto de vista personal, enfocado en dos perspectivas principales: lo necesario y lo posible.

Lo necesario se encuentra en nuestra relación más extensa con el mundo, se trata de algún dolor provocado dentro del complejo entramado experiencial que vamos construyendo. Lo necesario como combustible del motor motivacional para la película, deviene en la decisión de producir. Lo necesario tiene que ver con trazar rumbos, con mirar hacia el futuro para lograr las

conexiones adecuadas, aquellas que causarán satisfacción o placer, que provocarán un cambio relevante para seguir andando. Lo necesario está ligado al deseo, al ideal. Pero hay un doble espacio temporal en donde esto funciona, no podemos reconocer la necesidad sin mirar al pasado, sin recordar nuestra historia.

Lo posible se encuentra en nuestro contexto histórico actual, son las coordenadas en que preparo mi estrategia para cumplir el deseo. Lo posible como engranaje concreto de la máquina que hace posible a la película, determina la estructura de la obra en toda su complejidad. Lo posible se encuentra en el presente, son pistas o herramientas que hay que saber aprovechar en favor del ideal.

De todo lo anterior queda algo bien palpable, la película que se asoma como testimonio certero de una experiencia histórica particular, de un lugar de enunciación único y auténtico. El deseo es consumado o no, a estas alturas poco importa, nada hay que hacer. El ideal desaparece para dejar reinando un objeto que funciona bajo sus propias reglas, cualquier tipo de autor ya no podría manipular la máquina. Cuando la película es proyectada el dominio es disputado por la materialidad en sí y por cada una de las mentes que experimentan el visionado, es el momento del espectador, queda en evidencia el desplazamiento desde la terapia personal que constituye la génesis para cualquier proyecto de esta naturaleza, hacia la vocación dialógica y de rito social que constituye un objeto de arte.

Finalmente podríamos preguntarnos: ¿Cuáles fueron los caminos trazados? ¿Cuál es la película que queda? ¿Qué pasa en la mente del espectador cuando la película se deja vivir bajo sus propias reglas? ¿Qué parte de la película quedará en mí como realizador en el futuro, qué cambios provocará en la configuración de lo necesario y lo posible? Después de todo queda una lección, síntesis del trabajo físico y mental, residuos del movimiento de los engranajes, herramientas que son huellas de una experiencia.

LA PRODUCCIÓN NECESARIA

Lo necesario es fácil de separar en dos aspectos, lo personal y lo social. Para llevar a cabo un proyecto es necesario que nos sintamos comprometidos con él por alguna razón que se encuentra en el interior de nuestras mentes y que nos mueve a concretar una acción tan arriesgada y desgastante como realizar una película. Así también el cine, como toda obra de arte, se ha convertido en un vehículo de diálogo y reflexión social, por lo que lo consideraremos una herramienta para el cambio social, en ese sentido, el cine cumple con los requisitos de cualquier ritual cultural que seguimos religiosamente con el fin de satisfacer un deseo, de replicar una experiencia de la realidad histórica con el fin llevar a cabo acciones que reparen un malestar invisibilizado, un dolor. Creo que ambos aspectos tienen como punto de origen al dolor. Algo que nos molesta del orden establecido en el mundo y que finalmente hace tanto necesario hacer una película como respirar o tomar agua.

En alguna celebración, algo bastante alejado de una reunión formal de trabajo, me topé con Cecilia Otero con quien ya mantenía una relación de amistad. Hablamos por un largo rato hasta llegar al tema. Ella había realizado el cortometraje “Partir” en 2009 como parte del taller de realización documental en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile (ICEI), la película recopilaba entrevistas de Cecilia a amigos y familiares de su padre, Víctor Otero, soldado caído en El Salvador como parte del Ejército Internacionalista del Partido Comunista, justo antes que ella naciera en Cuba. Recuerdo la emoción que me causó ver la película, no sé bien si se trataba de la empatía normal que llego a tener con este tipo de obras por mi historia personal o ganaba la sorpresa de saber un aspecto que Cecilia siendo una amiga cercana de la universidad había ocultado con mucho cuidado durante algunos años.

La consecuencia es que ese hecho movió una motivación en mí, estaba recién comenzando a comprender que me gustaba la producción y que a través de ese oficio podía destacar y visibilizar los cortometrajes de mis compañeros que estaban quedando guardados para ser olvidados. Le pedí inmediatamente a Cecilia que distribuyéramos su documental, pensaba que una historia como esa no debía permanecer oculta y que además la fuerza de la historia y el talento de Cecilia nos ayudaría a llevar a cabo algunos objetivos profesionales concretos que

decantarían en aprender a distribuir un documental en festivales. El corto ganó tres premios y fue seleccionado en el 33° Festival de Cine Latinoamericano de La Habana.

Con la experiencia de “Partir” en el hombro, llegó 2012 y nuestro último año en la universidad. Cecilia me ofreció postular el proyecto para realizarlo como obra de título, sería una segunda parte de la historia que había comenzado en 2009, se convertiría en “La Tarea”. En ese punto ya no sólo era necesario contar una historia que se hallaba invisibilizada y que era importante mostrar, sino que había un compromiso personal y profesional con Cecilia para seguir desarrollando una posible carrera juntos. “La Tarea” era necesaria para mí por la manera en la que pienso el mundo filosófica y políticamente hablando, porque me topé con Cecilia y pensamos parecido en ese aspecto, y mantenemos una relación de amistad que enriquece el proyecto y funciona como móvil para seguir avanzando, parecieran motivos demasiado subjetivos, argumentos poco concretos, pero creo que son claves, imprescindibles para realizar una producción creativa que vaya más allá de la película misma, que la motivación no sea solamente un frío cálculo técnico o administrativo, un mero producto destinado a un mercado, en el fondo y la génesis hay un dolor oculto, un dolor compartido.

Un planteamiento del hacer cine como terapia personal a secas me molestaría éticamente hablando, y a pesar de que estoy de acuerdo como lo he planteado en que el dolor personal es el motor inicial para hacer emerger un proyecto de producción cinematográfica, es necesario algo más. Recuerdo de buena forma las palabras del profesor Orlando Lübbert en estos momentos, “me cargan los egometrajes” diría en sus clases de guión en la universidad, una postura que me parecía un poco extrema y me causaba algo de risa en un momento pero que con el tiempo pude comprender mejor. Las películas son parte de un ritual social y funcionan a partir de las relaciones entre nuestro dolor personal expresado en la obra y las subjetividades de aquellos que ven el filme y dialogan con éste. El cine es esencialmente una herramienta política, en el sentido que sirve como dispositivo para desequilibrar el status quo, los poderes establecidos, personalmente creo que el cine que me importa es el que nos dice que el mundo histórico como se nos presenta debe cambiar y ese cambio es reflexionado a través del mundo re-presentado en pantalla.

Al pensar en cómo tenía que ser “La Tarea” nos preocupamos por conocer cuánto se había hecho en el cine chileno sobre el internacionalismo y nos dimos cuenta que prácticamente no habían obras conocidas sobre el tema. La película tendría un vínculo cercano de todas formas con el cine de lo político en general y con el cine sobre dictadura en particular. Es así como valorizamos el proyecto en términos de innovación y autenticidad de tema y punto de vista. Quisimos intentar una mirada renovadora del cine sobre dictadura y nos dimos cuenta que había algo que se presentaba como único hasta ahora: éramos la tercera generación de realizadores que toca el tema, no somos Patricio Guzmán ni Pedro Chaskel ni Ignacio Agüero denunciantes, no somos tampoco Sebastián Moreno ni Pachi Bustos ni Macarená Aguiló al rescate de una memoria para la reconciliación y la justicia. Éramos los hijos de los hijos y probablemente los más capaces de darnos cuenta que ni reconciliación ni la justicia llegarían ya a través del cine. Llegué a la conclusión que nuestra experiencia totalmente alejada de los hechos históricos nos haría construir un punto de vista único centrado en reflexionar sobre el absurdo de la guerra desde cualquier bando, sobre la evidencia de la injusticia triunfante en nuestro país, sobre la derrota de la reconciliación, una reconciliación disfrazada de democracia y estabilidad económica pero llena de desigualdad y cinismo.

Todo funcionaría con las historias de Cecilia y Ulises, nuestro personaje principal, hijo de Alfonso un internacionalista que volvió vivo a Chile para ser abandonado a su suerte después de entregar su juventud a los ideales del Partido Comunista. No era necesario forzar nada, la experiencia misma de sus vidas evidenciaban que ese nuevo punto de vista que se encontraba ahí pero invisibilizado, esperando a la voz indicada para que se alzara entre el resto de la filmografía sobre el tema y generara un giro en el diálogo social que el cine debería provocar.

Estamos de hablando que los lugares de enunciación provocan variaciones en los puntos de vista. Es obvio, hablamos desde las coordenadas específicas en que nos movemos en el mundo. Me parece relevante tomar en este punto entonces el lugar que constituye la Universidad de Chile para la película ya que en este caso, la producción del proyecto fue bastante determinada en el desarrollo del cortometraje, tanto a nivel formal como de contenido. Nuestra universidad tiene una línea editorial bastante especial dentro del contexto académico nacional. Es la universidad estatal más importante y tradicional, la más relevante a nivel internacional por su aporte a la investigación, la creación y la docencia. Su vocación está volcada hacia el desarrollo

integral del país en todas sus disciplinas, se diferencia en su misión con foco en lo público de las instituciones de educación privadas tan criticadas por estos días debido al problema del lucro.

Así como la universidad en su conjunto, la Carrera de Cine y Televisión recientemente fundada debería tener como misión plantear desde nuestra disciplina los problemas sociales relevantes para el país con el fin de aportar al diálogo social. Con una mirada crítica nos hacemos cargo de esta visión.

“La Tarea” es un proyecto que refleja desde todos los ángulos la formación que hemos recibido en el ICEI durante los últimos 5 años. Desde el estudio del lenguaje, la comunicación y la imagen, piedras angulares de la base teórica en nuestra carrera, pensamos cada aspecto de la película ocupando las herramientas recopiladas. La obra como producto final se muestra como crítica de los procesos actuales que está viviendo el país a través del punto de vista de los hijos tratando de entender a los padres en el Chile contemporáneo. La reflexividad de la imagen y el lenguaje en una estructura narrativa que incluye diversidad de formatos y soportes de registro, el juego metalingüístico con que funciona la película, las citas al tipo de cine al que apuntamos, todo esto logra que nos presentemos ante el medio audiovisual con un producto auténtico e innovador, a la vez que profundo en sus bases teóricas.

La libertad con la que experimentamos el proceso de realización también es posible gracias al contexto académico en donde las más diversas y amplias formas de pensar están siempre abiertas, son aceptadas, incentivadas y apoyadas por el equipo académico que guía el proyecto en paralelo. Con la refundación del cine en la Universidad de Chile se vuelve a pensar esta disciplina con la fuerza que implica tener esta institución como apoyo. Personalmente creo que la Universidad tiene un sello propio que no se encontraba presente en el panorama de producción chileno hasta ahora y que genera esperanzas para revivir la experiencia del nuevo cine chileno de los años 60 impulsado desde nuestra casa de estudios y cercenado por la dictadura de Pinochet. No digo que no haya habido hasta ahora un cine de calidad, el panorama del cine chileno contemporáneo ha mejorado bastante, siendo reconocido internacionalmente, pero sí podemos decir que el cine que se produce la Universidad de Chile además de mantener una calidad en la profundidad de los temas que toca, debería tener esa vocación pública que se inculca en los estudiantes desde que ingresamos al aula.

