



UNIVERSIDAD DE CHILE

Instituto de la Comunicación e Imagen
Carrera de Cine y Televisión

TITANES

**Memoria para optar al
Título de Realizador de Cine y Televisión**

INTEGRANTES

Edison Cajas González
Boris López Albarracín
Daniela López Lugo
Carlos Molina González

PROFESOR GUÍA

Alejandro Fernández Almendras

Santiago, Chile
2011

ÍNDICE

RESUMEN.....	3
MEMORIA EDISON CÁJAS GONZÁLEZ	5
MEMORIA BORIS LÓPEZ ALBARRACÍN.....	26
MEMORIA DANIELA LÓPEZ LUGO.....	51
MEMORIA CARLOS MOLINA GONZÁLEZ.....	72
EVALUACIONES.....	110
ANEXOS.....	146

RESUMEN

TITANES es un cortometraje de ficción realizado por los alumnos de la generación 2006 de la Carrera de Cine y Televisión.

A continuación se presentan las Memorias realizadas por los integrantes del equipo, las que detallan el proceso de creación, producción y finalización de la obra a partir de los roles de Dirección, Guión, Dirección de Fotografía, Dirección de Arte y Montaje. Del mismo modo, se presentan reflexiones a partir del cruce de dichos roles y algunos elementos constitutivos o transversales del quehacer cinematográfico.

Storyline

Chile, 1982. Raúl es el chofer de un grupo de agentes de la CNI, el servicio de inteligencia de la Dictadura de Pinochet. Poco a poco, el trabajo de Raúl va transformando su hogar en un lugar ajeno y a él mismo en una amenaza para su mujer y su pequeño hijo Danilo.

“Fue como si en aquellos últimos minutos el torturador [Eichmann] resumiera la lección que su larga carrera de maldad nos ha enseñado, la lección de la terrible banalidad del mal, ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes”.

HANNAH ARENDT, “Eichmann en Jerusalén”

A mi padre

MEMORIA
EDISON CÁJAS GONZÁLEZ

NOTAS PARA UN CINE DE LO POLÍTICO

PRÓLOGO

Cuando por fin pude sentarme a pensar en retrospectiva sobre lo que habíamos hecho, comprendí que el proceso de realizar nuestra pequeña película había sido la mayoría del tiempo un trabajo instintivo y muy irreflexivo. Aún ahora, después de haber pasado un año de mi vida trabajando en este proyecto, me cuesta mucho reconstruir lógicamente la serie de eventos que terminaron en el montaje final de *Titanes*. Abandoné entonces la idea de crear una memoria exacta y detallada del trabajo y comencé a pensar en que lo mejor sería poner en estas páginas una mezcla de recuerdos y reflexiones, mi propia experiencia, para que aquel que quisiera leer estas líneas pudiera obtener algún tipo de conocimiento repasando el relato de cómo se dieron las cosas y cómo tratamos de solucionar los problemas que fueron apareciendo en el camino.

Con esta advertencia, procedo casi intuitivamente a construir un edificio de ideas que mezclan el proceso de escritura, rodaje y finalización del cortometraje con algunas reflexiones acerca de algunas temáticas que me parecen centrales en la elaboración de una historia como *Titanes*. Estas temáticas giran en torno a la construcción de un cine de lo político en el que los personajes y las acciones estén determinados por su relación con el entorno y principalmente con su historia. Roberto Rossellini, el gran director italiano del neorrealismo, dijo alguna vez que “*con el neorrealismo nos ‘vimos’ desde fuera, de modo despejado, casi con descuido, castigando con ese descuido todas nuestras ambiciones creativas. Así le fue devuelta su autenticidad a las cosas, llegando a una función del cine que ya no era personal, egoísta, sino social*”. Esta predisposición y distancia con las cosas, para observar sus relaciones, trabajando con la realidad, con la experiencia y lo

mundano es lo que yo llamo lo propiamente político del cine. Desde aquí, quisiera aproximarme a contar como sucedieron las cosas, de la forma más cercana y honesta posible.

Propongo utilizar la expresión un “cine de lo político” en reemplazo de un “cine político”, poniendo atención con esta diferenciación en la preposición “de” que nos señala una cierta pertenencia y procedencia pero al mismo tiempo una cierta objetividad¹. Un cine de lo político debe apropiarse de los elementos cinematográficos –actores, luces, sonido, etc.- pero retrayéndose para descubrirlos nuevamente y sin prejuicios. Volveré sobre esto más adelante, tratando de relacionar este concepto con la historia y los dispositivos que utilizamos para contar *Titanes*.

Por último, pensé que construyendo una historia simple, basada en la relación de un hombre consigo mismo y en un cierto contexto histórico y social, podría poner en juego algunas de las temáticas que me interesaba explorar: la memoria, las clases populares, la cotidianidad, la legalidad y la historia en tanto relato familiar.

Para la construcción de estas reflexiones me apoyé en algunas ideas que ya rondaban por mi cabeza cuando escribía el guión del cortometraje. La tesis de Hannah Arendt sobre la *banalidad del mal* influyó decisivamente en el tono de la historia y el carácter que finalmente tomo nuestro protagonista. Ya ahondaré sobre esta expresión más adelante. Otro tanto hizo la lectura de un pequeño capítulo de la *Genealogía de la Moral* de Nietzsche, que me abrió a la posibilidad de pensar en la culpa y el castigo, conceptos centrales en el desarrollo de *Titanes*.

¹ En el sentido bazaniano del término. Objetividad como el entramado y disposición de la realidad y los elementos cinematográficos para desprenderse de la ilusión creada por el lente. Bazin alude a esta misma relación en otros textos como un “cine total”. Véase más en *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, Sexta Edición, Madrid, 2004.

PREFACIO

Cuando *Titanes* era tan sólo una idea y la historia de Raúl aún no lograba emerger, recuerdo que mi padre volvió a contarme una extraña anécdota que de tanto en tanto aparecía en la familia en las típicas comidas de los fines de semana. Esa anécdota es el origen de la historia, aunque no necesariamente el fin.

El relato es bastante simple. Durante una marcha en plena lucha contra la dictadura de Pinochet, en 1984 ó 1985, mi padre junto a su hermano observan como un hombre que usa una chaqueta colorida y bastante peculiar, deambula en forma sospechosa por la muchedumbre. El tipo observa a los manifestantes y camina junto a ellos con actitud incierta. Mi padre parece reconocer en él a un pariente aunque los rasgos no coinciden por los bigotes y la abundante melena del hombre. Tiempo después, en una fiesta familiar, y cuando la situación ya casi se había olvidado, la misma chaqueta única vuelve a aparecer, esta vez, usada por mi tío, un hombre calvo y sin bigotes.

No hay más que eso. Es decir, todo el resto es una elucubración de mi padre, del hermano que lo acompañaba esa tarde en la marcha y de mi mismo, mucho tiempo después. Todo lo que sabíamos de aquél tío era que trabajaba de chofer para algunos agentes de la CNI². Desde luego, la lectura más inmediata de la extraña coincidencia es que no sólo las oficiaba de chofer, sino que de *sapo*³ y quizás de qué otras cosas que desconocíamos.

Me bastó esa duda para crear el resto. Me obsesionaba la imagen de este hombre disfrazado en medio de una muchedumbre, idiotizado por la dictadura, pero al mismo

² Central Nacional de Informaciones. Creada en 1977 bajo la dictadura de Augusto Pinochet por Decreto Ley 1.878. Continúa la labor represiva de la DINA (Dirección Nacional de Inteligencia), pero con una cobertura y atribuciones mucho mayores, pues depende directamente de la Defensa Nacional y el Ministerio del Interior. Este último le entrega facultades excepcionales con el fin de resguardar la Seguridad del Estado y que incluyen detenciones por sospecha, allanamientos, recabo de información de cualquier persona asociada a algún organismo público, etc.

³ Nombre común para designar el soplónaje y la acusación encubierta de un integrante de los servicios de inteligencia a alguna persona en actos públicos durante la dictadura de Pinochet.

tiempo, siendo empleado por alguien más, con obligaciones y horarios. Era la historia que me interesaba contar, precisamente por lo que escondía y por lo que hacía reflexionar acerca de la figura del represor tan polémica y ambigua.

Tiendo a pensar que no queremos hacernos cargo de esta arista del problema o que ya no nos importa que es peor. Y esta historia es una de las más dolorosas porque enfrenta a las clases medias y bajas a una guerra civil soterrada y descarnada. Basta decir que la mayoría de los agentes de la CNI (y anteriormente de la DINA) que trabajaban en labores menores como allanar casas ya desalojadas, delatar en actos públicos, servir o cocinar para los agentes, eran civiles. Lo peor es que esta historia no es nada nueva y se ha repetido con exactitud milimétrica desde el inicio de nuestra República. Esta historia de enfrentamientos es la propia historia de Chile. Así se ha construido nuestro país y probablemente así se seguirá construyendo.

Ahora creo que la anécdota del *sapo* tiene que ver con mi propia visión de la dictadura. Con un ambiente ambiguo teñido de buenos momentos y cariño familiar, que a veces se tornaba más oscuro y, sin saberlo, también más peligroso. Recuerdo que una vez jugábamos con mi hermano en el dormitorio de mis tíos. Teníamos 9 ó 10 años. En un momento dado, observo como mi hermano toma el revólver de mi tío (el mismo de la marcha y la peluca), que se encontraba sobre un mueble arrimado a la cama y envuelto en un trapo. Lo veo enarbolarlo en el aire en señal de juego. Un segundo después, mi tío ingresa al dormitorio y sólo con mirarlo me di cuenta que lo que hacíamos no estaba bien. Le arrebató el revólver a mi hermano y salimos de la pieza corriendo. Nunca más volví a entrar a ese dormitorio por temor a encontrarme con algo que no lograría entender. Como ésta hay cien anécdotas más. De cualquier forma, no sé cuanto de eso viví y cuanto apropié de fotografías, videos y conversaciones. No sé si esos personajes que eran mis tíos y mis primos fueron como los recuerdo o son sólo una imagen proyectada sobre ellos.

Lo importante es que ese mundo permaneció casi intacto en mi imaginación, colorizado y hasta musicalizado. De hecho, guardé por años en la memoria las canciones de mi infancia, los trajes de mis tíos, las fiestas familiares y aún ahora siento una extraña

obsesión por el pasado inmediato de Chile como si intuyera que allí se guardan todavía secretos que deben ser contados por el cine.

Cuando estuve listo para presentar *Titanes* ante la Comisión que seleccionaría los proyectos a realizarse, sólo tuve que recordar qué era lo que me fascinaba de esta historia y hacer que los demás se interesaran también por ella. En el *pitch* de preselección únicamente mencioné la historia de la marcha y el *sapo* que estaba entre los manifestantes. Nada dije del argumento, ni del desenlace, ni de los demás personajes (en ese momento aún no sabía nada de eso), como si de esa historia fuera a desprenderse todo lo demás. Ahora creo que algo hay de verdad en ese acto totalmente irresponsable y que me pudo dejar fácilmente sin proyecto que dirigir. Ciertas imágenes tienen la capacidad de irradiar el tono, la estructura y el nudo central de una obra dramática sin necesidad de recurrir a más artilugios. Al menos, así siento que fue con *Titanes*.

Como dije, esa anécdota fue el origen de la historia aunque no necesariamente el fin. Muchas cosas pasaron después que modificaron y reinterpretaron estas primeras sensaciones.

I. RAÚL

Pero más que la anécdota lo que me obsesionaba realmente era el personaje principal que sólo tuvo nombre un día antes del *pitch*. Decidí bautizarlo como Raúl tal como el personaje principal de *El Vigilante*, un pequeño cortometraje que había dirigido en 2009, y que personificaba el mismo actor de *Titanes*. Esto no es del todo un capricho y de alguna forma, siento que ambos personajes se asimilan. Los dos se encuentran en una delgada línea dividida por la legalidad y los cánones sociales que me interesaba mucho explorar ahora con este chofer.

Traté de concentrarme entonces en lo que me parecía el punto central del personaje y sobre el cual se estructuraban todas sus acciones. Lo primero fue establecer una cierta tipificación. ¿Qué tipo de agente CNI era Raúl? Esto ya lo tenía bastante claro mucho

antes de escribir el guión. Quería contar la historia de un hombre que trabaja por dinero, un tanto inescrupuloso y sin remordimientos. Y que, sin embargo, se encuentra atrapado en el engranaje de una maquinaria del terror, lo que llamo la burocracia de la represión con reglas y jerarquías tal y como sucede en el Ejército. Nuestro personaje debería ser obediente y a la vez temeroso de la autoridad. Esto le proporcionaría su principal característica, la conformidad. El cortometraje sucedería en estas disyuntivas.

Detengámonos aquí un momento para reflexionar más sobre este punto. Hannah Arendt dirá que la principal característica de cualquier dictadura es la tendencia a banalizar el mal⁴. Esto es, que cualquier forma de represión termina siendo otra forma de administración, con empleados, obligaciones, horarios, etc. Arendt ocupa esta expresión para exponer las causas que llevaron al Partido Nazi a cometer las atrocidades que tuvieron su desenlace en el Holocausto de la Segunda Guerra Mundial y nosotros tratamos de apropiarnos de esta idea para hablar de nuestra dictadura con elementos tan similares como horribles.

Con la expresión “banalidad del mal” Arendt está aludiendo a la burocratización en la aplicación de castigos y políticas atentatorias a los derechos humanos y la sistematización de la jerarquía para eludir las culpas personales de los represores. Mediante este proceso lo que se consigue es la enajenación de las acciones más crueles porque éstas responden a una jerarquización bastante específica en la que las responsabilidades se pasan de un mando a otro sin nunca recaer en personas o cargos. Así, torturar a otro obedece siempre a una orden mandatada por lo que la culpa desaparece y se traslada simbólicamente a la propia dictadura, al Reich, en el caso alemán, o a las Corporaciones y Sociedades Anónimas en la modernidad.

Esta tesis me llamó la atención porque enmarcaba perfectamente la problemática que quería plantear con *Titanes*. La idea de que Raúl y tantos agentes sean la pieza de una maquinaria mayor y sin rostro es lo que ha permitido a muchos de los que participaron de violaciones a los derechos humanos, y que hoy se encuentran libres, vivir sin

⁴ Esta tesis fue formulada por primera vez por la filósofa alemana de origen judío Hannah Arendt, en su libro *Eichmann en Jerusalén*, Editorial Lumen, Barcelona. 1999.

remordimiento. Y nos permitía a nosotros crear un tipo de personaje hosco, sin grandes variaciones pero que mantenía incubado, por así decirlo, el germen del mal de su época. Esto era central, porque estaba buscando un tipo de personaje que pudiera cargar, sin tanta exageración ni obviedad, con la locura colectiva y una cierta sensación de irrealidad de aquel período.

Precisamente me interesaba mostrar los mecanismos por los cuales un hombre, en apariencia común, lograba integrarse a una especie de rueda sin fin, un círculo vicioso, en el que inevitablemente ingresarían su mujer y su hijo, y pensaba que sólo si el personaje principal era lo bastante obediente y pasivo, el final de la historia tendría el resultado que esperábamos. En efecto, el final de la historia es, a mi modo de ver, la consumación de la barbarie incubada en Raúl. Es la introversión de la venganza y por lo tanto del mal que rodea a nuestro personaje. Un final triste porque desconsuela y porque vaticina aquellos odios aún interiorizados en lo más profundo de nuestra sociedad.

Este síntoma de la introversión de la maldad es lo que Nietzsche desarrolla en el segundo tratado de *La genealogía de la moral*. El origen de la mala conciencia es un proceso de descomposición, una perversión de los instintos, dice. Todo sentimiento de culpa, no es sino producto generador de decadencia. “*Todos los instintos que no se desarrollan hacia fuera, se vuelven hacia adentro*”.⁵ Aquello que originalmente es pulsión, termina siendo espíritu. La fuerza activa se transforma, entonces, en reactiva. Esta idea me sirvió muchísimo para entender la personalidad de Raúl y con él, paradójicamente, también la de las víctimas. Sentía que esta transvaloración era el golpe de gracia de la dictadura. Que avasallaba indiferentemente pues actuaba como un poder invisible ya no sobre las personas sino sobre el conjunto de reglas y comportamientos de la sociedad completa. Raúl es este monstruo, pasivo, reactivo. No es el típico represor, sino más bien un empleado de cuello y corbata. No le interesa nada más que su propio bienestar por lo que es moldeable y educable. Es el personaje de la *Vida de los otros (Das Leben der Anderen)*, Florian Henckel, 2006), de *El Custodio* (Rodrigo Moreno, 2006) y de *El*

⁵ Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Alianza Editorial, Madrid, 1972. p. 96.

conformista (Bernardo Bertolucci, 1970). Un burócrata del mal. El tipo de hombre más peligroso pues su obediencia al poder es irrenunciable.

II. EL GUIÓN

Una vez que estuve convencido que la historia de Raúl era la que debíamos contar, comencé a trabajar en el guión desde dos perspectivas. Por un lado, me preocupaba que el imaginario original no se perdiera en la estructura dramática ni en la bajada de los personajes.

Trabajamos con Carlos Molina⁶ mucho tiempo sin escribir una sola palabra del guión. Discutíamos sobre el tono dramático de nuestro protagonista y el mundo en el que el cortometraje debía habitar. Pensamos que si partíamos por la atmósfera avanzaríamos más eficazmente que partiendo inmediatamente desde los actos dramáticos. En efecto, *Titanes* fue tomando con el tiempo un espesor que comenzó a avanzar una vez que el tono de la historia estuvo lo suficientemente desarrollado.

Quería trabajar con la cotidianidad y la idiosincrasia popular porque me parecía que allí la dictadura chilena había tenido su caldo de cultivo y porque, como decía antes, me interesaba explorar los aspectos más concretos de la cultura chilena para ver si en esa aparente superficialidad del lenguaje y las acciones comunes aparecía algo reconocible para todos. Esta simbiosis de los personajes con su entorno es lo que me parece la clave de lectura más acertada para un cortometraje como *Titanes*. Sólo entendemos a los agentes CNI si también avizoramos la red en la que descansa todo su accionar. Lo político aparece aquí más como una necesidad de la historia que un afán por *politizarla*. En efecto, no me interesaba para nada politizar el asunto y trataba de huir constantemente de este peso tan evidente. Prefería contar la historia en la vereda de las relaciones humanas, dejando la gran historia como un fondo permanente que desde luego condiciona todo.

⁶ Coguionista *Titanes*.

Estos mismos temas aparecieron en las conversaciones con Alejandro Fernández⁷ y Orlando Lübbert⁸. Estuvimos un par de meses sólo enfatizando el punto de vista y el enfoque dramático, tan sensibles en un cortometraje que hablaría de la CNI y la represión de la dictadura. Logramos dar con la mirada fría y distante que encierra todo el cortometraje focalizándonos en la banalización de la violencia y el horror que subyace en la historia como un clima espeso y difícil de esconder.

Pensamos que *Titanes* debía ser narrado dejando de lado cualquier compromiso moral con Raúl, pero, como es de comprender, esto nunca es completamente posible. Finalmente Raúl es alguien como cualquier otro. Eso es lo más siniestro y horroroso cuando se piensa en los represores.

De tal forma que estuvimos con Alejandro algún tiempo tratando de darle la vuelta a la cuestión ética que tanto nos molestaba. Si algo me atemorizaba era que *Titanes* fuera una defensa póstuma y culposa de los agentes de la CNI. Por el contrario, me interesaba mostrar con distancia la mal entendida cotidianidad de estos personajes. Evidenciarlos en su ligereza y superficialidad más terrible. Creo que en gran parte eso se consigue gracias a las actuaciones de los agentes y las situaciones deliberadamente escritas para sobresaltar las insignificancias y banalidades de su quehacer.

Siguiendo este método, una segunda perspectiva fue la de cotidianizar lo más posible las situaciones, al punto que no sólo se contara la historia de este chofer, sino con él, la de una familia típica inserta en un medio social bastante reconocible, con problemas de dinero, falta de comunicación, detalles domésticos. De esta forma, emergía un cortometraje situado no en los altos mandos, ni en las horribles muertes que luego supimos fueron el pan de cada día durante la dictadura; sino en un mundo alejado de la contingencia, casi olvidado y que es ahora la generación de mis padres que en 1982 estaban recién casados.

⁷ Profesor Guía del proyecto. Director de “*Sentados frente al fuego*” y “*Huacho*”.

⁸ Profesor Asesor de guión. Director de “*Taxi para Tres*” y “*La Colonia*”, entre otros.

Y el personaje de Raúl era especialmente atrayente en este sentido. Acumulaba elementos dramáticos muy interesantes y por otro lado proyectaba variantes que parecían dar con el punto exacto de la historia que quería contar. Estas variantes tenían que ver con el mundo popular del que proviene el personaje, una cierta idiosincrasia que se desprendía de este universo y los lugares de la ciudad por los cuales nuestros personajes se desplazaban.

En efecto, la ciudad juega un papel primordial no sólo en *Titanes* desde luego, sino en todo el andamiaje de los servicios de inteligencia y contrainteligencia dictatorial. Quería que el cortometraje estuviera cargado del peso ciudadano porque sabía, por los testimonios de militantes que pasaron a la clandestinidad durante la dictadura, que el conocimiento de la ciudad era un arma más, de pronto tan o más poderosa que los contactos o el dinero. Supe por estos mismos testimonios de la existencia de *sapos* en las micros, bares, casi cualquier lugar público porque allí también se planeaban las formas de derrocar el régimen, bajo infinitas maneras de comunicarse, tan ingeniosas y extrañas que ahora parecen increíbles.

Por otro lado, me interesaba construir una historia rica en situaciones en las que los agentes tuvieran la oportunidad de mostrarse en su arista más cotidiana. Por eso escribimos escenas sobre el Opala o en la calle, con el fin de que la historia alternara estos episodios con otras escenas familiares en las que Raúl interactuaba con su hijo y su esposa dentro de la casa.

En este proceso de escritura usamos una estrategia que nos fue muy útil a la larga. Escribía varias escenas al día y durante la tarde las intercambiaba con Carlos que también trabajaba en el guión. Las leíamos y discutíamos la factibilidad de cada una, acotando ciertas modificaciones, o simplemente tachándolas. Debo tener en mi computador una treintena de escenas que nunca llegaron a la versión final de *Titanes*.

Por último, y después de ocho o nueve versiones de guión, logramos llegar a un escrito definitivo sobre el cual comenzaríamos a rodar. Desde luego cuando observo ese guión y miro la película que finalmente hicimos no logro rehacer el camino. Es como si la

historia hubiera decidido contarse ella misma por sus propios medios. Tarkovski decía que “*el cine es un misterio. Es un misterio para el propio director. El resultado, el film acabado, debe ser siempre un misterio para el director, de otra forma no sería interesante*”⁹. No me cabe duda de que esto es así, de tal forma que a veces pareciera como si el director contemplara frente a sus ojos como la película toma lugar y ocurre. Y eso que aún no tenía lugar el rodaje, donde todo se transformaría aún más.

III. LA PREPRODUCCIÓN

1. CASTING

Ya mencioné que en 2009 había dirigido un pequeño cortometraje llamado *El Vigilante*. Allí conocí a un actor aficionado, con algunos estudios en actuación, llamado Jean Rubilar (Raúl). Tuvimos muy buenos resultados en crítica y en algunos Festivales nacionales, pese al nivel de la producción y a que yo recién cursaba tercer año de Universidad. Todos los comentarios y algunos premios estuvieron casi siempre relacionados con el buen trabajo de Jean. Fue un proceso de aprendizaje mutuo y me sentí muy cómodo dirigiéndolo. Me dije en ese momento que si alguna vez lograba escribir *Titanes*, él sería Raúl, nuestro protagonista.

A Paola Lattus (Angélica) la conocía por sus trabajos en teatro y cine, sobre todo por su actuación en *Tony Manero*, film de Pablo Larraín, que me había llamado la atención en 2008 por la intención de su guión y actuaciones. Paly García¹⁰, otra notable actriz nacional, y con la que había trabajado en 2009 en mi segundo cortometraje *Miércoles 8 / Martes 7*, me había hablado muy bien de Paola por lo que muy poco tiempo después la contacté para comenzar a trabajar.

⁹ Andréi Tarkovski. *Tarkovski y los clásicos*. Uqbar Editores. Barcelona. 2002. p. 112.

¹⁰ Actriz de la Universidad Católica, ganadora del Premio Altazor por su actuación en la obra teatral “*En la sangre*”.

Otilio Castro (Mister Chile) es un actor de teatro y televisión, formado en cientos de obras desde la década de los 80s. También había trabajado en *Miércoles 8 / Martes 7* en un pequeño papel que, sin embargo, me había dejado muy satisfecho. Cuando le comenté que dirigiría *Titanes* y que lo quería como un agente de la CNI, me dijo casi inmediatamente que sí.

Me detengo en estos tres actores un momento para explicar la importancia de conformar un buen elenco protagónico. O mejor dicho, un elenco a la medida de la película que uno está haciendo. Muchísimos actores muy bien formados, deforman su mirada en la televisión y soy testigo de haber visto a muy buenos profesionales perderse en películas más silenciosas y frágiles que no necesitan de la mueca exagerada de la TV. Por esto, yo sabía que Jean y Paola funcionarían de maravillas. Ambos manejaban la clave de la escena cinematográfica y conversamos muchísimo para dar con el tono de la actuación que necesitábamos. De tal forma que prácticamente me senté a mirar como ambos daban vida a los personajes que escribimos para ellos. Eran naturales y manejaban muy bien los tiempos de silencio y los ritmos de la escena. Sobre todo Paola, que trabaja mucho con la intuición y con las expresiones sutiles que era justo lo que necesitaba para su personaje.

Otilio es uno de esos casos raros que le dan a uno justo lo que el guión necesita. Es un actor muy camaleónico y metódico, me bastó darle un par de *tips* para que encontrara a *Mister Chile*, una suerte de Álvaro Corvalán, con los mismos toques psicopáticos del nefasto Director de la CNI en la década de los 80s.

Víctor Montero (Huaso) y Daniel Antivilo (El Hombre) fueron una verdadera revelación. Le dieron a la historia la medida justa de humor siniestro y violencia que tanto quería reflejar en las situaciones. Estos dos personajes que funcionaban como el resto del grupo, alimentaban al personaje de Raúl creando la psicosis que termina por establecer el pequeño infierno en el que termina viviendo la familia del protagonista.

Era imprescindible crear personajes verosímiles, alejados del estereotipo y que además fueron lo suficientemente fríos para hacer brotar a un psicópata que parece más

bien un empleado público, trabajando de 9:00 a 18:00, con ternos y horas de almuerzo, incluidos. Pues bien, yo ya tenía parte de ese conocimiento internalizado por mi trabajo en el Archivo Oral de la Villa Grimaldi¹¹. Allí había revisado cientos de testimonios de víctimas de la represión que recordaban con dolorosa precisión los detalles más sórdidos de sus perpetradores. Me llamaba la atención la extraña personalidad de agentes como el *Trolo*, *Mister Flaño*, el *Bigote*, el *Coronta*, todos ellos, encarcelados y condenados a 200 años de prisión, aunque con regalías que ya se las quisieran los otros presos. El caso es que casi todos ellos eran padres de familia, buenos hijos, con responsabilidades domésticas y gustos por la música chilena. Claro que habían otros, como el tristemente famoso *guatón Romo*, que eran psicópatas de tomo y lomo, con un odio enraizado por la izquierda política y dispuestos a cometer atrocidades que no cabe detallar aquí.

Todo esto me había dado una idea más o menos acabada de lo que quería para cada uno de los personajes que se transformarían en los agentes CNI y me llamaba la atención describir el modus operandi de la *patota*¹². Sabía muy bien que muchos de ellos eran bien educados, con estudios avanzados, bilingües y con buenos modales. Al mismo tiempo, también sabía del sadismo y crueldad de estos mismos hombres con sus víctimas, especialmente con los de clase social más baja o aquellos que no estaban bien educados. Este referente fue el propicio para escribir el personaje de Mister Chile, un agente bipolar, apegado a la disciplina, las reglas y la barbarie. Ya he dicho que este personaje es una especie de Álvaro Corvalán, pero perfectamente pudo haber sido, con algunos años de diferencia, el Capitán Miguel, Miguel Krassnoff Martchenko¹³.

¹¹ Villa Grimaldi fue el principal centro de torturas de la dictadura de Pinochet. Se presume que por este lugar pasaron más de 4000 detenidos y que se hizo desaparecer a más de 1000 personas. Actualmente se erige en este lugar el Parque por la paz Villa Grimaldi que rescata la memoria de aquellos que pasaron por este lugar. El Archivo Oral es un proyecto audiovisual que rescata el testimonio de cientos de exprisioneros de Villa Grimaldi o también conocido como Cuartel Terranova.

¹² Nombre utilizado en Argentina y en ciertos lugares en Chile para denominar al grupo de agentes que deambula en automóvil secuestrando a personas, allanando casas o realizando otro tipo de operativos clandestinos.

¹³ Brigadier en retiro del Ejército de Chile, responsable del Centro de detención y tortura Villa Grimaldi durante 1974 en calidad de Teniente. Actualmente se encuentra cumpliendo período de reclusión en Penal Cordillera por violaciones a los derechos humanos cometidos durante la dictadura de Augusto Pinochet.

Sabía también de la perturbada cotidianidad que poseían y como habitualmente se encontraban en un ambiente distendido, aún cuando procedían en las torturas o los allanamientos más violentos. Una vez escuché decir de un ex prisionero de Villa Grimaldi que mientras era torturado los agentes conversaban sobre sus familias y de cuando se tomarían las vacaciones para estar con los hijos en la playa. Esta sola “anécdota” retrata el mundo en el que vivían estas personas. No es de extrañar entonces que este tipo de comportamientos se replicara en los “*poroteos*”¹⁴ o demás operativos. A menudo los agentes conversaban con los detenidos, generando una atmósfera patética y sarcástica. Hablaban de música, fútbol, mujeres, noticias, mezclando todo esto con interrogatorios improvisados o golpes y humillaciones de todo tipo. Precisamente el Huaso y el Hombre tenían este carácter de modo que trabajé con ellos la mayoría del tiempo en las bromas siniestras y el trato con los demás personajes. Me interesaba que fueran tipos muy reconocibles, con un humor muy arraigado en la cultura popular, pero que el mismo tiempo fueran toscos y . Esta dicotomía es lo que forma al monstruo, porque para las víctimas lo peor era no saber si lo que venía era un golpe o un abrazo. Y muchos de los torturados recuerdan como después de las largas sesiones de castigo con corriente eléctrica, los torturadores les ofrecían un cigarrillo en señal de que esto era un trabajo que se debía cumplir y que no era nada personal. Estos aspectos cotidianos de la banalidad del mal eran los que más me interesaba explotar.

2. AMBIENTACIÓN

Con el guión avanzado comenzamos a producir el cortometraje sabiendo que esta etapa sería la más larga y complicada del proceso. Necesitábamos ambientar una época sin muchos recursos, aunque con la pretensión de construir un escenario lo suficientemente verosímil para que todo lo demás funcionara. Si algo sabía era que si *Titanes* no lograba asimilar el Chile de 1982, todo lo demás no valdría de nada.

¹⁴ Operativo de los servicios de inteligencia consistente en sacar a un prisionero en automóvil con el objetivo de que éste delate a los compañeros que observa en la calle o entregue cierta información de algún lugar en específico.

Tuvimos la suerte de asociarnos con la Productora Fábula¹⁵, que nos apoyó con vestuario, muebles y accesorios, imprescindibles para dar vida al guión. Otro tanto sucedió con la llegada al proyecto de varios estudiantes de Cuarto Año, dispuestos a hacer su práctica en el cortometraje, motivados por la historia y el desafío de producción. Esto alivió sobre todo a los departamentos de producción y arte. Sin duda, los con más trabajo en la preproducción y el rodaje.

Otro tanto se logró gracias al trabajo de locaciones que nos tomó largo tiempo y resultó a la larga un problema por la falta de permisos y revisiones técnicas de luz y sonido. De cualquier forma, sabíamos que habían sectores de Santiago conservados casi intactos y que esto nos permitiría narrar escenas en exteriores con verosimilitud. Algunas calles de Recoleta, el casco antiguo del centro de Santiago y San Bernardo sirvieron como fondo para la mayoría de las escenas sobre el Opala que eran las que nos tomaban más trabajo por su preparación.