¿Estamos pensando el cine sólo para ser reconocidos internacionalmente en festivales? La respuesta desde el principio la teníamos clara con nuestro equipo y es negativa, ese cine pertenece a otros. “La Tarea” se piensa como una película para todos los chilenos, no sólo para el que va a los festivales, que bien sabemos es un público muy de nicho, elitizado intelectualmente. Más allá de ser una obra clasificada como cine de lo político, también éramos muy conscientes de que el proyecto en sí es muy político en ese sentido público que nos liga a la Universidad de Chile, el proyecto se mueve mucho por desestabilizar puntos de vista aceptados hasta ahora en la construcción discursiva sobre la dictadura y que se encontraban determinados por los lugares de enunciación de un pasado próximo que se topaba con la experiencia directa de vivir la dictadura, en carne y hueso. Sabemos que es un desafío ambicioso y que aún no sabemos si resultará o no, pero tenemos todas las intenciones para llegar a la mayor cantidad de público posible ya que la película se hizo para eso, para conversar con el país principalmente y no para ganar premios, aunque ello también sea una parte del oficio que no podemos dejar de realizar.

Hasta ahora nos hemos abocado a buscar lo necesario con miras al futuro, en lo personal del dolor que impulsa la decisión de producir un proyecto y en lo colectivo que incentiva el diálogo para el cambio social, sin embargo, también encontramos herramientas hacia el pasado. Me refiero a la historia que determina la necesidad de hacer cine y que en este caso constituyen la tradición del nuevo cine latinoamericano y el cine experimental de la Universidad de Chile. Como productor y estudiante me siento fuertemente involucrado con estas tradiciones y hasta creo que los que pasamos por esta casa de estudios deberíamos sentirnos responsables por darle continuidad a esta corriente que fue tan violentamente exterminada por la dictadura para el mal de todo nuestro país que hoy se encuentra en un pésimo panorama de lectura y cultura cinematográfica gracias a la hegemonía de Hollywood y el sistema de grandes cadenas multisala comerciales que son sólo un síntoma del sistema capitalista neoliberal con políticas de Estado insuficientes para ayudarnos a los realizadores y productores a llegar a las audiencias más amplias con películas relevantes artísticamente hablando. Para esto hemos decidido realizar una distribución que incluya, después de pasar por el circuito tradicional de festivales y mercados, proyecciones en diversos centros educacionales, copias en bibliotecas públicas, en internet, discusiones en cineclubes y muestras itinerantes.

El nuevo cine latinoamericano con su teoría del tercer cine, el cine experimental con su vocación social y su base académica son nuestros parientes más cercanos. Los encontramos en la historia de esta disciplina en nuestro país, este tipo de cine fue impulsado en un contexto histórico y de producción específico que estaba determinado por las condiciones técnicas y económicas de países con poco desarrollo en esos ámbitos de la producción pero con un fuerte discurso político y una propuesta estética innovadora para la época. Nuestra condición de nietos de esa tradición se encuentra en el contenido crítico pero se diferencia en que actualmente nos encontramos con un panorama técnico-financiero mucho menos desafiante que el que tuvieron que enfrentar ellos en el pasado. Otro cine es posible, no sólo desde la política, también desde la técnica y las estrategias de producción.

LA PRODUCCIÓN POSIBLE

Imágenes de gente ensangrentada en la guerrilla, una hija que pierde a su padre antes de nacer, el discurso de un soldado internacionalista que vuelve derrotado aunque todavía cree en los ideales que se reflejan en aquellas imágenes de violencia, un sistema socio económico cruel en la actualidad, sobrevivir en ese sistema, criar a tus hijos en ese sistema. Una justicia que nunca llega, una reconciliación basada en el miedo de volver atrás, la democracia del olvido, el desinterés, el cinismo. Unos ideales que no nos hacen sentido ni por un lado ni por el otro, para nosotros sólo quedan esas imágenes de violencia y el sentimiento de la derrota, no fuimos parte de la lucha. La impotencia de no calzar con nada ni nadie, cuestionarlo todo a través de una película. El desafío para la producción de llevar a cabo en términos materiales una obra tan “políticamente incorrecta” se veía enorme en un comienzo.

Lo que posibilita la realización del proyecto se encuentra en las coordenadas históricas del presente. A través del desarrollo de la producción fuimos explorando vías diversas hasta encontrar un camino que nos llevara hacia lo deseado, lo necesario. Ese camino se encuentra pavimentado por cuestiones predeterminadas y otras que llegaron por azar. El objetivo de este apartado de mi ensayo es ilustrar las condiciones técnico-financieras en que se desarrolló el proyecto a partir de la experiencia de realización para dar cuenta de las sendas que se pudiesen abrir hacia el futuro para obras como “La Tarea”.

Para comenzar hay que tomar en cuenta que el contexto de producción de esta obra es académico, se trata de una obra de título de la Carrera de Cine y TV de la Universidad de Chile y por lo tanto el juego tiene reglas predeterminadas que estuvieron tanto a favor como en contra nuestra.

A favor algunos elementos con que aseguramos cierta estabilidad financiera importante, la disponibilidad del equipamiento técnico para lograr una imagen de factura profesional y el acompañamiento del equipo de académicos asesores del proyecto. En contra el formato cortometraje de hasta 30 minutos y los tiempos de realización forzados que en el caso documental se vuelven aún más dramáticos de enfrentar.

En cuanto a los equipos, quizá el problema más grande para los pioneros del cine en la universidad de los 60, ahora es mucho más fácil conseguirlos, la apertura de muchas escuelas de cine en Chile a partir de los 90 ha hecho que las obras de estudiantes mejoren notoriamente su calidad técnica e incluso aún sin la ayuda del material de trabajo que entregan las academias, el último lustro ha visto la aparición de cámaras con excelente calidad profesional a precios accesibles para cualquiera. En nuestro caso de hecho, ocupamos sólo el equipamiento de sonido de la universidad, el resto fueron equipos propios de la productora que hemos formado con el equipo de “La Tarea”. Ocupamos una cámara dslr Canon T3i con óptica intercambiable para entregarle el “look” cinematográfico que buscábamos en la imagen HD, además conseguimos una antigua cámara súper 8mm y editamos en Final Cut Pro y equipos de edición propios también.

La cámara Canon no sólo tiene la ventaja de ser barata y de entregar óptica intercambiable, también en el caso documental llama mucho menos la atención que cualquier cámara de video profesional ya que la gente no está acostumbrada a suponer que esas cámaras con apariencia de una cámara fotográfica común, graban video en alta calidad. Esto nos permitió entrar en lugares íntimos sin ser tan invasivos, como la casa de los personajes principales o el evento de los internacionalistas en donde había poco espacio y mucha gente que podría haberse sentido amenazada por la presencia de una cámara de video profesional. En la calle también fue de gran ayuda, sobre todo en algunas escenas que por la urgencia del momento no se pudo conseguir permiso para entrar. Es el caso de la secuencia final de Ulises en el estacionamiento del Mall, en donde entramos disimuladamente sólo con la cámara Canon para hacer una secuencia en la que tuvimos todo el tiempo del mundo para captar las imágenes que queríamos sin llamar la atención de la gente del lugar. Lo mismo sucedió en el metro, en la secuencia donde Alfonso baja las escaleras mecánicas.

Las asesorías de los académicos de la universidad fueron clave para el financiamiento del proyecto ya que logramos ganar un fondo CORFO para desarrollo de proyecto, el cual aprovechamos de invertir también en realización y distribución del corto. Esto no hubiese sido posible sin la ayuda de Tiziana Panizza en el desarrollo de proyecto original y sobre todo de Macarena López en su curso de Gestión de Cine y Televisión, desde donde aprendimos a postular a este fondo. El hecho de tener dinero para la distribución para festivales y un material

promocional del corto bastante atractivo nos deja el camino un poco más fácil para poder llevar a cabo la segunda etapa de la distribución del corto en donde pretendemos llegar a un público diferente y más amplio que el de los festivales.

El tiempo de duración del cortometraje nos jugó en contra. Los 30 minutos máximos permitidos por el reglamento de la universidad fueron negativos en varios aspectos. Al comenzar a editar el material nos dimos cuenta que el ritmo del montaje debía ser mucho más pausado para lograr el tono y las atmósferas reflexivas necesarias en la película, al comienzo eran 3 historias las que debíamos desarrollar, tuvimos que sacar la historia de Yoanna y Mario a nuestro pesar y después de registrar una buena parte del material necesario en ese caso. Esto demoró desde un comienzo los tiempos de concreción del proyecto en general. La verdad es que quisimos plantear este proyecto como un medimetraje pero siempre nos encontramos con el tope reglamentario de la Carrera, incluso en CORFO, el jurado nos advirtió que era un mucho mejor formato para desarrollar el proyecto, no sólo en términos narrativos sino que también en términos comerciales. Para mí además como productor y con la poca pero relevante experiencia que he tenido distribuyendo 2 cortometrajes hasta ahora, creo que el alcance que puede tener este formato para llegar a audiencias amplias es mucho menor a la que puede lograr un medimetraje de 50 minutos o un largometraje, tanto en el circuito de festivales como en el circuito comercial. En los festivales que nos son especializados en cortometrajes, las obras de esta duración son relegadas a segundo plano, prácticamente no hay exhibición comercial de cortometrajes en Chile, muy poca en Latinoamérica. En consecuencia, el público chileno tampoco está acostumbrado a ver este tipo de obras en general. La única ventana en donde esto se alza con alguna ventaja es en la distribución por internet, en donde los tiempos cortos ayudan gracias a la masificación de redes sociales de video como Youtube o Vimeo que han acostumbrado a las nuevas generaciones a ver videos de corta duración en la comodidad de sus hogares.

Los tiempos de realización del proyecto también nos parecieron insuficientes 9 meses originalmente, 13 meses extendidos, nosotros sólo en el desarrollo de proyecto para CORFO tuvimos 5 meses. Creo que es un error ocupar el primer semestre para escribir el guión desde cero, los proyectos deberían llegar al pitching inicial con material bastante más avanzado que una sinopsis larga a mi parecer y podría dedicarse ese tiempo mayoritariamente a perfeccionar el guión en breve para pasar a preproducir lo antes posible. La escritura del guión fue la piedra de

tope desde el comienzo, la maduración de la idea no llegó hasta muy tarde, lo cual no veo como un error de Cecilia o de producción, los tiempos fueron los adecuados para reflexionar y experimentar en el contexto en que se presenta esta obra, un contexto académico, de aprendizaje al fin y al cabo. No se puede forzar la creatividad pero sí podemos prevenir esto adelantando algunas actividades académicas de titulación o incluso dándole más información a los estudiantes sobre el proceso en el octavo semestre de carrera, los guiones podrían comenzar a escribirse fácilmente en el verano previo al comienzo de las actividades de titulación si el proceso fuera más ordenado y transparente y se estableciera como regla llegar con un guión avanzado. El querer forzar a los estudiantes a desarrollar proyectos mientras se está llevando a cabo un proceso de aprendizaje, en un tiempo comprimido, me parece engañarse por parte de todo el mundo y eso le hace mal a las obras que se entregan con la presión al tope.

Por otra parte está la estandarización forzada de los tiempos de realización de tesis que nuestra generación fue obligada a aplicar por primera vez en la historia de la carrera. Esto también afectó a la producción y al producto final que se entrega en el caso de “La Tarea”, un proyecto que desde su planteamiento demuestra tener condiciones de producción muy diferentes y mucho más complejas que otros proyectos. Sin tomar en cuenta el problema técnico que constituye la filmación en súper 8mm en estos momentos en Chile, cuando ya no hay quien entregue ese servicio, el propio montaje en el documental grafica de manera fiel la idea de lo diferentes que deberían ser las condiciones de producción en contraste con una obra de ficción.