Con esto ya en parte solucionado, comenzamos a preparar el rodaje por locación, trabajando con el departamento de arte para dar un *look* naturalista y alejado del *vintage*, rescatando pequeños elementos que podrían dar con la idea que teníamos en mente.

IV. EL RODAJE

Para cuando comenzó el rodaje aún había muchísimos problemas que solucionar. No teníamos del todo cerradas las locaciones y los extras para escenas multitudinarias todavía no estaban confirmados. De cualquier forma, iniciamos el cortometraje grabando una escena que me gustaba mucho y que sentía era simbólicamente la que más me identificaba con todo esto.

La escena sucedía sobre el Chevrolet Opala en la que los agentes trasladaban a un prisionero, hostigándolo para que entregara información de un compañero. Los personajes se presentaban, cada uno en su rol, y la historia ingresaba casi violentamente en un tono

¹⁵ En 2008 produce “*Tony Manero*” y en 2010 “*Post Mortem*”, ambas dirigidas por Pablo Larraín.

seco y siniestro a la vez. Cuando por fin pude ver ese material al final del día, yo ya sabía que estábamos sobre la tecla correcta de la historia que queríamos contar aunque había mucho por hacer y algunos detalles que corregir.

El resto del rodaje prosiguió con los accidentes habituales. Problemas de tiempos con los actores, permisos no conseguidos para grabaciones en exterior, equipos técnicos que fallaban, etc. Sucedió, eso sí, un problema mayor de producción que no logramos prever correctamente y que nos llevó a suspender el rodaje cerca de tres semanas por problemas severos de dinero. No teníamos un peso para seguir la producción y debimos recurrir a préstamos que nos permitieron continuar. Esto trajo problemas con el resto del equipo, sobre todo con el equipo de arte y fotografía, que vio medrada severamente su composición debido a que muchos de los asistentes debían cumplir con otras obligaciones laborales y académicas. Este fue el momento más duro del proceso. Pensé que no lograría finalizar el proyecto o que se alargaría eternamente.

Creo que lo único que no decayó fue el ánimo del grupo. Esto finalmente nos salvó de algo peor. Todos los días, cuando llegábamos temprano a la locación ya estaban casi todos trabajando en sus respectivos departamentos con un ánimo envidiable y con soluciones para todos los problemas que emergían casi a cada minuto. Almorzábamos todos juntos y hubo aún en los momentos más tensos un clima distendido con todo el equipo y los actores.

Cuando el rodaje se reanudó, logramos continuar con el buen humor de antes y las escenas se finalizaron con mucha satisfacción de todos los departamentos.

Por otra parte, durante el rodaje reescribí casi todas las escenas, atento a las variaciones de la locación y las leves transformaciones que iban adquiriendo los personajes. Al principio esto me aterraba. Me sentía inseguro y pensaba que el guión era un artefacto muy delicado para modificarlo. Con el correr de los días, sin embargo, fui entendiendo cada vez más que el guión es una herramienta muy dúctil que permite mutaciones siempre y cuando éstas potencien u optimicen ciertos elementos narrativos en virtud de los demás. En efecto, cada vez me parece más que la película aparece

verdaderamente en el rodaje al igual que el director. Es aquí donde finalmente todas las potencialidades del guión, elenco, equipo humano y técnico cobran sentido para crear la obra. Por eso que el guión debe estar al servicio de la película y no al revés. Considerar que la película debe ser el guión filmado es obviar el componente holístico y orgánico del cine. Por eso que me agrada la idea de pensar en el guión como un elemento vivo, flexible e interpretable. Esto incluye una auténtica humildad y respeto por escuchar al actor con sus opiniones y críticas frente al personaje que uno escribió para ellos. Truffaut dice que “*un film es una cosa viva*.” Siento que la obligación de un buen director es leer atentamente las señales del rodaje. Mirar a los actores, saber cuando ellos intuitivamente están modificando ciertas cosas de la historia. Saber elegir esas cosas. Dirigir tiene mucho que ver con decidir, pero creo que lo principal es saber elegir.

Casi no ensayábamos y nos lanzábamos a grabar probando en el camino distintos modos de afrontar la escena, tanto desde la actuación como desde la dirección. Cuando uno está ahí, ad portas de que el guión se transforme en acción, debe estar profundamente conectado con los detalles. Tuve muchos errores de este tipo, sobre todo con lo que no lograba captar durante la escena: una cierta mirada, un movimiento del cuerpo no apropiado. Todo esto a veces estropeaba la escena por completo.

Traté de trabajar con los actores desde la intuición y en algunos casos, desde la improvisación. Muchas veces en broma y en serio, les decía que me interesaba tan sólo una idea central y que cómo la expresaban era un problema que ellos debían solucionar. Casi siempre salía a la perfección y tan sólo debía corregir entre tomas algunos detalles que me distraían. Conversábamos mucho, pero lo hacíamos desapegados del guión. Me interesaba encontrar, en cambio, un cierto estilo de actuación en donde el personaje habitara completamente su espacio desde la inocencia y la distancia. Esto era evidente con el personaje de Jean. Conversábamos mucho rato dándole a su personaje un tono distante que finalmente logramos bastante bien. Con Paola también discutimos mucho de cual era la perspectiva que debía tomar su personaje con la historia. Un día me dijo que creía que lo mejor era que su personaje no supiera nada del trabajo de su marido, a lo que ambos acotamos “o hace como que no sabe nada”. Este tono hipócrita y un poco lacónico es el que domina a Angélica durante todo el cortometraje.

Cuando por fin encontramos el tono de las actuaciones, después de algunas discusiones al respecto, la cosa era mucho más fácil y tan sólo teníamos que enfocarnos en algún aspecto de la escena que me interesaba resaltar.

El fin del rodaje, casi dos meses después de comenzarlo, fue una verdadera celebración. Habían existido muchos problemas en el camino y sólo me interesaba gritar por última vez ¡corte! y comenzar a revisar el material para montarlo que sería otra larga historia de probar fórmulas y ensayar estructuras.

V. LA POSTPRODUCCIÓN

Cuando por fin pudimos dar con una versión que nos gustaba a todos, y habiendo modificado parte de las escenas para encontrar una orgánica más precisa, dimos inicio al fin de la película que, desde luego, no estuvo exenta de problemas.

Comenzamos a postproducir el sonido y la imagen del cortometraje en enero de 2011. Daniela López trabajó bastante tiempo en la colorización y la eliminación de elementos ajenos a la época. Por esta etapa yo permanecía buscando el color de la película y pensaba que lo mejor era mantener tonos neutros apegados a los registrados en el rodaje. Pronto comprendí que estos colores guardaban para mí una relación subliminal con la imagen-video que tanto me molestaba y de la que trataba de huir constantemente. Y desde luego, sentía que el personaje de Raúl le entregaba a la historia completa un componente que no se condecía con los tonos nítidos y brillantes que veía a diario en el monitor. Entonces decidimos darle al cortometraje un tono más siniestro basado en ambientes fríos, verdeazulados, que daban la sensación de una historia más claustrofóbica y al mismo tiempo más distante.

Con el sonido tuvimos más trabajo pues había que reconstruir una época a partir de los ambientes y los sonidos implementados luego para contar mejor la historia. Estuve un buen tiempo pensando en el sonido de la historia y aquellos elementos que podrían

servirnos para potenciar *Titanes*. Busqué algunos audios de emisoras de radio de 1982 para colocarlos en algunas escenas y tuve la suerte de encontrar algunos que se conservaban aún en muy buenas condiciones. Conversé mucho con los sonidistas para darle a “*Titanes*” una atmósfera opaca y chata en cuanto a los diálogos y exuberantes y recargados para los ambientes. Sentía que la mejor forma de describir a Raúl era evidenciando esta especie de dicotomía entre su habitar, siempre coartado por distintos motivos, y un ambiente exagerado y presente.

De todas formas, trabajamos durante mucho tiempo en varias versiones de sonido y siento que probablemente no explotamos todas las posibilidades que debimos. Me siento en deuda con esta etapa y probablemente la retomaré nuevamente cuando decanten un poco las cosas.

LA ÚLTIMA ETAPA

Cuando por fin llegamos al subtítulaje y terminamos por darle un cierto estilo a la película a través de la postproducción, caí en la cuenta que esto recién comenzaba. Se iniciaban otros procesos en los que el cortometraje comenzaba a funcionar en otros niveles desconocidos hasta ese momento para mí. Tuve la suerte de mostrar *Titanes* en un festival en Brasil y me llamó la atención que la historia que contamos aún está muy viva en Latinoamérica. Es doloroso descubrir que nuestra dictadura es trágicamente idéntica a las ocurridas en Uruguay, Argentina y el propio Brasil. Siento que esto sólo confirma la reflexión que traté de esbozar al principio. La idea de un cine de lo político no tiene que ver con bandos, ni tendencias. Sino con la predisposición a descubrir en la cotidianidad y el relato familiar una cierta idiosincrasia que nos identifique.

Siento que esta visión de las cosas debe estar asociada también a un rescate de la memoria, pero no el sentido politizado que identifiqué antes, sino en el de una tendencia política a encontrar en la urdimbre del pasado alguna cosa que ahora pueda hacernos sentido como país y para mí como contador de historias.

Si algo pudiera decir aquí sobre lo que he aprendido, es que la historia popular de nuestro país aún no se cuenta por completo. Vaya a saber uno las causas, pero tal como alguna vez le escuché decir al maestro Pedro Chaskel, es en las calles y en el hombre cotidiano en donde el cine aún tiene una deuda pendiente con la gente. Si en algo hemos aportado con Titanes para que esto mejore, entonces podría quedarme más tranquilo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDRT, Hannah** *Eichmann en Jerusalén*
Editorial Lumen, Barcelona 1999.
- BAZIN, André** *¿Qué es el cine?*
Ediciones Rialp, Sexta Edición
Madrid, 2004.
- RICOEUR, Paul** *Finitud y culpabilidad.*
Taurus Ediciones, Madrid, 1986.
- El conflicto de las interpretaciones.*
Ensayos de hermenéutica.
Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich** *La genealogía de la moral.*
Alianza Ediciones, Madrid, 1972.
- TARKOVSKI, Andrei** *Tarkovski y los clásicos.*
Uqbar Editores. Barcelona. 2002

MEMORIA

BORIS LÓPEZ ALBARRACÍN

Introducción

Resulta complejo plantearse la escritura de una "memoria" acerca de la realización de una obra audiovisual, no sólo por el evidente obstáculo que implica la decisión personal de empezar este trabajo una vez completamente finalizado el proceso, de manera de darle a este texto un enfoque más analítico y retrospectivo, sino por el inevitable hecho de que siempre se vuelve un poco dificultoso el deconstruir un proceso tan intrínsecamente empírico, como lo es la realización de una obra audiovisual, y llevarlo a las palabras y a la teoría con entera precisión, logrando abarcar y desglosar su significado sin perder rastro de ningún detalle importante.

Soy un fuerte convencido de que las imágenes son capaces de expresar cosas que las palabras derechamente fallan en su intento de describir, razón por la cual elegí convertirme en cineasta y no en otro tipo de artista, así que la advertencia al lector de este texto va, supongo, por no intentar buscar respuestas absolutas acerca de la realización de esta obra, ya que lo que pretendo aquí es simplemente un acercamiento o una especie de *insight* al proceso de cómo se llevó a cabo este cortometraje, desde el punto de vista de mi rol como director de fotografía. A partir de eso, y de la lectura de la obra audiovisual misma, cada uno será capaz de sacar sus propias conclusiones.

En relación al proyecto *Titanes*, me llamó mucho la atención como Edison Cájas y Carlos Molina presentaron el guión de este cortometraje de ficción ambientado principalmente en el Chile de los años '80, el cual giraba en torno a un chofer del servicio de inteligencia de la dictadura, ofreciendo una mirada diferente respecto a este tipo de historias, en donde más allá de darle a los personajes una carga moralizadora, se detenía en lo esencialmente humano dentro del evidente trasfondo social. En general, siempre me han llamado la atención los personajes que se construyen su propia verdad moral, y las historias que juegan un poco con los límites de lo correcto. Por otro lado, el desafío que implicaba el trabajar en un corto ambientado en una época

anacrónica y reconstruir de alguna manera esa atmósfera resultaba bastante emocionante, así que la decisión de formar parte de esta realización no fue demasiado difícil.

El compilado que aquí presento se estructura en dos grandes partes. En un primer momento, dedico un espacio para describir el trabajo que llevamos a cabo con el director para definir la propuesta visual del cortometraje, las decisiones técnicas y las lógicas de trabajo que asumí como director de fotografía a lo largo de la pre-producción y el rodaje, además de los siempre presentes imprevistos y las soluciones por las que optamos para superarlos. En un segundo momento, expongo una reflexión acerca del realismo en la fotografía cinematográfica, contraponiendo diferentes creencias y prácticas del director de fotografía contemporáneo, desmenuzando un poco los conceptos de realismo y naturalismo en el cine de ficción, y tratando de descubrir un poco cómo se relacionan éstos con el estilo visual de una película.

Por último, y antes de sumergirme de lleno en el texto, me gustaría aprovechar este apartado para agradecer muy brevemente a todas las personas que contribuyeron de alguna manera, ya sea directa o indirectamente, en la realización de este proyecto. En primer lugar, me gustaría agradecerle a Edison Cajas por haberme invitado a un proyecto tan desafiante como apasionante de grabar, y a todo el increíble equipo humano detrás de él. Agradezco a Carlos Saavedra, Igor Valdés y Cristián Chamblas, por haberme dado su apoyo y conocimiento cuando más lo necesitaba; a Raúl Moncada, Pablo Arribas, Patricio Alfaro, Camila Becerra, Álvaro Valenzuela y Juan Pablo Ruiz, por su trabajo y esfuerzo incondicional en el departamento de fotografía. Agradezco a todos los maestros que fugazmente pasaron por la escuela y repartieron un poco de sus enseñanzas en mí, influyendo en mi formación hasta ahora, en especial a David Vera-Meiggs, Rafael Millán, Rodrigo Llano y Luigi Araneda, que quizá sin darse cuenta y de manera espontánea me ayudaron a definirme un poco más como cineasta y como persona.

I. Pre-producción

La primera vez que trabajé con Edison Cajas, en el cortometraje *Miércoles 8 / Martes 7*, habíamos concordado en una cierta estética visual que era muy cómoda en varios aspectos, pero más importantemente se sentía adecuada para la historia que Edison quería contar. Sin embargo,

desde las primeras conversaciones con Edison acerca del nuevo proyecto, ambos sentíamos que esta vez necesitábamos algo diferente. Coincidíamos ciertamente en que el tratamiento visual para *Titanes* debía ser, por decirlo de alguna manera, mucho más “estilizado” que el de *Miércoles 8 / Martes 7*, en donde la apuesta había ido más por seguir al personaje en su recorrido, a través de una cámara en mano que respiraba al ritmo de lo que le iba sucediendo a los personajes, que era inevitablemente expresiva y potenciadora respecto de lo que se estaba mostrando en la pantalla.

Yo estaba de acuerdo hasta cierto punto, pero tampoco quería perder la esencia naturalista de la fotografía que habíamos logrado en nuestros trabajos anteriores. Para el rodaje de *Miércoles 8 / Martes 7*, en efecto, contábamos con muy poca luz artificial. Los recursos eran prácticamente una maleta de fresneles de 650w y 300w, que principalmente utilizamos para definir mejor los contrastes que nos ofrecía la misma iluminación natural en interiores. Siendo responsable de la iluminación y de la operación de la cámara a la vez, prácticamente sin ningún ayudante, nos las arreglamos para construir una estética muy propia y coherente con la historia, a través de soluciones muy económicas, como el uso de las ventanas como grandes y únicas fuentes de luz natural, el diseño de una iluminación a través de ampolletas para crear diferentes atmósferas y tonalidades, y el aprovechamiento de todas las ventajas que nos ofrecía trabajar a veces únicamente con luz rebotada o luz disponible. Con la experiencia de ese rodaje, pude comprobar que el mito de que la escasez de recursos te obliga a pensar de manera mucho más creativa, era bastante acertado.

Por esta razón, cuando Edison me dijo que para *Titanes* debíamos pensar en una fotografía más estilizada, en la que ya no podíamos trabajar sólo con la luz disponible, me vino una preocupación. En el contexto de estos primeros acercamientos a la propuesta visual, la escuela había recientemente adquirido nuevos equipos de cámara e iluminación destinados a la realización de nuestros proyectos de título, entre los que se contaba una nueva cámara Full HD, la Sony PMW-EX3, luces Divalite, un Dolly, un Steadicam y un Mini Jib. Por un momento, me dio la impresión de que Edison tenía la intención de explotar todos estos nuevos recursos al máximo para poder trabajar con atmósferas mucho más definidas, lo cual implicaba hacer uso de una iluminación más “profesional”, pero también más artificial. No puedo decir que estaba menos tentado que él. Yo también estaba ansioso por probar los nuevos equipos y descubrir las

cosas que podíamos llegar a lograr con luces y accesorios más profesionales, pero que siempre se veían como una oportunidad lejana. Como diría el gran maestro Néstor Almendros: “Con grandes presupuestos los cineastas tienen tendencia a iluminar demasiado, tienen la posibilidad de hacerlo y la tentación es muy grande. Un presupuesto pequeño impide que el director de fotografía se abandone a la facilidad, debe trabajar rápido y encontrar soluciones simples; lo que impide también que la foto sea demasiado trabajada y amanerada”¹. Éste era justamente mi miedo, el abandonar un poco ese cine de guerrilla, un poco azaroso, libre e improvisado, y verme de repente atrapado en la belleza que te ofrece el exceso de la técnica. Pero éste era un problema que en definitiva enfrentaría más adelante, y que resolvería de manera más concreta en la etapa de rodaje.

Continuando con el trabajo de elaboración de la propuesta visual, llegamos a un acuerdo de que el cortometraje debía dar la sensación de una atmósfera de “tensa calma”, que era acorde con este clima de miedo y terror que debía manifestarse en la imagen a través de una contención y rigidez visual. Esto también nos permitía explorar el punto de vista de Raúl, un personaje que se mantiene al margen de los hechos, pero que poco a poco va perdiendo el control de las cosas. Por esta razón, decidimos que el lenguaje visual debía adoptar un estilo de cámara más estática que se mantuviera durante la mayor parte del cortometraje, con excepción de algunos momentos hacia el final del guión, en donde Raúl se empieza a dar cuenta de que se ha involucrado demasiado y ha puesto a su familia en peligro. Esto nos obligaba a renunciar un poco a la lógica que habíamos concebido en *Miércoles 8 / Martes 7*, heredada un poco de los hermanos Dardenne, de buscar el ritmo del personaje y acompañarlo en su acción dramática, pero que nos daba la oportunidad de explorar otras opciones, como el plano amplio y la composición abierta, en un lenguaje que no se construyera tanto a partir del primer plano, sino que dejara fluir la acción del personaje dentro del encuadre, rescatando el lenguaje corporal de los actores y la relación de los sujetos con el espacio. Esta intención estaba también dada por el deseo de darle la suficiente libertad de interpretación al espectador, evitando dirigir la atención con planos que dramatizaran demasiado la acción, y sugiriendo sutilmente la mirada a través de elementos como el color o la distancia focal. Me di cuenta entonces que, de repente, no se trataba tanto del estilo visual que nosotros queríamos, sino más acerca de lo que la historia necesitaba de la fotografía.

¹ ALMENDROS, Néstor. *Días de una cámara*. Barcelona, Editorial Seix Barral S.A., 1982. 63p.

Trabajamos bajo referencias de películas específicas, que creíamos que se acercaban un poco a lo que queríamos lograr. La historia de Edison me recordó mucho a una película argentina, *Cordero de Dios* (2008), de Lucía Cedrón, que trataba una temática similar, en el sentido de personas envueltas en un contexto político análogo, y me interesaba mucho trabajar el tipo de estética naturalista que esta película usaba para crear una atmósfera que no era evidentemente oscura, en contrapunto con la historia que se estaba contando. También tomamos inspiración de *El custodio* (2006), del argentino Rodrigo Moreno, por su composición calculada e inquietante, y *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella, por la reconstrucción de atmósferas de época y la fuerza de la fotografía estilizada que Edison necesitaba. La idea consistía en encontrar un equilibrio entre todas estas influencias.

Luego, vino el problema del formato. Hay cineastas que no se preocupan mayormente por el formato de registro, objetando que lo que importa en una obra audiovisual es la historia misma, y si la historia en esencia es buena, y se cuenta de manera adecuada, el formato o soporte es sólo un medio que no restringe ni coarta decisivamente el guión de la película. Esto puede ser cierto en mayor o menor medida, pero la verdad es que discrepo bastante con esta postura. Creo que el espectador es, inconscientemente, muy sensible a todos los estímulos visuales de una película, y el formato de registro define no sólo elementos como el contraste, la nitidez, la textura y la calidad de los colores, sino que es un factor que incide directamente sobre la manera en que el espectador recibe y asimila la obra audiovisual. Por esta razón, al igual que los directores de fotografía a la antigua, que buscaban la emulsión y el tipo de filtro adecuado para cada producción, siempre trato de encontrar, dentro del rango existente de posibilidades, el formato que más se adapte o sea coherente con la visión que el director tiene de la historia, y no elegir un mecanismo sobre otro por el simple hecho de que su tecnología sea más avanzada, o porque tenga un estándar más “profesional”. Por supuesto que en la actualidad existen muchos métodos de colorización y corrección digital de la imagen que te liberan un poco de tener que preocuparte por estos detalles, pero a veces el trabajo del director de fotografía es tan transitorio que, a menos que supervises todo el proceso de post-producción junto al director, no siempre tienes mucho control sobre el resultado final de la imagen de la película, así que por lo general trato de trabajar lo más posible este aspecto desde la pre-producción.

Contábamos con tres opciones en cuanto al tipo de cámara a utilizar en el rodaje: la Sony HVR-Z7, la Sony PMW-EX3 y la Canon 5D Mark II. La HVR-Z7 grababa en HDV, un formato supuestamente inferior al HD, con una resolución nativa de 1440x1080, que sin embargo nos había entregado buenos resultados anteriormente, con un contraste relativamente suave, una profundidad de campo intermedia, una buena adaptabilidad a las condiciones de luz (una decente sensibilidad a la luz baja y tres filtros ND incorporados para escenas exteriores de alta luminosidad), y una modalidad RAW que le daba a la imagen una textura un poco sucia pero a la vez rica en realidad, que la alejaba un poco de la típica reproducción digital propia del video. La PMW-EX3 registraba imágenes con una resolución nativa de 1920x1080, pero poseía varias desventajas con respecto a lo que estábamos buscando, como su reproducción más artificial de los colores, su excesiva nitidez, su contraste un poco más marcado, y el hecho de tener sólo dos filtros ND incorporados que te obligaba a grabar las escenas en exterior con un diafragma muy cerrado, generando la mayoría de las veces una profundidad de campo demasiado alta. La 5D Mark II, por último, complementaba algunas de las carencias de ambas cámaras, con una resolución de 1920x1080 como la PMW-EX3, combinando un procesamiento digital que generaba una profundidad de campo más baja, la variabilidad y rapidez de sus objetivos, la posibilidad de modificar la sensibilidad ISO a voluntad, y un tamaño que permitía grabar en espacios interiores de reducida amplitud. No obstante, la relación de contraste era altísima, produciendo negros muy negros y blancos muy blancos, y el efecto “*jello*” que afectaba a este tipo de cámaras durante las tomas en movimiento podía generar un problema².

Personalmente, me atraía la idea de ocupar la HVR-Z7 con un adaptador Letus que nos permitiera montar óptica de cine, no sólo por una cuestión de aspecto, sino porque me parecía mucho más lógico que la historia se representara con una visualidad que simulaba la atemporalidad del celuloide y que, por lo demás, nos ofrecía las tonalidades de luz y sombra que necesitábamos. Mucha gente me decía que el definido contraste que me ofrecían las cámaras más modernas podía ayudarme a resaltar y darle un aspecto más oscuro e “interesante” a la imagen del cortometraje, haciendo referencia al estilo que caracteriza a las películas de gángster. Pero ésta no era una película de acción, o sobre el bien y el mal, como se podría pensar, sino que

² El efecto “*jello*” es un fenómeno común en las cámaras DSLR (Digital Single-Lens Reflex o cámaras réflex digitales de lente única) que tiene lugar cuando la vibración o el movimiento transmitido a la cámara genera un notorio temblor o tambaleo, el cual se reproduce de manera poco natural en la imagen.

era una película sobre personajes que suceden estar en una posición compleja, sobre una persona que sucede ser el chofer de un grupo de inteligencia, más que sobre villanos o agentes impersonalizados de algún plan maligno. Por otro lado, era importante corresponder a la lógica de “horror oculto” que había establecido el director con el departamento de arte. La premisa de la directora artística de recurrir a los colores saturados propios de la época de los ’80 requería no sólo de un diseño de iluminación que apoyara las tonalidades de los vestuarios, sino de una atmósfera que no hiciera demasiado evidente lo que estábamos tratando de hacer que el espectador se imaginara por su cuenta.

Hubo muchas discusiones y controversia con respecto a este punto. El productor se sentía casi indignado por el hecho de que estuviéramos siquiera considerando usar el antiguo formato HDV para un proyecto en el que íbamos a invertir demasiado dinero, en vez de ocupar la nueva PMW-EX3, que estaba a nuestra total disposición. Edison también se inclinaba más por esta alternativa, y hasta la post-productora de imagen se sentía con el derecho de opinar con respecto a cuál debía ser el tipo de formato del material que debía recibir para trabajar. Tuve que realizar innumerables pruebas para convencer a Edison de cuál sería la cámara que mejor se ajustaría a las necesidades del proyecto, pruebas que, por lo demás, volvieron loco a nuestro productor. La 5D Mark II quedó descartada casi inmediatamente. Durante las pruebas con el “*car-grip*”³ que utilizaríamos en el rodaje, nos dimos cuenta no sólo de que el efecto “*jello*” que se producía con el auto en movimiento afectaba demasiado la imagen, sino que el cuerpo de la cámara era tan pequeño que no era capaz de resistir el peso de un lente zoom o tele-objetivo durante la vibración. Probamos la HVR-Z7 y la PMW-EX3 con el adaptador Letus más unos objetivos Zeiss; la diferencia no era radical, pero yo podía darme cuenta de que había una leve diferencia en la reproducción de los colores. Le mostré las comparaciones a Edison, explicándole todas las ventajas que nos ofrecía la HVR-Z7, y finalmente estuvo de acuerdo.

El trabajo de visita a locaciones durante la pre-producción fue bastante limitado, ya que casi ninguna locación estuvo confirmada sino hasta días antes de que comenzara el rodaje. Por la mayor parte del tiempo tuvimos que trabajar un poco a ciegas sobre cómo debería ser la

³ El “*car-grip*” es un sistema de soporte y agarre para montar la cámara de manera fija a un vehículo, cuya función es obtener una mayor estabilidad en las tomas de escenas que ocurren dentro de un auto en movimiento. Alrededor del 30% del guión original de *Titanes* contemplaba este tipo de escenas.

atmósfera de cada escena, de la cual si bien teníamos una idea primaria, hasta no ver junto con el director y la directora artística lo que nos ofrecía cada locación, no estaríamos seguros de cómo aplicarlo o si era posible aplicarlo. Por otro lado, el apoyo de la producción al departamento de fotografía resultó ser bastante escaso. La lógica que había establecido el productor ejecutivo consistía en conseguir apoyo y financiamiento para poder sustentar la mayor parte de los gastos de operación, de manera que el resto del equipo no tuviera que preocuparse de otra cosa que no fuera su rol artístico en la película. Junto a mi productora técnica, conversamos muchas veces con el productor sobre el presupuesto que necesitábamos para el arriendo del adaptador junto con los objetivos, filtros y accesorios, a lo cual se nos aseguró repetidamente su factibilidad. Sin embargo, literalmente dos días antes a la primera jornada de rodaje, recibí una llamada del productor diciéndome que no había dinero. Fue desde ese momento que supe que, en lo que al departamento de fotografía respectaba, eso era todo el apoyo de producción con el que íbamos a contar, y todo lo que habíamos planeado tener para la grabación, o tendría que financiarlo por mi cuenta, o definitivamente olvidarme de ello.

II. Rodaje

Cada vez nos encontrábamos más cerca de iniciar el rodaje, y yo no tenía forma de financiar el arriendo de un adaptador Letus para las 10 jornadas que se habían contemplado. De repente, Carlos Saavedra, nuestro coordinador en la universidad, nos ofreció la posibilidad de arrendar un lente zoom de una betacam Canon que, justamente, había adaptado para la HVR-Z7. Este objetivo combinado con el procesamiento digital de la cámara HDV nos acercaba coincidentalmente al *look* de imagen que de alguna manera buscábamos con el adaptador Letus. La única desventaja, sin embargo, residía en que el adaptador del lente multiplicaba la distancia focal de manera que coartaba nuestra libertad de hacer planos amplios en espacios pequeños. Pero a esa altura, ya no teníamos otra opción, así que la tomamos.

Comenzamos el rodaje con una escena compleja del cortometraje, que sirvió mucho para testear la dinámica de trabajo del equipo en general, y que constituyó un desafío para el departamento de fotografía en especial. La escena que debíamos grabar involucraba a cinco personajes dentro de un Chevrolet Opala que debía estar en movimiento, y eventualmente estacionarse. Como el día se veía bastante despejado, instalamos gelatinas ND6 en todas las

ventanas del auto que traslucieran el fondo (exceptuando las ventanas delanteras) y simultáneamente montamos el “*car-grip*” con la HVR-Z7 al capó del auto que en etapas de pre-producción habíamos probado repetidamente. No obstante, era la primera vez que probábamos el rendimiento y estabilidad de la cámara en ese modelo de auto (ya que el solo hecho de probarlo nos habría costado una jornada entera de arriendo extra del vehículo, que claramente no podíamos pagar), así que cuando todo el montaje del auto y los actores estuvieron listos, aproveché de grabar un material de prueba camino a la locación, para ver cómo se comportaría la cámara sobre el auto en funcionamiento. Al revisar el material, nos topamos con más obstáculos de los que esperábamos. No sólo descubrimos que el pavimento de las calles alrededor de la locación se encontraba en pésimas condiciones, sino que la sola turbulencia que producía el motor del auto en el capó transmitía demasiada vibración a la cámara, siendo ésta suficiente para dejar inutilizable cualquier material que grabáramos con el vehículo en marcha. Por lo demás, el control que teníamos sobre los autos del siglo XXI cruzándose por el plano era nefasto; incluso por las calles más desoladas era inevitable encontrarse con uno.

Le informé a Edison acerca de la imposibilidad de grabar con el motor encendido y/o por una vía de tránsito normal. En un breve momento, nos encontramos todos empujando el auto con nuestras propias manos, para simular su movimiento, amotinados dentro de un pasaje que cumplía con la estética que requeríamos, mientras que los actores ejecutaban la escena, despreocupando a Jean Rubilar, el protagonista, de tener que conducir bien o de mirar hacia adelante todo el tiempo. Por supuesto que para cuando ya habíamos resuelto todo, se volvían a presentar imprevistos. Para ese momento del día, el cielo se las había arreglado para ponerse aún más soleado, cuestión que nos obligó a cubrir las ventanas del auto con una segunda capa de gelatina ND6, que si bien lograba bajar los altos niveles del fondo, absorbía 4 *f*-stop de intensidad, reduciendo en buena parte la luz que entraba a iluminar a los personajes en del auto, dejándolos subexpuestos. La solución más rápida para esto fue utilizar la misma luz radiante del sol y rebotarla hacia el interior del auto a través de la ventana frontal del auto, montando para esto un panel de plumavit, prensado a uno de los fierros del “*car-grip*”, al lado de la cámara, que servía como fuente principal de luz difusa para todos los personajes. También usamos pequeños rebotes, sostenidos por los espejos retrovisores en las puertas del auto, de manera de reforzar también la luz que le llegaba lateralmente a los personajes, la cual por lo demás iba definiendo su intensidad y sus sombras por el mismo movimiento del auto. De esta manera, se logró

conservar una estética naturalista a través de la luz rebotada, que una lámpara fija de iluminación montada al auto no nos hubiera dado, incluso aunque hubiéramos contado con los recursos. Por otro lado, la decisión de empujar el auto con el motor apagado nos permitió lograr la sensación de “tensa calma” que necesitábamos en las tomas. El resultado no estuvo mal para ser nuestra primera experiencia sobre ruedas.

Organicé el departamento de fotografía, de manera que pudiera mantener mi rol como operador de cámara y responsable de la composición. Soy de esos directores de fotografía “a la *nouvelle vague*”, que se oponen a la división del trabajo de iluminador/operador, no por una cuestión de egoísmo, sino porque me resulta mucho más cómodo pensar la iluminación a partir de la imagen que se ve a través del lente, y también porque es casi imposible transmitirle a otro operador la manera en que debes encuadrar, o hacer un movimiento de cámara o un seguimiento, e incluso si lo logras, nunca será exactamente como si lo hubieras hecho tú. La mayoría de las veces contaba con cuatro asistentes, dentro de los cuales tenía a mi asistente de cámara y productora técnica, que se preocupaba del cuidado de la cámara, del foco, y de la organización de los equipos; a mi *gaffer* o jefe de luces, que se preocupaba de conversar conmigo el diseño de iluminación antes de grabar cada escena y ejecutarlo junto con el eléctrico; y mi jefe de grip, que se preocupaba de todos los sistemas de agarre del set, además del montaje de dolly y calibración de steadicam. La verdad es que, en la práctica, todos colaborábamos entre todos cada vez que fuera necesario.

Establecí una lógica de trabajo en la que antes de grabar una escena, definía toda la lógica de iluminación para la secuencia entera, corrigiendo entre plano y plano sólo algunos pequeños detalles. No me gusta mucho inventar una iluminación separada o específica para cada plano, primero, porque en la realidad las fuentes de luz no se mueven para las personas: generalmente uno es parte de la atmósfera de un lugar, y la forma en que eres iluminado estará definida por la posición que asumas dentro de ese espacio. Por otro lado, siento que es mi deber no intervenir en el flujo de la escena una vez que la iluminación del set está lista, por lo que trato de interrumpir el trabajo del director con los actores lo menos posible. Como bien describe Janusz Kaminski, director de fotografía de *Schindler's List* (1993) y *Saving Private Ryan* (1998): “Si los actores tienen que esperar mucho tiempo mientras el director de fotografía ilumina el plató, es inevitable que pierdan la concentración del momento. Si puedes trabajar rápido, creas

una sensación de continuidad, y esto significa que el director y los actores pueden trabajar más a partir de su intuición”⁴.

El proceso del rodaje fue bastante intermitente, no debido a la labor de la asistente de dirección, que hizo todo lo que estuvo en sus manos para poder organizar las jornadas de la mejor manera posible, sino porque hubo muchos problemas desde la gestión hasta la producción misma. Las jornadas sufrían a veces completas modificaciones, debido a múltiples problemas de organización (gestión de recursos, arriendo de vehículos, retraso de actores, falta de extras), lo cual nos obligaba a grabar escenas, que en la historia eran de día, durante la noche, y viceversa incluso. También hubo ocasiones en que se cancelaron jornadas con menos de una noche de anticipación, para las cuales ya habíamos arrendado equipos, extendiendo el rodaje de 10 jornadas a un total de 13 jornadas, lo cual incrementó inevitablemente los gastos de nuestro departamento, pero más importantemente el flujo y el ritmo de trabajo que creo es necesario mantener desde el punto de vista de la ejecución artística.

Mi manera de trabajar es bastante intuitiva, pero de todas formas estábamos todos obligados a ser intuitivos, debido no sólo a los diversos problemas de producción, sino también a la dinámica de trabajo que tiene Edison. Existe una clase de directores que sólo tiene una noción de lo que quiere, un conjunto de ideas con respecto a cómo debe verse la película, sobre las cuales no estará completamente seguro hasta el momento de poner un pie en la escena, no porque no se preocupe de ello, sino porque se concentra mucho más en el trabajo con los actores, en la espontaneidad del momento, en la esencia de la locación y la improvisación. Esto le da al director de fotografía, por la mayor parte del tiempo previo al momento de grabar una toma, una libertad creativa considerable, pero también una frágil e inmensa responsabilidad sobre el aspecto visual de la película. Edison Cajas es un director de este tipo. Lo cual es bueno, en algunos aspectos, y resulta increíblemente delicioso, pero a la vez sumamente aterrador, ya que si te pones muy cómodo con esa libertad, se te puede fácilmente escapar de las manos durante el largo proceso en el que se puede convertir un rodaje. Supongo que es por esta razón que, en otros países como Estados Unidos, existe el rol del *production designer*, encargado de controlar el diseño estético de una película o serie de televisión.

⁴ ETTEDEGUI, Peter. Directores de fotografía. Barcelona, Océano Grupo Editorial S.A., 1999. 189p.

Sea como sea, trato de colaborar con Edison siempre que puedo, ya que al tener el privilegio de ser el operador de cámara, puedo darme cuenta como primer espectador de la película que se está armando, cuando algo está funcionando o no. Siento que tengo esa responsabilidad como director de fotografía, de ayudar al director en todo lo posible, cuidando siempre de no socavar su autoridad ni herir la sensibilidad de algún actor. “El director, hay que recordarlo, tiene muchas otras preocupaciones y responsabilidades, de modo que parte del trabajo del director de fotografía es convertirse en sus ojos, ver por él, observarlo todo: maquillaje, variaciones en el tono de la piel, en el estilo del peinado, en el vestuario, en el diseño del plató, en el modo en que se interrelacionan los distintos colores. Un simple detalle fuera de lugar puede quebrar la ilusión que la película ejerce sobre el público”⁵.

Creo que una de las relaciones más complejas fue la que establecí con la directora artística durante el rodaje. De cierta manera, nunca podíamos llegar a un acuerdo respecto a cuándo las necesidades de un departamento se supeditaban a las del otro. Era en momentos como éste, en que nuestra propuesta original de intentar capturar la acción en planos relativamente amplios, o no tan concentrados en un solo personaje, encontraba un fuerte obstáculo que mermaba de alguna manera nuestra idea de cómo queríamos retratar visualmente esta historia, ya que muchas veces nos veíamos obligados a ocultar puertas, edificios, autos, refrigeradores, calefones y mucho mobiliario, a través del mismo encuadre, obligándonos por ende a cerrarnos más de lo que hubiéramos querido en los rostros de los actores. En *Miércoles 8 / Martes 7* no nos encontramos nunca con este problema, ya que lo que correspondía a ambientación y fondos, se encontraba ya en la locación misma, por lo cual éramos prácticamente libres de incorporar a los personajes dentro de planos amplios, tomas largas y *tracking shots* a voluntad.

El hecho de que el proyecto estuviera ambientado en los '80, le agregó una complejidad adicional al proyecto en todo sentido. Uno de los obstáculos más recurrentes, que quizá comparto un poco con el departamento de arte, consistía en reconstruir atmósferas que el guión sugería, pero que tenías que trabajar desde cero, ya que estuvimos obligados a veces a utilizar sólo las locaciones que la producción se había podido conseguir, y esto no siempre se correspondía con lo que necesitábamos. El ejemplo más claro de esto lo encontramos en una

⁵ ETTEDGUI, Peter. Op. cit. 105p.

escena que significó realmente un dolor de cabeza para mí y para Daniela López, la directora artística.

La escena tenía lugar en una especie de *topless*, donde Raúl (Jean Rubilar) era llevado por Mister Chile (Otilio Castro), el Huaso Marambio (Víctor Montero) y El Hombre (Daniel Antivilo) para subirle el ánimo después de que su familia lo hubiera abandonado. Era una de las últimas escenas que nos faltaba por grabar, y que se había pospuesto debido a que la locación en la que planeábamos realizarla no concedería el permiso. Finalmente, la producción decidió que lo mejor sería grabar en una especie de restaurante o fuente de soda, que no tenía absolutamente nada que ver con una atmósfera de *cabaret* de los '80, ni en cuanto a ambientación ni a iluminación. A esto se sumaba que para esta altura del rodaje, los recursos ya estaban casi agotados y no contábamos con casi ningún equipo de iluminación. De alguna manera nos las arreglamos para crear un lugar que no existía en ninguna otra parte más que en el material. Y así pasó con muchas de las escenas.

Trabajando en este rodaje, pude entender por qué Edison requería tanto de una iluminación diferente para este proyecto, que no se apoyara tanto en el naturalismo absoluto. No era tanto porque él quisiera una iluminación “estilizada”, sino porque las características del proyecto nos obligarían muchas a veces a reconstruir una atmósfera que no existía en las locaciones, obviamente sin abandonar del todo la esencia naturalista de la fotografía, pero que de todas maneras nos hizo estar atados un poco a la artificiosidad y al engaño de la iluminación. Con el tiempo fui asimilando cada vez más esta necesidad para el proyecto, tratando de encontrar el equilibrio correcto entre estas dos maneras de abordar la dirección de fotografía.

REFLEXIONES SOBRE EL REALISMO FOTOGRÁFICO EN EL CINE DE FICCIÓN

“El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas.”

(Andre Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”)

La experiencia de rodaje de un cortometraje ambientado en la época de los '80 me infundió una serie de cuestionamientos acerca del quehacer cinematográfico, siendo el más inquietante de éstos, el que gira en torno a la problemática del realismo fotográfico en el cine de ficción. Si bien la verosimilitud y coherencia de una obra está dada por un conjunto de factores que involucran a todos los departamentos artísticos dentro de una realización, no me deja de impresionar el hecho de cómo a veces un lenguaje visual más documental puede impregnar a la imagen de una realidad apremiante, mientras que en otras el movimiento de la cámara es capaz de alejarme tanto del contenido por lo evidente de su dispositivo; soy capaz de admirar la expresividad de lo que se quiere a contar a través de una composición cuidada, pero a la vez puedo encontrar sólo un estilo vacío dentro de la “belleza” de un encuadre. Así mismo sucede con la iluminación, que se debate constantemente entre la naturaleza y el artificio, o el tipo de soporte, que suscita un nuevo conjunto de problemáticas en relación a las bases ontológicas del cine. Y me surgen interminables preguntas.

¿Qué es lo que le da el carácter de realista a una película? ¿Cómo se manifiesta en ella lo que Walter Benjamin define como lo “aurático”, condición intangible y esencialmente humana, dentro de la producción cinematográfica? ¿Qué elementos del estilo visual hacen que un espectador se identifique más con un filme que con otro? ¿En qué medida el director de fotografía, como operador de sentido en la obra de ficción, puede aportar en esta sensación de verosimilitud, en función de la conexión emocional con la historia o los personajes? Mi objetivo

aquí, en definitiva, es tratar de llevar estas interrogantes a elementos concretos del oficio cinematográfico, y analizar de manera crítica las lógicas a la que responden algunos directores de fotografía a la hora de enfrentar de manera práctica el problema del realismo y el naturalismo en el cine de ficción. Soy consciente de que este tema puede resultar un poco amplio para los límites de esta reflexión, pero no pretendo responder de manera absoluta a estas preguntas, sino más bien confrontar dos visiones que apelan directamente a mi oficio como realizador, y acercarme a un mayor entendimiento de cómo un director de fotografía debe utilizar (o no utilizar) la técnica.

Me parece necesario, antes de empezar a hablar de realismo, precisar los límites de esta reflexión exclusivamente dentro de los márgenes del cine de ficción, separándolo por esta vez del género documental, cuya lógica enunciativa implica procesos mentales en el acto interpretativo del espectador que funcionan en un nivel distinto. Mientras que el cine documental opera bajo la dimensión de lo verdadero, interpelando a través de sus elementos constitutivos a la credibilidad del espectador en un mundo atestiguado, verificable, incrustado de alguna manera en lo real, el cine de ficción hará referencia a un mundo posible, una realidad imaginaria, no verificable, el cual se sustentará a través de su verosimilitud y de su estrategia discursiva. Por tanto, comprenderemos aquí la esencia del cine de ficción bajo la concepción hegeliana de la apariencia, esto es, “una imagen de la sustancia que se separa de ella y que en definitiva se independiza para habitar en la realidad y, por ende, se transforma en la primera mediación de la experiencia, dicha mediación es una construcción discursiva que la sustancia hace de sí misma como estrategia de presencia, una estrategia que no puede sino ser, por un lado, una forma de negación de la experiencia, ya que no podemos experimentar la sustancia y el espíritu sino su construcción discursiva, es decir, su imagen”⁶. Podemos concebir, entonces, el cine de ficción esencialmente como apariencia, ya que, en su ambición de poder existir en la mirada del espectador, necesita primero despojarse de su atributo empírico, negándose como proceso de simulación, y presentándose a sí mismo como la imagen de una realidad no existente o asequible. Este universo imaginario sólo podrá existir a través de la proyección de una imagen impresionada, la cual, de acuerdo a Martine Joly, sólo provocará una expectativa de lo verosímil

⁶ SANTA CRUZ Grau, José Miguel. El rostro cinematográfico. Tesis (Magíster en Historia y Teoría del Arte). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2008. 14p.

en el sujeto espectador en la medida en que esta imagen se esfuerce a través de todos los medios por ocultar y anular la realidad de su proceso de impresión, esto es, la operación de rodaje⁷.

Ahora, ¿qué entendemos por realismo cuando hablamos de una obra de ficción? Remontándonos un poco a los orígenes de lo realista dentro de la historia del arte, podemos hallar una esclarecedora respuesta en las primeras apreciaciones acerca de las obras de arte de la pintura renacentista, emanadas a partir del enfoque intelectual y filosófico en la figura del hombre, el ser humano y lo terrenal: “El término realista en el arte surge en Francia a mediados del XIX de la mano de críticos como Théophile Gautier y Campfleury que utilizan dicha expresión para definir la pintura de Courbet como exponente de un movimiento (...) que se fija en la naturaleza, observándola con atención y analizando los detalles que la constituyen para luego reproducir ésta fielmente en los lienzos”⁸. En consecuencia, entenderemos el realismo como una tentativa de impregnar a la obra de arte con un toque de fidelidad, a través de una reproducción que se corresponda lo más parecidamente con los detalles que somos capaces de observar en la naturaleza y en nuestra experiencia cotidiana. Teniendo en cuenta esto, somos conscientes de que el realismo de una obra de ficción responde a una inmensa cantidad de factores artísticos y condiciones de producción, tales como la consistencia en la interpretación de los actores o la correspondencia entre los distintos elementos del decorado y del vestuario, pero nuestra pretensión aquí será concentrarnos específicamente en qué aspectos de la fotografía y del estilo visual hacen más o menos realista esta representación. Después de todo, la incrustación de lo real en la imagen cinematográfica le debe bastante al descubrimiento/inención de la fotografía, la cual llevaría a Bazin a expresar cómo este arte “se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción”⁹.

Todos sabemos cómo la invención de la fotografía análoga liberó a la pintura de su ambición de semejanza e imitación del mundo real, pero la verdad es que la fotografía en el cine, por la mayor parte de sus inicios y de su pubescencia, no tuvo necesariamente un carácter

⁷ JOLY, Martine. La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2003. 131p.

⁸ PARRA, Alfonso. Realismo fotográfico, fotografía natural [en línea] <<http://alfonsoparra.com/php/baul/Realismo%20fotografico,%20fotografia%20natural.pdf>> [consulta: 24 mayo 2011]

⁹ BAZIN, André. ¿Qué es el cine? Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1966. 28p.

realista, en el sentido de que muchos de los realizadores y operadores no se preocupaban demasiado de que la apariencia, la iluminación, o el estilo visual de sus representaciones, reflejaran la naturalidad de las cosas en el mundo real (con excepción de algunos movimientos como el *cinéma vérité*), delegando esta función a la misma propiedad aurática que el dispositivo fotográfico contenía en su particular técnica de hacer parte al referente de su propia imagen. Esta cualidad inherente al aparato fílmico, no sólo dio paso al desarrollo de técnicas como el montaje de Griffith, y a la adaptación de movimientos estéticos al cine como el expresionismo alemán, pero también dio origen a una forma de trabajar la imagen que no se correspondía necesariamente con una reproducción fiel de los detalles en la naturaleza, producto de una necesidad de potenciar dramáticamente la narración a través de efectos de luz y sombra que exigían recursos considerables de iluminación artificial. Estos recursos aumentaban en la medida que los directores de fotografía de la época debían muchas veces trabajar en pos de satisfacer los requerimientos técnicos de las emulsiones cinematográficas más arcaicas, que necesitaban de grandes cantidades de luz para poder impresionar la imagen en el soporte. Esta estética de la iluminación, que se justificaba relativamente en la película en blanco y negro, de alguna manera se trasladó a la forma de trabajar la fotografía durante la edad de oro del cine hollywoodense, incluso después de la llegada del cine a color.

En respuesta a este convencionalismo de la industria, surge a principios de los '60 una generación de directores de fotografía que se resistía tajantemente a esta iluminación “de estudio”, estereotipada, añeja, que a su parecer desviaba la verdadera función de la fotografía en el cine. Entre éstos, Néstor Almendros, quien recogió toda la influencia de la *nouvelle vague* a través de su colaboración con directores como Godard y Truffaut, sostenía que la fotografía posee una vocación realista que debe ser inspirada por el comportamiento de la luz en la naturaleza¹⁰. Similarmente, el trabajo fotográfico del francés Raoul Coutard significaría una valiosa influencia y fuente de inspiración para diversos realizadores, por su reconocido estilo de filmar cámara al hombro y su uso de la iluminación rebotada. Dentro de esta misma línea, Sven Nykvist, director de fotografía de *Persona* (1966) y de gran parte de la filmografía de Ingmar Bergman, se oponía radicalmente a las pomposas, artificiales e ilógicas iluminaciones de los estudios, afirmando que una luz natural era la que parecía real, y ésta sólo podía ser conseguida a

¹⁰ ALMENDROS, Néstor. Op. cit. 17p.

través de menos iluminación o, en algunos casos, sin ninguna iluminación en absoluto. Él mismo, a través de una propia declaración de principios, resumiría muy bien las raíces de esta tendencia: “He pasado toda mi vida aprendiendo a confiar en la sencillez. He visto lo que ocurre en las grandes películas: inundan la pantalla con un montón de luz perfectamente calculada. Y no hay nada que pueda arruinar un clímax tan fácilmente como el exceso de luz. A veces, pienso que tener menos dinero favorece la creatividad artística”¹¹. Estos tres directores de fotografía, por unas u otras razones, se convertirían en precursores de una “ética” de la fotografía cinematográfica que se caracteriza principalmente por una motivación por trabajar con luz disponible y luz rebotada, darle una mayor libertad al director y a los actores, y reivindicar la posición de la fotografía en el cine, dirigiéndola hacia la búsqueda de una estética más pura y menos refinada que fuera capaz de expresar algo sobre la realidad de nuestro propio mundo.

Por supuesto que existe un incontable número de teóricos y realizadores que se opone fuertemente a esta tendencia, consolidando la artificiosidad de la imagen como elemento primordial para poder acentuar la faceta dramática del cine. Haskell Wexler, director de fotografía de *Who's Afraid of Virginia Wolf?* (1966), *American Graffiti* (1973) y *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) (quien curiosamente tuvo que terminar una de las tantas películas fotografiadas por Néstor Almendros) critica con dureza esta escuela de fotógrafos, estableciendo una clara separación entre lo que deberían ser las prácticas para el cine documental y para el cine dramático: “Hacer películas es un acto artificial. Es un medio absolutamente interpretativo. Hacemos teatro, hacemos drama. Existe la errónea convicción de que el estilo *laissez-faire* de hacer cine es en cierto modo más creativo, pero (...) esa es una excusa para la vagancia. Actualmente hay directores que permiten que los actores vaguen por donde les dé la gana, lo que significa ignorar el hecho de que un actor dentro del encuadre es una herramienta importante para contar una historia”¹². Así como Wexler, muchos directores de fotografía contemporáneos, si bien no desechan cabalmente esta manera más cruda y cándida de abordar el oficio, la consideran sólo hasta cierto punto, privilegiando por sobre todo una determinada funcionalidad o estándar estético del dispositivo fotográfico, restándole importancia al nivel de naturalidad que éste pudiera aportar. Comenta Gordon Willis, director de fotografía de *Annie Hall* (1977) y la trilogía de *The Godfather* (1972-1990), con respecto a estas permanentes convenciones y

¹¹ ETTEDEGUI, Peter. Op. cit. 41-47p.

¹² ETTEDEGUI, Peter. Op. cit. 79p.

rupturas de la fotografía en el cine: “Lo importante es que la iluminación de una escena, ya sea brillante u oscura, funcione emocionalmente. Antes tendía a ser muy preciso con la iluminación que provenía de una fuente visible. Ahora me sigue gustando que se note que la luz procede de una fuente, pero ya no tengo la necesidad de ser tan riguroso en este sentido. Si para iluminar una habitación necesito dos fuentes de luz y sólo tengo una que resulte obvia, la otra me la ‘inventaré’ si tengo la seguridad de que va a resultar bien en la pantalla”¹³.

Dentro de esta aparente dualidad de la fotografía cinematográfica enfrentada a la manipulación, la capacidad de la imagen cinematográfica de desdoblarse en sí misma para hacer surgir de ella la experiencia de la interioridad, se debate entre la mínima intervención de la luz existente en los espacios reales, y la recreación de una atmósfera que es ajena a la realidad y sólo concebible en el mundo imaginario de la ficción. Para poder indagar con mayor profundidad en el problema del realismo de la imagen fotográfica, debemos considerar un argumento que Alfonso Parra, director de fotografía español, explicita muy bien en el siguiente postulado: “Ningún soporte puede captar la luz como nosotros la vemos, pero sí podemos crear imágenes que evoquen lo que sentimos al ver dicha luz, en y sobre los objetos, de ahí la necesidad de elaborar lo real para que parezca natural a los ojos de un espectador en una pantalla de cine. (...) Sólo mediante la intervención en las emulsiones, las cámaras y la realidad misma podemos ofrecer en pantalla una representación natural de lo real. Cuanto menor es esta intervención, menos natural aparecerá a los ojos del espectador lo real fotografiado”¹⁴.

Parra resalta un punto importante dentro de esta discusión. El ojo de la cámara, no obstante su aumentada objetividad en relación a la pintura, nunca podrá conseguir una representación idéntica a lo que el ojo humano percibe, no sólo por lo limitadas e imperfectas que las diferentes emulsiones o registros digitales puedan ser en lo concerniente a alcanzar una reproducción fiel de los colores, la profundidad y el comportamiento de la luz, sino también porque cada ojo humano, en tanto individualidad, posee una diferenciación propia en la manera de interpretar los estímulos visuales existentes en la realidad. Así como somos incapaces de percibir una variación tan radical en fuentes lumínicas de temperatura de color diferente, debido a la leve corrección cromática que ejerce nuestra visión, el ojo humano también se ajusta y

¹³ ETTEDEGUI, Peter. Op. cit. 123p.

¹⁴ PARRA, Alfonso. Op. cit.

acondiciona a cualquier cambio lumínico que ocurre en el contexto de nuestra vida cotidiana, razón por la cual ni la mejor emulsión fotográfica o mecanismo de registro digital podría llegar a registrar el comportamiento de la luz así como lo hace nuestra percepción natural.

Encima de todo esto, es ampliamente sabido que existe un pequeño porcentaje de la percepción cromática que varía de persona a persona, una pequeña desviación o defecto en la interpretación visual que depende de cada ser humano, que no sólo se aplicaría a la teoría del color, sino también al procesamiento mental de los patrones y las formas, lo cual explicaría hechos como el que dos personas diferentes puedan interpretar un color dado de manera diferente, o la ambivalencia en la interpretación de las figuras en los test psicológicos. Este sería el talón de Aquiles de la doctrina materialista, la base para las teorías de la percepción de la Gestalt, y una de las razones que llevaría a pensar a Deleuze en el “anclaje” de la imagen-movimiento a un modelo distinto al del sujeto que percibe, afirmando que el cine se aleja de la percepción natural, despojada finalmente de cualquier privilegio, para acercarse a un estado de las cosas carente de centro o punto fijo, donde la imagen reside en un plano de inmanencia de constante movimiento, de universal variación.

Y aquí es donde se pone realmente interesante, porque mientras Parra plantea que ésta es la esencia del naturalismo, en la cual la fotografía debe tratar de emular la percepción natural (¿pero cuál es ella, si existe una pequeña variación inherente a cada iris humano?) sólo para poder alejarse de ella y buscar en la artificiosidad, en la manipulación y en la reinención de las atmósferas reales una forma de expresión de una intención determinada, también podemos observar en los primeros trabajos de Néstor Almendros como realizador, cortometrajes que exhibían una tendencia hacia la búsqueda de una realidad pura, el instante real: siluetas descompensadas de gente en la playa sobre un mar sobreexpuesto/deslumbrante, escenas en autobuses que dejan translucir los exteriores “quemados”, imágenes que no dejan de tener ese toque, esa sensación de realidad, por más que no calcen con las expectativas de lo que debería ser nuestra percepción “natural”. Al mismo tiempo, la tradición insiste en que estos “errores” deben ser evitados, trabajados, para que esto no contamine la mirada, la conexión de la obra con el inconsciente óptico del espectador. Afinar, pulir, estrategia análoga a la de la lírica convencional que trata de contener el corriente de la conciencia literaria, podando la cotidianeidad, suprimiendo la circunstancialidad.

Nos enfrentamos a un problema que se remonta a los inicios de la fotografía y el cine, en el que la escuela soviética concebía el realismo como el gran riesgo de las artes visuales, calificando este afán de transparencia como una actitud que amenazaba contaminar a la imagen con un “naturalismo molesto”, del cual la imagen debía desprenderse, ya que limitaba su potencial artístico para reducirlo a una mera analogía y mimesis de las formas. Aún así, esta sentencia ideológica encuentra su contrapunto en algunos trabajos de realizadores como Alan Resnais o Andy Warhol, recurriendo a un tratamiento de la duración y la imagen para intentar acercar al espectador a una percepción “bruta”, “familiar” y “cotidiana” de las cosas, confundiendo las dimensiones de lo real, la realidad y la representación¹⁵. Se hace cada vez más difícil, por este motivo, distinguir el realismo del pseudorealismo en la fotografía cinematográfica. ¿No nos impediría una aproximación límpida y espontánea a la realidad, el ver en las cosas una semejanza con el mundo real, ya que el soporte fílmico sería de alguna forma más o menos imperfecto que nuestros propios ojos, sin mencionar que esta ambición por el “efecto real” podría entorpecer nuestra capacidad de expresar alguna interioridad subjetiva? Pero a la vez, ¿la excesiva intervención en la iluminación y el lenguaje de cámara no estaría impulsada también por una búsqueda del acercamiento a la perfecta ilusión de las formas, mientras que el estilo *laissez-faire* podría expresar a través de la sensibilidad humana una esencia y significación concreta del mundo que permanece oculta en las cosas?

Podríamos encontrar nuevamente un punto de anclaje en M. Joly, quien esclarece un poco al respecto de este tumulto filosófico al sostener que “la inteligibilidad de una película, la posibilidad para el espectador de identificarse de uno u otro modo con ella, dependen sin duda alguna de su coherencia, es decir, de la compatibilidad de sus elementos constitutivos entre sí y con las expectativas del espectador”¹⁶. Aquí, el autor no sólo establece una relación implícita entre el realismo interno de una obra y un contexto interpretativo, sino también a un atributo de correspondencia, cuyo punto de convergencia podríamos atribuir a la narración. Tratemos de comprender cómo estos elementos constitutivos, enfocándonos principalmente en los concernientes al estilo visual y la práctica fotográfica, pueden relacionarse y tratar de apoyar una función narrativa, buscando en el análisis retrospectivo de la *intentio operis* del cortometraje que

¹⁵ JOLY, Martine. Op. cit. 184-187p.

¹⁶ JOLY, Martine. Op. cit. 176p.

hemos realizado, un camino para dilucidar el modo en que la cinematografía asiste a la obra de ficción en la construcción de su propia lógica realista.

En *Titanes*, ¿es posible considerar el diseño de iluminación como “realista”, en el sentido más puro de la palabra, tal y como lo concebía Néstor Almendros? Probablemente no. En este trabajo, hay una concepción, un enfoque y una estilización del comportamiento de la luz que trabaja no a partir de lo que es, sino de lo que debería ser, buscando incitar una mayor comprensión de la esencia de esta historia, lo cual lo hace salirse a veces de los parámetros más naturalistas. El trabajo con una clave de iluminación que, si bien no marcadamente alta, trata de evitar lo completamente sombrío y oscuro, refiere a un tratamiento que intenta sugerir una lectura acerca de todo lo aterrador que se esconde bajo la superficie de una aparente normalidad y cotidianeidad. Después de todo, hay una razón, desde el guión del cortometraje, de por qué la mayor parte de las escenas están escritas para ocurrir de día. De esta manera, se logra de alguna manera definir una atmósfera que, en contraste con el discurso narrativo y la acción dramática, genera una sensación inquietante.

En cuanto al lenguaje de cámara, hay una intención del plano por ubicar al personaje en un determinado lugar dentro de este orden de las cosas, en el cual los que llevan el verdadero control de las cosas son los que están en el asiento delantero, o pasan por el lado en el pasillo, y la cámara trata de hacer latentes estas relaciones. Al mismo tiempo, la imagen-acción se convierte en imagen-mental, en donde los signos se confunden con la mirada de los personajes o de la lógica del mundo en el que habitan. Así, la subjetividad de Raúl (Jean Rubilar), un personaje contenido y ensimismado, cuyo trabajo consiste en mantener su compostura, que se resguarda en una posición segura y cómoda mientras menos sepa, o más haga la vista “gorda” sobre lo que pasa detrás de él, se ve reflejada en la imagen de alguna manera, a través del cuadro, de la composición y de los colores. El movimiento de la cámara se reserva para momentos en que hay un cambio en el estado de las cosas, una pérdida del control, o una sugerencia de que el personaje va entrando en terreno peligroso.

La falta de comprensión y poca rigurosidad del principio interpretativo que se expresa a través de Joly, es uno de los tantos factores que puede llevar a muchos realizadores a sumergirse y perderse en la técnica, pecando a veces de socavar la obra cinematográfica, la cual es

esencialmente narración, pertenezca ésta a una línea clásica, contemporánea o experimental. El director de fotografía debe poner su oficio en segundo lugar, y no buscar el estilo por el estilo, o la forma por la forma, sin ninguna justificación. No esbozo aquí una postura antagónica al formalismo, pero creo que sólo la fotografía como arte en sí misma puede darse el lujo de sostenerse aisladamente en sus propias cualidades estéticas y sus componentes formales. El cine es fundamentalmente lenguaje visual, pero eso no significa que la fotografía deba socavar la función narrativa de la obra, o buscar una monopolización de la mirada del espectador, así como el vestuario, la ambientación, el sonido y el teatro tampoco pretenderán ser el objeto de una realización, sino formar parte de un todo cinematográfico, un todo que va más allá de la suma de sus componentes. Como dice Jack Cardiff, director de fotografía de Houston y Hitchcock, y uno de los revolucionarios de la imagen cinematográfica en su tiempo, la mejor fotografía no es la que trata de llamar la atención en sí misma, sino la que deja a la cámara ser libre para ponerse al servicio de la historia y de los personajes¹⁷, y creo que esta manera de concebir el oficio del director de fotografía, si bien paradójica, acaba siendo bastante acertada.

La naturaleza, el carácter y la subjetividad de cada director de fotografía (u operador de cámara, si corresponde) se plasmarán de manera involuntaria en la impresión de cada fotograma, pero el tratar de imponer conscientemente tu estilo sobre una obra específica hará perder la identidad inherente a cada película, que por lo demás responde a la individualidad de cada director o guionista. Asimismo, la belleza, la grandiosidad y la ostentación visual deben reservarse para proyectos cuya temática y narrativa así lo requieran, y por supuesto que hay muchas historias que lo requieren: no sólo las historias épicas o los guiones que dependen de un gran impacto visual, sino también los relatos que necesitan ocultar detrás de toda la aparente belleza y perfección, algo que anda terriblemente mal, como *La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir, o *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles. Sin embargo, como bien anuncia Deleuze, la crisis de la imagen-acción ha dado pie al surgimiento de una cantidad importante de historias que empiezan a hablar sobre una realidad más “dispersiva y lacunar”¹⁸, con personajes más pequeños en el sentido de su capacidad de poder cambiar su situación inicial, itinerantes dentro de un mundo tan irracional como indiferente, que no parece estar enlazado a ninguna verdad

¹⁷ ETTEDGUI, Peter. Op. cit. 18p.