En documental la obra prácticamente vuelve a hacerse en el proceso del montaje, los tiempos son muy diferentes a la ficción y lo puedo decir habiendo producido otra obra de título al mismo tiempo que “La Tarea”, hablo de “Siempre Tarde” cortometraje dirigido por Luis Pérez, en este caso la diferencia es aún más dramática ya que Luis utiliza una estrategia en la que hace un pre-montaje desde la preproducción lo que le entrega señales muy claras a la montajista sobre el camino que debe seguir para llegar a buen puerto. Si hablamos de complejidad en el diseño de producción “Siempre Tarde” constituyó un desafío mucho mayor para mí como productor en el sentido que la complejidad ahí estaba en las dimensiones del reparto (alrededor de 80 personas), el equipo humano (25 personas en promedio), las locaciones (alrededor de 20) y el presupuesto (aún estimativo pero con creces superior al de “La Tarea”). Sin embargo esa película la terminamos con tranquilidad muchos meses antes que el documental y mi diagnóstico es nada

más que en el documental los procesos de producción son diferentes, es algo real incluso en el contexto profesional y el estandarizar ello en un contexto de aprendizaje me parece un error. Al final nos regimos por reglamentos que priorizan un orden burocrático más que la búsqueda de la calidad en las obras finales y en los procesos de aprendizaje de los estudiantes que egresan. No busco el ataque sin sentido si no que la reflexión en torno a la experiencia vivida para optimizar el aprovechamiento del espacio que se nos brinda en la universidad para llevar a cabo obras relevantes. Afortunadamente nuestro compromiso con la obra va más allá de los tiempos estipulados por reglamento y afinaremos cada detalle del proyecto hasta alcanzar el punto máximo de calidad que podamos lograr.

PALABRAS FINALES

Hemos recorrido la experiencia de realización de “La Tarea” desde el punto de vista de una producción creativa en el contexto académico. Quedan algunas lecciones que anotar: producir desde lo creativo acompañando al director más allá de lo técnico administrativo, compartiendo un punto de vista filosófico o político sobre el mundo, compartiendo ese dolor que sirve de motor motivacional para echar a andar un proyecto con el compromiso que merece una obra artística de calidad.

Enfocar esa motivación personal en una obra que dialogue con la sociedad en la que se vive para que la película, materia muerta encerrada en un soporte físico, pueda vivir a través del contacto con el espectador. El alcance de la obra estará determinado por ese “pensar en el espectador” y no afectará a la obra en términos de calidad artística, en cambio, el pensar sólo en la calidad para triunfar en festivales genera un cine que no quiero producir porque arriesgaría el no llegar al público que necesita la obra. El problema de la distribución se ha simplificado bastante en la era digital y globalizada, internet está al alcance de la mayoría, ya no hay mayor excusa para llevar a cabo una estrategia ambiciosa, incluso para obras cortometrajes de estudiantes.

Hacerse cargo de nuestra historia. Identificarse y enriquecer el trabajo con la tradición que se nos entrega naturalmente desde la Universidad de Chile haciendo un cine crítico, político, social, de vocación pública.

Encontrar las estrategias adecuadas para llevar a cabo obras que parecen imposibles de realizar por los temas que tocan o por el contexto económico adverso del rubro audiovisual en Chile, siempre hay una manera de hacerlo y hoy en día la tecnología, los fondos del Estado, el desarrollo de escuelas de cine hacen mucho más fácil esta tarea. Ya no sólo es posible hacer un cine de contenidos profundos sino que en su forma, con estándares técnicos profesionales y presupuestos al alcance de los estudiantes. Está todo dado para atacar lo que nos molesta de esta sociedad desde dentro, sin sentirnos marginales, es necesario planear las estrategias adecuadas, es posible producir un nuevo cine posible que triunfe tanto en los nichos de especialistas del arte cinematográfico como en el resto de la audiencia con el objetivo de llegar a generar un diálogo social de relevancia política para el país en su conjunto.

Lo que queda es finalmente satisfactorio como productor, el aprendizaje y la experiencia pero también la película en sí que cumple con las expectativas planteadas en el origen del proyecto después de un largo y complejo proceso de realización. Lo necesario siempre es finalmente avanzar y podemos decir con seguridad que hoy estamos un paso más adelante.

BIBLIOGRAFÍA

1969, “Por un Cine Imperfecto”. Revista “Cine Cubano N° 140”. La Habana.

1969, “Hacia un Tercer Cine”. Revista “Tricontinental” N°13, OSPAAAL, Cuba.

1997, “La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos Sobre el Documental”. Nichols, B. Paidós, Barcelona.

1998, “Shooting To Kill: How An Independent Producer Blasts Through The Barriers To Make Movies That Matter”. Vachon, C; Edelstein, D. Spike / Avon Books. Nueva York, EE.UU.

2003, “Campos de Fuerza: Entre la Historia Intelectual y la Crítica Cultural”. Jay, M. Paidós, España.

2006, “El Jardín de Senderos que se Encuentran: Políticas Públicas y Diversidad Cultural en el MERCOSUR”. Moneta, C. (Editor). UNESCO, Montevideo.

2006, “La Estética Como Ideología”. Eagleton, T. Ed. Trotta, Madrid.

2008, “Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973”. Salinas C; Stange, H. Uqbar, Santiago de Chile.

2011, “Arte del Movimiento y Movimiento del Arte: Política, Estética, Acción”. Rancière, J.

2012, “Distribución Audiovisual: Reflexiones”. Varios Autores. Cine Sin Fronteras, Valdivia, Chile.

ANEXOS

INFORMES DE PROFESORES EVALUADORES



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

En mi calidad de Profesora Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "LA TAREA" de la estudiante *Cecilia Otero*.

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

item	nota	ponderación
1.1..	5,2	0,7
1.2..	5,8	0,3
promedio	5,4	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

La evaluación se fundamenta sobre las siguientes áreas:

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

El tema es relevante: una microhistoria que pertenece a una gran Historia: un momento político en nuestro país que deja a muchas familias en un estado emocional muy delicado, donde los padres de familia se deben ir a luchar por un mundo mejor a costa de abandonar a la propia familia. Un gran tema. La realizadora es parte de esta microhistoria ya que su propio padre es muerto en esta situación de guerrilla. Hay una intención de abordar el tema universal desde una mirada particular.

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

El punto de vista es original en el sentido de los recursos que utiliza. Respecto del tema, hay una intención clara de la realizadora de poner el discurso en otro lugar, en el lugar de los hijos, de los niños que sufrieron el trauma de la separación de sus padres por motivos políticos revolucionarios. Sin embargo le falta profundidad y atrevimiento. El dolor que claramente existe en estos chicos, sobretodo en la protagonista y realizadora, no se deja ver. Hay demasiadas barreras que dificultan la "honestidad" de la realización, tan deseada por los espectadores. Al final no se logra comprender el sentido global de la película en su profundidad. A ratos no entiendo si el protagonista es Ulises o su padre o la realizadora. Pareciera que es el padre de Ulises, pero el tratamiento apunta hacia muchos lados. ¿De qué se trata la película finalmente?

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

La Estructura de la película se fue encontrando en el montaje. Considero que aún hay muchos aspectos por mejorar. Hay procedimientos que no calzan, se sienten utilizados de manera "gratuita" en la estructura. Estructura débil. Inicio Débil y no engancha al espectador ni le promete nada. La estructura a momentos de vueltas "en banda", avanza y retrocede. El rol de la voz en off es efectiva sin embargo el contenido de la voz en off pareciera recargada y cursi por momentos. No me aporta nada nuevo y sí me elabora relatos verbales que no me generan emoción ni curiosidad. En lo global se valora la búsqueda del relato en paralelo de lo personal y lo universal (encarnado en Ulises). Película se siente larga. Podría haber durado menos y enfocar a lo esencial: la ausencia y la protagonista.

4. Tratamiento audiovisual:

- a) Registro: El registro de la cámara digital se ve adecuada, así como también el super 8. Hay imágenes bonitas y sugerentes.
- b) Montaje: Hay una propuesta muy interesante de generar una especie de "found footage" que funciona por momentos. Sin embargo, no está bien entrelazado con el resto del relato. Por momentos no se entiende por qué está puesto de esa manera. Falta un montaje más "orgánico", que me de cuenta de lo que hay detrás, de la mirada profunda. El archivo queda en una capa muy racional, el estilo de ensayo no logra llevarme a un espacio íntimo, reflexivo y emotivo completo. Muy buena propuesta experimental pero falta mucho trabajo para generar esta articulación y donde yo como espectadora sienta algo más que sólo escuchar una voz que me relata. Interesante uso de fotografías y fragmentación.
- c) Archivos: Bien utilizados a ratos. Buena intención de found footage. Le falta mucho trabajo para que se compenetre con el sentido global. Se valora intento de experimentación con el lenguaje.
- d) Propuesta sonora: A ratos no se comprende la propuesta tan "terrorífica" y "misteriosa", esto le quita mucha emoción al relato. Tono de la voz en off no es la adecuada, es demasiado fría y distante. El silencio está bien usado a ratos. Pienso le falta mucho al trabajo de la banda sonora. Falta exploración y dejar atrás esos sonidos estilo Chris Marker que se notan como "copiados" pero que no le aportan a este relato en particular.



Síntesis:

Trabajo que dura más del tiempo normal de una tesis de título y no se justifica, podría ser más corta.

Falta el foco, el punto de vista más elaborado. Las dos líneas del relato se entremezclan de manera interesante sin embargo al no haber una mirada clara el tratamiento de ambas se pierde. A ratos no se justifica la forma en relación al fondo.

Interesante propuesta de uso de archivos y fotografías. Lamentablemente a ratos se queda sólo en un tratamiento y no se compenetra del relato global.

Falta tiempo de montaje. Falta claridad y coherencia narrativa-experimental en el discurso. Falta relación orgánica entre el tratamiento y el contenido, no van de la mano. Falta comprender cabalmente el rol de los personajes.

Se sugiere continuar con el montaje.

NOTA FINAL: 5.2

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Informe extremadamente largo. Se supone es de 10 a 20 páginas y esto contiene más del doble.

Muy interesante varios de los temas desarrollados pero va cambiando el foco de manera permanente y demasiado extendida.

La redacción juega en contra del trabajo, hay aspecto confuso y mal escrito, así como incompleto, por ejemplo la introducción.

No tiene título, de qué se trata el informe? Confusión.

Se nota un gran descuido en la manera de escribir. Hay faltas de puntuación y redacción.

No va desarrollando los temas, por ejemplo dice que hablará de asumirse como personaje pero no profundiza, pasa rápidamente a los "otros" personajes.

Recién cuando se habla de auto etnografía comienzan a hilarse los temas y a agarrar interés el relato. Por qué no se trató de esto el informe? Muy interesante. Luego, el found footage, otro tema a aplicar interesante. Luego el análisis político. Todos temas muy extensos que podrían profundizarse desde el documental La Tarea pero al final es mucho tema para un análisis que debiera ser mucho más acotado. El vínculo entre la crítica al clásico documental político y el lenguaje de La Tarea como un lenguaje político distinto y válido es interesante a desarrollar de manera directa y exclusiva, sin tener que pasearse por tantos discursos y rodeos lingüísticos. Además, ojo que las separaciones entre párrafos y entre subtemas no está clara.

Lamentablemente las intenciones interesantes de la escritura respecto al metraje encontrado y al uso de lenguaje, no se ven reflejadas en la pantalla.

No hay conclusiones.

Se sugiere limpiar la escritura y afinar el foco. Hay aspectos relevantes pero no están trabajados de manera óptima.