¹⁸ DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Barcelona, Editorial Paidós Ibérica S.A., 1983. 290p.

absoluta, y esta nueva concepción de la imagen-movimiento ha significado también un desplazamiento de la fotografía cinematográfica en la búsqueda de nuevos recursos, como la sutileza de la iluminación, la mirada errante, la multiplicidad de los puntos de vista, el enturbamiento y la impureza visual, que son definitivamente factores que afectan e inciden en nuestra manera de interpretar estas historias.

Entenderemos el realismo, entonces, superando los límites de un estilo, género o movimiento, como una cualidad que estará dada principalmente por la capacidad de ser fiel a los personajes, ser coherente a un mundo imaginario, pero al mismo tiempo por una facultad de no concebir estos elementos como partes de un conjunto cerrado. Es algo bastante metafísico, que resulta un poco difícil explicar, y probablemente no hayamos respondido a la mayoría –o a ninguna– de nuestras preguntas, y esto nos devuelva justo dónde empezamos, pero es seguro decir una cosa: en la medida en que uno se construye una especie de ética sobre la imagen, se va teniendo una mayor certeza, de alguna u otra manera, de cuál es la manera de proceder ante el carácter de cada realización. El trabajo del director de fotografía, por ende, será acompañar al director en la búsqueda de un estilo visual que se corresponda con la coherencia interna del filme, porque ciertamente el director no siempre tendrá una completa certeza (o tiempo para preocuparse) sobre cada detalle visual de la historia, pero más importantemente porque es nuestra responsabilidad como operadores de sentido de la imagen, la de tener un entendimiento profundo sobre cómo los elementos fotográficos o estímulos visuales se relacionan con un cierto efecto o respuesta en el espectador. Esta trayectoria nunca resulta libre de sobresaltos. La inexactitud de las palabras y el exceso de idealización pueden convertirse en obstáculos para alcanzar una representación adecuada, sin mencionar que una de las complicaciones más grandes consiste realmente en llegar a un consenso entre tu ética como director de fotografía, la coherencia interna de la obra, la voluntad del director y los intereses del resto de los departamentos. Pero por sobre todo esto, es imprescindible tener conciencia sobre la inseparable y a la vez delicada relación entre realismo y narración, y asumir una responsabilidad ante ella, para lo cual es necesario, en primer lugar, ser capaz de aceptar y llegar a un acuerdo con la condición de engaño e ilusión del cine de ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques. El rostro en el cine. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1998. 221p.
- ALMENDROS, Néstor. Días de una cámara. Barcelona, Editorial Seix Barral S.A., 1982. 326p.
- BAZIN, André. ¿Qué es el cine? Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1966. 599p.
- DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1984. 318p.
- ETTEDGUI, Peter. Directores de fotografía. Barcelona, Océano Grupo Editorial S.A., 1999. 208p.
- JOLY, Martine. La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2003. 288p.
- PARRA, Alfonso. Realismo fotográfico, fotografía natural. [en línea] <<http://alfonsoparra.com/php/baul/Realismo%20fotografico,%20fotografia%20natural.pdf>> [consulta: 24 mayo 2011]
- SANTA CRUZ Grau, José Miguel. El rostro cinematográfico. Tesis (Magíster en Historia y Teoría del Arte). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2008. 120h.

MEMORIA

DANIELA LÓPEZ LUGO

Introducción: un desafío llamado Titanes

Sin una historia atractiva, un guión que emocione y un equipo en el que puedas depositar confianza, pienso que no vale la pena involucrarse en un proyecto. Haber asumido tres cargos fue un desafío para mí, ya que era un proyecto bastante grande, de época, el cual iba a requerir la misma cantidad de energía, entusiasmo y concentración durante cada una de las etapas del proyecto.

Desde los inicios del proyecto sabíamos que el desarrollo de este cortometraje no iba a tener un proceso similar a los ya realizados anteriormente durante la carrera, debido a la naturaleza del mismo. Como equipo cohesionado afrontamos este desafío con algunas inseguridades, pero con mucho espíritu de superación.

En la siguiente bitácora les contaré cómo ha sido el proceso para mí como Directora de Arte, Montajista y Post Productora de imagen del cortometraje TITANES y de qué manera pudimos sobre llevar las tareas propias de un proyecto de cortometraje.

Antes de dar paso a la bitácora, me gustaría agradecer a todos lo que hicieron posible el desarrollo de este proyecto. En primer lugar a nuestro profesor guía Alejandro Fernández Almendras, nuestra asesora de montaje Soledad Salfate y a Edison Cajas, el director del cortometraje, por haber depositado nuevamente su confianza en mí. A todo aquel que puso de su parte por sacar adelante el proyecto, y en especial al equipo de Arte compuesto por Constanza Contreras, Camila Aguilar, Celeste Muñoz, Francisca Escobar, por haber realizado con tanta entrega en cada una de las labores requeridas. Muchas gracias.

La investigación: de nunca acabar

Al asumir, en primer lugar, la dirección de arte de TITANES, sabía que gran parte de la responsabilidad recaería en mi equipo y que todos nuestros esfuerzos debían dirigirse hacia la verosimilitud de un contexto, ya que se trata de un cortometraje cuya historia desarrolla en el año 1982. Sin estar el guión escrito sabía de antemano que no sería tarea fácil, por lo que decidimos conformar un equipo de tres asistentes y un productor de arte, lo cual permitió dividir el trabajo por cargos específicos del departamento, como lo es la ambientación, el vestuario, la utilería, maquillaje y peluquería, algo que no habíamos podido hacer en proyectos anteriores.

Con la conformación del equipo, dimos paso a la etapa que sería la base para la realización de las futuras tareas, la investigación. Es aquí donde se presenta para mí el mayor problema de este desafío. El hecho de representar una época que no viví, el no haber compartido la época ni los aires de Chile en esos años de dictadura, trajo consigo un problema que sólo era posible superar con una extensa investigación. Las dudas eran múltiples, sobre todo al yo pertenecer a otro país, la cultura chilena de esos años no me era cercana ni por mis ancestros.

Lo más inmediato fue recolectar fotografías familiares de esos años, si bien mi punto de partida fueron estas, particularmente me era necesario conocer el mundo del cual surgió la idea original del cortometraje. Recurrí entonces a las fotografías familiares del director. Fueron estas las que me permitieron visualizar el mundo que él tenía en mente y los personajes que él quería mostrar. Estas fueron de suma importancia ya que incluso habían momentos fotografiados que estaban incorporados en el guión, lo cual me permitió ser más certera en nuestras próximas decisiones como equipo.

Luego de eso visité el Museo de la Memoria, recientemente re-inaugurado, donde tuve la oportunidad de empapar me de información, a través de fragmentos de noticieros, documentales, escritos, dibujos, testimonios, fotografías, elementos físicos expuestos en vitrinas, etc. Todo aquello que perteneciera a los años 80 y además que antecediera esta fecha ,permitió

que me situase en un escenario más completo, de un Santiago en movimiento con personajes reales. De la misma manera, visité el Museo de la Moda y su reciente exposición de los años '80, donde tuve la oportunidad de sumergirme en la época desde el punto de vista del vestuario, conociendo las diversas tendencias que surgieron y tomaron fuerza durante la década. Gracias a la biblioteca que poseen tuve acceso a fotografías y libros como por ejemplo “Historia de la vida privada en Chile” de Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri que me brindaron datos específicos como por ejemplo equipos y electrodomésticos existentes de la época y su cantidad distribuida en los hogares de clase alta, media y baja, según el año, información que nos permitió tener una idea de lo que podría haber o no en los sets.

Los más difícil de esta etapa era dar justamente con el año que representaríamos, ya que 1982 no fue lo mismo que 1985, y eventualmente podría producirse errores en decisiones como peinados, envases de comida, marcas, vestuario, etc. La serie de televisión “Los 80” me fue de gran ayuda, ya que a mi juicio, es una serie hecha para que el público recuerde cosas típicas de la época como objetos, texturas, patrones, marcas y todo lo que estuvo de moda, lo cual facilitó la investigación en ese sentido. Además, la misma serie genera en torno a su público anécdotas de aquellos años, lo cual también pudimos recolectar de sus espectadores.

Superando la etapa de situarme en la época, toda esta investigación facilitó la creación física de los personajes. Me interesaba, a partir de la descripción que me entregaron los guionistas, aterrizar esos personajes a personas que estuvieran en fotografías o revistas y en conjunto con el director, aproximarnos a la imagen que queríamos de cada uno de ellos.

Las referencias del director y la propuesta de arte

Adentrándonos ahora a la manera en que queríamos mostrar esta historia, podemos decir, que se nos entregó una lista de títulos, de parte del director, para que visionáramos y pudiéramos compartir opiniones sobre la estética del cortometraje. Films como “La vida de los otros”, “El secreto de sus ojos”, “El Custodio”, “Cordero de Dios”, “Crónica de una Fuga”, “Garage Olimpo”, “Tony Manero”, componían la lista. Cada película tenía algo de lo que queríamos para este corto, ya fuera color, texturas, encuadres, movimientos, iluminación, ritmo etc. De esta manera, procedimos a trabajar en conjunto con el director de fotografía y buscamos

la forma de encajar los aspectos de nuestros departamentos, de manera que pudiéramos potenciarnos, entregando una propuesta coherente.

Como mencioné al inicio de esta bitácora, la dirección de arte jugaría un rol muy importante en la puesta en escena y tenía mucho que perder. En un principio pensé que una ambientación ambigua y con vacíos, difícilmente permitiría al espectador sumergirse en la historia, pero realmente es el arte en todas sus áreas por igual, las que tendrían que conjugarse para hacer la magia. Puede que la ambientación esté precisa, pero sin un vestuario, maquillaje y peluquería adecuada, la escena y el corto en general no funcionaría, el espectador estaría constantemente distraído buscando diversas fallas.

A nivel conceptual, como primera propuesta buscábamos poder retratar a través de distintas imágenes, el miedo en su expresión cotidiana a nivel familiar, posicionando el horror en lugares ajenos a el como los es el hogar, y volviendo lo cotidiano aquel terreno fértil donde precisamente nace y habita. Buscábamos conjugar estos dos conceptos y hacerlos interactuar en cada set y vestuario. Esto se volvió un poco difícil de concretar en cada una de las escenas, sin embargo creo que se logró en su mayoría. Si bien el horror de alguna manera estaba presente en cada escena, el arte no era el encargado de hacer esto evidente, por lo que la tarea ahora sería posicionar el horror sutilmente en lo cotidiano.

Logramos cargar ciertos elementos con cierto simbolismo como por ejemplo la televisión, que para nosotros vino a representar o a absorber la molestia de Angélica la esposa de Raúl. El auto, lo consideramos un personaje más, cuyo horror se manifiesta en su doble uso, su primordial como CNI y secundario como familiar, además de su doble “decoración”, el escapulario ubicado en el retrovisor y la muñeca desnuda que colgaba en el asiento trasero, generando una ironía algo retorcida. Siguiendo con ejemplos de lo anterior podemos agregar la escena del cumpleaños, donde incorporamos una doble carga a los juguetes y al juego. Nos parecía infaltable incorporar la peluca, ya que aludía a la anécdota inicial con la que se originó este cortometraje, por lo que la mostramos en dos momentos, cuyos usos son completamente opuestos, en el cumpleaños como parte de un juego de “policías” y más adelante siendo usada por Raúl cuando trabaja de “sapo”, proveyéndole al objeto el horror que queríamos.

Para cada encuadre buscábamos, a través de la disposición de los objetos, darle mayor profundidad al plano. Sentíamos la necesidad de que cada uno de estos, tuviera por lo menos tres niveles de lectura: objeto, personaje y contexto. Es por eso que los objetos en escena apuntaban a contar algo, a aportar a la historia, no sólo en reforzar el sentido de época, sino a la historia de la familia de Raúl. Buscamos llenar con detalles las escenas, posicionando en lugares poco visibles ciertas sutilezas. Ejemplo de esto sería el ventilador que roba, que luego lo vemos en la oficina de la CNI o el televisor que Raúl sustrae de una casa, que posteriormente es entregado a sus suegros como un regalo. Con esto, buscamos dar continuidad a los objetos a lo largo de la historia. Ese televisor forma parte de cuatro escenas y está posicionado en cada una de ellas según la intención que se le quería dar, desde un plano detalle hasta en un rincón de un plano general. Colocamos además, una serie de electrodomésticos en ruma, ubicados en medio del pasillo vacío de la casa, en la escena en que Angélica y su hijo abandonan el hogar, con la intención de reforzar el malestar de la gente que rodea a Raúl. Buscamos dar continuidad a ciertos objetos, a lo largo de la historia.

Como tratamos de contar una historia en tiempo presente, aun cuando se trate de un tiempo pasado en la historia de Chile, inmediatamente sabíamos que era de suma importancia que todo estuviera en buen estado, la ropa, las locaciones y sus fondos, los muebles, etc. En general se logró lo que queríamos respecto a esto, pero cometimos un par de errores, uno de ellos fueron las hojas amarillentas de la revista que Raúl hojea mientras espera a los CNI, fuera del auto, que deberían ser blancas.

La paleta de colores efectivamente no se conformó 100% desde una combinación de colores y tonalidades preseleccionadas, sino que nos dejamos llevar en parte por lo que las mismas locaciones nos contaban con sus fondos. Tratamos de ajustar ciertas cosas que nuestro presupuesto no nos permitía cambiar. De todas maneras nos inclinamos por abarcar una amplia variedad de colores que ayuden a volver cotidiana cada escena. Esta paleta de colores no trata de representar el horror, sino que la indiferencia del personaje hacia el mismo. De una mirada externa al personaje, la paleta de colores, responde a la idea de que el horror no siempre se percibe como tal, y que ciertamente puede estar escondido tras texturas y gamas coloridas.

La gran tarea y desafío del arte era el romper esa primera resistencia del espectador hacia el universo que tratamos de representar. Con esto lograríamos que esta historia fluyera, que fuera creíble, sin embargo, superando está primera barrera, buscábamos presentar un mundo del cual el espectador pudiera apropiarse e involucrar su memoria y verse reflejado. Nuestro objetivo mayor siempre fue que el espectador se dejara llevar por la narración y que el arte no fuera impedimento para ello.

Fotografías promocionales: una advertencia a la estética

Antes del rodaje tuvimos la oportunidad de realizar una sesión fotográfica para promocionar la película, lo que sin duda fue de gran ayuda sobre todo para mí. Fue aquí donde caí en lo que justamente estábamos evitando lo *vintage*. La combinación de colores parecían un poco forzadas, poco naturales y cotidianas, lo cual me alertó al ver el resultado en las fotografías. Rápidamente nos deshicimos de esa idea buscando una estética más sucia y errónea, la cual no fuera tan definida ni bien conformada como había pensado en un comienzo.

Con lo anterior, decidimos alterar la propuesta inicial para nuestro protagonista. La idea inicial era de reflejar este viaje psicológico y físico en su vestuario, donde en un principio parecía ser solo un iniciado y finalmente adoptaría una imagen real de “CNI”. Posteriormente decidimos, por los cambios en el guión, que Raúl efectivamente debía verse como iniciado en la CNI, sin embargo este viaje que recorre va de mal en peor, lo cual debía reflejarse en su vestuario y presentación personal, por lo que nunca lo vemos realmente como un CNI.

Pre-producción: la recolección

En esta etapa, la comunicación y organización dentro del departamento, fue fluida y eficaz respectivamente. La gran problemática de esta fase es que no contábamos con los recursos necesarios para abarcar tamaño producción, un guión de sesenta páginas, 29 escenas, ocho personajes con más de una aparición y alrededor de cuarenta extras y todo en el contexto de 1982. Contamos con la gran ayuda de la productora FABULA y la institución TRAPEROS DE EMAUS, ambos nos facilitaron elementos para la ambientación y el vestuario de los personajes. Sin embargo, no descansamos sólo en eso, hubo paseos interminables por la calle Bandera, ya

que ahí existen innumerables tiendas de ropa americana, donde encontramos vestuario ochenteno que se ajustaba a las texturas y colores que buscábamos con cierta precisión. Además, hicimos recorridos por el persa Bío-Bío, ferias donde encontramos objetos antiguos, como cajetillas de cigarro, teléfonos, botellas de bebida, lentes, patentes de auto, entre otros.

Los colores y tonalidades de los vestuarios, en general, variaron a la propuesta. Si bien teníamos en mente algunos vestuarios y bocetos de estos, varios se nos escaparon de las manos ya que los actores no estaban confirmados y algunos confirmados desertaron de participar en el proyecto, por lo que la planificación del vestuario estaba constantemente replanteándose. A nivel de ambientación creo que sufrimos del mismo mal, al no haber locaciones confirmadas no podíamos saber como se vería realmente el set, qué elementos podríamos usar de cada una de las locaciones y qué muebles tendríamos que trasladar. Las locaciones que pudimos planificar fueron: la casa del protagonista y la casa de los suegros, lo cual nos dio un respiro, ya que pudimos detenernos a planificar junto con el director y el director de fotografía, haciendo una especie de boceto de guión técnico, lo que ayudaría a mi equipo a dimensionar el espacio, lo que se vería en cuadro y por consecuencia tener una idea más concreta de lo que necesitaríamos para armar la escena. Lamentablemente eso sólo sucedió con dos locaciones y pudimos realizar prueba de vestuario a sólo algunos de los personajes principales y es por eso que en esta etapa se sintió una especie de estancamiento, lo que sin duda afectó enormemente nuestro ritmo en el rodaje.

El rodaje: superando la crisis

El rodaje, fue la etapa más complicada y estresante del todo el proceso, sin duda. Prácticamente seguíamos pre-produciendo en las horas libres en medio del rodaje. Esto se debió a que muchas veces se confirmaba una locación sin visita previa, un día antes de grabar la escena, o nos vimos enfrentados a cambios de actores a último minuto, por lo tanto, las prendas debían variar porque las tallas no se ajustaban al actor. A pesar de los constantes inconvenientes, tuvimos la capacidad de reacción necesaria para sobrellevarlos, ya que supimos prever los problemas que arrastrarían una pre-producción no completada.

A modo de itinerario, nuestro día se conformaba básicamente del traslado del vestuario y la ambientación hacia la locación, la preparación de cada personaje con su respectivo vestuario y maquillaje, y el constante diálogo con el continuista para evitar errores.

La primera jornada de grabación fue muy alentadora en términos estéticos, ya que habíamos logrado el *look* que buscábamos para la película, lo cual nos mostraba que estábamos por el camino indicado para nosotros.

Uno de los problemas recurrentes eran los fondos de las escenas en exterior. Tuvieron que hacerse muchas tomas por plano, sobre todo aquellas escenas en el Chevrolet Opala, donde se requerían de largas cuadras prácticamente vacías para completar la escena. Los graffiti, la gente de vestuario moderno, los carteles, avisos y los que llamamos “autos del futuro”, se volvían a ratos nuestra principal preocupación. A diferencia de esto, los interiores eran totalmente controlables. Disponíamos del tiempo necesario para preparar con detalle cada set y adelantar otros, lo cual nos permitió componer estos tres niveles que mencionados en la propuesta, alejándonos casi completamente de los fondos planos.

Muchas veces nos vimos enfrentados a la situación de querer agregar elementos o simplemente dejar aquellos que formaban parte de la locación dentro de cuadro, sin embargo la falta de minuciosidad en la investigación nos limitaba al conocimiento propio u opiniones de gente alrededor, no dejándonos improvisar mayormente, viéndonos forzados a eliminar todos aquellos elementos de los cuales no teníamos certeza que pertenecieran a la época.

En general podría decir que fue un rodaje que nos mantuvo en un vaivén de emociones como cualquier otro, y que si bien, se vio interrumpido por una serie de situaciones, con la escasa energía que nos quedaba supimos mantener el norte del proyecto.

El montaje y la post-producción: el anhelado corte final

En términos generales, la idea de montaje para este corto se planteó en forma de bloques, cada uno con continuidad espacial y temporal, con grandes elipsis entre ellos. Cada bloque representa un evento, y entre eventos no pretendíamos respetar la continuidad de la

historia, pero si en un segundo plano, que en su conjunto respeten y conformen una columna vertebral, lo que podríamos llamar una progresión discontinua. La propuesta apuntaba a un montaje que buscara generar saltos entre bloques, que dejara conversaciones sin cerrar y que cortara sobre la acción, sin embargo nada fue tan sencillo como se pensaba al momento de las propuestas.

La primera alerta en esta etapa fue al momento de montar el primer armado, la película no transmitía lo mismo que el guión. A mi parecer la historia no funcionaba en la pantalla como si lo hacía en el papel. Dentro de los primeros armados realmente no sentíamos la película. No tenía ritmo, se desviaba la atención constantemente de lo central y se nos volvía algo larga, ya que duraba aproximadamente 29 minutos. Incluso cuando ya creíamos tener un armado final, el cual a nuestro parecer tenía todo lo que necesitábamos para contar la historia, nos dimos cuenta que en realidad la película seguía abarcando muchos temas y personajes desde el inicio, desde el guión y en lo personal no estaba siendo distante como montajista.

Todos los componentes del guión estaban siendo respetados en esta etapa y creo que mucho de esto no sólo se debía a mi participación como directora de arte en rodaje, sino que el comprender y estar desde el inicio con una historia clara que debía ser contada de cierta manera hizo que no me tomara la distancia necesaria para encontrar nuevas maneras de contar la misma historia. La aprehensión en cada escena, en cada plano, sin duda me afectó y no me permitió visualizar lo elemental de la historia, y acotar a lo esencial de la película, que era Raúl. La idea de bloques no fue sencilla de llevar, ya que las grandes elipsis, una tras otra, impedían al espectador ubicarse en un tiempo-espacio, haciendo difícil de entender la rutina de Raúl, generando un desconcierto y gradualmente un desinterés por seguir viendo el cortometraje.

Buscando soluciones, procedimos entonces a reducir el material, sacando escenas que no aportaran mayormente, o no fueron logradas en su intención o que abrían caminos que desviaban nuestra atención de lo que realmente queríamos contar. Eliminamos secuencias completas que parecían ser medulares pero no lo eran, sólo se dedicaban a alargaban la historia. Nos quedamos con aquellas escenas que juntas expusieran el juego entre el “horror cotidiano”, el remordimiento y la indiferencia frente a un nuevo día de trabajo.

Con la línea de tiempo bastante más despejada pudimos retomar la idea de los bloques. Buscamos ahora armar grandes bloques que entre sí no tuvieran mayores saltos y tratamos de encontrar cierta continuidad entre momentos cotidianos que ayudaran a armar una rutina. La meta era ir reduciendo el tiempo en que transcurría el relato y contar en pocos días de historia lo que en el guión había en muchos.

A nivel más específico, uno de los problemas fue el como potenciar el personaje de Angélica. Su energía y malestar frente a Raúl no iba in crescendo, lo que hacía que finalmente no se entendiera por que ella y el hijo abandonan el hogar, produciendo el desconcierto del espectador. A esto respondimos de distintas maneras, agregando mayor tiempo a las escenas en que Angélica apareciera, potenciando y enfatizando sus miradas con mayor precisión el corte para conectar miradas y posicionando sus escenas en momentos claves de tensión.

Esta etapa fue la que nos tomó mucho más tiempo del estimado. Creo que esto se debe precisamente a que insistí en hacer funcionar la historia con un cierto tipo de montaje y un cierto ritmo, con cierta pulcritud y orden respecto del guión. Sin embargo la clave fue “perder el respeto al guión” en cierto sentido, buscando contar la misma historia con un montaje cuyo armado uniera y dividiera escenas que venían estructuradas como unidad en el mismo. Fue una etapa en la que trabajamos mano a mano con el director, ya que ambos nos vimos en algún momento sobrepasados por la tarea de lograr montar este cortometraje, sin embargo constante feedback entre nosotros y el trabajo arduo, nos permitió encontrar los momentos claves y su disposición en el tiempo, encontrándonos así con el corte final.

Con la post-producción, fuimos capaces de no sólo agregar efectos o corregir fondos que no se adecuaban a la época como graffiti, o autos, sino sobre todo reforzar el *look* de la película. Queríamos contar esta historia saliéndonos del cliché de que la historia cruda debe tornarse azulada y fría. La estética de este cortometraje tiene que ver con la definición de los colores y una imagen en general con grano, un poco sucia, de mucho contraste y de negros llegando al límite de la subexposición, para no dar esa sensación de desgaste y antiguo. A través de la colorización pudimos realzar la atmósfera que logró el departamento de fotografía en la etapa de rodaje. La saturación es un tema que tratamos de manejar con equilibrio, ya que no buscamos

una imagen sobre cargada de colores, sino que más bien de una gama acotada, donde ciertos elementos resalten.

El resultado: reflexiones finales

Finalmente pienso que logramos contar la historia desde el cotidiano del personaje, sin perder un hilo conductor, ni progresión de la historia. El arte si bien tiene algunos detalles, logra superar esa primera barrera del espectador con respecto al contexto y se sumerge en la historia, por lo que estoy muy satisfecha con lo realizado.

Fue difícil de conseguir el corte final. Creo que una vez despejada la mente de todos los otros factores y concentrada únicamente en el personaje de Raúl, fuimos capaces junto con el director, de armar en la etapa de montaje un cortometraje coherente donde estuviera claramente expuesto el personaje y su conflicto. Para mi la idea siempre fue dejar una tarea al espectador, creo que para eso hacemos películas. Con el corte a negro al final, busco que el espectador sea quien finalmente enjuicie, justifique, reflexione, cuestione, odie o comprenda a Raúl. El fin de la estructuración del cortometraje es humanizar al protagonista, buscando con cada bloque completar con factores humanos a este personaje para verlo más allá de su labor como CNI. Sin embargo creo que a su vez la tarea más importante a cumplir es dejar al espectador con una inquietud.

Cada proyecto trae para uno, un montón de problemáticas y desafíos por superar, pero por sobre todo trae un serie de enseñanzas muy valiosas que sólo son posibles adquirir cuando las cosas salen mal. Creo que un equipo unido entorno a un proyecto que encanta a todos y del que todos nos sentimos parte e igual de creadores, es un equipo que puede lograr grandes cosas. Es clave tener como base la confianza entre las personas con las cuales trabajas, para tener la libertad de expresar lo que no te parece o lo que crees que puede mejorar. No hay que dejar espacio para los egos, ni pensar sólo en logros individuales cuando se trata de un proyecto grupal, como lo es un film.

Es por eso que para mí fue enriquecedor haber sido parte del proyecto en estos tres roles, ya que me permitió controlar de mejor manera mis intenciones e ideas compartidas con el director. Creo que en conjunto pudimos ir viendo en detalle, cada etapa del proceso y lo que queríamos lograr en cada una de ellas. Si bien fue difícil manejar el montaje habiendo tenido que ver con el rodaje, generando aprehensión y mucha cercanía con el material, el hecho de poder manejar y estar a cargo de todo lo que se ve, sus colores, disposición espacial, su duración, ritmo y finalmente el reforzar una estética, hace que realice de manera más completa lo que buscaba.

Creo que si bien aquí termina mi labor, el proceso por el cual decidí trabajar en este cortometraje no termina aquí. La etapa de distribución hace que todos los esfuerzos realizados como equipo valgan la pena. Para mí el momento más preciado es aquel en que el espectador se encuentra con el film, desde el primer cuadro hasta el último, esperando una reacción, esperando haber dejado en él, algo nuevo.

“Más importante que la obra de arte en sí es su efecto. el arte puede perderse, un cuadro puede destruirse. lo que cuenta es la simiente.” Joan Miró ¹

¹ Klingsohr-Leroy Cathrin. Surrealismo. Taschen. p76

EL ARTE DE RECORDAR.

El siguiente ensayo nace en el marco de la realización del cortometraje TITANES, y se relaciona con él de momento en que la dirección de arte es trabajada en base a los recuerdos. Todo su proceso creativo está inserto dentro del marco de la memoria de 1982, sin embargo este ensayo se referirá a los esfuerzos propios del ser humano por combatir la acción desvanecedora del tiempo. El recorrido de esta reflexión toma lugar en los confusos caminos de la memoria, donde los objetos y recuerdos se vuelven aliados, combatiendo la nada y el olvido.

“Las cosas en sí y las cosas que aparecen, todo ente que es de alguna manera, se nombran en filosofía como cosa”.²

Usamos el reloj como indicador del tiempo que pasa sin advertir su rapidez, y paradójicamente cada segundo que transcurre le confiere un valor agregado. Drásticamente, en el momento en que el reloj ha sido abandonado por su dueño, cuya existencia es finita, el reloj ya ha dejado su condición de mera cosa³. El ser que ha heredado el objeto, lo ha convertido en aquel vestigio preciado de aquello que perdió. Más allá de su utilidad, el hombre ha buscado conferirle otro sentido, como apiadándose de su inanimada existencia.

Los objetos como contenedores de recuerdos

¿Cómo podríamos definir los recuerdos, si son a veces incluso más volátiles e indefinidos que los sueños?

“Lo peor de todo es que me la voy olvidando de a poco, tengo que hacer esfuerzos para acordarme de ella todo el día, día y noche (...) el día que la mató me hizo un té con limón, Liliana. Me había escuchado toser toda la noche y me dijo que me iba a hacer bien (...) y

² Heidegger Martín. El origen de la obra de arte. de Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1996.

p1

³ “La mera cosa” aquella que ha perdido el sentido por lo cual fue creado.

después empiezo a dudar y no sé si fue te con limón o te con miel lo que me dio y ya no se si es un recuerdo o el recuerdo de un recuerdo lo que me va quedando”.⁴

Comienzo con esta cita a la maravillosa película *El Secreto de sus ojos*, ya que el personaje Morales interpretado por Pablo Rago, manifiesta de manera sublime su aturdimiento por el esfuerzo irreparablemente nostálgico, que hace a través del tiempo por conservar a su amada en sus recuerdos. Quizás para él no le queda más que recordarla por el olor a té o quizás por la taza misma en que se lo sirvió, pues su presencia es imposible retener.

No es extraño que en un paseo a esos lugares que remiten al pasado de una sociedad, como lo es el persa⁵, nos encontremos con un objeto que sorpresivamente nos lleve a la infancia y traiga a nuestro cine mental la proyección de alguna escena personal. Quizás gracias a una botella de *Free*, que reposa junto a otras antigüedades, nos traslademos a una comida familiar recordando algo más que la propia bebida y su sabor, trayendo a nuestra mente algo que habíamos perdido, o que al menos así lo creíamos. Llama mi atención nuestra capacidad de conferir a los objetos nuestros recuerdos, como si misteriosamente los guardaran por nosotros aun cuando estos fueran completamente ajenos a ellos. La cosa se dispone⁶, a ocupar el rol de nuestra memoria de una manera tangible, como congelando nuestros recuerdos, despojando nuestra mente de tal responsabilidad.

“...Recuerdo aquel mes de enero en Tokio, o más bien recuerdo las imágenes que filme del mes de enero en Tokio... se han sustituido a si mismas en mi memoria. Ellas son mi memoria. Me pregunto como la gente puede recordar las cosas que no filma, no fotografía, no graban. ¿Cómo la humanidad se las arregla para recordar?”.⁷

⁴ Extracto del film *El Secreto de sus ojos* (2009), dirigido por Juan José Campanella. Escena en la que Esposito encuentra a Morales en la estación del tren, quien va todos los días a esta y otras de la ciudad con la esperanza de encontrar al asesino de su esposa, Liliana.

⁵ Lo que también podríamos llamar la bodega del olvido. Interesante lugar donde podemos comprar recuerdos ajenos.

⁶ Como pidiendo hacer algo más por nosotros que sólo ser-cosa y quedar despojada de algún propósito mayor y trascendente a su utilidad.

⁷ Extracto del documental “*Sans Soleil*” (1983) del realizador Chris Marker.

Para nosotros, el recordar cada día que pasa se vuelve una necesidad casi obsesiva. Cada episodio de nuestras vidas buscamos retratarlo a como de lugar, volviendo se incluso mucho más valiosa la representación de aquel momento que el momento mismo, por lo que dejamos de vivirlo por inmortalizarlo. Cito a Marker ya que nos muestra lo frágil y confusa que puede ser la relación imagen-recuerdo, donde la imágenes suelen tomar el lugar del recuerdo en la memoria engañándonos sutilmente, haciéndonos creer que son propios, resultando ser sólo la imagen que se ha grabado en la cinta magnética. Quizás Marker no lo plantea como una advertencia directa a aquellos que trabajamos con imágenes, pero cada vez más perdemos nuestra capacidad de reconstruir el recuerdo, porque es el video quien lo hace por nosotros de manera fiel. Pero ¿qué hay de los recuerdos que no tienen ese soporte?, ¿de donde nacen?.

El recuerdo como obra de arte

Somos directores artísticos de nuestros propios recuerdos. Al parecer hay algo que despierta esta condición en nosotros. Los objetos y las telas son las herramientas principales para un director de arte, son la base para construir, como el pincel y la pintura para el pintor. Pero no pensamos en el decorado como fin último de su creación. El arte de un film tiene que ver no sólo con volver concreto un guión, de traducir sus páginas a sets, objetos y vestuarios. Podemos pensar que la labor tiene que ver con darle una unidad estilística y visual al film, encontrando la mejor manera para cada guión, pero para el director de arte, es la creación de un mundo, lo que trasciende, un mundo particular que puede ser real o no, cuyo objetivo es su verosimilitud para envolver al espectador en otro tiempo y espacio, a través de otra mirada, prestándole por un par de horas otra vida para que la vuelva propia, una experiencia. Buscamos generar, algo más que una imagen plástica desprovista de una idea fundamental, se trata de tejer un telar con un concepto en mente.

En palabras de Heidegger, un mundo no como mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas, ni como marco únicamente imaginario y

supuesto para englobar la suma de las cosas dadas⁸, sino un mundo que sugiere algo más, cuya esencia se deje ver, donde no haya que buscarla, sino que se presenta a si misma.

“Lo que le da a las cosas su consistencia y solidez, pero al mismo tiempo provoca los distintos tipos de sensaciones que confluyen en ellas, esto es, el color, el sonido, la dureza o la masa, es lo material de las cosas. (...) Lo permanente de una cosa, su consistencia, reside en que una materia se mantiene como una forma. (...). La materia es el sustrato y el campo que permite la configuración artística.”⁹

¿Dónde habita el recuerdo en las cosas? Si tomamos las palabras de Heidegger, creo que no podríamos situar el recuerdo particularmente en la condición de forma de las cosas, si no más bien en la materia, lo que provoca su consistencia. Un recuerdo nace de las sensaciones que produce la cosa, de su color, olor, sonido, textura, etc. y de la interacción del ser con la materia.

El recuerdo en sí es una imagen, su tiempo y precisión puede ser muy variable, quizás es como una proyección en cámara lenta o un flash, algo borrosa o muy precisa, sin embargo siempre poseerá una sensación de color. Es ese color el que le hemos atribuido a partir de tales estímulos. al reconstruir el momento en nuestra mente se produce algo similar al proceso artístico cinematográfico. Junto con la idea de lo que fue aquel instante rememorado, despierta en nosotros una especie de compositor de aquella imagen que ha vuelto a nuestra retina. Es como si jugáramos inconscientemente el rol de directores de artísticos, ya que el primer recuerdo y todos los que le siguieron fueron producto de un momento de creación frente a múltiples estímulos, que nos llevaron a establecer lo que en términos cinematográficos denominaríamos una paleta de color, un decorado, etc. La esencia de ese recuerdo, vendría a ser el concepto con el cual trabajaríamos. En base al él, tomaríamos nuestras decisiones de color por ejemplo, decisiones más inconcientes que concientes, para reconstruir la vivencia en base a lo que sentimos, a la sensación que aquella vivencia a dejado en nosotros. Finalmente es el recuerdo quien se instala en nuestra memoria, como una nueva escena de la película.

⁸ Heidegger Martín. El origen de la obra de arte. de Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1996.p13

⁹ Heidegger Martín. El origen de la obra de arte. de Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1996. p5

El recuerdo llevado al arte

¿Qué hacemos aparte de recordar? ¿Qué hacemos con los recuerdos?

Tiendo a “caer”¹⁰ en lo que podría llamar la acumulación indiscriminada de recuerdos. Presa de mi mala memoria, suelo juntar cada cosa que remita a algo importante para mi. No he llegado a niveles preocupantes aún, pero me pregunto como será para aquellos cuyas bodegas o casas están rebosantes de recuerdos, o quizás ya no de manera física, sino que en sus mentes no existe el propósito del presente, más que para traer a este el pasado. Seres que lo único que buscan es recordar y mantenerse en la nostalgia, como si de tanto insistir pudieran volver a tiempos pasados.

Es interesante ver como últimamente los objetos ochenteros han vuelto al mercado, como renovados, algo propio de la moda retro. Lentes tipo RayBan de colores, colgantes de vinilos, monederos de cassette, son ejemplos prácticos de cómo podemos volver a darles utilidad a las cosas que la perdieron. Pero en este caso buscamos poder hacer arte, donde la cosa trascienda su utilidad.

No hay mejor origen que este, el recuerdo. No hay origen más peculiar y sincero que aquel que nace de nuestro interior. Hay tiempos en los que buscamos inspiración en otros artistas para crear una obra. Momentos en que nos vemos inspirados por otras obras, cuya composición anhelamos como propias, llegando al instante en que incluso nos llegamos a perder por querer abarcar lo mejor de ellas, donde finalmente lo que creamos termina siendo completamente ajeno a nosotros. Son los recuerdos, aquellas imágenes a veces poco nítidas del pasado que no descansan y habitan algo desconfiados en la memoria, cuya función es traer al presente de alguna u otra manera algo o alguien¹¹. Son como una especie de proyección cinematográfica en el telón de la mente, algo vivido, cuyos espectadores se alimentan de experiencia, en este gran cine llamado “La Memoria”, aquella “elaboración simbólica de lo vivido, una acción involuntaria pero actuante que se efectúa dentro del contexto de la experiencia propia, un

¹⁰ Como si pecara, por querer recordarlo todo.

¹¹ Sabemos que este *traer* se trata sólo de una ilusión, una imposibilidad dentro del presente.

fenómeno hipermedial”¹². Schultz se refiere con hipermedial, a “la manera en que una pluralidad de estímulos, presentes o pasados, se tejen en los registros de la experiencia vivida e influyen en la operación simbólica de lo rememorado”¹³. El artista es quien, influenciado por su contexto, crea desde su interior como la manera más honesta que tiene para hacer arte.

La memoria construida a partir del arte

“La memoria es elaboración del retorno, creación.”¹⁴

Solemos pensar en el rescate de la memoria, como tarea principal frente a los sucesos vividos del ser humano. Sin embargo es interesante la imagen que Schultz plantea de una memoria que se construye a si misma, no como un mero rescate de la experiencia sino como creación, donde es posible la intencionada o no traición a los recuerdos.

Hojeando un libro empapado del mundo surrealista me encontré con lo siguiente: “Nos faltaba la vida de café-escribió Max Ernst retrospectivamente-. En Nueva York no teníamos artistas, pero no arte. Uno solo no puede crear arte. El arte depende en buena medida del intercambio de ideas con los demás”.¹⁵ Algo similar ocurre a la hora de construir memoria, como obra de arte. Es por eso que la memoria encuentra un refugio en el arte, ya que este en ningún caso pretende la objetividad y por otra parte la memoria de una nación no puede depender de sólo un memorante¹⁶ que pretenda escribir, pintar o filmar lo oficial. La memoria debería, al parecer construirse, por la suma de acciones de individuos memorantes. Creo que es precisamente, lo que hace a lugares como el museo de la memoria, un lugar cuyo interior se compone de recuerdos tortuosos, que en si es un gran recordatorio de concreto en quinta normal que parece decir “esto es para que nunca más suceda”. La memoria, algo tan frágil, debe mantenerse en movimiento, en constante actividad, para no perder lo propio. Es por esto que no

¹² Schultz Margarita. Memoria, arte y nación. Viaje a la memoria. Revista de Teoría del Arte N17, del departamento Teoría de las Artes de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. p5.

¹³ Ibid, p5.

¹⁴ Schultz Margarita. Memoria, arte y nación. Viaje a la memoria. Revista de Teoría del Arte N17, del departamento Teoría de las Artes de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. p6.

¹⁵ Klingsohr-Leroy Cathrin. Surrealismo. Taschen. p25

¹⁶ Entendemos por memorante aquel individuo que recuerda, que es capaz de memorar.

sólo me parece atractiva y coherente el hacer obras a partir de lo vivido y sino que necesaria para que otros puedan recordar. El documental, es el primer género que se reconoce dentro de la cinematografía que se adapta perfectamente a la tarea de construcción de memoria, incluso Patricio Guzmán confiere al documental la imagen de este como “el álbum de fotografía de las naciones”. Pero no sólo debemos ver al documental como el arte capaz de realizar dicha labor, ya que no buscamos el retrato más certero de una sociedad para construir memoria, buscamos más bien aquellos artistas cuyo interior se ve colmado de la esencia de las cosas, para compartirlas al resto. El arte trata de salir al encuentro y no de salir en búsqueda de algo.

Creo que hemos llegado al momento en que podemos afirmar que esa especie de director artístico innato que reposa en nosotros, despierta al momento de recordar y cuya esencia de sus obras de arte nacen de tales creaciones, de su memoria, cuyo fin es plantar algo nuevo en quien está en presencia de su creación. “La obra de arte se parece más bien a la cosa generada espontáneamente y no forzada a nada.”¹⁷ La obra se trata de la esencia, de lo original, de aquello que supera la forma. Esta podría ser la manera de reconocer el recuerdo como obra de arte, esperando que al momento de nuestro encuentro con la obra, esta se revele como resultado de un proceso interior complejo, del cual nosotros mismos fuimos partícipes, cuyo fin no es mostrarnos a nosotros mismos, sino que el espectador pueda ver en ella algún reflejo de su vida, pero de una manera que nunca se le hubiera ocurrido. En palabras de Salvador Dalí “El pintor no es un ser inspirado, sino alguien en condiciones de inspirar a los demás”.¹⁸

Para reforzar esta idea y finalizar la reflexión, acudiré a Heidegger por última vez, ya que nos advierte el hecho de que como artistas, o futuros artistas, no debemos pretender ser más que una figura pasajera, de la cual la obra no necesita para seguir existiendo como tal. “Precisamente en el gran arte, que es el único del que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación”¹⁹. Luego de un proceso largo e incluso agotador, el cual hemos recorrido para construir la obra de arte, nos damos cuenta de una cosa: la obra

¹⁷ Heidegger Martín. El origen de la obra de arte. de Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1996.

¹⁸ Klingsohr-Leroy Cathrin. Surrealismo. Taschen. p25

¹⁹ Heidegger Martín. El origen de la obra de arte. de Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1996. p16

parece haber sido mal criada por el artista y ahora con carácter autosuficiente, se dispone a seguir su camino, pidiéndonos a demás la independencia para poder existir en plenitud.

BIBLIOGRAFÍA

- Heidegger Martín. El origen de la obra de arte. de Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1996.
- Klingsohr-Leroy Cathrin. Surrealismo. Taschen
- Schultz Margarita. Memoria, arte y nación. Viaje a la memoria. Revista de Teoría del Arte N17, del departamento Teoría de las Artes de la Facultad de Artes, Universidad de Chile.

MEMORIA

CARLOS MOLINA GONZÁLEZ

La Idea:

Resulta un tanto difícil realizar una suerte de “bitácora”, reflexión y análisis de lo que, en este caso particular, fue el proceso creación y escritura del guión de Titanes. Difícil, dado que ha pasado ya un tiempo desde el momento que se pensó junto a Edison Cajas (Director y guionista también) la idea que daría forma a esta historia, corriéndose por tanto el riesgo de que eventualmente algo quede en el tintero o no se recuerde exactamente como fue, aunque si eso llegase ocurrir sería probablemente con respecto a algo menor, ya que las cosas importantes difícilmente se olvidan. Sin embargo, este tiempo transcurrido igualmente tiene algunas ventajas: permite ver las cosas en perspectiva y de un modo algo más global, de manera que se puede ser más autocrítico y reflexivo con el trabajo realizado, cuestión al final desemboca en un aprendizaje, hecho no menor.

Concluido este pequeño preámbulo, que sirve de marco a lo que aquí se revisará, corresponde ir a lo importante. Primero que todo cabe hablar de qué fue lo motivó a contar una historia como Titanes, cómo fue que llegamos finalmente a ella, dado que, la verdad de las cosas, en un comienzo con Edison no teníamos en absoluto claro qué presentaríamos como proyecto de Tesis. Sólo estaba la intención de trabajar juntos, tal como el año anterior se hiciera con el cortometraje Miércoles 8 / Martes 7, que también dirigió él, pero no más que eso.

Sin embargo, una vez que comenzamos a hablar y discutir más en propiedad qué era lo que queríamos contar, surgieron inquietudes con respecto a conceptos y hechos como la Memoria, la Dictadura en Chile y, de paso, el enfoque que percibíamos la cinematografía nacional había dado al periodo, sobre todo en el cine de ficción, que era lo que nos interesaba hacer. Al detenernos en este último punto creímos, quizá un tanto desde el prejuicio y de un conocimiento parcial, ya que no conocíamos todos los films, que el cine que habla de la Dictadura tendía a contar la historia desde las víctimas de los abusos y que nada había, o tal vez muy poco que incluso lo

desconocíamos, de tratamiento en profundidad de los victimarios, los torturadores o quienes daban las órdenes.

Podíamos ver que no había un film contado en sí desde esa perspectiva. Existía, por supuesto, su presencia, pero ella siempre era secundaria e iba hacia una representación un tanto estereotipada, como la del torturador “malo” o el agente de la CNI típico, gordo, seboso más bien, con lentes, bigotes y una estampa que denotaba inmediatamente que pertenecía a dicho organismo represor (cuestión relacionada con el imaginario colectivo al respecto y que la propia Dictadura de algún modo implantó). Todo esto hacía que finalmente dichas representaciones terminaran siendo bastante “maqueteadas” y sin una exploración mayor en la psicología de los personajes.

Ahora bien, también surgió en dicha discusión un tema que personalmente me ha obsesionado, y que tiene relación con el Chile que somos a partir de como se dio la Transición a la democracia, cuestión que, consideramos en ese momento, algo influía en las representaciones de los torturadores. Específicamente de lo que hablo es que partir de un paso consensuado hacia un gobierno democrático, con las fuerzas armadas aún detentando un enorme poder y con un modelo económico que si bien hizo algo más “social”, en lo medular seguía siendo neoliberal, finalmente el Chile que se tenía no era enormemente distinto, aunque desde luego no puede obviarse el cambio con respecto a los derechos humanos.

Dichas condiciones habrían provocado que en estos primeros años se comenzase a establecer, impulsada por la Concertación, una suerte de “Historia Oficial” con respecto a lo sucedido en los 17 años de Dictadura, en el sentido de que se reconocen los crímenes, se crean comisiones que apuntan a esclarecerlos o dejarlos al descubierto, pero finalmente lo que ocurre, yéndonos inmediatamente en lo que respecta al torturador, o al “malo de la película” por llamarlo burdamente, es que se erigen suertes de figuras insignes, como el “Guatón” Romo, Manuel Contreras o Álvaro Corbalán, predominando en ellos la figura del “monstruo”, un ser deshumanizado y despiadado con el cual no se puede tener nada en común, generando así una diferenciación y simplificación a la vez.

Estos torturadores y asesinos se levantan como suertes de “chivos expiatorios” también (esto dicho sin intención de minimizar sus crímenes) que pagan todas las culpas de la Dictadura, dejando de paso relativamente tranquilas a las Fuerzas Armadas por un tiempo, civiles de derecha y, lo más importante, a Augusto Pinochet, quien podía amenazar, de lo contrario, con un “Boinazo” o algo similar, dado el fuerte poder y apoyo político que aún detentaba.

Al llegar a esta conclusión (menos elaborada en su momento), coincidíamos con Edison en que esa figura “monstruosa” resultaba ya bastante cliché y alejada de la realidad, finalmente porque todas estas personas, y otras menos conocidas, eran padres o madres de familia, tenían sentimientos, querían, lloraban, como cualquiera de nosotros, eran humanos con todo lo “bueno” o “malo” que ello implique o traiga consigo, no monstruos, ni menos enfermos, como más de alguien podría verlos, cuestión que por lo demás podría implicar el no ser responsable de sus actos.

A esto también se le agrega el hecho de que todos ellos veían, cual más cual menos, como un trabajo lo que hacían, recibiendo un sueldo como cualquier persona a fin de mes. Por lo demás, y cosa no menos importante, creían que lo que hacían estaba correcto, que era en pos de salvar al país, como tantas veces el mismo Pinochet manifestó. Sin embargo, aquello no impedía que después llegasen a su hogar y acostaran a sus hijos o los “regalonearan”, por muy bizarro que parezca, y probablemente ese sistema funcionaba precisamente al no existir culpa, lo consideraban normal, parte de su rutina.

Nos parecía interesante este último punto, el de representar de una manera lo más realista posible la figura del torturador y de jugar un tanto con lo que el público espera respecto a él. Se deseaba romper con esa idea preestablecida de maldad pura y absoluta, como lo hace *El Hundimiento* (2005), de Oliver Hirschbiegel, al enfrentarnos con un Adolf Hitler también “humano”, paternal, real, y que por lo demás no dejó indiferente.

Habíamos tomado ya la decisión de que el cortometraje tratara de un personaje ligado al “lado” represor y que su representación no fuese la acostumbrada. Ahora el próximo paso era ver cómo convertíamos esta premisa y motivación en una idea concreta, en un argumento. Ambos ya habíamos recordado entremedio de todo este proceso historias de familiares, o cercanos, y su

relación o vivencias en Dictadura, por lo que en ese momento retomamos una que Edison había referido con respecto a un tío político que había sido chofer de la CNI.

Discutiendo vimos que dicha vivencia podía servir para lo que queríamos, tomarla como una referencia y no necesariamente como una suerte de “Historia basada en un hecho real”, cosa que no fue finalmente, quedando más bien como un punto de inicio. Además, que se tratara de un chofer coincidía con la intención que se tenía de explorar estas historias y personajes más pequeños, periféricos, dejando de lado los más emblemáticos, de modo de adentrarnos y dar a conocer otra realidad también, y por lo mismo se mantuvo como tal.

Teníamos así clara una nueva premisa, aunque igualmente hubo otras que se estaban quedando en el tintero, como el hecho que no queríamos que la historia tuviese una suerte de condena moral al personaje o que el discurso que se articulara a partir del guión implicase esto. Se pretendía librarlo de ello, de modo que finalmente el espectador fuese quien hiciera dicho ejercicio.

El personaje debía estar inmerso dentro de una rutina y normalidad, no existiendo desde su punto de vista una diferencia o separación entre el mundo privado, familiar, y el mundo del trabajo. Todo debía estar inserto dentro de esta rutina, siendo ahí donde entra a juzgar el espectador lo que ve y la contraposición de hechos, como que el auto que Raúl maneja (nombre que finalmente se da al personaje) sea usado para ir a dejar a su hijo al colegio y sólo minutos después pasa en él a buscar a sus compañeros de trabajo, o bien ya ha sido usado para transportar a detenidos.

El auto ahí es pura rutina, dentro de la lógica del personaje no existe problema o contrariedad en usarlo para ambos propósitos que podrían parecer tan opuestos, y es precisamente en momentos como esos donde queríamos encontrar y mostrar un cierto “horror en lo cotidiano” también, que quien viese el cortometraje pudiese llegar a esa idea, e incluso hacer el nexo con que estas personas no eran tan diferentes a uno y que bien podrían haber conocido a alguno, compartido con él y no haberle parecido alguien “malo”.

Así mismo, existía en esta primera etapa la intención de jugar un tanto con las temporalidades, tal como se había hecho con Miércoles 8 / Martes 7, que, como su nombre sugiere, estaba contado al revés y la historia armada de tal manera que se viese potenciada por esta alteración del tiempo. En el caso de Titanes se pretendía hacer un juego entre el pasado y el presente, centrandó en el primero la historia del chofer, cuyo núcleo familiar lo constituirían una hermana y el hijo de ésta. En el presente, a su vez, el protagonista vendría siendo dicho sobrino que en los '70 u '80 ve lo que su tío hace, pero nunca sabe muy bien qué es en sí y por qué hace tanto tiempo dejó de verlo. Ello sólo viene a descubrirlo ahora, en una suerte de secreto familiar que se revela 30 años después, razón por la cual, dicho sea de paso, el primer título que se barajó para el cortometraje fue En Familia.

Visto en perspectiva, dicho argumento puede parecer un tanto cliché y no muy novedoso como construcción dramática. Quizás el mayor atractivo podía residir en cómo armábamos y hacíamos converger estas dos temporalidades. Pretendíamos que la historia fluyera, que no se notara demasiado el paso de un tiempo a otro, que el pasado contara algo y que el presente no fuese sólo una confirmación de ello, sino que hiciese avanzar la historia, como una suerte de sola temporalidad. La idea principal, para ser un poco más claro, era la complementación sin trabas entre ambas.

No obstante, nos topamos con el problema, o más bien temor, de que aquella construcción atentara con nuestra idea de no cargar moralmente el cortometraje. Veíamos, y sentíamos, que la historia del chofer se armaba bastante bien, fluía, mientras que la del presente resultaba excesivamente dependiente del pasado, por lo que podía quedar demasiado utilitaria, corriéndose así el riesgo de que terminara articulándose como una suerte de discurso de los guionistas, juzgando a este personaje perteneciente a un organismo represor por el secreto que quedaría al descubierto.

Recelos mediante, se continuó con la idea y, ya en la instancia de "pitch", Alejandro Fernández (director de Huacho y a la postre nuestro profesor guía) sugirió que podría resultar mucho más interesante centrar todo en el pasado, ya que la historia igualmente era atractiva, cristalizándose de paso en ella de mejor manera las intenciones. Posteriormente el proyecto fue seleccionado, por tanto había que ver qué se hacía con aquella "pequeña" disyuntiva.

Llegamos a la conclusión de que la recomendación que hiciese Alejandro resultaba bastante atingente y adecuada dado los resquemores que teníamos, decidiendo de este modo centrar la historia en el pasado, por lo que ya haríamos un “corto de época”. La verdad de las cosas, y sobre todo visto ahora, dicha idea de contar Titanes en dos temporalidades obedecía más a un intento por seguir experimentado o probando con este elemento narrativo, algo más bien formal, que a una motivación concreta y de fondo que potenciase y se hiciese necesaria para la historia, como sí ocurre con Miércoles 8 / Martes 7.

Antes de comenzar hablar de la creación y construcción del guión parece pertinente hacer referencia a por qué se decidió situar esta historia en los ‘80 y no en los ‘70, cosa que en un momento igualmente se pensó (incluso en el proyecto presentado al “pitch” la acción transcurría ahí y Raúl pertenecía a la DINIA), descartándose luego, principalmente debido a las diferentes características que adoptó la represión en ambas décadas. Durante los primeros años ésta fue masiva, evidente, existiendo un verdadero exterminio destinado, en parte, a eliminar al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (cosa que se logró en buena medida), como también a otras personas que habían estado de una u otra manera vinculados a la Unidad Popular, cuestión que terminó siendo, en ocasiones, una suerte de “venganza latifundista”.

Dicha represión fue llevada a cabo en gran medida por la DINIA, que al final de cuentas era un organismo mucho más secreto de lo que posteriormente fue la CNI, que contaba con cuarteles claramente conocidos, como Borgoño en el sector de Estación Mapocho, y que durante los ‘80 fue más selectiva en sus acciones y crímenes, sobre todo al comienzo de la década, antes que se iniciasen las protestas masivas hacia medidas de la misma, estableciéndose de paso en la población un miedo más psicológico por las acciones “ejemplificadoras” que llevaban a cabo.

Consideramos que esta características más selectiva y “calma” de inicios de los ‘80 ayudaba a construir un relato que se prestase menos a juzgar moralmente al personaje y que hiciese parecer su rutina mucho más ligada a un trabajo cualquiera, una suerte de tensa calma, cosa que hubiese sido distinta si lo vemos mucho más relacionado con muertes o masacres, de las que no por ser un chofer podría haberse mantenido al margen.

También nos parecía interesante contextualizar en esta década dado que ahí es cuando se termina de consolidar el modelo económico neoliberal, por lo que se hacía atingente al carácter aspiracional que se quería dar a Raúl. Dichas decisiones apuntaban a que el contexto donde nos situábamos se hiciese necesario para contar esta historia, ocurriendo de este modo una “simbiosis” entre éste y la trama, no quedando como un mero telón de fondo.

Teníamos así definido lo que sería el argumento base de Titanes: un chofer de la CNI que vive con su hermana y sobrino y que no ve problema o culpa en mezclar ambos mundos, transcurriendo todo finalmente como una gran rutina en la cual se desenvuelve y, claro, nosotros entraríamos a mostrarla sin prejuicios ni cargas morales. A partir de eso se haría el guión del cortometraje, por lo que, dicho sea de paso y no menor, se está ya en condiciones del hablar del proceso creativo del mismo.

El Guión

Las primeras escaletas que escribimos y estructuramos mostraban, tal como se decía, a Raúl como un chofer de la CNI que vivía junto a su hermana y sobrino, quienes hace poco habían llegado desde el sur y desconocían por completo el trabajo desempeñado por él. Vale decir que se pensó en ellos como hermanos, y no como pareja en un primer momento, principalmente por el vínculo afectivo que Raúl podía tener con el niño (Danilo a la postre), dado que considerábamos mucho más potente que éste fuese de tío a sobrino que de padre a hijo, ya que en este último existe una suerte de “obligatoriedad”, siendo algo más bien establecido, por decirlo de algún modo, que en construcción, como en el primer caso, cuestión que nos interesaba explorar en el personaje.

Raúl se perfiló desde un comienzo como alguien carente de conflictos morales con su trabajo, aunque sí respetuoso con sus superiores, ya que sabía de lo que eran capaces. Además, bastante acomodaticio, adaptándose a lo que le pidieran, aunque implicara trabajar un fin de semana, cosa que hacía, en parte, para ir ganando la confianza y agrado de su jefe. Influye también en esto que su trabajo es una buena fuente de dinero, tal vez no tanto pero seguro, algo no menor considerando que el ‘82 comienza la crisis económica, teniendo adicionalmente la posibilidad de tomar diversos objetos de las casas allanadas a modo de “botín de guerra” (eufemismo para

robo), los que luego llevaba a casa o regalaba, por ejemplo, a sus padres, como ocurre con un televisor. Así, terminamos por configurar un personaje bastante oportunista y aspiracional, pero que a su vez, y a través de ello, quiere darle un buen pasar a su hermana y sobrino, situándose igual como alguien para quien la familia y los afectos importan.

De esta manera, se fueron creando momentos que expusieran tanto el ámbito familiar como laboral de Raúl, haciendo que en ambos se despeñase con total naturalidad, a la vez que también véamos como en la CNI iba asumiendo más responsabilidades aparte de ser el chofer del grupo, como el hecho de realizar seguimientos o participar en allanamientos portando un arma, siendo ya no sólo el tipo que va después a desvalijar la casa.

Sin embargo, nos encontramos con un problema, ya que si bien en un comienzo resultaba de absoluta importancia la rutina y el mostrar la CNI como un trabajo normal desde el punto de vista de Raúl, al enfrentarnos a ver un conflicto para Titanes esa premisa no lo permitía. El argumento no podía sustentarse en la idea de cotidianeidad dado que ello no generaba ningún conflicto en sí. De este modo, aquella idea de la rutina pasó a formar parte de las “capas” de la historia, suerte de sub-trama que la haría más “rica” y con mayor densidad.

Se determinó, por tanto, que ese conflicto iría por el lado de la familia, en el sentido que ésta rechaza y juzga moralmente lo que el personaje hace. Si bien antes estaba algo presente la idea con aquella escena donde Raúl lleva un televisor robado como regalo a sus padres, ocurriendo a raíz de ello una situación incómoda y posterior discusión ya que sospechan cómo lo consiguió, ahora ella iba cobrar más peso e importancia para la historia.

Dado lo anterior, debía hacerse evidente que la hermana de Raúl (llamada finalmente Angélica) sabía lo que éste hacía o al menos lo sospechaba. A partir de esta nueva premisa se fue construyendo mejor el argumento, pero igualmente en el desarrollo, hablando en términos de construcción aristotélica, la “cosa” no cuajaba del todo. Se tenía claridad con respecto a que hacia el final de la historia Angélica y Danilo abandonaban a Raúl, pero no pasaba lo mismo con respecto al cómo, a qué gatillaba esta acción, siendo por lo demás un problema bastante persistente y difícil de resolver a lo largo de la elaboración del guión, sobre todo en términos de verosimilitud.

A la par de estas discusiones se habían ido descartando escenas o cambiando unas por otras, pero manteniendo el mismo sentido. Dentro de las descartadas están las que mostraban a Raúl como un agente de la CNI de “tomo y lomo”, ya realizando labores de seguimiento de opositores o allanamientos portando arma. La principal razón para ello fue que consideramos que dichas situaciones implicaban un asenso demasiado rápido del personaje dentro de la “Central”, lo que no era coherente con el tiempo y desarrollo que permite un cortometraje. Así mismo, y sobre todo con el seguimiento, podían ser situaciones equiparables a otras que ya estaban y que en sí no ayudaban al “avance” de la historia, ni a una construcción considerablemente mayor del personaje.

Ahora, y retomando el problema que teníamos con respecto al elemento desencadenante de la ida de Angélica y Danilo, se determinó que ésta fuese generada por una grabadora durante la fiesta de aniversario de matrimonio de Segundo y Delia, los padres de Raúl. Dicho objeto, desde luego, había sido ya colocado antes en la historia y Angélica, a esa altura y luego de algunos cambios entre las versiones de guión, sabía a qué se dedicaba su hermano y lo aceptaba, ya que igualmente su trabajo le proporcionaba estabilidad económica a ella y su hijo, aunque esto era siempre y cuando Raúl no involucrase a Danilo de alguna forma con la CNI.

La grabadora en cuestión se instala a través de una escena en donde el niño juega a “policías y ladrones”, grabando en ella el relato de su persecución. Durante este juego Angélica va a buscarlo para hacer las tareas, deteniendo su atención en el objeto. Al preguntarle de dónde la sacó, Danilo responde que fue un regalo de su tío. Angélica cree, y en ello no se equivoca, que Raúl la ha sacado en uno de los allanamientos y luego obsequiado a su sobrino, tal como lo hizo con sus padres y el televisor. Dado esto, se la quita, devolviéndosela a su hermano y advirtiéndole que no se la vuelva a pasar al niño, que no se atreva a meterlo en sus “cuestiones”.

Durante la fiesta de aniversario, Raúl es dejado en evidencia frente a todos los asistentes por su padre, que se encuentra ebrio, de pertenecer a la CNI. Ante ello, ofuscado abandona la celebración, yéndose a dar una vuelta junto con Danilo en el auto. Angélica, preocupada, sale a buscarlo y en su trayecto escucha unas voces de niño viniendo desde una pieza. Va hacia ella y al entrar ve que provienen de la grabadora de su hijo, descubriendo así que Raúl se la había devuelto a sus espaldas, cosa que mostrábamos antes.

En ese momento, al escuchar lo que parecen unos juegos de un padre con sus hijos, cae en cuenta que esas personas bien pueden estar muertas y que su hermano con seguridad está de alguna manera involucrado. De este modo, enfrentada al horror y a que Raúl ha involucrado a Danilo con su trabajo, con el peligro que ello puede conllevar, decide dejar a su hermano e irse con sus padres junto a su hijo.

Si bien teníamos la situación que queríamos, no terminaba de convencernos del todo. Las circunstancias en las que Angélica descubre la grabadora podrían parecer inverosímiles, muy “puestas”, dejándose al descubierto el guión, cosa que obviamente no deseábamos. Por lo demás, se cargaba con demasiado peso a un objeto que no podía hacerse cargo de un hecho tan importante para la historia, dado que no parecía tampoco creíble que Angélica se fuese por la grabadora. Considerábamos que no era razón suficiente, ya que ella igual podía intuir de antes a todo lo que estaba expuesto Raúl si trabajaba para la CNI, no siendo en sí lo que ocurre en la fiesta una real “revelación”. Sin embargo, y como en ese momento no teníamos una “salida” mejor, se decide mantenerla en espera que se nos ocurriese algo más verosímil y coherente con el desarrollo de la historia.

Ahora bien, antes de relatar cómo es que se soluciona dicho problema se hace imperioso mencionar que el proyecto en sí estuvo ad portas de un “gran cambio”, y que el mismo influyó directamente en algunas escenas que terminaron siendo parte del cortometraje. Esto, dado que, por un tiempo (corto) se decidió como equipo hacer de Titanes un largometraje, considerando que ya el guión a esas alturas tenía alrededor de unas 40 páginas, por lo que “sólo” faltaban 20 para llegar al largo, a lo que se sumaba una cierta convicción de poder solventar lo que implicaba este desafío a nivel de producción.