Atentamente,

MARIA ISABEL DONOSO

Santiago, 18 de junio de 2013.-



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

En mi calidad de Profesora Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "LA TAREA" del estudiante **Felipe Garrido**.

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

item	nota	ponderación
1.1..	5,2	0,7
1.2..	5,0	0,3
promedio	5,1	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

La evaluación se fundamenta sobre las siguientes áreas:

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

El tema es relevante: una microhistoria que pertenece a una gran Historia: un momento político en nuestro país que deja a muchas familias en un estado emocional muy delicado, donde los padres de familia se deben ir a luchar por un mundo mejor a costa de abandonar a la propia familia. Un gran tema. La realizadora es parte de esta microhistoria ya que su propio padre es muerto en esta situación de guerrilla. Hay una intención de abordar el tema universal desde una mirada particular.

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

El punto de vista es original en el sentido de los recursos que utiliza. Respecto del tema, hay una intención clara de la realizadora de poner el discurso en otro lugar, en el lugar de los hijos, de los niños que sufrieron el trauma de la separación de sus padres por motivos políticos revolucionarios. Sin embargo le falta profundidad y atrevimiento. El dolor que claramente existe en estos chicos, sobre todo en la protagonista y realizadora, no se deja ver. Hay demasiadas barreras que dificultan la "honestidad" de la realización, tan deseada por los espectadores. Al final no se logra comprender el sentido global de la película en su profundidad. A ratos no entiendo si el protagonista es Ulises o su padre o la realizadora. Pareciera que es el padre de Ulises, pero el tratamiento apunta hacia muchos lados. ¿De qué se trata la película finalmente?

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

La Estructura de la película se fue encontrando en el montaje. Considero que aún hay muchos aspectos por mejorar. Hay procedimientos que no calzan, se sienten utilizados de manera "gratuita" en la estructura. Estructura débil. Inicio Débil y no engancha al espectador ni le promete nada. La estructura a momentos de vueltas "en banda", avanza y retrocede. El rol de la voz en off es efectiva sin embargo el contenido de la voz en off pareciera recargada y cursi por momentos. No me aporta nada nuevo y sí me elabora relatos verbales que no me generan emoción ni curiosidad. En lo global se valora la búsqueda del relato en paralelo de lo personal y lo universal (encarnado en Ulises). Película se siente larga. Podría haber durado menos y enfocar a lo esencial: la ausencia y la protagonista.

4. Tratamiento audiovisual:

- a) Registro: El registro de la cámara digital se ve adecuada, así como también el super 8. Hay imágenes bonitas y sugerentes.
- b) Montaje: Hay una propuesta muy interesante de generar una especie de "found footage" que funciona por momentos. Sin embargo, no está bien entrelazado con el resto del relato. Por momentos no se entiende por qué está puesto de esa manera. Falta un montaje más "orgánico", que me de cuenta de lo que hay detrás, de la mirada profunda. El archivo queda en una capa muy racional, el estilo de ensayo no logra llevarme a un espacio íntimo, reflexivo y emotivo completo. Muy buena propuesta experimental pero falta mucho trabajo para generar esta articulación y donde yo como espectadora sienta algo más que sólo escuchar una voz que me relata. Interesante uso de fotografías y fragmentación.
- c) Archivos: Bien utilizados a ratos. Buena intención de found footage. Le falta mucho trabajo para que se compenetre con el sentido global. Se valora intento de experimentación con el lenguaje.
- d) Propuesta sonora: A ratos no se comprende la propuesta tan "terrorífica" y "misteriosa", esto le quita mucha emoción al relato. Tono de la voz en off no es la adecuada, es demasiado fría y distante. El silencio está bien usado a ratos. Pienso le falta mucho al trabajo de la banda sonora. Falta exploración y dejar atrás esos sonidos estilo Chris Marker que se notan como "copiados" pero que no le aportan a este relato en particular.

Síntesis:

Trabajo que dura más del tiempo normal de una tesis de título y no se justifica, podría ser más corta.



Falta el foco , el punto de vista más elaborado. Las dos líneas del relato se entremezclan de manera interesante sin embargo al no haber una mirada clara el tratamiento de ambas se pierde. A ratos no se justifica la forma en relación al fondo.

Interesante propuesta de uso de archivos y fotografías. Lamentablemente a ratos se queda sólo en un tratamiento y no se compenetra del relato global.

Falta tiempo de montaje. Falta claridad y coherencia narrativa-experimental en el discurso. Falta relación orgánica entre el tratamiento y el contenido, no van de la mano. Falta comprender cabalmente el rol de los personajes.

Se sugiere continuar con el montaje.

NOTA FINAL: 5.2

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

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

Contiene aspecto interesantes y hace buenas promesas, sin embargo el resultado final termina siendo una crítica al sistema burocrático y administrativo de la universidad que si bien podemos estar de acuerdo no es para escribir una tesis de título.

La relación entre lo necesario y lo posible pueden trabajarse mucho más. Se puede llegar más lejos en lo que respecta a lo posible. Bien expuesto lo primero pero lo segundo se queda en la crítica técnica. Hay múltiples posibilidades desde la producción para poder sortear y proyectar una película.

Por otro lado lo "creativo" del productor no es desarrollado en el escrito. Claramente para un productor es un desafío enfrentarse desde esta mirada y promete al inicio hablar de eso pero no se focaliza y termina hablando de otras cosas. Cómo asume el productor su rol creativo? Interviene en el montaje? Interviene en el guión? Parece que sí y eso no está profundizado. Además no hay apoyo bibliográfico ni filmográfico. Se queda en la bitácora.

Atentamente,

MARIA ISABEL DONOSO

Santiago, 18 de junio de 2013



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

En mi calidad de Profesora Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "LA TAREA" de la estudiante **Tania Ramírez**.

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

ítem	nota	ponderación
1.1..	5,2	0,7
1.2..	5,0	0,3
promedio	5,1	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

La evaluación se fundamenta sobre las siguientes áreas:

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

El tema es relevante: una microhistoria que pertenece a una gran Historia: un momento político en nuestro país que deja a muchas familias en un estado emocional muy delicado, donde los padres de familia se deben ir a luchar por un mundo mejor a costa de abandonar a la propia familia. Un gran tema. La realizadora es parte de esta microhistoria ya que su propio padre es muerto en esta situación de guerrilla. Hay una intención de abordar el tema universal desde una mirada particular.

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

El punto de vista es original en el sentido de los recursos que utiliza. Respecto del tema, hay una intención clara de la realizadora de poner el discurso en otro lugar, en el lugar de los hijos, de los niños que sufrieron el trauma de la separación de sus padres por motivos políticos revolucionarios. Sin embargo le falta profundidad y atrevimiento. El dolor que claramente existe en estos chicos, sobretodo en la protagonista y realizadora, no se deja ver. Hay demasiadas barreras que dificultan la "honestidad" de la realización, tan deseada por los espectadores. Al final no se logra comprender el sentido global de la película en su profundidad. A ratos no entiendo si el protagonista es Ulises o su padre o la realizadora. Pareciera que es el padre de Ulises, pero el tratamiento apunta hacia muchos lados. ¿De qué se trata la película finalmente?

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

La Estructura de la película se fue encontrando en el montaje. Considero que aún hay muchos aspectos por mejorar. Hay procedimientos que no calzan, se sienten utilizados de manera "gratuita" en la estructura. Estructura débil. Inicio Débil y no engancha al espectador ni le promete nada. La estructura a momentos de vueltas "en banda", avanza y retrocede. El rol de la voz en off es efectiva sin embargo el contenido de la voz en off pareciera recargada y cursi por momentos. No me aporta nada nuevo y sí me elabora relatos verbales que no me generan emoción ni curiosidad. En lo global se valora la búsqueda del relato en paralelo de lo personal y lo universal (encarnado en Ulises). Película se siente larga. Podría haber durado menos y enfocar a lo esencial: la ausencia y la protagonista.

4. Tratamiento audiovisual:

- a) Registro: El registro de la cámara digital se ve adecuada, así como también el super 8. Hay imágenes bonitas y sugerentes.
- b) Montaje: Hay una propuesta muy interesante de generar una especie de "found footage" que funciona por momentos. Sin embargo, no está bien entrelazado con el resto del relato. Por momentos no se entiende por qué está puesto de esa manera. Falta un montaje más "orgánico", que me de cuenta de lo que hay detrás, de la mirada profunda. El archivo queda en una capa muy racional, el estilo de ensayo no logra llevarme a un espacio íntimo, reflexivo y emotivo completo. Muy buena propuesta experimental pero falta mucho trabajo para generar esta articulación y donde yo como espectadora sienta algo más que sólo escuchar una voz que me relata. Interesante uso de fotografías y fragmentación.
- c) Archivos: Bien utilizados a ratos. Buena intención de found footage. Le falta mucho trabajo para que se compenetre con el sentido global. Se valora intento de experimentación con el lenguaje.
- d) Propuesta sonora: A ratos no se comprende la propuesta tan "terrorífica" y "misteriosa", esto le quita mucha emoción al relato. Tono de la voz en off no es la adecuada, es demasiado fría y distante. El silencio está bien usado a ratos. Pienso le falta mucho al trabajo de la banda sonora. Falta exploración y dejar atrás esos sonidos estilo Chris Marker que se notan como "copiados" pero que no le aportan a este relato en particular.

Síntesis:

Trabajo que dura más del tiempo normal de una tesis de título y no se justifica, podría ser más corta.



Falta el foco , el punto de vista más elaborado. Las dos líneas del relato se entremezclan de manera interesante sin embargo al no haber una mirada clara el tratamiento de ambas se pierde. A ratos no se justifica la forma en relación al fondo.

Interesante propuesta de uso de archivos y fotografías. Lamentablemente a ratos se queda sólo en un tratamiento y no se compenetra del relato global.

Falta tiempo de montaje. Falta claridad y coherencia narrativa-experimental en el discurso. Falta relación orgánica entre el tratamiento y el contenido, no van de la mano. Falta comprender cabalmente el rol de los personajes.

Se sugiere continuar con el montaje.

NOTA FINAL: 5.2

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Informe muy precario. No hay título. No se sabe de qué habla la obra. Hay párrafos confusos y problemas de redacción. La redacción juega en contra, se pierde el control en la continuidad o hilo conductor.

La estructura y lógica del relato es confuso. Me lleva a un aspecto, no profundiza y pasa a otro aspecto. Hay citas que no se justifican o que no son antecedidas por ninguna idea coherente.

Hay una propuesta interesante pero no está bien explicado ni se aplica bien a la película en lo concreto por lo que es difícil de comprender.

El presente de la obra no se desarrolla. El aspecto experimental se asoma pero no se profundiza.

Hay reflexiones y afirmaciones buenas y con aciertos como el found footage, y el montaje como herramienta de reconstrucción de sentido es muy interesantes sin embargo no hay profundidad ni novedad.

Atentamente,

MARIA ISABEL DONOSO

Santiago, 18 de junio de 2013



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

En mi calidad de Profesor Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "*La Tarea*" de la estudiante *Cecilia Otero*

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

item	nota	ponderación
1.1..	5,5	0,7 (3,85)
1.2..	5,8	0,3 (1,74)
promedio	5,59	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

"La Tarea" se autodefine desde sus tres campos de creación (dirección, montaje, producción) como un espacio de experimentación, reflexión autobiográfica y producción creativa. Bajo estos parámetros se esboza la siguiente evaluación pedagógica.