Si bien anteriormente se había pensado en esta opción, descartándose por cómo había sido concebido originalmente el proyecto y porque no era cosa de llegar, escribir y transformar una estructura narrativa más o menos establecida, en el estado de ese entonces había un convencimiento y ánimo de grupo que arrastró a todos a creer que lo mejor era salir ya con un largometraje de la Escuela, y que, por supuesto, íbamos a ser capaces de ello. Alejandro se opuso a la idea, consideraba que los tiempos no nos acompañarían para poder concretar este cambio a nivel de guión y repensar la producción. En parte a esto, y porque comenzamos a poner quizás

un poco más los pies sobre la tierra, fue que finalmente la idea se desechó y volvimos al “espíritu” inicial.

No obstante, durante el tiempo que se pensó en el largometraje hubo que escribir, desde luego, nuevas escenas, recuperándose a la vez algunas antes desechadas. Visto desde ahora, este ejercicio, y el hecho de haber concretado el largometraje, hubiese sido un craso error al menos en lo relativo al guión, ya que lo más probable es que se habría terminado originando un “corto inflado”, con escenas redundantes y sin que la historia avanzase demasiado, únicamente valiendo el sumar hojas, esto en gran medida como consecuencia del poco tiempo con el que habríamos contado (aproximadamente un mes) para crear nuevas escenas y modificar igualmente el argumento, ello sin contar revisiones y reescrituras.

Sin embargo no todo fue negativo con respecto a esta idea de largometraje, ya que, como se decía, dos escenas pensadas para él terminarían formando parte del cortometraje que finalmente haríamos. Una de ellas es la de inicio, correspondiente a la celebración del cumpleaños de Danilo, al cual asisten los agentes de la CNI y en donde puede verse a Angélica molesta e incómoda con su presencia.

Resultaba una buena escena dado que en ese momento no se sabe que los hombres ahí presentes son agentes, ni menos se entiende la actitud de Angélica. Ello sólo se logra después, al ver la secuencia donde aparecen estos mismos hombres y Raúl con un detenido a bordo del auto, cosa que funcionaba muy bien con esta premisa de la cotidianidad, de tipos que se pueden ver animando un cumpleaños y jugando con niños, pareciendo incluso simpáticos, y luego haciendo su trabajo, marcándose así un contraste con la imagen típica de los agentes, tal como al comienzo se explicaba.

Con respecto a la otra escena, se hace necesario primero señalar que había ocurrido un nuevo cambio en el guión, esta vez sugerido por Alejandro. Él nos decía por qué no mejor Raúl y Angélica en vez de hermanos fuesen esposos, ya que prácticamente eso parecían en el guión, no existiendo una diferenciación demasiado marcada. Además, ello podría potenciar la situación de la fiesta familiar, dado que Segundo y Delia pasaban a ser padres sólo de Angélica, no teniendo Raúl ya ningún apoyo en esa instancia por ser el extraño de la familia, haciéndolo más

vulnerable. El único pero muy entrecomillas era qué pasaría con la relación entre Raúl y Danilo, si se podría ver perjudicada por esta “obligatoriedad del afecto”, como se decía antes, o bien funcionaría en el sentido de un padre afectuoso con su hijo, que es como, considero, finalmente ocurre.

La escena en cuestión, entonces, es una que identificamos como “post-sexo”, en donde Raúl y Angélica están desnudos en la cama por la mañana, viéndose a ella totalmente ida y mirando el televisor robado que habían llevado de obsequio a sus padres y que estos rechazan, mientras Raúl luce bastante tranquilo, como si nada fuera de lo normal pasara, actitudes que demuestran como ambos ven la relación. Para Angélica ya está perdida y sólo le falta juntar valor o una mínima última razón para irse con Danilo, al tiempo que Raúl ve más la actitud de su esposa como una exageración y capricho casi, sin percatarse muy bien de lo que en su hogar se está gestando, ese ambiente enrarecido. Él, de alguna manera, da en una “tecla” totalmente distinta a ella.

Si bien habíamos vuelto a la idea de realizar un cortometraje, con un guión de alrededor de 40 páginas ello era algo difícil, por lo que resultaba necesario acortarlo, sin perder en el ejercicio, claro, la esencia o claridad de la historia. Así comenzamos a ver que podíamos sacar o acortar, pero ello no redujo sustancialmente la duración, hasta que decidimos que la secuencia del aniversario de Segundo y Delia ya no iría por dos razones. Una de ellas era netamente por duración, ya que tenía 12 páginas, lo que en verdad era demasiado, y eliminarla acortaba bastante las cosas; la otra razón, y ya en el orden de la historia y su estilo, tiene que ver con que era una escena que, de alguna manera, desencajaba con el resto, era demasiado grandilocuente, coral, con muchos personajes interactuando a la vez y en donde, además, estaba el clímax de la historia con la consabida y problemática grabadora.

Con esta secuencia fuera volvíamos a quedarnos sin final o pie para ello más bien, aunque igualmente las cosas en la historia continuaban cambiando. Con la inclusión de aquella escena del cumpleaños, y Angélica ya molesta con Raúl y su trabajo, no era necesario contar el cómo la CNI se adentra en la vida de la familia, porque ya desde un principio está, planteándose por lo mismo al cumpleaños como “la gota que rebasa el vaso”, y teniendo que entenderse que nosotros comenzamos a contar la historia no desde que Raúl entra a la “Central”, sino que ya lleva un

tiempo en ella, conociendo su esposa lo hace y a lo que podrían estar expuestos, existiendo así un conflicto desde antes que termina de explotar en dicho momento.

Aquello implica, en cierto modo, que el “mundo de Titanes” no comienza en el cortometraje, sino que lo había hecho antes y nosotros lo tomamos a partir de su punto de inflexión más crítico, esto con respecto a la relación de Raúl y Angélica, y que por tanto vamos conociendo a estos personajes y su conflicto sobre la misma “marcha” de la historia.

A partir del cumpleaños ya no hay vuelta atrás en su relación y lo que sigue sólo da más argumentos a Angélica para irse, ya sean las cosas robadas que sigue trayendo Raúl a casa o Danilo jugando con la grabadora (que se mantuvo, pero como un elemento más, sin el peso dramático de antes). Del mismo modo, también estaba la idea de crear o generar a partir de estos gestos una atmósfera enrarecida en la casa, que ésta se volviese una amenaza más para Angélica y Danilo, de manera que igualmente la impulsara a tomar la decisión de irse.

Cabe mencionar que esta idea de atmósfera no está del todo encarnada en el guión, ya que es algo que para nosotros siempre fue un elemento que tenía que venir dado a partir sobre todo de la fotografía y la actuación, que por medio de ellos se sintiese ese “algo” raro, como considero termina ocurriendo en la mencionada “escena de post-sexo”.

Teniendo ya la línea de acción de Angélica clara, parecía estar terminado el guión, aunque el final podía ser mejor. En el que teníamos, ella y Danilo han abandonan la casa, no viendo nosotros (el espectador) cómo ni cuándo lo hacen, sólo que Raúl llega y ellos ya no están, siendo una “sorpresa” para ambos. Conocedores de esta situación personal, Mister Chile (su jefe) y los otros agentes deciden llevarlo a un topless para subirle el ánimo, cosa que algo logran. Luego de ello, Raúl llega trastabillando a casa a pasar la borrachera, levantándose al día siguiente a desarmar la cama de su hijo, esto en un intento por comenzar a superar lo ocurrido. Mientras lo hace, Mister Chile llega a buscarlo para seguir con las labores rutinarias, dando a entender con esto que de alguna manera Raúl ha empezado a dejar de lado a su familia, decidiéndose por esta otra “familia” de la CNI que lo acompañó en sus momentos difíciles.

Si bien el final funcionaba e iba de acuerdo a nuestra idea de no juzgar en sí al personaje, terminando a la vez con un cierto dejo de incertidumbre, Alejandro nos sugirió que éste podía ser otro, en donde ya las cosas no se le presentasen en apariencia tan simples al personaje. En él, luego de la ida al topless y posterior borrachera, Mister Chile llega a la casa de Raúl a dejarle una sorpresa, y que mejor, y lapidaria sorpresa, que traerle de vuelta a su familia, claro está contra su voluntad y con todo lo que ello puede sugerir.

Era un final que nos gustaba bastante, lleno de contradicciones, en donde Raúl conseguía lo que quería y necesitaba para recuperar la estabilidad perdida pero no de la forma que le hubiese gustado, ya que ahora estaba “amarrado” definitivamente a la CNI, de alguna manera les debía un favor, además de tener la incertidumbre de no saber si algo le habían hecho sus compañeros de trabajo a Angélica y Danilo para traerlos junto a él.

Igualmente este final dejaba cosas abiertas a la imaginación, terminando con Raúl viendo como los agentes se van, no sabiéndose qué pasa después dentro de la casa, como tampoco al día siguiente en el trabajo, si efectivamente va, si dirá algo con respecto a qué hicieron para traer de vuelta a su familia o terminará dando las gracias. Raúl en el último plano duda o más bien no sabe cómo reaccionar ante ello (a lo que suma el hecho que se sabe “amarrado” a la CNI), y de alguna manera uno, como espectador, podría tener esa misma interrogante.

Por último, Alejandro igualmente nos sugirió que debería existir una escena en donde se viese a Raúl reaccionando, “explotando” por la ida de su familia, que los fuese a buscar, que no se quedase pasivo como hasta el momento lo habíamos visto (algo en lo que también Orlando Lübbert, asesor del proyecto, hacía hincapié y criticaba). Así surge la escena en donde Raúl angustiado y furioso va a buscar a Danilo y Angélica a la casa de sus suegros, dejando de paso al descubierto su lado más soberbio, petulante, creyendo que tiene un poder especial por pertenecer a la CNI y que es una especie de intocable, esto cuando comienza a amenazar al vecino que sale a decirle que en la casa de sus suegros no hay nadie. Ahí, en cierta forma, es un completo agente.

Personajes y Guión

Con los dos cambios antes señalados habíamos dado por concluido el guión, o al menos eso creímos por poco tiempo, ya que al momento de conocer a los actores que interpretarían a dos de los dos agentes, los que recibieron por “chapa” (el nombre o apodo que se usaba para ocultar la verdadera identidad por razones de seguridad tanto en la CNI como los opositores a la Dictadura) Huaso Marambio y El Hombre, las cosas cambiaron un tanto. En dicha ocasión vimos ensayando con el guión e improvisando a Daniel Antivilo (El Hombre), dándonos cuenta que podíamos sacarle más partido, darle más textos, que también apareciese como un agente importante y no el mero acompañante del resto, como era hasta ese momento

Lo destaco ya que el hecho de conocer al actor que interpretará finalmente a un determinado personaje puede dar también una nueva visión sobre el mismo, replanteándotelo en beneficio de la historia. En este caso particular su gran estatura, además, lo hacía bastante notorio, no es un agente que pasaría desapercibido, por lo que su personaje, con las modificaciones de guión, quedó a la par del Huaso Marambio en cuanto a protagonismo, terminando Titanes de nutrirse bastante con la presencia de Daniel.

Este fue el último cambio al guión hecho en el papel, ya que vendrían otros, de forma no de fondo, durante el rodaje, aunque eso estaba previsto que ocurriese, básicamente por el estilo de dirección de actores que utiliza Edison. En este sentido, los actores improvisaron en base al guión, existiendo más una semi-improvisación si se quiere. Siempre, desde el inicio, se fue conciente de ello, como también que había cierta información que no podía perderse en medio de ese juego “libre” de los actores, pero estando igualmente abierto a sus sugerencias cuando sentían que el personaje interpretado así lo “pedía” o resultaba coherente.

Del mismo modo, desde el inicio del proyecto se tenía claro quién interpretaría a Raúl. Edison ya había trabajado en un cortometraje anterior con Jean Rubilar, por lo que confiaba en él. Su contextura y “estampa” coincidían con el tipo de personaje que ese estaba pensando, haciéndolo creíble, dado que no hubiese sido lo mismo ver a alguien como Daniel Antivilo, por poner un ejemplo extremo, interpretando a Raúl Aravena, y de haber sido así, la forma de

abordar y tratar al personaje habría terminado de ser distinta de la que se tenía pensada y que nos interesaba mostrar.

El tener desde un comienzo claro quién va a interpretar el personaje que estás pensando, y cuya historia cuentas finalmente, ayuda bastante para poder imaginar cuales son límites del mismo, qué sería capaz y no de hacer o qué se vería creíble en él. Uno en estos casos tiene en mente la figura del actor y va pensando a partir de ello cómo se comportaría, existiendo ya desde el inicio una suerte de simbiosis entre el actor y el personaje, cosa que el mismo guión va marcando pero que después el actor termina dar forma y carácter concreto.

El Título

Antes de hablar de cómo se dio el rodaje desde al perspectiva del guión, resulta buen momento para explicar por qué el nombre del cortometraje terminó siendo Titanes, considerando que se había comenzado, como se decía antes, con uno algo distinto, En Familia. Los primeros acercamientos al nombre definitivo comenzaron a partir de la “chapa” de uno de los agentes de la CNI, específicamente el jefe del grupo al que Raúl pertenece, Mister Chile.

Como algunos recordarán o habrán visto, y si no aquí la explicación, Mister Chile era el nombre de uno de los luchadores más populares del programa de televisión “Los Titanes del Ring”, transmitido en los ‘80 por TVN. Edison lo sugirió como “chapa”, haciendo alusión también a la importancia que se daba entonces en el país al concurso “Miss Chile”, por lo que funcionaba como una suerte de parodia. Al mismo tiempo, el actor que esperábamos interpretase este papel (y que finalmente lo hace), Otilio Castro, tiene un cierto parecido con el mencionado luchador.

A su vez, y producto de la popularidad del programa, consideramos que Danilo podía ser un fanático más, y por ello en una de las primeras escenas del cortometraje aparece viéndolo. Establecidas dichas ideas comenzamos a decir, medio en broma medio en serio, por qué no renombrar al cortometraje como Los Titanes. Durante un tiempo estuvo como nombre tentativo junto a En Familia, hasta que nos decidimos por el primero. No obstante, poco después coincidimos en que sonaría más contundente, con más fuerza, si sólo se llamase Titanes.

Esta decisión, sin embargo, no se ve únicamente motivada por la televisión de la época. Creíamos igualmente que el juego con el nombre Titanes resultaba coherente con el carácter y poder que detentó la CNI en Dictadura. Eran en sí unos verdaderos “Titanes” que podían actuar con total libertad e impunidad para cometer crímenes y eliminar opositores, a la vez que tenían un gran poder, o más bien presencia, dentro de la vida nocturna y “farandulezca” de Santiago, visitando topless y relacionándose con gente de la televisión. En ese sentido quizás uno de los mayores “exponentes” resultó ser Álvaro Corbalán, del cual el personaje de Mister Chile toma algo, como se ve en dos escenas del cortometraje.

Así mismo, y a la larga, el final del cortometraje, con Mister Chile yendo a dejar a Angélica y Danilo a casa, y de paso “amarrando” a Raúl a la CNI, terminaba de “hacer honor” al apelativo antes referido. En este sentido, Orlando dirá que la historia habla de la manipulación, que el final es perverso, dejando entrever un poco aquello de que “al servicio se entra, pero no se sale”. Lo cierto es que creo en definitiva que el cortometraje termina hablando, a un nivel pequeño si se quiere, del poder de la Dictadura en aquellos años, cómo era y quienes lo ejecutaban, pero sin un tono grandilocuente, sin pretender ser “El” relato del periodo, sino más una mirada sobre el mismo.

Cuando se inició el proyecto no pensamos exactamente hablar del poder, más bien fue algo que se dio al ir construyendo la historia y por las mismas situaciones que íbamos escribiendo. Aquel tema se hizo de alguna forma inevitable, descubriéndose y revelándose en el camino, cosa que me parece mucho más interesarse que el cerrarse a una sola idea desde la génesis de un proyecto, lo que no implica tener nada claro al comienzo, ya que de algunas certezas y premisas básicas hay que partir.

Rodaje

Aparte de los mencionados cambios al guión surgidos en rodaje por parte de los actores, igualmente se dieron otras modificaciones, aunque estas obedecieron a más bien a factores como que estábamos realizando un “corto de época” y a cuestiones de tipo técnico. Una de las más significativas, aunque no por eso radical, tiene que ver con las escenas que transcurrían al interior del auto. La mayor parte de ellas consistían en recorridos por las calles de Santiago que

involucraban unas tres o cuatro cuadras. El primer problema en este sentido surge por no encontrar las calles necesarias relativamente despejadas de autos (modernos la mayoría) y que además tuviesen una arquitectura correspondiente a los '80.

La verdad de las cosas, calles con la mencionada arquitectura hay, ya que aún quedan barrios un tanto detenidos en el tiempo. El problema, sin embargo, era encontrar algunas que no tuviesen tanto tráfico "moderno" por al menos la cantidad de cuadras mencionada, cuestión que a su vez haría más fácil el trabajo de todo el equipo. El transitar del auto tenía que verse, dado que si estamos contando la historia de un chofer de la CNI debe vérselo manejando, haciendo su trabajo. Otro de los problemas tenía que ver con el sonido, esto debido a que el motor del auto provocaba demasiado ruido, corriéndose el riesgo que los diálogos al interior quedasen enmascarados. El último inconveniente que se tuvo va de la mano al acto mismo de manejar el Opala (modelo que efectivamente usaba la "Central"), que resulta más difícil que un automóvil actual.

Ante estos tres problemas, finalmente se resolvió que el auto sería empujado por los miembros del equipo de rodaje, evitando el ruido del motor y el fallo en la conducción, y actuación por ende, por lo que la velocidad quedaba reducida y las distancias a recorrer también. Ello implicó el modificar un tanto las escenas de acuerdo a estas condiciones, cuidando que se viesen y percibiesen creíbles los tramos recorridos con respecto a lo que se estaba contando. En lo personal, creo, hubiese sido más atractivo, más no determinante para la historia, el ver el Opala recorriendo más tiempo calles de la ciudad, como también la dinámica que en esa acción podría haberse dado con los diálogos.

Visto ahora, tal vez la única escena que perdió algo con este forzado cambio fue en la que se ve a Mister Chile reprendiendo a Raúl por llegar tarde. Originalmente era con el auto en movimiento y se tuvo que realizar finalmente con el vehículo detenido debido a su larga duración. Si bien se desarrolla bien y cumple su función narrativa, hubiese sido interesante ver como Raúl debe preocuparse de manejar bien al tiempo que se siente intimidado y es increpado por su jefe, lográndose, eventualmente, otra dinámica, sensación y ritmo en la escena.

Montaje

Hubo también, como era de esperar, cambios al guión en esta etapa, dado que no puede considerarse como mera reproducción literal de éste al montaje, obviando así las posibilidades que ofrece y considerando igualmente que en ocasiones se hacen necesarias variaciones al no salir en rodaje todo como estaba originalmente pensado desde el guión. De esta manera, el orden de algunas escenas terminó siendo modificado, mayoritariamente en el desarrollo, aristotélicamente hablando, cosa que no alteró sentidos, pero que sí permitió en general que la historia se contase mejor, sobre todo en lo relativo a la línea de acción de Angélica, que si bien en guión funcionaba, luego, al darle ese mismo orden en montaje, no quedaba del todo “orgánico” y claro el por qué de su ida de casa.

Estos cambios, creo, pudieron haberse visto en parte facilitados por el carácter mismo de las escenas o secuencias, que estaban construidas como bloques -teniendo cada una de ellas un cierto sentido en sí misma, con una acción que comienza y termina, contando además con pequeños nexos con escenas pasadas o futuras, de modo que igual la historia avanzase-, por lo que bien podían cambiarse de lugar sin que el cortometraje se viese alterado en su sentido. Permitían un leve juego, más que nada en el desarrollo, ya que el inicio y el final están fuertemente cargados de sentido, ya sea por la actuación o los hechos mismos, que difícilmente podría haberse realizado algún cambio en ellos sin que este hubiese parecido al menos extraño o poco coherente.

Sin embargo, las cosas con respecto a los bloques no fueron tan simples como podría desprenderse de lo antes escrito. Es, de hecho, uno de los mejores y mayores aprendizajes que en lo personal puedo sacar del cortometraje y del proceso de creación del guión, por lo que podrá intuirse que algún eventual problema se tuvo con ellos durante el montaje, razón por la cual se retomarán y hablará particularmente de ellos más adelante.

Además de las modificaciones mencionadas, también algunas escenas fueron eliminadas, o parte de ellas, ya sea por cuestiones de actuación, ritmo o bien dado que podían resultar un tanto redundantes. Dentro de las eliminadas se encuentra la secuencia antes referida en donde Danilo juega con la grabadora, debido a que no funcionaba del todo bien por un tema de actuación y

porque la grabadora usada no parecía creíble con la época, a lo que se suma igualmente que podría escaparse un tanto del punto de vista principal que se debía tener con Raúl.

La eliminación de dicha secuencia es en verdad una de las cosas que más lamento. Consideraba interesante ese paralelo que podía darse entre Danilo jugando “policías y ladrones” y el trabajo de Raúl, pudiendo resultar atractivo esto de mostrar al hijo imitar hasta cierto punto la actividad del padre sin saberlo, cuestión que en verdad obedece más a modelos que se reproducen de la televisión con las series policiales estadounidenses, pero que de todos modos encontraba un correlato en la realidad nacional de entonces. Por lo demás, también podía funcionar, o aportar desde cierto punto de vista, a esa atmósfera “enrarecida” y amenazante del hogar de la que se hablaba anteriormente. No es algo determinante, pero sí le agrega una “capa” más a la historia, a la vez que habla de una época y sus contrastes, cosa que la enriquece.

Método de Trabajo

Antes de hablar de los mencionados “bloques” se hace necesario explicar cómo es que se llegó a esa estructura, cuestión que en parte va de la mano con el método de trabajo usado para escribir el guión entre dos personas. Básicamente lo que se hizo, una vez definida la línea de acción general del personaje y los elementos constitutivos de la historia, fue que cada uno creaba por su cuenta escenas que considerara apuntaran a esto para luego contrastarlas. Ahí se discutía, se estructuraba o cambiaban cosas por recomendación mutua (en medio de esto igual, como se dijo antes, estaba la guía de Alejandro y Orlando), y si había algo que el otro ya había contado, o podía apuntar a lo mismo, se pensaba en otra escena que hiciese “avanzar” la historia, o bien se sacaban también algunas si a uno u otro no convencía, todo, claro, de mutuo acuerdo.

En ese sentido, considero, se fue generoso, por decirlo de algún modo, al dejar ir escenas que tal vez a uno le gustaban pero no necesariamente al otro, primando así siempre el “bien” de la historia. De la misma manera, y aunque en un comienzo hubo particular cuidado con no cambiar elementos de las escenas escritas por el otro, con el paso del tiempo ello se fue perdiendo y ambos comenzamos a modificar o agregar pequeñas acciones o diálogos a éstas, pero siempre mantenido el sentido de la misma, terminado de tener el guión ambas manos bastante “mezcladas”.

Ahora bien, y ya expuesto lo medular del método de trabajo, decir que la mencionada estructura de “bloques” no fue algo pensado desde un comienzo. Aunque se sabía que el orden de algunas escenas o secuencias podía cambiar en el montaje, no hubo una discusión con respecto a la estructuración en “bloques” de las mismas. Visto ahora, considero que más bien fue una idea que inconscientemente quedó del anterior cortometraje Miércoles 8 / Martes 7, en donde sí se pensó en esta estructura de escenas que después en montaje podían cambiar de ubicación, principalmente porque ahí se contaban dos historias, por lo que las posibilidades de intercambiar éstas con cierta libertad eran mayores.

Igualmente creo que el mismo método de trabajo utilizado posibilitó o facilitó dichos “bloques”, dado que, al escribir cada uno por su cuenta escenas o secuencias, no se podía tener un control del *raccord* entre éstas al no saber bien qué y cómo iba a escribir el otro, a la vez que también nos planteamos el relato con un carácter bastante elíptico a ratos, sobre todo en lo referente a las rutinas y en no ser demasiado explicativos con el “mundo” que creamos en Titanes. De este modo, y casi sin percatarnos, fuimos construyendo en “bloques” la historia, cosa que, personalmente, sólo vino a ser evidente una vez visto el montaje y los cambios de orden realizados.

Sobre los “Bloques”

El punto central con respecto a los “bloques”, viéndolo con la distancia que entrega el tiempo, se encuentra finalmente en el carácter marcadamente elíptico de la estructura de guión de Titanes. Interesaba jugar con ello y no ser demasiado explicativo con este mundo que creamos, que se armase por acumulación, de manera que a medida que avanza la historia se fuesen revelando diferentes aspectos de la vida de los personajes, así como el conflicto principal paulatinamente, evitando concentrar buena parte de esta información al inicio. Del mismo modo, y como ya se hacía notar, es probable que haya influido en esto el método de trabajo antes descrito, como también el hecho de ir construyendo una rutina en Raúl con fragmentos de su trabajo que nos permiten conocerlo al tiempo que hablan del “mundo” de la CNI también.

Dicha estructura elíptica, independiente de los factores que hayan influido en su aplicación, creo, siempre fue bastante intuitiva en su uso, no siendo conscientes de su fragilidad, dado que al

ser bastante limitada y única la información que se va entregando en las escenas casi cualquier cambio en rodaje, o posteriormente en montaje, puede resultar un tanto perjudicial. Dicha información no es entregada de nuevo y el argumento está armado con los “datos” justos, por lo que si se saca una pieza el “edificio” entero puede tambalear. Existe así un equilibrio bastante delicado en este tipo de construcción dramática con el que hay saber trabajar y lidiar, cosa que en verdad termina de aprenderse en la práctica misma como comprobamos.

No se trata de ser alarmista, aunque tal vez lo anterior bien puede dar esa idea, pero ciertamente al momento de vernos enfrentados con el montaje, y los sucesivos cortes, nos percatarnos de esta “peculiaridad” de la construcción elíptica, dado que el cortometraje no lograba contarse del todo bien, no fluía como debía y eso en parte se debía, o en ese momento se consideró, a como estaba planteado el guión desde los “bloques” y la inexperiencia en su uso.

Discutiendo y analizando con Alejandro se podía ver precisamente aquello de que si se saca una escena, o si ciertas otras se cambian de ubicación con respecto al guión, la estructura tambalea un tanto, producto que no hay otra escena que entregue esa misma información, y porque también esa escena particular tiene su razón de ser en el guión en el lugar que está. Del mismo modo, hizo ver que estos tipos de estructuras elípticas necesitan de un soporte mayor que las sustente para así darles cierta lógica que las haga más “amables” al espectador y éste no se “salga” de la película.

En dicho sentido, por ejemplo, algo que pudo ayudar hubiese sido marcar un poco más el paso de los días, ser al respecto menos radical en la elipsis, dando un marco más establecido al espectador por el cual moverse, como ocurre con Miércoles 8 / Martes 7, que si bien tiene una estructura parecida en cuanto a los bloques, ya desde el título se intuye que la acción pasa en dos días, por lo que todo está cerrado dentro de esa lógica, existiendo ya una cierta perspectiva y expectativa de lectura.

No obstante, considero que el tema del montaje, más que nada en las primeras versiones, y aún cuando el análisis hecho respecto a la estructura elíptica y sus potenciales complicaciones resulta atingente y acertado hasta cierto punto, pasó menos por ésta y los consabidos bloques, que por haber marcado en ese momento mejor las intenciones por medio de la forma en que se

armaban las mismas escenas, dando con el “tempo” que requerían, así como por el orden dado a éstas en la construcción del relato.

Por ello terminó pasando más la resolución del montaje, creo, dado que igualmente se mantuvo al final cierto orden de guión, que igualmente tenía su razón de ser en cuanto a la información y sentido que entregaba. De todos modos, hubo algunos cortes previos al final que, me parecían, funcionaban bastante bien, aún cuando podían tener una elipsis más marcada, cosa que me resultaba interesante, pero ciertamente ya con el corte definitivo se terminó por armar mejor el relato y todo fue mucho más armónico, logrando a la vez atmósferas que en anteriores versiones sólo estaban insinuadas, y en eso también influyó el uso del sonido y *score*.

Ahora bien, esto no quiere decir que no se valore los aprendizajes con respecto a los “bloques”. Igualmente se analizó bien su potencial fragilidad, como antes se decía, y las formas de trabajar con ella, ya que resulta bastante atractiva cuando se quiere contar una historia en donde conozcamos a los personajes a la par que se va develando el conflicto, y en donde su “mundo” ya viene dado de antes, debiendo contarlos o develarlos en ese mismo avanzar de la historia, todas cuestiones que desde el punto de vista de la construcción dramática resultan interesantes y desafiantes de poner en práctica.

Autocríticas y Conclusiones

En lo respectivo a las autocríticas y reflexiones que puedan quedar por hacer, existe una en la que haría especial detención y que guarda relación con cómo pasamos en ciertas ocasiones hacia el guión los datos que conocíamos respecto a la manera en que operaba la represión. La escena de la micro resulta particularmente ejemplificadora en este sentido, ya que se construyó poniendo en juego formas de actuar de la CNI que la mayor parte de la gente no conoce y que bien puede llevar a más de alguien a una pequeña confusión o lectura dificultosa.

En ella se ve al personaje de Miguelito, que ya habíamos visto al comienzo “poroteando” junto a los agentes (así se denominaba cuando un detenido salía con sus captores para decirles en que casa se escondían sus compañeros, delatándolos), arriba de la misma micro en la que va Raúl disfrazado. Justificábamos la presencia de ambos en el mismo lugar basándonos en el

hecho de que la CNI en ocasiones dejaba libre luego de un cierto tiempo a quienes había detenido, pero de todas formas continuaba realizándoles seguimientos e intimidándolos, pudiendo nuevamente detenerlos. La escena pretendía mostrar ello, además de dar a entender que Raúl podía sacar más información útil a partir de los otros opositores a la Dictadura que iban abordando rumbo a una manifestación.

Ahora bien, y como se decía, es posible que personas que vean el cortometraje no entiendan bien que hace Miguelito en la micro si antes estaba detenido, y además casi sin ni una huella de los golpes recibidos (esto último tiene ver con el “juego” de las elipsis marcadas). Podría generarse ahí un pequeño ruido que entorpezca el buen fluir de la historia. Caímos en una especificidad y detallismo tal que podía ser levemente perjudicial para el cortometraje, siendo sólo conscientes de ello ya en el montaje.

Se pensó, producto de lo anterior, en sacar la escena, cosa que, creo, hubiese sido un error, ya que como consecuencia Raúl habría quedado como alguien demasiado “nuevo” en la CNI, siendo que la idea igualmente era mostrar un asenso del personaje (lo aspiracional), que cada vez estuviese más inserto en la “Central” y sus lógicas, dado que “sapear” (que es lo que hace en la micro) es un avance con respecto a ser sólo el chofer.

Ahí se debía optar casi por el mal menor, y en ese sentido el hecho de que tal vez la escena podía ser un poco difícil de entender terminó siéndolo, ya que tampoco era una cuestión que pusiera en “peligro” la historia, como sí lo hubiese sido un error de guión en algún giro dramático. Esto igual habla de aquello que antes se señalaba en el sentido de como el guión una vez rodado y estando en montaje debe sacrificar algunas cosas por otras, porque evidentemente no todo va a salir como estaba pensado, o bien pueden salir mejor, por lo que hay que adaptarse a esa nueva realidad, aunque también, creo, se debe ser fiel a ciertas premisas, dado que en base a éstas la historia está construida, los personajes pensados y todo funcionando, además de que son ideas que interesan porque pueden entregar otra densidad a lo que se cuenta. Ahí es donde se debe ver que es lo que se prioriza más y que se está dispuesto a sacrificar, y en eso, claro, es el director quien tiene la última palabra.

Con esto se está llegando ya al final de este relato y reflexión de lo que fue el proceso de creación y escritura de Titanes, con el que me encuentro en general bastante conforme por lo logrado y contado, resultando coherente con las ideas iniciales. Evidentemente, y como se ha hecho mención, hay cosas que pudieron haber sido mejor construidas o pensadas, pero eso prácticamente siempre va a ocurrir, siendo un poco extraño que uno quede ciento por ciento satisfecho con lo hecho, transformándose en verdad esto (el hacer cine) en un continuo aprendizaje, cuestión que no puede ni debe perderse de vista, aún cuando puede sonar como una “frase hecha”.