La primera rama obedece a la construcción del relato. Este se somete a una dualidad que oscila entre el registro de un acontecimiento concreto (un hombre le confiesa a su hijo su pasado como guerrillero) y un elemento abstracto (la ausencia y la búsqueda). Esta dualidad no siempre es bien resuelta desde el punto de vista cinematográfico, por diversos aspectos. Primeramente, la focalización del relato es ambigua, producto de un formalismo retórico al que la obra se aferra durante cuarenta minutos, tiempo suficiente como para que las partes oscilen y no logren sustentarse de manera progresiva y sintética, cayendo en reiteraciones iconográficas, temáticas y discursivas. La ordenación de las partes desdibuja el tema principal del documental: ¿Es la experiencia de los internacionalistas? ¿Es el diálogo entre dos experiencias similares matizadas por una ausencia y una presencia? ¿Es el quiebre de las utopías revelado por las distancias generacionales? ¿Es el proceso de maduración de una hija en la toma de conciencia sobre el activismo político de su padre?. Ciertamente que es todo aquello junto, pero se hace difícil entender qué predomina y más que dialogar entre ellas, el relato visual muchas veces absorbe la discusión ideológica o la sensibilidad por la realidad. Por lo mismo, ambos relatos tienden a separarse más que complementarse y dialogar. En algún minuto del documental pareciera que se están montando dos películas diferentes: un ensayo visual en primera persona sobre un padre ausente, y un documental sobre un ex guerrillero visto desde el presente. Ambas historias aparecen paralelas, y eso contribuye a desorientar sobre el tema particular que los mismos alumnos destacan en sus informes, así como los sub temas como es la reconstrucción de la memoria. De acuerdo a lo anterior, considero peligroso instalar el concepto *experimental* sin una precisión que lo delimite. ¿Sobre qué se está experimentando? ¿Qué ocurre si se montan las dos películas como obras independientes, donde una de ellas sea abiertamente de exploración del lenguaje y la otra un documental?. Por cierto, son preguntas que no someten a los alumnos a realizar este tipo de experiencias, sino gatillar su reflexión respecto a los modos de construcción.

El segundo parámetro de análisis obedece al empleo del cine como recurso de indagación auto referencial. En este sentido la película demuestra una importante honestidad en la voz en primera persona, pero que se nota disparejo en el tono que emplea para el relato del *otro*. Esto se ve aún más evidenciado cuando el "ensayo visual" emite conclusiones cerradas sobre ese *otro*, pero sobre si mismo no se aventura a una conclusión discursiva clara: ¿En qué posición se ubica el personaje en el inicio y luego al final de la película? ¿Cómo es su curva de desarrollo?. Parece no existir un tránsito tan claro en la evolución de este, sino más bien se conforma con exponer un estado. Evidentemente es complejo tomar distancia de un relato narrado en primera persona basado en acontecimientos dolorosos y traumáticos, más aún es construir una obra catártica que se fundamenta no en si misma, sino en un proceso -los alumnos describen la existencia de una película previa sobre la misma temática -.

Una tercera línea es la apuesta por una obra que reflexiona sobre la idea de la militancia desde el punto de vista del dolor, bajo un prisma autobiográfico. Esto ayuda a comprender un formalismo que, lamentablemente, a veces se torna excesivo y reiterativo. Es ahí donde nuevamente aparece el concepto del relato, y donde la focalización de este denota problemas en el énfasis y la manera en que se plantea un balance entre ellos, ya que el registro del *otro* aparece convencional ante un tratamiento biográfico que linda con lo abstracto.

De acuerdo a lo anteriormente descrito, es posible sintetizar las siguientes ideas:

- Se valora la capacidad de enfrentar los propios fantasmas en forma de obra que aspira a un nivel de circulación. Es importante que los alumnos trabajen temas que efectivamente conocen, y se aproximen a la realidad desde una sensibilidad contemporánea que, en este caso, esboza una mirada crítica sobre la idea de la militancia.



- La utilización de archivo va acompañada de una reflexión teórica pertinente, igualmente con descubrir el valor de recopilar imágenes caseras o institucionales que son resignificadas y preservadas por medio de su nueva utilización. Es importante que se desprendan de la idea de lo "nostálgico" al asociar imagen, patrimonio e identidad, y también es importante tener un discurso sobre los archivos y su significado en el mundo contemporáneo.

- Existen elementos técnicos del oficio cinematográfico que deben ser revisados de forma autocrítica (el interlineado, la calidad del telecineado de archivo, la composición fotográfica de algunos planos como en el diálogo en la shopería, el uso del color en la secuencia de diálogo padre-hijo, entre otros), ya que permitirían ser más precisos con la idea que se está trabajando. La fotografía es algo dispareja y debería ser sometida a un análisis por parte del equipo realizador.

- La película perfectamente puede ser nuevamente sometida a una revisión crítica del montaje que, solamente a modo de sugerencia, podría acortar la duración y precisar los bloques narrativos.

- Se valora el registro documental de secuencias como el encuentro de internacionalistas o el archivo de guerra, así como en el uso del 8mm. Se lamenta la poca descripción en el informe de los procesos técnicos en el rodaje en cine, ya que sin duda constituyen un proceso de aprendizaje.

En conclusión, la película se valora por la búsqueda personal y por realizar un tipo de cine alejado de convencionalismos tradicionales, pero que por lo mismo muchas veces cae en lugares comunes del video arte o el cine de ensayo, e incluso en contradicciones formales. Se evidencian algunos rípos técnicos que se espera puedan afinar en la medida que los alumnos adquieran mayor oficio cinematográfico.

También es importante la forma en que la directora encara su propia historia, lo que devela honestidad y se instala también en un terreno complejo: decir lo indecible, expresar lo inexpressable. Es ahí en donde los recursos cinematográficos no parecen suficientemente precisos, y es a eso a que apunta esta evaluación. Evidentemente se lee un proceso en que esta obra es una parte del total, que aún se está construyendo.

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Es importante que sitúe la obra como parte de un proceso personal, y que en esa idea haya conseguido sumar y conformar un equipo en torno a un proyecto autobiográfico y subjetivo. La pertinencia del origen del proyecto es relevante, igualmente la metodología en que lo desarrolla. Además, su interés es ir más allá para abordar aspectos como la memoria y la identidad, colocando el yo como caso. Se valora el intento por abordar problemáticas sociales relacionadas con la historia e identidad nacional, así como por traducir en lenguaje cinematográfico -y desde una sensibilidad particular-, la reflexión política (y práctica) sobre las ideologías de izquierda.

No obstante lo anterior, cabe indicar algunas observaciones pertinentes a la forma en que construye la obra. En su informe, confunde algunos conceptos que vincula al documental político, como la idea formal predominante basada en el "busto parlante" o el "reportaje". En ese sentido, cineastas como Chris Marker, Santiago Álvarez o Joris Ivens son tremendamente subversivos en el uso de la imagen, precisamente para abordar la militancia con un trabajo estético vanguardista que tome distancia del cine dominante. Por tanto el cine político nunca ha sido convencional, sino que el epicentro de lo político se ubica precisamente en la forma. Política deviene estética, y por tanto el discurso no es sino forma. Por otra parte, un "reportaje"



nunca será cine, precisamente por la naturaleza de este último, por lo tanto la relación que plantea no es precisa para lo que desea graficar.

Sobre lo anterior, es el relato autobiográfico que debe superarse a sí mismo para constituir obra. Por lo mismo me parece que aún el documental debe someterse a una reflexión que permita "unir partes", esto es, constituir un espacio de confluencia entre dos relatos cuyo tono y forma parecen opuestas en diversas instancias. Personalmente considero que el documental aún puede llegar a un fin más preciso, incluso con el material con el que cuenta, ya que es la obra la que escarba la (su) realidad, para interpelarla. No basta únicamente con describir un estado psicológico, sino que esto debe trasuntar en recursos cinematográficos precisos, los cuales en esta película parecen algo dispersos.

Es importante la reflexión teórica que realiza, así como el interés por sistematizar el proceso. Sin embargo, aún parece existir una barrera en el personaje constituido por el yo, cuya curva de progresión es bastante menor a la del otro, donde emplea recursos como el seguimiento, la entrevista, el registro del cotidiano (el partido de fútbol) y el archivo. Sin embargo el atrevimiento con el personaje autobiográfico solo se vale de un recurso -voz y archivo- y no demuestra una progresión, la cual se ve disminuida por la longitud de las escenas o la reiteración de conceptos o ideas visuales.

En términos generales existe una preocupación por dotar de un cuerpo formal, estético y narrativo coherente a una idea tremendamente abstracta como la memoria inconclusa. Ello permite entender preocupaciones cercanas, que conoce en profundidad y que permiten acercarse a la historia de Chile desde la intimidad del sujeto, desde historias "invisibles" o entendiendo la obra como parte de los procesos subjetivos del autor. Por ello la película gana mucho cuando se aproxima a la simplicidad: Alfonso entrando en una shopería o Ulises jugando fútbol construyen una idea de la intimidad que vale la pena explorar más allá de los formalismos retóricos. Es en la simplicidad donde afloran los sujetos, y sus experiencias moldean una complejidad que puede leerse desde la poética de un cotidiano demarcado por el dolor y las ausencias, que también son presencias.

Atentamente,

Luis Horta Canales
Profesor Informante

Santiago, 20 de Junio de 2013.-



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

En mi calidad de Profesor Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "*La Tarea*" de la estudiante *Felipe Garrido*.

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

ítem	nota	ponderación
1.1..	5,5	0,7 (3,85)
1.2..	5,8	0,3 (1,74)
promedio	5,59	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

"La Tarea" se autodefine desde sus tres campos de creación (dirección, montaje, producción) como un espacio de experimentación, reflexión autobiográfica y producción creativa. Bajo estos parámetros se esboza la siguiente evaluación pedagógica.

La primera rama obedece a la construcción del relato. Este se somete a una dualidad que oscila entre el registro de un acontecimiento concreto (un hombre le confiesa a su hijo su pasado como guerrillero) y un elemento abstracto (la ausencia y la búsqueda). Esta dualidad no siempre es bien resuelta desde el punto de vista cinematográfico, por diversos aspectos. Primeramente, la focalización del relato es ambigua, producto de un formalismo retórico al que la obra se aferra durante cuarenta minutos, tiempo suficiente como para que las partes oscilen y no logren sustentarse de manera progresiva y sintética, cayendo en reiteraciones iconográficas, temáticas y discursivas. La ordenación de las partes desdibuja el tema principal del documental: ¿Es la experiencia de los internacionalistas? ¿Es el diálogo entre dos experiencias similares matizadas por una ausencia y una presencia? ¿Es el quiebre de las utopías revelado por las distancias generacionales? ¿Es el proceso de maduración de una hija en la toma de conciencia sobre el activismo político de su padre?. Ciertamente que es todo aquello junto, pero se hace difícil entender qué predomina y más que dialogar entre ellas, el relato visual muchas veces absorbe la discusión ideológica o la sensibilidad por la realidad. Por lo mismo, ambos relatos tienden a separarse más que complementarse y dialogar. En algún minuto del documental pareciera que se están montando dos películas diferentes: un ensayo visual en primera persona sobre un padre ausente, y un documental sobre un ex guerrillero visto desde el presente. Ambas historias aparecen paralelas, y eso contribuye a desorientar sobre el tema particular que los mismos alumnos destacan en sus informes, así como los sub temas como es la reconstrucción de la memoria. De acuerdo a lo anterior, considero peligroso instalar el concepto *experimental* sin una precisión que lo delimite. ¿Sobre qué se está experimentando? ¿Qué ocurre si se montan las dos películas como obras independientes, donde una de ellas sea abiertamente de exploración del lenguaje y la otra un documental?. Por cierto, son preguntas que no someten a los alumnos a realizar este tipo de experiencias, sino gatillar su reflexión respecto a los modos de construcción.