Como ya algo se adelantaba al comienzo, considero que al final de esta revisión se ha terminado por hacer hincapié en los puntos más importantes y en lo que de alguna manera el tiempo transcurrido ha dado peso y una personal trascendencia, cuestión que por lo demás se relaciona un tanto con lo que se tratará a continuación, que va muy de la mano con qué es lo que recordamos y cómo lo hacemos, preguntas que en nuestra historia reciente parecieran seguir penando, siendo además, y como se dijo, una de las motivaciones para contar Titanes.

¿QUÉ? Y ¿CÓMO?: PEQUEÑA REFLEXIÓN EN TORNO A LA MEMORIA Y EL CINE CHILENO SOBRE LA DICTADURA

Resulta bastante interesante el hecho que personas que no vivieron en sí la Dictadura, independiente que hayan nacido en ella, se interesen por contar una historia ambientada en dichos años y quieran reflexionar o mostrar su punto de vista al respecto. Explicaciones probablemente hay muchas, y en lo personal lo relaciono con experiencias cercanas, aunque quizás sobre todo con lo que se esbozaba en las primeras páginas de la bitácora: por un lado el cómo se dio la Transición y, por otro, cómo el cine de ficción ha representado la propia Dictadura.

Es peculiar el modo en como se dio la Transición, insultante a ratos visto con la distancia que entregan ya 20 años, cuestión que a la vez podría hacer entender las razones que se tuvieron para ello, más no justificarlas. Es indudable que ocurre un cambio en el país con la llegada de la democracia el 11 de marzo de 1990, sobre todo en lo relativo a los Derechos Humanos. Ya no hay una política de Estado destinada a torturar, asesinar o hacer desaparecer a los opositores, cosa no menor y que no puede perderse de vista en la reflexión y análisis. No obstante, ya desde una mirada más global, las cosas no cambiaron radicalmente, básicamente por los términos en que se acordó dicho “arribo”.

La Constitución seguía siendo la misma que la Dictadura ideó, con algunas modificaciones y “leyes de amarre” de último minuto (como la famosa LOCE vigente hasta hace poco), y lo mismo ocurría con el sistema económico. Además, Pinochet continuaba al mando del Ejército y de paso en la primera línea política, configurándose de este modo en los primeros años una suerte “democracia tutelada” en donde las fuerzas armadas se erigen como una suerte de supra poder que controla que todo marche bien de acuerdo a sus pretensiones¹. En ese restrictivo escenario, Patricio Aylwin asume la presidencia de la república, planteándose como uno de sus primeros y más importantes objetivos la pretenciosa y casi utópica “Reconciliación Nacional”.

¹ DEL CAMPO, Alicia. Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición. Santiago, Chile, Mosquito Comunicaciones, 2004. 94p.

Dicha reconciliación, o la forma de entenderla y aplicarla, no tenía otra finalidad, más o menos consciente de acuerdo a cómo lo vea cada cual, de olvido, ya que si bien se hacen esfuerzos y se reconocen a nivel de Estado las violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la Dictadura y las transformaciones por esta provocada, al final de cuentas dicho intento no se traduce en una política persistente y coherente en el tiempo. No podía lograrse el encuentro entre los chilenos sin olvido mediante, sin dejar atrás aquello que polarizaba a los diversos sectores de la sociedad.

Al no existir ganadores o vencedores oficiales después de estos 17 años no se consolida, o impone más bien, una “Verdad Oficial” al respecto, como sí ocurre, por ejemplo, en Alemania después de la Segunda Guerra Mundial. Ahí el holocausto llevado a cabo por los Nazis es condenado oficialmente y hasta el día de hoy es un tema bastante tabú, e independiente que puedan existir intentos revisionistas o relativistas, igualmente hay una verdad, una Memoria ya establecida, y que incluso traspasa a lo legal, penando la negación del genocidio en cuestión, así como las alusiones al Nacionalsocialismo.

Ahora bien, podría eventualmente hablarse de una suerte de “Verdad Oficial” en el caso de Chile, la cual los gobiernos de la Concertación intentan consolidar. Ésta se ajusta a la lógica “reconciliatoria”, conociéndose finalmente sólo una parte de los hechos, algo esperable, por lo demás, de dichas “verdades”. Ejemplos de ello son el Informe Rettig y el posterior Informe Valech, respectivamente destinados a consignar muertes (además de desapariciones) y torturas, que identifican a la mayoría de las víctimas pero no a los victimarios. Los hechos así se conocen a medias (algo más evidente en los primeros años), cumpliéndose a cabalidad la cuestionable frase de Aylwin respecto de “hacer justicia en la medida de lo posible”, que de algún modo adelantaba que lo importante era la estabilidad de la “re-naciente” democracia.

A la par de ello, y en la misma línea de acción, se erigen monumentos, se abren procesos, son halladas fosas comunes con restos de quienes hasta ese momento se consideraban detenidos desaparecidos; gente como Manuel Contreras es condenada (algo destacable, aunque no pasó lo mismo con su jefe directo como se sabe), y se realizan actos para recordar a las víctimas, pero al final de cuentas todo comienza y termina en los mismos. De alguna manera resultan vacíos, ya que se intenta a través de ellos dar por cumplida una etapa, creyendo hacer justicia, pero cada

vez más se van dejando de lado o haciéndose menos oficiales y aislados en el tiempo, por lo que el olvido y el discurso de mirar hacia el futuro se consolida lentamente, o al menos eso podría pensarse a primera vista.

Es indudable que tanto en ese entonces, como ahora, existe una lucha, tensiones, por el “Qué” y el “Cómo” se recuerda la Dictadura, por la forma en que traemos esas huellas que dejaron los hechos en el pasado y les damos sentido en la actualidad². Finalmente todo ello apunta a cómo hacemos Memoria, y en esta discusión el cine no ha estado ajeno. Las Memorias necesitan ser socializadas para constituirse como tales, ya que “es el lenguaje y las convenciones sociales asociadas a él lo que nos permite reconstruir el pasado”³.

El cine, claro, tiene esa capacidad socializadora, de por sí necesita un público (también) para ser lo que es. Sin embargo, no deja de llamar la atención el hecho de que a la cinematografía nacional, particularmente la ficción, le cueste tanto aún referirse a un periodo de la historia que, de una u otra forma, marcó a la sociedad completa. Las películas al respecto no son muchas, aún cuando hay una sensación en la “opinión pública” de que es un tema ya repetido, demasiado “manoseado” incluso. Dicha frase no se condice con los hechos, aunque es cierto que el documental sí ha podido hacerse cargo de mejor forma, con cineastas que han tenido un particular interés al respecto, como Carmen Castillo o Patricio Guzmán.

Si bien ello es un hecho, también lo es que el documental no es un género que goce de gran distribución en general, limitándose por tanto el público al que llega, cuestión que sigue haciendo por lo menos curiosa la afirmación que el cine chileno ya está algo saturado de la Dictadura. Tal vez esta nace de aquel sentimiento o discurso de los poderes políticos que cada vez más hacen hincapié, uno más que otros y de manera solapada a veces, de mirar al futuro y no seguir recordando estos episodios que no separan, todo dentro de la misma lógica que antes se refería, dado que:

² JELIN, Elizabeth. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? [PDF, en línea]
<<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Jelincap2.pdf>> [consulta: 11 diciembre 2010] 11p

³ HALBWACHS, Maurice, 1992, citado en JELIN, Elizabeth. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? [PDF, en línea]
<<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Jelincap2.pdf>> [consulta: 11 diciembre 2010] 14-15p.

La memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras, ya que, como señala Bourdieu, la eficacia del discurso performativo es proporcional a la autoridad de quien lo enuncia⁴.

Independiente de las explicaciones que al respecto se pueden aventurar, lo central aquí va por el lado de hacer una reflexión en torno al cine y la Memoria que éste articula sobre la Dictadura. Es en el punto de cruce de ambos donde radica la “insatisfacción motivadora” de Titanes, llevando a preguntarse y cuestionarse las representaciones hechas por el cine y cómo el contexto pudo influir, cuestión que permite a la larga ser conscientes de los factores y problemas implicados en esta dinámica, de modo de pensar con propiedad luego el cine que cada cual quiere hacer al respecto.

Dicho lo anterior, y entrando ya en materia, se debe partir señalando que al poco tiempo de llegada la democracia comenzaron a realizarse o estrenarse films que trataban la Dictadura y/o abordaban sus consecuencias. Imagen Latente de Pablo Perelman fue una de las primeras ficciones, siendo terminada el '88, pero censurada por razones obvias en ese entonces, vino recién a estrenarse a comienzos de los '90. Su argumento está centrado en la búsqueda que hace un fotógrafo del paradero de su hermano que es detenido desaparecido, tal como el hermano del propio Perelman.

Si bien el film muestra el drama de Pedro (su protagonista) en dicha búsqueda, el cómo ese pasado se le “viene encima” al conocer o acercarse a otras personas que sufren la misma angustia e incertidumbre que él e ir descubriendo cosas sobre los últimos días de su hermano que desconocía, a la vez que va tomando un compromiso político mayor, no logra hacer del mismo algo cercano, que uno pueda entender de mejor manera todo su conflicto, produciéndose así una distancia tal que cuesta identificarse con el personaje.

⁴ JELIN, Elizabeth. Op. Cit., 15p.

Tal vez la cercanía de los hechos impidió que Perelman generase la suficiente distancia para contar la historia y diera cosas por hechas que en verdad podían no entenderse completamente, dado que no todos han o están sufriendo el no saber dónde se encuentran los restos de un familiar o ser querido. Ahora bien, sí tiene algo bastante interesante y que se relaciona con el momento en el que fue realizada, cuestión que la hace armar un discurso distinto al de films hechos ya en Transición, como *Amnesia de Gonzalo Justiniano*, estrenada en 1994.

Su argumento está centrado en dos soldados que se encuentran luego de algunos años de terminada la guerra en que combatieron juntos. Por un lado está el Soldado Ramírez, atormentado por los recuerdos de los crímenes que cometió por mandato del Sargento Zúñiga, el otro en cuestión, quien representa al militar ejemplar, el que no piensa, sólo cumple las órdenes, cree firmemente en lo que hace y termina justificando todo, cuando se ve cuestionado, por el conflicto bélico imperante en su momento.

A pesar de que se habla de militares y de una guerra, en ningún momento se nombra al ejército chileno, ni menos a la Dictadura, que por lo demás tampoco fue una guerra. Ello hace que se termine estructurando un relato más bien alegórico, en donde ni siquiera se nombra a Chile (aún cuando se pueden reconocer lugares de Valparaíso, donde efectivamente se filmó), sino que se refiere a un conflicto de alcances casi mundiales.

No obstante esta distancia “material” del contexto al que se supone refiere, resultan bastante reconocibles y atingentes las reflexiones que se ponen en juego. Zúñiga, por ejemplo, recomienda a Ramírez que se olvide de lo que pasó, que recuerde sólo lo bueno, tal como él lo ha hecho. Esa es la forma de seguir adelante con la vida, mirar al futuro, por ello también el título del film, *Amnesia*, aunque lo que se plantea más bien aquí es una de tipo selectiva.

Del mismo modo, en otra escena, Zúñiga hace referencia a que el mundo parece estar volviéndose loco, dado que los “torturadores” ahora aparecen en televisión dándose la mano con quienes fueron sus prisioneros, todo como si nada hubiese pasado, tal como se dio la Transición, sumergida en un mar de acuerdos y concesiones muchas veces entre torturados y torturadores. Todo resulta ser así una reflexión y crítica bastante atingente al momento político y social en que se filmó y estrenó, logrando poner en evidencia sus contradicciones, además del “drama” de los

soldados que se ven arrepentidos por sus actos y que de alguna manera se transforman o perfilan como otras víctimas, aunque dicha denominación puede ser un tanto discutible.

Amnesia se erigiría entonces más como una película sobre la Transición que sobre la Dictadura, marcada fuertemente por el contexto en que se realizó, articulando de este modo un discurso distinto al de Imagen Latente, que hace hincapié en la idea de no olvidar lo que ha ocurrido, que el presente es consecuencia del pasado o reflejo, como en ella se dice, cuestión que también guarda relaciones con su momento de realización, estando ad portas de la democracia, que es cuando se suponía, y esperaba, que los misterios y crímenes fuesen resueltos. Sin embargo, y a pesar de estas diferencias, ambos films terminan articulando una suerte de denuncia y llamado de atención, dando en parte cuenta de su contexto y los peligros para una cierta Memoria que en ellos se estaría gestando.

Distinto será ya el caso de las ficciones realizadas durante la última década. Particular y destacable, hasta cierto punto, resulta Machuca (2004) de Andrés Wood, ya que es el primer film chileno de ficción al respecto hecho desde el '90 que nombra al ejército de Chile y el resto de las fuerzas armadas, utilizando sus uniformes y distintivos, así como a los partidos políticos existentes durante el gobierno de Salvador Allende, y con sus respectiva iconografía. Ya no se trata de alegorías como en film de Justiniano, sino que hay ya una apropiación y un mayor hacerse cargo de la historia reciente del país, ello tal vez motivado por el tiempo que ha pasado desde el retorno a la democracia, no ostentando Pinochet el poder de antaño, y existiendo también un cambio en cómo empieza a percibirse en ese momento el gobierno de la Unidad Popular, reivindicándose incluso la figura de Allende.

Dicho cambio podría deberse, entre otras razones, a la llegada a la presidencia de Ricardo Lagos, el primer socialista en hacerlo desde Allende, y a los gestos que impulsó con motivo de la conmemoración de los 30 años del Golpe de Estado, como la re-apertura de la puerta de Morandé 80, eliminada de la arquitectura de La Moneda por la Dictadura, debido a que por ahí fueron sacados los restos mortales de Allende aquel 11 de septiembre del '73.

Existe ya un clima menos restrictivo y de "auto-censura", por lo que se ven "facilitadas" estas re-lecturas, por llamarlas de algún modo, en las cuales Allende ya no es esa figura tabú,

incómoda quizás hasta para quienes fueron en su momento partidarios, sino que ahora se establece casi desde un discurso oficial su estatus de presidente democrático que muere en defensa de la misma, a la vez que la figura de Pinochet se desacredita cada vez más y el tema de las violaciones a los derechos humanos cobra nueva fuerza con el referido “Informe Valech”, que daba entonces sus primeros pasos.

En medio de este “escenario” es que Machuca se realiza, rompiendo con tabúes autoimpuestos por el cine de ficción local y desarrollando una historia en donde se intenta dar cuenta del clima imperante pocos meses antes del Golpe, esto a través de los ojos de Gonzalo Infante, un niño de “clase alta” que se hace amigo de Pedro Machuca, de “clase baja”, gracias a la iniciativa del rector de su colegio, que integra a niños que viven en un campamento cercano de modo de incentivar el respeto por los otros y el acercamiento a realidades distintas. Precisamente esto le ocurre a Gonzalo, conociendo otras personas y formas de vida, sino de subsistencia, cuestión que se ve cortada violentamente el 11 de septiembre.

Machuca no juega tanto en el campo de la denuncia como los anteriores films expuestos, pareciendo ya no existir esa urgencia, quizás debido a que se han ya aclarado y establecido más hechos que hasta hace uno años atrás, aunque no todos, lo que podría llevar a pensar erróneamente que ya está todo dicho en este sentido; o bien porque Wood quiso contar desde otra perspectiva el periodo, como algo más personal, considerando que él vivió en el colegio Saint George aquella integración de “niños pobres” en sus aulas durante la Unidad Popular.

Todo lo anterior puede hacer que la película a ratos parezca demasiado conciliadora o más bien una puesta en práctica de aquella “Historia Oficial” que intenta establecer la Concertación, evitando así conflictuar más la época o contar otras cosas que podrían ser menos conocidas, aunque no es menos cierto el hecho que el estar contada desde la perspectiva de un niño puede limitar estas posibilidades, lo que hace que el planeamiento termine por ser coherente o al menos “funcione”, autojustificándose de paso dentro de su misma lógica de construcción, tal como Amnesia, que al tener una puesta en escena bastante teatral y jugar con lo alegórico evita “nombrar las cosas por su nombre” y ser más incisiva.

Estos tres films sirven para hacerse una idea de cómo la mirada con respecto a la Dictadura, al menos desde la ficción, ha ido cambiando con en el tiempo un tanto a la par o guardando ciertas concordancias con el contexto en el que fueron realizadas. No se trata de buscar una correspondencia o causa lógica en este sentido, pero de alguna forma se cruzan, como puede verse, construyendo Memoria en ese ejercicio, aunque tal vez debería decirse que al final de cuentas lo que el cine hace es articular con el paso del tiempo una doble Memoria: por un lado está la representación de los hechos ocurridos en Dictadura, nos los muestran de acuerdo a un punto de vista particular, y por otro estos mismos films hoy en día nos hablan del periodo en que fueron hechos por la forma en que articulan el discurso y la representación misma.

Es a medio camino entre ambas Memorias en donde se encuentra el punto más interesante de esta reflexión: las luchas por el sentido que se generan en el “Qué” y “Cómo” re-construimos el periodo desde el cine en particular. No es un pregunta fácil, sobre todo si consideramos que nuestra sociedad tiende a adolecer de lo que podría llamarse un “Olvido lleno de Memoria”⁵, en donde se pretende dejar atrás (olvidar forzosamente) hechos dolorosos o que podrían reactivar antiguas rencillas que se tratan de evitar, pero lo único que en verdad hay ahí es una negación, un no enfrentar la propia historia, como antes se hacía notar. No obstante, aquella pretensión de olvido se ve derrumbada, o puesta a prueba, cuando, por ejemplo, se hallan osamentas que podrían pertenecer a detenidos desaparecidos, se abren nuevos procesos o se dan a conocer casos desconocidos para la mayoría, cuestiones que no hacen otra cosa que hacer evidente que éste es un “tema” aún no resuelto o asumido.

Negar se transforma finalmente en un acto bastante egoísta con las futuras generaciones, quienes tienen derecho a la posibilidad de saber con propiedad qué ocurrió en el pasado de su país. Caer en ello es negarles conocer su identidad, dado que son “producto” de dicho pasado, al igual que la sociedad en la que viven. Ahí es donde le cine puede entrar y hacerse las preguntas antes manifestadas y tomar un rol en la re-construcción de Memorias, sobre todo ahora que hay nuevos realizadores que pueden aportar otra mirada al respecto, y que para esta generación el tema puede tener otro sentido e implicancia, más alejada de ese “Olvido lleno de Memoria” que podrían tener sus padres que vivieron de primera mano la Dictadura, actitud que incluso pueden

⁵ STERN, Steve. De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998) [PDF, en línea] <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/SStern.pdf>> [consulta: 11 diciembre 2010] 7p.

tomar como un aliciente para terminar de re-construir esa historia truncada, lo que a su vez puede permitir explorar y contar historias más periféricas o menos “oficiales”, cuestionando ciertos “mitos”.

Y es precisamente en este último punto donde podría estar la respuesta a las preguntas planteadas, contando historias que se alejen de un tipo de Memoria que podría llamarse de “elite”, entendiendo ésta tanto desde el ámbito económico, político y artístico, con todos los cruces que entre éstos se produzcan. Existe un discurso (y mirada por ende) que proviene de éstas e intenta posicionarse como lo “oficial” o voz más representativa. Ya se señalaba con anterioridad que Machuca puede venir a ser la suerte de “El Film” sobre el Golpe y la posterior Dictadura, acercándose a la perspectiva concertacionista, la que de por sí terminó constituyendo una elite política, si es que no lo era desde un comienzo, o al menos una parte de ella.

A su vez, puede agregarse que la mirada detrás de esta película proviene de alguien que creció dentro de un mundo más acomodado, que, como se decía, estudió en el Saint George, por lo que tuvo una experiencia distinta con respecto lo ocurrido el ‘73, sesgada por ende, lo que al final de cuentas deja entrever los problemas que implica que un film se levante como suerte de oficialidad siendo que muestra una mirada parcial de la situación, aunque cierto es también que todos los discursos que se precien de tal terminaran sólo abordando una parte, dejando los sucesos más incómodas de lado y los potencialmente menos “épicas” como relatos periféricos.

Es justamente en ese ejercicio de “elites” en donde dichas historias más periféricas se pierdan un tanto, impidiendo que un público mayor las conozca y tenga una idea algo más acabada de lo que fue la Dictadura y como terminó por afectar la vida de una sociedad entera. No obstante, y pesar de lo anterior, hay excepciones como, por ejemplo y abriendo el espectro de films, *La Ciudad de los Fotógrafos* (2007), documental de Sebastián Moreno que narra el quehacer en Dictadura de los fotógrafos que cubrían las marchas y actos opositores, y como ellos hoy después de casi 20 años ven y analizan su trabajo en aquel entonces.

Resulta interesante ya que sus protagonistas son personas sobre las que no se sabe demasiado a nivel masivo, a pesar de que gracias a ellos conocemos varias imágenes del periodo y podemos hacernos una idea más acabada del mismo. Ahí es donde el director recoge una historia dejada

de lado y nos las da a conocer, permitiéndonos ver, también, como hasta cierto punto estos fotógrafos llegaron a ser parte y necesitar de esa gran máquina de violencia que se daba en las protestas, siendo consciente la mayoría sólo después de pasado algunos años.

El director se posiciona, de algún modo, como un medio para dar a conocer esta realidad a pesar de que parte con una premisa bastante personal, y autorreferente si se quiere, dado que su padre fue fotógrafo también en dichas circunstancias, pero deja esto a un lado para brindar protagonismos a estos actores olvidados, algo totalmente distinto a lo que hace en uno de sus trabajos, por ejemplo, la anteriormente nombrada Carmen Castillo, que igualmente acaba, tal como Patricio Guzmán, formando parte de esta elite artística, y también política, posicionándose como un referente respecto a la Dictadura. En su documental *Calle Santa Fe (2007)* se encierra la mayor parte del relato en su drama que comienza con el asesinato por parte de la DINA de quien entonces era su pareja, Miguel Enríquez (Secretario General del MIR) y el posterior exilio en Francia que debió vivir.

No puede negarse, ni menos ignorarse, que ella sufrió como tantos otros, a lo mejor más, la violencia de la Dictadura, pero finalmente su documental termina siendo en gran parte una suerte de búsqueda de reivindicación personal o un proceso de sanar la herida que todavía no cierra con respecto a la muerte de Enríquez, el exilio, y la pérdida del Chile que conoció (aquello de sentirse extraño en el propio país), lo que lleva a preguntarse por la necesidad de hacer de algo tan personal un documental (teniéndose a uno como protagonista), cuestión que a su vez lleva a hacerse otra pregunta, esta vez con respecto al rol del cineasta en determinados contextos o temas, si es más bien un medio o fin.

No obstante, Castillo igualmente logra momentos bastante admirables, pero ellos son precisamente cuando se deja de lado a sí misma y cede el protagonismo a estas historias más marginales, como cuando se entrevista con pobladoras de La Victoria pertenecientes al MIR, dando cuenta como ellas también a través de su organización lograron hacer ollas comunes, alimentar a los niños y ser parte de la resistencia a la Dictadura de una forma que comúnmente no se da a conocer.

Un caso algo similar ocurre también a ratos con Patricio Guzmán y su documental *Salvador Allende (2004)*, en donde igualmente hace uso (¿o abuso?) de la autorreferencia, pero quizás lo

que descoloca más es el que muestre una imagen un tanto idealizada de Allende, a pesar de que se detiene a entrevistar a los grupos que tenían diferencias con la vía no armada que estaba llevando su gobierno. Se centra más en el político y no la persona, rozando el “mito” incluso, cosa que puede entenderse dentro de la lógica de que recién se estaba reivindicando su figura siete años atrás, pero igualmente hace que uno se pregunte por esta otra faceta más “oculta”, por sus miedos, por la relación con su familia, por los sentimientos encontrados que dentro de la misma pueden existir con respecto a él.

De alguna manera se debe evitar caer en esos caminos ya recorridos, salirse de la oficialidad y de los mitos que se han construido (ya sea en torno a personajes históricos o ciertos realizadores), mirarlos desde otra perspectiva, para que así no terminen convirtiéndose en suertes de monumentos, personajes ahistóricos, cuestión que evita que se puedan ver en su dimensión más global, de una manera crítica y aprender de ellos, de modo de valorar más y realmente su lucha.

Ahora bien, y a pesar de parezca lo contrario, no se trata de hacer una suerte de “manifiesto” o pretender responder de manera inequívoca a las preguntas antes expuestas con respecto a “Qué” y “Cómo” representar la Dictadura, cosa que mal podría hacerse si las Memorias no son estáticas y absolutas. En verdad lo que hay aquí es más una intención de instalar las interrogantes, pudiendo igual en el ejercicio, sin duda, esbozar una respuesta o posibilidades, sobre todo si se considera que estamos ad portas de conmemorar los 40 años del Golpe, por lo que probablemente más de algunas reflexiones saldrán al respecto, intentos de re-escritura, etc., pareciendo válido y atingente preguntarse por cómo desde el cine se responde o enfrenta eso, aunque cabe igualmente la posibilidad que más de alguien se cuestione dicha interrogante, cosa inevitable del “juego”.

Cine y Memoria terminan así por cruzarse casi inevitablemente y formar parte de un mismo entramado. Las formas en que la sociedad y sus miembros van determinando cómo contar e interpretar su historia repercuten en lo cinematográfico, que termina siendo un producto social, hecho por personas insertas en un medio y con una mirada particular. Parece una obviedad, pero es bueno dejarlo de manifiesto, de modo ser capaces de ver y entender la problemática, el desarrollo y las posibilidades que a este respecto ofrece el cine, para de este modo poder

responder con propiedad al “Qué” y “Cómo” queremos representar esta historia reciente, marcando un paso adelante de lo hecho hasta ahora, pero igualmente teniendo claro que probablemente nunca se llegue a una respuesta inequívoca, dado que habrá tantas como Memorias hay, cuestión que lleva a afirmar que esto termina siendo un círculo vicioso dentro del cual estamos insertos y reproducimos, teniendo que lidiar con él mientras intentamos que nuestra Memoria (la de cada quien) logre visibilidad en medio de esta interminable “disputa”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- DEL CAMPO, Alicia. Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición. Santiago, Chile, Mosquito Comunicaciones, 2004. 250p.

Recursos bibliográficos en línea

- JELIN, Elizabeth. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? [PDF, en línea] <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Jelincap2.pdf>> [consulta: 11 diciembre 2010]
- STERN, Steve. De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998) [PDF, en línea] <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/SStern.pdf>> [consulta: 11 diciembre 2010]

EVALUACIONES

COMENTARIO OBRA GRUPAL

"Titanes" es un cortometraje de gran ambición, una ambición que excedía con mucho los recursos con los que contaban los alumnos del grupo dirigido por Edison Cajas. Sin embargo, desde un inicio estaba claro que el grupo estaba dispuesto a hacerle frente a dicho desafío a como diese lugar, y sin duda fue esa perseverancia, sumada a una clara capacidad de trabajo en equipo, lo que permitió que un grupo de alumnos de quinto año, sin más apoyo que los equipos de la Escuela, logaran con no menor éxito llevar a puerto su idea de realizar un cortometraje de época. El hecho de que el presupuesto real se mantuviera por debajo de los 3 millones de pesos da cuenta de un muy buen trabajo de planificación a nivel de producción, pues es notorio que se hicieron importantes esfuerzos por conseguir una ambientación y dirección de arte que diera la sensación de estar en el año 82, algo que a todas luces se consigue pese a lo exiguo del presupuesto. Del mismo modo, el cortometraje reúne a una serie de actores más o menos reconocidos de la escena audiovisual chilena, todos profesionales y por lo tanto todos pagados, lo que sumado a los extras que requerían algunas escenas, los vehículos y locaciones de época, vestuarios, etc.; da una producción que sin dudas es casi imposible de llevar a cabo con un presupuesto tan bajo. De ahí que el hecho de que el cortometraje exista, que haya sido estrenado y premiado en importantes festivales, como el Sanfic, donde obtuvo una mención especial del jurado de Talento Joven, constituye como primera cosa, casi un "milagro" en términos de producción que corresponde valorar ante todo.

Del mismo modo, el hecho de que el cortometraje logre dar con un punto de vista original y complejo respecto del período de la dictadura es otro elemento destacable, fruto de las largas reflexiones de parte de los alumnos sobre las consecuencias morales y las implicancias políticas de la narración. En este punto es necesario destacar el oficio y dedicación tanto de Edison como Carlos para lograr estructurar un guión que diera cuenta del horror de la dictadura de una manera original, meditada y fuera del lugar común de la ya repetida dicotomía buenos-malos.

Lo complicado del tema, sus múltiples aristas morales y éticas, hicieron necesario un trabajo de guión que se extendió por varios meses. Nunca durante este tiempo los alumnos, ni los guionistas ni el resto del grupo, se sintieron tentados de dejar el guión en una versión preliminar y trabajar sobre él en función de apremios de producción o fechas de rodaje. Existía el convencimiento de que lo fundamental era contar con un guión lo suficientemente sólido como para permitir la realización de una cinta que cumpliera con la cuota deseada de complejidad respecto de la situación y personajes, que reflejase de manera original y profunda las contradicciones morales subyacentes en el proceso de aceptación o convivencia con el horror de la dictadura. Este convencimiento hizo que la dupla de guionistas continuara trabajando por varios meses, buscando siempre nuevas situaciones, personajes y tramas, analizando con calma, buena voluntad y respeto, cada una de las propuestas que formuláramos ya sea el profesor Orlando Lübert o su profesor guía.

Cabe destacar que durante todo el período de preproducción la presencia del alumno Nicolás Vielma, productor de la cinta, fue escasa en las reuniones de guía de proyecto de título. Esto, en parte por sus responsabilidades de alumno en práctica, y en parte luego por la necesidad que tenía de trabajar constantemente en la preproducción de la cinta.

Estimo que su baja asistencia ayudó también a lo que se produciría más tarde, que fue la evidente desunión del grupo en dos bandos: por un lado los departamentos artístico/técnicos, y por el otro el área de producción. Esto, por cuanto producción dio siempre la sensación o las señales de que estaba en completo control de todas las situaciones, cuando al final no era tal el caso. Es necesario recalcar que pese a todo, producción cumplió con lo prometido, aunque en su forma de trabajo sin dudas que se generaron fricciones que tuvieron costos tanto artísticos como humanos.

Es necesario en este punto señalar que a mi juicio la tarea de producción cinematográfica es una de las más complejas, por cuanto su formación académica, incluso en experiencias extranjeras y de mayor trayectoria que las de la Universidad de Chile, tiene una clara falencia en cuanto a entregar herramientas organizacionales modernas que permitan al productor dirigir un grupo humano muy grande y diverso, en el que chocan muchas veces distintos tipos de personalidades creativas que no pocas veces dan origen a conflictos interpersonales de importancia, problemas para los cuales los jóvenes interesados en

seguir una carrera en la producción no tienen herramientas suficientes de gerencia o manejo de equipos para poder resolver.

En materia más netamente artística, el cortometraje se resiente un poco por las falencias presupuestarias, lo que obliga muchas veces a ambientar lugares o locaciones de manera algo deficiente, lo que no obstante no impide generar la sensación de verosimilitud necesaria para contar la historia.

Esto es notorio en algunas escenas del automóvil, en la que se notan detalles de iluminación o fondos que no son los apropiados a la época o circunstancias de la escena.

Asimismo, la dirección, en lo que respecta a movimientos de cámara fundamentalmente, no fue lo necesariamente coherente entre plano y plano, escena y escena, lo que generó algunos problemas de ritmo a la hora del montaje, problemas que lograron ser resueltos, aunque de manera aún parcial, con la utilización de la música. Me refiero en particular a los dos travellings que dan inicio a las escenas del allanamiento y a la de la reunión familiar, cuyo código audiovisual está a mi juicio en contraste con el estilo utilizado en el resto del cortometraje.

Otro factor donde se nota cierta disparidad es en la dirección de actores, con algunas escenas, particularmente las que involucran la participación de los tres agentes de la CNI, en la que algunos de ellos se desprende de un estilo más bien contenido y opta por un histrionismo exacerbado, algo que queda claro con el personaje de El Huaso, cuyo tono es claramente distinto al de El Hombre y al de Mister Chile, que logran dar con una actuación mucho más natural.

Sin embargo, en términos generales, se trata de una dirección bastante lograda, con muy buenos momentos, como el inicio en el cumpleaños, en el que queda claro el talento de Edison para manejar situaciones que requieren una acabada coreografía de personajes, situaciones y estados de ánimo.