El segundo parámetro de análisis obedece al empleo del cine como recurso de indagación auto referencial. En este sentido la película demuestra una importante honestidad en la voz en primera persona, pero que se nota disparejo en el tono que emplea para el relato del *otro*. Esto se ve aún más evidenciado cuando el "ensayo visual" emite conclusiones cerradas sobre ese *otro*, pero sobre sí mismo no se aventura a una conclusión discursiva clara: ¿En qué posición se ubica el personaje en el inicio y luego al final de la película? ¿Cómo es su curva de desarrollo?. Parece no existir un tránsito tan claro en la evolución de este, sino más bien se conforma con exponer un estado. Evidentemente es complejo tomar distancia de un relato narrado en primera persona basado en acontecimientos dolorosos y traumáticos, más aún es construir una obra catártica que se fundamenta no en sí misma, sino en un proceso –los alumnos describen la existencia de una película previa sobre la misma temática -.

Una tercera línea es la apuesta por una obra que reflexiona sobre la idea de la militancia desde el punto de vista del dolor, bajo un prisma autobiográfico. Esto ayuda a comprender un formalismo que, lamentablemente, a veces se torna excesivo y reiterativo. Es ahí donde nuevamente aparece el concepto del relato, y donde la focalización de este denota problemas en el énfasis y la manera en que se plantea un balance entre ellos, ya que el registro del *otro* aparece convencional ante un tratamiento biográfico que linda con lo abstracto.

De acuerdo a lo anteriormente descrito, es posible sintetizar las siguientes ideas:

- Se valora la capacidad de enfrentar los propios fantasmas en forma de obra que aspira a un nivel de circulación. Es importante que los alumnos trabajen temas que efectivamente conocen, y se aproximen a la realidad desde una sensibilidad contemporánea que, en este caso, esboza una mirada crítica sobre la idea de la militancia.
- La utilización de archivo va acompañada de una reflexión teórica pertinente, igualmente con descubrir el valor de recopilar imágenes caseras o institucionales que son resignificadas y preservadas por medio de su nueva utilización. Es importante que



se desprendan de la idea de lo "nostálgico" al asociar imagen, patrimonio e identidad, y también es importante tener un discurso sobre los archivos y su significado en el mundo contemporáneo.

- Existen elementos técnicos del oficio cinematográfico que deben ser revisados de forma autocrítica (el interlineado, la calidad del telecineado de archivo, la composición fotográfica de algunos planos como en el diálogo en la shopería, el uso del color en la secuencia de diálogo padre-hijo, entre otros), ya que permitirían ser más precisos con la idea que se está trabajando. La fotografía es algo dispareja y debería ser sometida a un análisis por parte del equipo realizador.

- La película perfectamente puede ser nuevamente sometida a una revisión crítica del montaje que, solamente a modo de sugerencia, podría acortar la duración y precisar los bloques narrativos.

- Se valora el registro documental de secuencias como el encuentro de internacionalistas o el archivo de guerra, así como en el uso del 8mm. Se lamenta la poca descripción en el informe de los procesos técnicos en el rodaje en cine, ya que sin duda constituyen un proceso de aprendizaje.

En conclusión, la película se valora por la búsqueda personal y por realizar un tipo de cine alejado de convencionalismos tradicionales, pero que por lo mismo muchas veces cae en lugares comunes del video arte o el cine de ensayo, e incluso en contradicciones formales. Se evidencian algunos ripsos técnicos que se espera puedan afinar en la medida que los alumnos adquieran mayor oficio cinematográfico.

También es importante la forma en que la directora encara su propia historia, lo que devela honestidad y se instala también en un terreno complejo: decir lo indecible, expresar lo inexpresable. Es ahí en donde los recursos cinematográficos no parecen suficientemente precisos, y es a eso a que apunta esta evaluación. Evidentemente se lee un proceso en que esta obra es una parte del total, que aún se está construyendo.

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

La tesis sobre la que desarrolla su informe es pertinente y relevante. Se destaca el interés por ubicar de manera coherente una continuidad discursiva e historicista del rol de la producción filmica en la Universidad de Chile. Devela un sentido de pertenencia crítica, lo que es valorable en el contexto académico y formacional. Cuestiona ciertos lugares comunes del campo de la producción con un trabajo práctico que obtiene resultados positivos al conseguir recursos vía concursos.

Sin embargo, su discusión teórica cuenta con algunas contradicciones que es importante revisar. El rol del "productor creativo" –como lo denomina el propio alumno– parece ir en contraposición con afirmaciones como que la carrera de cine posee un "tope reglamentario" o que "al final nos regimos por reglamentos que priorizan un orden burocrático más que la búsqueda de una calidad en las obras finales". Sobre esta última afirmación, absolutamente cuestionable, cabe señalar que si el propio productor se adjetiva como "creativo", debe entender que aquella creatividad se somete a un sistema (Corfo, Fondos Audiovisuales, Fondos internacionales, todo incluido), y la contradicción se ubica en que emplea estrategias tradicionales ("orden burocrático") que a la vez son empleadas como argumento que delimitaría (hipotéticamente) el accionar de la creación. En ese sentido, confunde un "obstáculo" con una "estructuración", la que permite organizar una serie de producciones cuyo fin es pedagógico, y por tanto las instancias acotadas permitirían



precisamente que afloren las estrategias innovadoras o creativas, como fue con su propio proyecto. Si pareciera pertinente recoger la idea que refiere a que los proyectos comiencen una etapa de guión con antelación, debido a la forma en que expone una problematización concreta y la posibilidad pedagógica que ello implica.

También aflora otra contradicción: apuesta por una obra de indagación de lenguaje, desarrolla un discurso comprometido con la historia social de nuestro país, y apuesta por llegar a "audiencias amplias". Sin embargo la pregunta es: ¿Están preparadas las audiencias contemporáneas para "leer" en toda su dimensión una película cuyo lenguaje y estrategia narrativa es compleja?. La respuesta a esta interrogante se me hace confusa cuando prioriza un plan de difusión "tradicional, por festivales y mercados" para "después" abordar circuitos que evidentemente son más "creativos" para la divulgación de obras de estas características. Si bien puede ser un reto tratar de instalar una película de estas características en circuitos tradicionales, me parece curioso que no se explique la manera en que pretende hacerlo con una obra que alcanza los 40 minutos de duración, y que inmediatamente restringe su acceso a numerosas posibilidades solo por su longitud, que se escapa al marco habitual de los sistemas que usted mismo describe.

La posibilidad de establecer un trabajo profundo y práctico entre lenguajes exploratorios y audiencias parece un campo atractivo para trabajar. Posee una obra de hondo carácter humanista y diversas aristas que profundizan sobre las relaciones humanas a partir de casos específicos y dolorosos como el narrado. Por lo mismo es importante que recoja la experiencia de las corrientes que usted mismo plantea: ¿Cómo circulaban las películas latinoamericanas en los años sesenta y setenta? ¿Cómo se financiaban? ¿Cómo se relacionaban con las audiencias, bajo que sistemas?.

Finalmente, más allá de toda la reflexión anterior, es importante destacar el interés que presenta el alumno por ampliar los límites de la producción cinematográfica, la forma en que señala que se involucró en la obra, la sensibilidad para divulgar películas cuyas temáticas son necesarias para la comprensión y conocimiento de la identidad cultural propia en dimensiones diversas, que gatillen discusión y reflexión.

Atentamente,

Luis Horta Canales
Profesor Informante

Santiago, 20 de Junio de 2013.-



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

En mi calidad de Profesor Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "**La Tarea**" de la estudiante **Tania Ramírez**

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

item	nota	ponderación
1.1..	5,5	0,7 (3,85)
1.2..	5,5	0,3 (1,65)
promedio	5,5	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

"La Tarea" se autodefine desde sus tres campos de creación (dirección, montaje, producción) como un espacio de experimentación, reflexión autobiográfica y producción creativa. Bajo estos parámetros se esboza la siguiente evaluación pedagógica.

La primera rama obedece a la construcción del relato. Este se somete a una dualidad que oscila entre el registro de un acontecimiento concreto (un hombre le confiesa a su hijo su pasado como guerrillero) y un elemento abstracto (la ausencia y la búsqueda). Esta dualidad no siempre es bien resuelta desde el punto de vista cinematográfico, por diversos aspectos. Primeramente, la focalización del relato es ambigua, producto de un formalismo retórico al que la obra se aferra durante cuarenta minutos, tiempo suficiente como para que las partes oscilen y no logren sustentarse de manera progresiva y sintética, cayendo en reiteraciones iconográficas, temáticas y discursivas. La ordenación de las partes desdibuja el tema principal del documental: ¿Es la experiencia de los internacionalistas? ¿Es el diálogo entre dos experiencias similares matizadas por una ausencia y una presencia? ¿Es el quiebre de las utopías revelado por las distancias generacionales? ¿Es el proceso de maduración de una hija en la toma de conciencia sobre el activismo político de su padre?. Ciertamente que es todo aquello junto, pero se hace difícil entender qué predomina y más que dialogar entre ellas, el relato visual muchas veces absorbe la discusión ideológica o la sensibilidad por la realidad. Por lo mismo, ambos relatos tienden a separarse más que complementarse y dialogar. En algún minuto del documental pareciera que se están montando dos películas diferentes: un ensayo visual en primera persona sobre un padre ausente, y un documental sobre un ex guerrillero visto desde el presente. Ambas historias aparecen paralelas, y eso contribuye a desorientar sobre el tema particular que los mismos alumnos destacan en sus informes, así como los sub temas como es la reconstrucción de la memoria. De acuerdo a lo anterior, considero peligroso instalar el concepto *experimental* sin una precisión que lo delimite. ¿Sobre qué se está experimentando? ¿Qué ocurre si se montan las dos películas como obras independientes, donde una de ellas sea abiertamente de exploración del lenguaje y la otra un documental?. Por cierto, son preguntas que no someten a los alumnos a realizar este tipo de experiencias, sino gatillar su reflexión respecto a los modos de construcción.

El segundo parámetro de análisis obedece al empleo del cine como recurso de indagación auto referencial. En este sentido la película demuestra una importante honestidad en la voz en primera persona, pero que se nota disparejo en el tono que emplea para el relato del *otro*. Esto se ve aún más evidenciado cuando el "ensayo visual" emite conclusiones cerradas sobre ese *otro*, pero sobre sí mismo no se aventura a una conclusión discursiva clara: ¿En qué posición se ubica el personaje en el inicio y luego al final de la película? ¿Cómo es su curva de desarrollo?. Parece no existir un tránsito tan claro en la evolución de este, sino más bien se conforma con exponer un estado. Evidentemente es complejo tomar distancia de un relato narrado en primera persona basado en acontecimientos dolorosos y traumáticos, más aún es construir una obra catártica que se fundamenta no en sí misma, sino en un proceso –los alumnos describen la existencia de una película previa sobre la misma temática -.

Una tercera línea es la apuesta por una obra que reflexiona sobre la idea de la militancia desde el punto de vista del dolor, bajo un prisma autobiográfico. Esto ayuda a comprender un formalismo que, lamentablemente, a veces se torna excesivo y reiterativo. Es ahí donde nuevamente aparece el concepto del relato, y donde la focalización de este denota problemas en el énfasis y la manera en que se plantea un balance entre ellos, ya que el registro del *otro* aparece convencional ante un tratamiento biográfico que linda con lo abstracto.



De acuerdo a lo anteriormente descrito, es posible sintetizar las siguientes ideas:

- Se valora la capacidad de enfrentar los propios fantasmas en forma de obra que aspira a un nivel de circulación. Es importante que los alumnos trabajen temas que efectivamente conocen, y se aproximen a la realidad desde una sensibilidad contemporánea que, en este caso, esboza una mirada crítica sobre la idea de la militancia.
- La utilización de archivo va acompañada de una reflexión teórica pertinente, igualmente con descubrir el valor de recopilar imágenes caseras o institucionales que son resignificadas y preservadas por medio de su nueva utilización. Es importante que se desprendan de la idea de lo "nostálgico" al asociar imagen, patrimonio e identidad, y también es importante tener un discurso sobre los archivos y su significado en el mundo contemporáneo.
- Existen elementos técnicos del oficio cinematográfico que deben ser revisados de forma autocrítica (el interlineado, la calidad del telecineado de archivo, la composición fotográfica de algunos planos como en el diálogo en la shopería, el uso del color en la secuencia de diálogo padre-hijo, entre otros), ya que permitirían ser más precisos con la idea que se está trabajando. La fotografía es algo dispareja y debería ser sometida a un análisis por parte del equipo realizador.
- La película perfectamente puede ser nuevamente sometida a una revisión crítica del montaje que, solamente a modo de sugerencia, podría acortar la duración y precisar los bloques narrativos.
- Se valora el registro documental de secuencias como el encuentro de internacionalistas o el archivo de guerra, así como en el uso del 8mm. Se lamenta la poca descripción en el informe de los procesos técnicos en el rodaje en cine, ya que sin duda constituyen un proceso de aprendizaje.

En conclusión, la película se valora por la búsqueda personal y por realizar un tipo de cine alejado de convencionalismos tradicionales, pero que por lo mismo muchas veces cae en lugares comunes del video arte o el cine de ensayo, e incluso en contradicciones formales. Se evidencian algunos ripsos técnicos que se espera puedan afinar en la medida que los alumnos adquieran mayor oficio cinematográfico.

También es importante la forma en que la directora encara su propia historia, lo que devela honestidad y se instala también en un terreno complejo: decir lo indecible, expresar lo inexpressable. Es ahí en donde los recursos cinematográficos no parecen suficientemente precisos, y es a eso a que apunta esta evaluación. Evidentemente se lee un proceso en que esta obra es una parte del total, que aún se está construyendo.

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Se valora el interés por profundizar en la materialidad y en lenguajes contemporáneos de la cinematografía como es el uso del archivo, por tanto es pertinente el cuestionamiento con el que origina su proceso. Sin embargo debe definir de forma precisa a qué se refiere cuando habla de lo "experimental". Cuando plantea que alude a "la exploración de los bordes, los intersticios, buscando un sentido más metafórico, poético en las relaciones de imágenes" no está sino refiriéndose a la naturaleza del propio cine, por ende ¿qué hay de experimental en ello?. ¿No hace Bergman, Lynch, Ozu, Paradjanov o Angelopoulos aquello que usted misma define como "experimental"?

Generalmente instala en su reflexión elementos contradictorios con la idea de lo "experimental". Por ejemplo, indica que "el sonido puede ser una capa a trabajar", restando parte importante de las posibilidades de indagación y exploración del lenguaje.



Respecto al montaje mismo, usted indica que existe la presencia de un "personaje en tránsito", sin embargo cuando aborda el relato biográfico, viéndolo en perspectiva desaparece ese "tránsito": ¿Desde qué lugar y hacia qué lugar transita el personaje?

La estructura se basa en dos relatos que avanzan de manera paralela. Sin embargo creo que hay un trabajo de balance y énfasis que podría ser más preciso, ya que la construcción de ambos relatos aparece desbalanceada y hace perder el foco narrativo. Coherente al trabajo espacio-temporal que desarrolla, usted podría precisar aún más los aspectos del relato, afinar el balance entre relatos y la focalización entre dos historias (es finalmente un montaje alternado que confluye en un mismo fin), y evidentemente precisar la duración del documental, que parece diluirse en divagaciones retóricas sobre discursos formales en los que bastaría una sola imagen para graficarlos con precisión y conservando su densidad.

Emplea imágenes que poseen un valor que se debe considerar, como son los registros de la guerrilla, archivo de guerra e imágenes prácticamente desconocidas, pero en la deriva planeada parecen perderse, incluso despojarse de su relevancia. Asimismo, una re ordenación de bloques podría ayudar constituir la sensibilidad que se intenta describir.

En conclusión, es un trabajo correcto de montaje que es coherente con su análisis y estudio teórico, pero que evidentemente podría ser más preciso en tecnicismos estructurales, para que así emerja la película que se esboza.

Atentamente,

Luis Horta Canales
Profesor Informante

Santiago, 20 de Junio de 2013



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

En mi calidad de Profesor (a) Informate, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "*La Tarea*" del estudiante *Cecilia Otero*.

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

ítem	nota	ponderación
1.1..	6,2	0,7
1.2..	6,5	0,3
promedio	6,3	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

El documental "La Tarea" no es un documental sobre la guerrilla, no es un documental político y no es un documental autobiográfico, pero también es todo lo anterior. Este filme reniega de sí mismo en cada secuencia, reclamando independencia de género o tema y quizá eso lo hace interesante. La compleja "tarea" del equipo realizador de imponerse una búsqueda por el camino pedregoso, que trae consigo recursos narrativos de innumerables riesgos. La película los toma sin miedo y eso es motivo de celebración, aunque siempre conlleva costos.

Una realizadora-hija que quiere comprender, un guerrillero-padre que no volvió del frente, un padre ex-combatiente que sobreprotege a su hijo cubriendo de silencio su pasado, un hijo adolescente que no se atreve a preguntar demasiado, tal vez temeroso a crecer de golpe. Imágenes de archivo de una guerra que fue borrada del mapa histórico de América Latina, pero que se resisten a transformarse en un pixel ilegible.

De todas las aristas posibles en este filme, la que se nos ofrece es la exploración de la idea de paternidad y la condición de hijo en el contexto de la vida íntima de los internacionalistas. La opción por el subjetivo de la hija-realizadora nos aleja de los discursos políticos o de los sucesos en la América revolucionaria. En ese territorio puertas adentro, las decisiones se alinean en dos recursos narrativos que dialogan entre sí y con la otra por montaje paralelo; la historia de Ulises y Alfonso, y el de la narradora con su padre ausente. Estas decisiones permiten una exploración proporcionada en el marco de un cortometraje, pues más elementos habrían debilitado la narración.

La voz de la directora nos sitúa en un subjetivo retórico que plantea preguntas que sabemos desde el primer momento que no tendrán respuestas. El tono busca introspección y un paralelo con imágenes evocativas logrando una atmósfera cargada de extrañeza



cercana a lo onírico. Sin embargo este texto no logra articular reflexiones que encumbren la narrativa, evidenciando falta de tiempo para lograr encontrar sintaxis aguda y tono que fertilicen el dialogo con la imagen.

Algo parecido ocurre con la utilización del super 8 mm en el filme. A pesar de la belleza de algunas tomas y la innegable carga emotiva que trae consigo este soporte, finalmente no logra establecer códigos consistentes que construyan el imaginario desde donde habla la hija. El buscado espacio donde se produciría el encuentro con el padre, no se hace visible en estas secuencias, tampoco los puntos claros de la exploración visual, que se intuye, pero que no propone nuevas relaciones.

Donde sí se logran relaciones y encuentros es en las secuencias de Ulises y Alfonso. Aquí se decide por la ternura y las bien seleccionadas escenas de cada uno van trenzando la historia: el padre que camina por Santiago y se encuentra con una marcha mientras relata sus experiencias como soldado. El hijo que juega basketball o video juegos, que es y será su única experiencia de guerra. Sin embargo el montaje desaprovecha la inercia emotiva de algunos momentos, en que la fuerza expresiva de las imágenes yuxtapuestas no alcanzan a despegar lo suficiente.

Tarea es sinónimo de afán, de trabajo, y tal vez eso es lo que le hace falta a esta entrega "académica", madurar un poco más el montaje, revisar la exploración de las imágenes para instalar códigos más estables. El compromiso que han tomado sus realizadores debe llevarlos a continuar hacia una entrega "de producción" para comenzar la difusión de un documental que, estoy segura, tomará un lugar importante entre aquellos que proponen nuevas interpretaciones de nuestra historia oficial.



COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

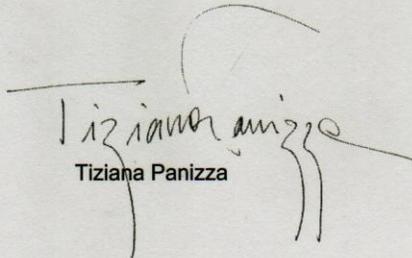
Cecilia Otero presenta un texto donde establece las coordenadas teórico-prácticas de realización del documental "La Tarea". Desarrolla ideas y conceptos derivados de tendencias contemporáneas como la auto etnografía, las oportunidades expresivas del lenguaje documental y su relación con la subjetividad, el cine político y el metraje encontrado en el tratamiento del archivo desde el punto de vista del autor. La autora articula con lucidez la experiencia de realización con un cruce de referencias bibliográficas de autores contemporáneos que denotan una lectura crítica.

A continuación detallo algunas observaciones:

- Buen desarrollo de los criterios de selección de los personajes alineados con un punto de vista que denota claridad en las decisiones. No hay dudas de la mano segura con que se escribe la dirección de este filme, a pesar de los múltiples ángulos que podría presentar la historia.
- Interesantes reflexiones acerca de la relación entre intimidad, lo subjetivo y la realidad, articulados con referencias fílmicas pertinentes.
- Sin embargo el texto revela ciertas redundancias en su desarrollo, restando tensión a la escritura y precisiones que habrían otorgado más fluidez a la lectura.
- Más allá de la mera bitácora de realización, el texto propone una visión del cine como territorio de descubrimiento, donde el fuera de cuadro se valoriza como una oportunidad para explorar la ausencia o lo que es invisible al sistema de relaciones de la "realidad". Ante esto, la directora asume desafíos auto impuestos como la construcción de un "otro real" que descifre los enigmas del territorio del presente-pasado.



- Se plantean ideas interesantes con respecto a la relación entre recuerdos e imagen. Fracturar la dependencia del archivo a un uso literal en su referencia al pasado, lleva a la directora a concebir el recuerdo como una experiencia en tiempo presente. Este nuevo punto cardinal, re sitúa el metraje encontrado a la vez que expone la pérdida de significado en la sobreexplotación de la imagen icónica (el museo del celuloide).
- En este punto y final del informe, la autora sentencia con lucidez, *"cuestionar, intervenir, romper con el aura representacional es darle la riqueza que la historia se merece, sin la pretensión de articular los hechos tal cual ocurrieron"*. La pérdida del miedo a intentar componer nuevas formas de articular un discurso histórico aparentemente cerrado, será la lucha por deponer una *"cosmética del recuerdo de la industria cultural"*.
- Existe claridad acerca de lo que se pretende explorar en el filme, sin embargo hay una distancia, a veces infranqueable, con la operación material o la estrategia cinematográfica para abordar las preguntas que plantea la realización.


Tiziana Panizza

Santiago, 20 de junio de 2013



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

En mi calidad de Profesor (a) Informate, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "*La Tarea*" del estudiante *Felipe Garrido*.

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

Item	nota	ponderación
1.1..	6,2	0,7
1.2..	6,3	0,3
promedio	6,2	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

El documental "La Tarea" no es un documental sobre la guerrilla, no es un documental político y no es un documental autobiográfico, pero también es todo lo anterior. Este filme reniega de sí mismo en cada secuencia, reclamando independencia de género o tema y quizá eso lo hace interesante. La compleja "tarea" del equipo realizador de imponerse una búsqueda por el camino pedregoso, que trae consigo recursos narrativos de innumerables riesgos. La película los toma sin miedo y eso es motivo de celebración, aunque siempre conlleva costos.

Una realizadora-hija que quiere comprender, un guerrillero-padre que no volvió del frente, un padre ex -combatiente que sobreprotege a su hijo cubriendo de silencio su pasado, un hijo adolescente que no se atreve a preguntar demasiado, tal vez temeroso a crecer de golpe. Imágenes de archivo de una guerra que fue borrada del mapa histórico de América Latina, pero que se resisten a transformarse en un pixel ilegible.

De todas las aristas posibles en este filme, la que se nos ofrece es la exploración de la idea de paternidad y la condición de hijo en el contexto de la vida íntima de los internacionalistas. La opción por el subjetivo de la hija-realizadora nos aleja de los discursos políticos o de los sucesos en la América revolucionaria. En ese territorio puertas adentro, las decisiones se alinean en dos recursos narrativos que dialogan entre sí y con la otra por montaje paralelo; la historia de Ulises y Alfonso, y el de la narradora con su padre ausente. Estas decisiones permiten una exploración proporcionada en el marco de un cortometraje, pues más elementos habrían debilitado la narración.

La voz de la directora nos sitúa en un subjetivo retórico que plantea preguntas que sabemos desde el primer momento que no tendrán respuestas. El tono busca introspección y un paralelo con imágenes evocativas logrando una atmósfera cargada de extrañeza



cercana a lo onírico. Sin embargo este texto no logra articular reflexiones que encumbren la narrativa, evidenciando falta de tiempo para lograr encontrar sintaxis aguda y tono que fertilicen el dialogo con la imagen.

Algo parecido ocurre con la utilización del super 8 mm en el filme. A pesar de la belleza de algunas tomas y la innegable carga emotiva que trae consigo este soporte, finalmente no logra establecer códigos consistentes que construyan el imaginario desde donde habla la hija. El buscado espacio donde se produciría el encuentro con el padre, no se hace visible en estas secuencias, tampoco los puntos claros de la exploración visual, que se intuye, pero que no propone nuevas relaciones.

Donde sí se logran relaciones y encuentros es en las secuencias de Ulises y Alfonso. Aquí se decide por la ternura y las bien seleccionadas escenas de cada uno van trenzando la historia: el padre que camina por Santiago y se encuentra con una marcha mientras relata sus experiencias como soldado. El hijo que juega basketball o video juegos, que es y será su única experiencia de guerra. Sin embargo el montaje desaprovecha la inercia emotiva de algunos momentos, en que la fuerza expresiva de las imágenes yuxtapuestas no alcanzan a despegar lo suficiente.

Tarea es sinónimo de afán, de trabajo, y tal vez eso es lo que le hace falta a esta entrega "académica", madurar un poco más el montaje, revisar la exploración de las imágenes para instalar códigos más estables. El compromiso que han tomado sus realizadores debe llevarlos a continuar hacia una entrega "de producción" para comenzar la difusión de un documental que, estoy segura, tomará un lugar importante entre aquellos que proponen nuevas interpretaciones de nuestra historia oficial.



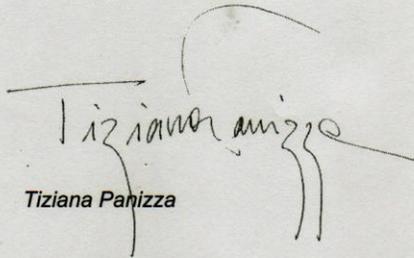
COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Una buena idea para estructurar el texto. Esto es lo primero que se evidencia de la lectura del informe del productor de "La Tarea", Felipe Garrido. El planteamiento inicial asegura entonces la dirección de las ideas que se desarrollan a continuación y que responden además a preguntas precisas que se responden con el título del texto: "Producción creativa: entre lo necesario y lo posible". A partir de ahí se descuelgan ideas con una promesa ética, el compromiso social del cineasta y los modos de producción en un contexto viable para el cine independiente, en específico el político. Detallo aspectos del texto:

- El autor no teme en escudriñar el génesis de la producción. Lejos de las habilidades matemáticas, financieras o asistenciales a la creación, el productor comienza su trabajo con una decisión personal, directamente relacionada con comprender el cine como agente de cambio social. Como el sueño del cine revolucionario de los '60, el malestar o el dolor como agente de acción.
- Interesantes ideas se exponen con respecto a la producción de la película con el intento de renovar el cine sobre la dictadura "*alejado de los hechos históricos*". En este punto el autor establece la distancia generacional como una oportunidad para el ingreso del subjetivo en el cine, pero sin perder de vista "*un diálogo social que el cine debería provocar*".
- Lo posible para el productor de "La Tarea" está en el rayado de cancha que impone la realización de la Obra de Título en el contexto académico. Desde allí concluye aprendizajes como lo relación de la tecnología y el registro documental y recomendaciones a los criterios de entrega final. Se expone una opinión clara con respecto a la carta *gantt* y la optimización de los tiempos de producción, sobre todo a la elaboración anticipada del guión.



- Si bien está esbozado brevemente, queda en deuda la experiencia adquirida desde la producción en las particularidades de los géneros de ficción y documental, sin duda un aprendizaje clave en vías a la profesionalización de la especialidad.
- El escaso diálogo bibliográfico impide la profundización de temas interesantes que plantea el texto.


Tiziana Pahizza

Santiago, 20 de junio de 2013



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

En mi calidad de Profesor (a) Informate, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "La Tarea" del estudiante *Tania Ramirez*.

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

item	nota	ponderación
1.1..	6,2	0,7
1.2..	5,8	0,3
promedio	6,1	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

El documental "La Tarea" no es un documental sobre la guerrilla, no es un documental político y no es un documental autobiográfico, pero también es todo lo anterior. Este filme reniega de sí mismo en cada secuencia, reclamando independencia de género o tema y quizá eso lo hace interesante. La compleja "tarea" del equipo realizador de imponerse una búsqueda por el camino pedregoso, que trae consigo recursos narrativos de innumerables riesgos. La película los toma sin miedo y eso es motivo de celebración, aunque siempre conlleva costos.

Una realizadora-hija que quiere comprender, un guerrillero-padre que no volvió del frente, un padre ex-combatiente que sobreprotege a su hijo cubriendo de silencio su pasado, un hijo adolescente que no se atreve a preguntar demasiado, tal vez temeroso a crecer de golpe. Imágenes de archivo de una guerra que fue borrada del mapa histórico de América Latina, pero que se resisten a transformarse en un pixel ilegible.

De todas las aristas posibles en este filme, la que se nos ofrece es la exploración de la idea de paternidad y la condición de hijo en el contexto de la vida íntima de los internacionalistas. La opción por el subjetivo de la hija-realizadora nos aleja de los discursos políticos o de los sucesos en la América revolucionaria. En ese territorio puertas adentro, las decisiones se alinean en dos recursos narrativos que dialogan entre sí y con la otra por montaje paralelo; la historia de Ulises y Alfonso, y el de la narradora con su padre ausente. Estas decisiones permiten una exploración proporcionada en el marco de un cortometraje, pues más elementos habrían debilitado la narración.

La voz de la directora nos sitúa en un subjetivo retórico que plantea preguntas que sabemos desde el primer momento que no tendrán respuestas. El tono busca introspección y un paralelo con imágenes evocativas logrando una atmósfera cargada de extrañeza



cercana a lo onírico. Sin embargo este texto no logra articular reflexiones que encumbren la narrativa, evidenciando falta de tiempo para lograr encontrar sintaxis aguda y tono que fertilicen el dialogo con la imagen.

Algo parecido ocurre con la utilización del super 8 mm en el filme. A pesar de la belleza de algunas tomas y la innegable carga emotiva que trae consigo este soporte, finalmente no logra establecer códigos consistentes que construyan el imaginario desde donde habla la hija. El buscado espacio donde se produciría el encuentro con el padre, no se hace visible en estas secuencias, tampoco los puntos claros de la exploración visual, que se intuye, pero que no propone nuevas relaciones.

Donde sí se logran relaciones y encuentros es en las secuencias de Ulises y Alfonso. Aquí se decide por la ternura y las bien seleccionadas escenas de cada uno van trenzando la historia: el padre que camina por Santiago y se encuentra con una marcha mientras relata sus experiencias como soldado. El hijo que juega basketball o video juegos, que es y será su única experiencia de guerra. Sin embargo el montaje desaprovecha la inercia emotiva de algunos momentos, en que la fuerza expresiva de las imágenes yuxtapuestas no alcanzan a despegar lo suficiente.

Tarea es sinónimo de afán, de trabajo, y tal vez eso es lo que le hace falta a esta entrega "académica", madurar un poco más el montaje, revisar la exploración de las imágenes para instalar códigos más estables. El compromiso que han tomado sus realizadores debe llevarlos a continuar hacia una entrega "de producción" para comenzar la difusión de un documental que, estoy segura, tomará un lugar importante entre aquellos que proponen nuevas interpretaciones de nuestra historia oficial.



COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

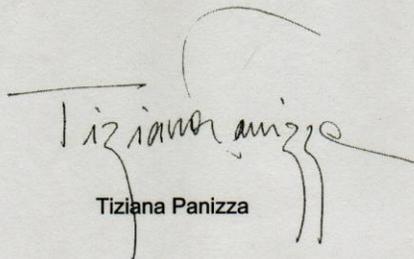
En este texto la montajista de "La Tarea", Tania Ramírez, desarrolla reflexiones que relacionan puntos de partida para el trabajo de narración del documental como la infancia, el recuerdo, la curiosidad y la imaginación. Si bien el informe carece de una introducción que prologue adecuadamente estas ideas, la autora logra establecer diferencias interesantes entre ensamblaje y búsqueda dialéctica en la acción de montar un filme subjetivo y evidentemente anclado en la interrogación constante a la imagen y su relación al tiempo.

A continuación, algunas observaciones:

- Se observa en el texto un fértil trabajo entre director y montajista. Se desarrollan ideas de subjetividad y expresión cinemática en los que el montaje debió explorar mediante operaciones formales a partir del material seleccionado para el filme.
- En este sentido, las referencias a la infancia de la directora, obligaron a la montajista a recobrar la suya utilizándola como método en el trabajo expresivo. Posicionarse entonces en el montaje de una "*forma más lúdica*", se plantea como una vía de experimentación posible y por lo tanto de una forma de mutación de la realidad, para la construcción de sentido al interior del filme.
- Las posibilidades en este territorio de juego demarca curiosidad e imaginación, lo que podría permitir el acceso a la imposición más compleja del filme: la relación de las conexiones emocionales, ver mas allá de los acontecimientos en busca de aquellas que no son concientes para los personajes de la película.
- Interesantes reflexiones se desarrollan con respecto a la linealidad del tiempo, la capacidad del lenguaje cinematográfico de torcer aquellos ejes mediante el trabajo con el metraje encontrado.



- Se pregunta acertadamente la autora; *"...los recuerdos no nos pertenecen... se puede recordar algo no vivido?"*. Establece así una potencial relación con el padre ausente que podría hacerse concreta mediante el montaje, a la vez que propone re mirar el cine como un camino posible en la búsqueda de lo espectral.
- Aunque existe cierto diálogo bibliográfico, lecturas avanzadas y contemporáneas podrían haber iluminado mejor el desarrollo de ciertos conceptos.
- Si bien resulta pertinente la referencia al trabajo de Marina Abramovic, queda pendiente un desarrollo que logre establecer una conexión clara a la idea del tiempo presente como un límite entre dos duraciones: el pasado y el futuro.


Tiziana Panizza

Santiago, 20 de junio de 2013