En términos generales, Titanes es un cortometraje sólido, con un muy buen nivel actoral, de puesta en escena, fotográfico y de sonido, y con un trabajo destacadísimo de dirección de arte y producción. Además cuenta una historia que podría caer fácilmente en el lugar común con una cuota muy importante de originalidad y complejidad moral. El hecho de ubicar el punto de vista en el lado de los victimarios agrega una buena cuota de riesgo, y el hecho de que se logre humanizar al personaje de Raúl pero que no se le idealice de

ninguna manera ni se le castigue de forma obvia y cruel demuestra una reflexión muy profunda y madura respecto de lo hechos más negros d ela historia chilena.

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

En mi calidad de profesor Guía, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título “*Titanes*” del estudiante Edison Cajas González:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	Nota Obra, Grupal	Relevancia y originalidad . Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado	50. %
1.2	Nota Rol	Responsabilidad y dedicación al rol. Aporte al resultado final	25. %
1.3	Nota Informe Personal	Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto.	25. %

item	nota	ponderacion
1.1..	6,5	0,5
1.2..	7	0,25
1.3..	6,3	0,25
promedio	6.6	

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 INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

El texto de Edison demuestra una gran capacidad de análisis respecto del propio proceso creativo, lo que arroja luces no sólo respecto de su claridad conceptual a la hora de enfrentar la dirección, sino también de las dificultades, desafíos y características propias del trabajo del director. En dicho contexto destacan sus opiniones respecto de la intuición a la hora de enfrentarse al desafío de la escritura, a la estructuración de los recuerdos y la necesidad de la experiencia y cercanía con el tema tratado como forma de generar el contenido del guión y la trama de la historia.

Asimismo, en lo referente al marco conceptual propuesto por el alumno, este es coherente y ajustado a los fines y resultados de la obra, aunque se extraña un desarrollo algo más elaborado de las ideas respecto a la banalidad del mal y la forma en que eso puede o no afectar la realización de una obra que trata, precisamente, de este tema.



Alejandro Fernández Almendras

Santiago, 23 de Septiembre de 2011

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

En mi calidad de profesor Guía, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título “*Titanes*” del estudiante Boris López Albarracín:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	Nota Obra, Grupal	Relevancia y originalidad . Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado	50. %
1.2	Nota Rol	Responsabilidad y dedicación al rol. Aporte al resultado final	25. %
1.3	Nota Informe Personal	Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto.	25. %

item	nota	ponderacion
1.1..	6,5	0,5
1.2..	7	0,25
1.3..	7	0,25
promedio	6.8	

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

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

El texto de Boris Lopez es una riqueza conceptual, teórica y de una pertinencia respecto del trabajo realizado que lo único que se lamenta de él es que por la extensión misma del ensayo, fruto de las restricciones propuestas por la Escuela y no por el alumno, no se haya extendido más allá de la duración propuesta, pues al leerlo se tiene la certeza de que estamos delante de un realizador que posee un punto de vista informado y agudo, cuya reflexión respecto de la dirección de fotografía, basada de igual manera en su experiencia práctica como en un rico bagaje bibliográfico, es muy necesaria en el medio audiovisual chileno.

El ensayo de Boris posee momentos de gran lucidez, como cuando describe el cine de ficción de corte realista, el origen de la percepción realista de una obra y su aplicación a la actividad práctica de la dirección de fotografía e iluminación.

Su bibliografía es rica y adecuada y las reflexiones se integran de manera coherente con la bitácora del proceso de realización del cortometraje, lo que desde un principio fue el norte del proceso de memoria.



Alejandro Fernández Almendras

Santiago, 23 de Septiembre de 2011

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

En mi calidad de profesor Guía, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título “*Titanes*” del estudiante Daniela López Lugo:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	Nota Obra, Grupal	Relevancia y originalidad . Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado	50. %
1.2	Nota Rol	Responsabilidad y dedicación al rol. Aporte al resultado final	25. %
1.3	Nota Informe Personal	Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto.	25. %

item	nota	ponderacion
1.1..	6,5	0,5
1.2..	7	0,25
1.3..	6,3	0,25
promedio	6.6	

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 INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

El texto de Daniela Lopez propone una forma original de enfrentarse a la tarea de dirección de arte, basada no sólo en lo que respecta netamente a lo audiovisual y técnico, sino una forma de entender el diseño de arte y la ambientación como un mecanismo mediante el cual se construye la memoria y se manifiestan los recuerdos, lo que otorga una responsabilidad particular a quien se dedica a esta tarea.

Pese a la pertinencia de la pregunta planteada respecto de la bitácora del trabajo realizado, el texto no alcanza a justificar sus hipótesis de trabajo y no alcanza a generar un planteamiento lo suficientemente sólido que le de un valor que vaya más allá del principio de lo que eventualmente podría transformarse en una investigación práctica de importantes implicaciones para el trabajo práctico y teórico de la dirección de arte, un terreno generalmente poco explorado en el área de estudio del cine.



Alejandro Fernández Almendras

Santiago, 23 de Septiembre de 2011

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

En mi calidad de profesor Guía, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título “*Titanes*” del estudiante Carlos Molina González:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	Nota Obra, Grupal	Relevancia y originalidad . Proceso de trabajo de la propuesta al resultado. Calidad artística/técnica del resultado	50. %
1.2	Nota Rol	Responsabilidad y dedicación al rol. Aporte al resultado final	25. %
1.3	Nota Informe Personal	Pertinencia de la pregunta planteada desde la obra. Desarrollo del texto.	25. %

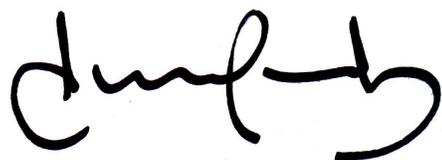
ítem	nota	ponderacion
1.1..	6,5	0,5
1.2..	7	0,25
1.3..	6,4	0,25
promedio	6.6	

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 INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

El texto de Carlos Molina destaca por su alto grado de exhaustividad en cuanto a la descripción del proceso de realización del cortometraje Titanes, con un recuento etapa por etapa del proceso de escritura del guión, rodaje y luego postproducción del mismo. La intención de la reflexión planteada es muy pertinente al momento que vive el cine político chileno y a las concepciones que generalmente se manejan al respecto. La tesis de fondo de que el comúnmente señalado como cine político es en verdad cine de la transición y que las obras en cuestión no reflejan tanto una postura respecto del pasado o la historia, sino más bien respecto del mismo proceso en medio del cual se realizaron (la transición) es una posición estimulante que bien daría como para realizar una investigación y análisis más extenso, uno que considerara un universo más exhaustivo de obras y realizadores y que se complementara con otros textos respecto de la transición política chilena.

Esto, aunque no es posible de realizar en el presente texto por las propias características del mismo, termina por afectar un poco el resultado final de la tesis.



Alejandro Fernández Almendras

Santiago, 23 de Septiembre de 2011



COMENTARIO OBRA GRUPAL

El corto “Titanes” logra acercarnos a la Dictadura de Pinochet de manera casi epidérmica; un gran mérito. La decisión de tomar al personaje de Raúl como el pistón de la historia, darle cuerpo a través de sus circunstancias de manera simple y eficaz, se confirma como un acierto.

Sin moralizar ni apuntar con el dedo, la película nos instala en el abigarrado mundo de Raúl, un joven sin convicciones, atado a los esbirros por sus necesidades y por el instinto de conservación. Se construye un personaje casi sin diálogos, con situaciones y atmósferas que nos permiten asomarnos a su alma, tan torturada como la de sus víctimas. Gracias a Raúl logramos tener una mirada íntima – casi en el plano del psicoanálisis – del mundo soez de la Dictadura representada por un puñado de matones con licencia para apretar y aniquilar a los enemigos del régimen. La represión se funde con lo cotidiano y la normalidad con la brutalidad.

Es interesante cómo el relato instala el conflicto emocional de Raúl no en el plano moral, sino que en la relación con su mujer. En Raúl no hay cabida para el agobio moral, marcar el paso, dejarse llevar por los matones, sacar provecho de su miserable circunstancia es lo que determina su vida. Raúl acepta todo, menos que su mujer lo sancione con sus silencios y luego lo deje, entonces aparece la ira del cobarde, descargada sobre el eslabon más débil de su circunstancia.

Con todo, el tratamiento del personaje de la mujer me parece excesivamente pobre. La vemos amurrada de principio a fin; como personaje sólo me aporta al tono de malestar que si bien agobia a Raúl, nunca se integra al relato como tal. Ocurre con frecuencia que para exponer un aspecto de un personaje se haga necesario el “estado inalterado”, de manera que la alteración, en este caso el malestar de la mujer, se haga evidente como quiebre, como anormalidad.

En cuanto a la trama: no se entiende que, en el minuo 6, Raúl entre a la casa del allanado y robe desde ahí el televisor y otras cosas. Es un acto vil que lo retrata y no puede quedar en la ambigüedad. Falta un plano o dos que me permitan identificar la casa.

La Foto, el Montaje, el Sonido, se integran orgánicamente en el relato. Excepto la esposa, el resto de los actores me parecen bien dirigidos, con diálogos y situaciones creíbles.



UNIVERSIDAD DE CHILE

Instituto de la Comunicación e Imagen

Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Debo señalar hacia el final algo que me parece lamentable; el que no se haya cubierto el departamento de sonido con alguien de la carrera y que no contemos en esta tesis con un informe de ese departamento. Me parece un error haber entregado tantas responsabilidades a Daniela López y haber descuidado este tema que afecta al equilibrio interno de un equipo de rodaje.

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

PRESENTE

En mi calidad de Profesor (a) Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la memoria titulada “*Notas para un cine de lo político*” del estudiante, autor y director del corto “*Titanes*”, Edison Cajas Gonzalez.

	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..	6,2	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 INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

El informe de Edison Cajas contiene una introducción con los aspectos conceptuales que estuvieron en el centro del rodaje. Luego, en una especie de bitácora, nos pone el tanto del desarrollo del proyecto en sus estrategias y desafíos.

La base conceptual del corto de Edison Cajas tiene algunos aspectos que me parecen relevantes. Uno de ellos es el referente a la cotidianidad. Evidentemente que el contexto que entrapa a Raúl es lo que entrega la lectura política del corto. Cajas nos habla de “lo político” como una forma de no comprometer el resultado final con un discurso. La acción dramática, la rutina, las decisiones de Raúl en su contexto componen “lo político” del relato; así lo he entendido de su explicación. Un Raúl que nos conecta con una línea de mando que termina en sus acciones, pero que comienza en la alturas del poder, en una lógica del poder.

Stanley Milgram por los años sesenta logró explicarse y explicarnos este fenómeno con su famoso experimento, en el que trata de entender cómo, durante el nazismo, respetables ciudadanos eran capaces de convertirse en feroces torturadores cuando la responsabilidad personal se somete a la lógica de un poder que la asume simbólicamente. El episodio de Raúl robándole al prisionero da cuenta de este fenómeno, de una burocracia, como la que menciona la Arendt, que administra mi moral. En su representación simbólica no es Raúl el que roba, es la lógica que opera sobre él la que roba, una lógica que por lo demás no necesita legitimarse, es la lógica per se.

Es interesante el paralelo que se puede hacer con “El Conformista”, sobre todo con el final. Raúl, rastreador ante los matones, si se atreve a levantar la voz cuando su mujer lo deja, Ambos gritos de ambos finales remiten a la culpa, al espíritu cagón de un personaje como el de Raúl.

Es relevante en este informe el proceso de plasmar en acciones muchos de estos conceptos. Cajas ha lidiado con este proyecto de la mejor manera, lo ha digerido,



lo ha plasmado en imágenes visceralmente, ha sabido integrar en la forma el complejo entramado psicológico de sus personajes.

Relevante me parece, además, el aprendizaje del que da cuenta Cajas en el plano de la actuación y del soporte guión en relación a la toma de decisiones de la puesta en escena. La apertura de mente que el director necesita en el proceso mismo de convertir un soporte cierto y acotado en algo incierto y a veces confuso como es el material rodado. Cajas ha realizado un corto de muy buen nivel, que tiene el mérito de plantearse narrativamente y de acercarnos una realidad muy escamoteada por el cine, pero además, Cajas ha capitalizado con este corto una experiencia única por la complejidad de un relato que proyecta en el plano psicológico y de las conductas una situación política dramática e igualmente compleja.

Independientemente de la buena impresión que me ha producido este corto y el informe en términos generales, debo lamentar que Cajas no se plantee ante el tema del departamento de sonido, ocupado por alguien externo a la carrera.

Atentamente,

Orlando Lübbert
Nombre y firma Profesor (a)

Santiago, 8 de Diciembre de 2011

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

En mi calidad de Profesor (a) Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la bitácora de rodaje y la memoria titulada “*Reflexiones sobre el realismo fotográfico en el cine de ficción*” del estudiante, director de fotografía y camarógrafo del corto “Titanes” Boris López Albarracín.

	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..	6,5	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 INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Tanto la bitácora y la tesis de López se caracterizan por su rigor y profundidad. Se tiene la impresión de algo bien procesado en un ida y vuelta entre acción y reflexión. Posee, por lo tanto la originalidad de un texto pensado por y para la obra.

En su informe parte dando cuenta de la búsqueda de una estética que se corresponda con la historia y su tono. Tanto en relación a la opción de hacer cámara y dirección de foto al mismo tiempo, como en la búsqueda de una cámara, en la elección de la luz, en el fondo en busca de una estética, López refleja rigor y criterio. Inspirado en uno de los grandes de la Fotografía como es Almendros, López plantea una verdad del cine posible: que lo mejor que puede pasarle a una película es no contar con muchos recursos lumínicos. La estrechez como virtud, un desafío permanente para el cine “de a pie”.

Un rol central de este informe lo constituye la reflexión sobre el realismo fotográfico. Acudiendo a algunos autores, López nos interioriza en una discusión de larga data, la que ha enriquecido al cine como lenguaje, porque le ha obligado a plantearse en el punto de encuentro de autor y espectador. La búsqueda autoral de “Titanes” iba en esa dirección, haciendo atingente una búsqueda de este tipo en plano de la foto. Se trata de un plano altamente subjetivo, el cine como lenguaje ha venido evolucionando de manera muy rica desde su invención. Creo, personalmente, que es el espectador quien define esta discusión. Si asumimos que el espectador no es pasivo a la hora de convertirse en eso, tenemos que aceptarlo como un agente absolutamente contaminado. Curiosamente, este ente contaminado está dispuesto a dejarse contaminar en cuanto se apaga la luz de la sala. Dependerá de nuestras capacidades para seducirle con nuestra subjetividad, el que este ente discierna acerca de lo que es realista o no. Un terreno resbaloso. Tenemos una película como “300”, o la misma “El señor de los anillos” que aspiran a un realismo formalista, que por el tratamiento visual buscan impregnarse de manera “realista” en nuestro imaginario. Finalmente, el “realismo” es un efecto dramático que afecta directamente la mirada del espectador, la que no solo mira, también lee, con categorías dramáticas, por cierto. La decisión de plantearse el “realismo” y en general, el tratamiento de la película, a partir del personaje y del carácter de la película misma aleja a la película del formalismo arbitrario tan en



UNIVERSIDAD DE CHILE

Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

boga. Luego actúa la “mirada organizadora” del cámara, que agrega una nueva subjetividad al resultado final de la obra.

López reflexiona y propone en el contexto de su aporte a la fotografía de “Titanes” con riqueza de argumentos propios que nos hace visible un sustento fundamental del corto.

Atentamente,

Orlando Lübbert
Nombre y firma Profesor (a)

Santiago, 8 de Dic. de 2011

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

En mi calidad de Profesor (a) Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la bitácora de rodaje y la memoria titulada “*El arte de recordar*” de la estudiante, directora de Arte del corto “*Titanes*”, Daniela López Lugo.

	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..	6,2	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 INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

En su completa bitácora Daniela da cuenta del rodaje como proceso, con desafíos muy concretos que se le abrían a su departamento de Arte, luego al montaje y a la postproducción de imagen.

Me parece llamativa la forma cómo se plantea instalar a través de Arte la imagen del “miedo como parte de lo cotidiano”. El principio de inspirarse en lo dramático para plasmar la forma me parece, no sólo para Arte, acertado. Nos queda claro a partir de sus reflexiones que Arte no puede separarse de la narración, que Arte puede apoyar y sustentar aspectos decisivos del corto, tanto en lo general con las atmósferas, como en los detalles de los objetos, ubicados de manera estratégica para provocar lecturas, conectar y acentuar dramática y sutilmente las escenas.

Daniela hizo parte de las discusiones que provocaron las definiciones de una estrategia para la fotografía que se planteaba dar la época y reforzar el tono de terror cotidiano asumido por el director. Me parece destacable que, bajo el principio de que en el Cine “todo es narración” se trabaje sistemáticamente sobre todos aquellos aspectos que finalmente instalan la película como algo orgánico en el imaginario del espectador.

Daniela nos cuenta de su experiencia como montajista del corto y de cómo se enfrenta al guión, ya simulado a las escenas que se rodaron. Este es, seguramente, uno de los momentos más provechosos en el aprendizaje del Cine. El material filmado se nos aparece como algo familiar pero desconocido, ha sido tocado por el guión, pero es otra cosa. Daniela nos habla de la falta de respeto que a veces se requiere a la hora de enfrentarse a la puesta en escena como resultado. Se trata de una apertura de mente, una flexibilidad en la lectura de “lo nuevo”. El resultado estructural de la obra depende de esta capacidad, que sólo se aprende con una “práctica reflexiva”, como desprendemos del informe de Daniela.

Mi crítica al montaje ya está expuesta en el informe general y se relaciona con la comprensión; cuando Raúl entra a robar a la casa de una víctima no se nos cuenta que se trata de una casa ajena y, por lo tanto, que se trata de un robo. Aparte de este problema, el montaje está bien y es claro en mantener como eje al personaje de Raúl, logrando un cierto grado de intensidad dramática.



En su tesis misma, Daniela habla del arte de recordar y la vinculación de los objetos con el recuerdo y la memoria. En "Titanes" ciertos objetos se cargan de una cierta manera y aportan a la lectura del miedo cotidiano. Las reflexiones de Daniela abarcan el sentido más amplio del recuerdo y el concreto, que sirvió de soporte a una de las lecturas de "Titanes". El ejemplo más clásico de este vínculo lo tenemos en "El ciudadano Kane", donde una esfera de vidrio en la que se ve la nieve más la palabra "Rosebud" evoca al final un trineo y nos entrega la llave de esa maravillosa película que trata al final de cuentas de un niño al que se le escamoteó su infancia.

En "Titanes" los objetos robados por Raúl producen la situación obscena de instalar el robo en medio de la decencia. Un televisor marcará una línea divisoria entre dos personajes y nos remitirá a la impunidad generalizada que impone la dictadura.

Acerca de la fragilidad del recuerdo, y en general de la mirada, que Roberto Matta describe de manera genial, pero también de lo creativa que puede ser, nos habla Daniela. Se trata de un tema fundamental en la realización cinematográfica, porque asumir al espectador como generador de imágenes. Se ha comprobado que permanentemente elaboramos imágenes para protegernos de lo que viene. Un viaje al extranjero, una cita a ciegas, la apertura de un regalo y, en general, todo lo que hacemos, va precedido de propuestas de imágenes, las que, según los estudiosos, las creamos para no ser sorprendidos. Lo sorprendente de estos estudios es que, luego, en la memoria, la imagen que creamos como protección se mezcla con la imagen que finalmente obtenemos de la realidad. La realidad subjetivizada por un mecanismo, que, por lo demás, es el gran mecanismo del cine como operación final.

Los textos de Daniela López reflejan una experiencia conceptualizada y reformulada como aprendizaje. Tiene este valor fundamental, además de ser coherente y rigurosa.

Atentamente,

Orlando Lübbert
Nombre y firma Profesor (a)

Santiago, 8 de Dic. de 2011

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

En mi calidad de Profesor (a) Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la bitácora de rodaje y la memoria titulada “¿Qué y cómo?: pequeña reflexión en torno a la memoria y el Cine Chileno sobre la dictadura” del estudiante, guionista del corto “Titanes”, Carlos Molina González.

	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..	6,5	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 INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

En su bitácora Molina nos pone al tanto del proceso de gestación de “Titanes”, el que co-escribió con Edison Cajas. Se trató en su origen de reflexiones no muy precisas acerca del tratamiento que ha tenido en general el tema de la memoria en Chile y en particular, en la forma en que ha sido tratada la dictadura. Un punto que resalta de esta reflexión es la que toca el tema de cómo durante los gobiernos de la Concertación se centró la imagen del terror de la dictadura en ciertos personajes monstruosos que representaron al “mal”, impidiendo que la gente común y corriente apuntara a las mismas Fuerzas Armadas como las ejecutoras de una política de terror y aniquilación. Esta discusión entre los autores los llevó a alejarse de esa imagen cliché y buscar en lo cotidiano un camino hacia lo más difícil de narrar: la normalidad anómala, enferma de una dictadura. Raúl inmerso en su normalidad, en la que no hay límites entre el mundo privado y el mundo del trabajo.

Me parece un desafío relevante que pasaba por construir e instalar en la narración un tipo de subjetividad muy especial. Lo importante fue entonces no sólo lo que se contaba, sino la forma como se hacía.

Molina apunta a la decisión de abstenerse de una condena moral del personaje, dejar que los hechos hablen para dejarle al espectador la última palabra. Es en ese punto donde se engranan los planteamientos de Cajas en relación a “lo político”. Son los hechos (en realidad, el punto de vista) los que posicionan a los personajes bajo una cierta luz, son ellos los que absuelven o condenan.

En su bitácora Molina examina y reflexiona acerca de todos los pasos y atajos que se tomaron para terminar en la versión final de “Titanes”. Construcción de personajes, diseño de la estructura, tono narrativo, etc.. Se trata de reflexiones de muy buen nivel, de indudable valor didáctico.



En su tesis Molina se refiere al tema de la memoria y cine chileno. Aquí pasa revista al proceso de la transición y se plantea críticamente en relación al ocultamiento de lo más oscuro de la dictadura para poner en un lugar predominante una “verdad oficial” de carácter conciliatorio. Una verdad a medias. Se refiere a las primeras películas que tocan el tema de la dictadura como “Imagen Latente” de Pablo Perelman, realizada todavía bajo dictadura y medio estrenada al comienzo de la llamada Transición. Se trata de una producción exigua. Cine y memoria, finalmente se entrelazan, siendo el cine un reflejo patente de la sociedad que lo origina.

Es inevitable para Molina el enmarcar al cine y la memoria en su contexto político. No es posible verlo por separado. Una mirada certera que ayuda a enmarcar el proceso creativo que originó “Titanes”.

Atentamente,

Orlando Lübbert
Nombre y firma Profesor (a)

Santiago, 8 de Dic. de 2011

Alejandra Carmona – Profesora Informante



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

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

COMENTARIO OBRA GRUPAL

La evaluación grupal de la película es de un 6,8. La película está muy bien ambientada, con un guión coherente y una dirección de fotografía bastante elaborada y cuidada. Sin embargo falta para la excelencia, un tratamiento del personaje principal más elaborado. A nivel de dirección de actor, faltó darle más contradicción y vida al personaje principal. Se repiten ciertos gestos y rictus, que nos dejan como espectadores fuera del personaje. Dada la complejidad de la psiquis de un personaje como el que se representa, faltaron parlamentos de él o bien situaciones que nos ayudasen a comprender sus motivaciones más profundas. Nos quedamos con la superficialidad del personaje. Sin embargo, no me cabe duda que el alumno Edison Salas cuenta con el talento suficiente como para lograr, en una próxima película, ahondar en sus personajes y que dicha profundidad pueda ser revelada al espectador.

Un gran trabajo grupal que refleja el talento de todos los departamentos involucrados. Especialmente el de Cámara y ambientación.

Muy recomendable asumir los errores que existieron a nivel de producción, para no repetirlos nunca más: las locaciones son lo primero que debe estar definido y organizado, para llegar a un resultado óptimo de rodaje.



Profesora
Alejandra Carmona Cannobbio
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 "TITANES." del estudiante *Edison Salas*

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..	6,8	0,7
1.2..	6,8	0,3
promedio	6,8	

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



COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

La evaluación del informe escrito de TITANES es de un 6,8 para Edison Salas. Si bien hay una gran coherencia en el análisis general de su obra y una reflexión fructífera en torno al realismo del cine y su representación, que está muy bien documentada con una amplia Bibliografía, faltó una reflexión más autocrítica de su obra cinematográfica.

Atentamente,

ALEXANDRA CARMONA

Nombre y firma Profesor (a)

Santiago, 19 de 12 de 2011



Profesora
Alejandra Carmona Cannobbio
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesor (a) Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "TITANES." del estudiante *Boris López Albarracín*.

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..	6,8	0,7
1.2..	7,0	0,3
promedio	6,9	

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



COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

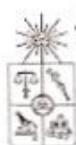
La evaluación del informe escrito de TITANES es de un 7,0 para Boris López. Hay una reflexión y auto-reflexión muy fructífera en torno al modo de trabajo asumido a la hora de comenzar con la película, y también de cómo se fueron superando problemas y obstáculos durante el rodaje. Boris da cuenta de un aprendizaje notorio durante su carrera y puesta en práctica de lo mismo en forma muy productiva. A través de la Bitácora que Boris entrega a la Escuela de Cine y tv, futuros Directores de Fotografía podrán encontrar referencias prácticas y resolución de problemas de iluminación, de cámara, de filtros etc. Un gran aporte para la Universidad. También cabe destacar obviamente su trabajo práctico de cámara e iluminación en la película TITANES. Felicitaciones y gran esmero, constancia y perseverancia en le futuro para una gran carrera.

Atentamente,

ALEXANDRA CARMONA

Nombre y firma Profesor (a)

Santiago, 19 de 12 de 2011



Profesora
Alejandra Carmona Cannobbio
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesor (a) Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "TITANES" de la estudiante *Daniela López Lugo*.

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..	6,8	0,7
1.2..	6,8	0,3
promedio	6,8	

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



COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

La evaluación del informe escrito de TITANES es de un 6,8 para Daniela López. Cabe destacar la excelencia del ensayo de Daniela "El arte de recordar", que nos conecta, por un lado al oficio de una directora de Arte con la filosofía de Heidegger, acerca del origen de la obra de arte y la Memoria. En solo breves páginas la autora logra desplegar una reflexión innovadora, en la manera de conectar su instrumento de trabajo, en este caso el set de los 80 y los recuerdos (la Memoria), con la filosofía heideggeriana. Un breve esbozo notable. Por otro lado la reflexión en la Bitácora resulta enriquecedora, en cuanto a lo planteado como Directora de Arte. Sin embargo como Montajista y encargada de la post-producción, el informe no fue tan completo y riguroso como lo anterior. Queda sabor a poco en esta etapa del informe.

Atentamente,

Akjaudra Casmon

Nombre y firma Profesor (a)

Santiago, ¹⁹ de ¹² de 2011



Profesora
Alejandra Carmona Cannobbio
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

En mi calidad de Profesor (a) Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "TITANES" del estudiante *Carlos Molina González*.

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..	6,8	0,7
1.2..	6,7	0,3
promedio	6,8	

Excelento 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 INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

La evaluación del informe escrito de TITANES es de un 6,7 para Carlos Molina. Si bien hay un exhaustivo relato de cómo surgió la idea de la película, tiende a dispersarse un poco la Bitácora, por la inclusión de tantos temas laterales. Hubiese sido mejor centrarse más en los aspectos de producción y guión propiamente tales.

En cuanto al breve ensayo que propone Carlos, falta precisar las fuentes en su Bibliografía, tales como fuentes audiovisuales y ciertas citas explicativas de los autores que va mencionando.

Sin embargo en general, se puede apreciar su compromiso laboral con la película y la reflexión en torno a la memoria y el cine chileno sobre la Dictadura es crítico y exhaustivo, aportando a la reflexión nacional en torno al tema.

Atentamente,

ALEXANDRA CALMONA

Nombre y firma Profesor (a)

Santiago, 19 de 12 de 2011

ANEXOS

FICHA TÉCNICA TITANES

TÍTULO Titanes
DIRECTOR Edison Cajas
PAÍS Chile
AÑO 2011
DURACIÓN 23 min.
IDIOMA ORIGINAL Español
SUBTÍTULOS Inglés
GÉNERO Ficción (Drama)
FORMATO DE RODAJE HDV
COLOR

EQUIPO TÉCNICO

DIRECTOR Edison Cajas
GUIONISTA Edison Cajas / Carlos Molina
PRODUCTOR Nicolás Vielma
ASISTENTES Pelayo Lira / Claudia Mazuela
DIR. DE FOTOGRAFÍA Boris López
ASISTENTES Camila Becerra / Pablo Arribas / Raúl Moncada / Patricio Alfaro / Álvaro Valenzuela / Juan Pablo Ruiz
DIR. ARTE Daniela López
ASISTENTES Camila Aguilera / Celeste Muñoz / Constanza Contreras / Francisca Escobar
MÚSICA José Miguel Carrasco
ASIST. DE DIRECCIÓN Francisca Soto
ASISTENTES Daniela Faune / Viviana Leiva
SONIDO DIRECTO Jorge Peña / José Miguel Carrasco
MONTAJE Daniela López
POST PRODUCCIÓN IMAGEN Daniela López
POST PRODUCCIÓN SONIDO Christian Cosgrove

TITANES

Por Carlos Molina / Edison Cájas

Versión 7.2
24 de septiembre de 2010

Se ve una piñata colgada de un alambre. De fondo se oyen gritos y juegos de niños. RAÚL (28) fuma y mira la piñata. Algunos globos y serpentinas cuelgan cerca de ella.

Niños juegan a la "pinta" persiguiéndose en torno a una mesa que tiene un mantel de cumpleaños y sobre la que sólo quedan vasos plásticos, restos de torta y serpentinas.

ANGÉLICA (27) fuma de espaldas a Raúl, con un brazo en la cintura, mirando el pastizal que crece en el fondo del patio. Raúl se levanta y la toma por la cintura. La besa en el cuello. Detrás de ellos se ve a EL HUASO (40) y a EL HOMBRE (45) que juegan con algunos niños. El Huaso lleva puesta una peluca.

RAÚL
(susurrándole al oído)
Ya po' cambia esa cara. ¿Qué pasa?

ANGÉLICA
Sí sabes. Para qué preguntas.

Angélica se separa de Raúl y va a sentarse cerca de unas mujeres. Entre ellas está DELIA (55), que la mira preocupada. Mientras, El Hombre toma a los niños por el torso y los da vueltas en el aire, al tiempo que el Huaso lleva a algunos a "caballito". Los niños corren de un lado para otro tratando de evitar que El Hombre los tome. Ríen nerviosamente. Uno de los niños le saca la peluca al Huaso para ponérsela él. Sentada en la mesa CLAUDIA (35) los observa. Cerca de ella están GLORIA (45), Delia y Angélica. Tanto Claudia como Gloria visten vestidos coloridos y aparentemente caros, llevan peinados de peluquería y maquillaje azul sobre los ojos.

MISTER CHILE (48) aparece con una bandeja con vasos de bebida. Sonriendo amablemente le indica a los niños que se acerquen. Le ofrece bebida a Angélica pero ésta se niega con una sonrisa nerviosa. Claudia y Gloria aceptan. Raúl lo mira en su recorrido. Delia se pone de pie y comienza a aplaudir en señal de atención. El Huaso la observa.

HUASO MARAMBIO
Ya, ¿quién quiere dulces?

NIÑOS
Yoooo.

HUASO MARAMBIO
Ordenaditos, ordenaditos, vamos
poniéndonos debajo de la piñata.

HUASO MARAMBIO
Denle espacio a Danilito, si es el
cumpleañero po'. (A Niño 1) Usted
páseme la peluca. No sea patu'ó.

Los niños observan con expectación la piñata. El Huaso tira del cordelito y se corta sin que los dulces caigan.

TODOS
¡Ooohh!

Claudia y Gloria ríen. Mister Chile observa con un vaso en la mano.

MISTER CHILE
Te chingaste, Huaso. ¿Qué pasó?

DANILO (9) mira desilusionado a Raúl, que le hace un gesto para que mire la piñata y esté atento.

HUASO MARAMBIO
Ya, ahora sí. Todos atentos. Ese
era un ensayo no más.

Raúl observa la piñata. El Huaso rompe la piñata con su mano. Todos los niños escudriñan en el suelo los dulces que van cayendo. Mientras, Delia toma algunas fotografías de los niños. El Hombre aparece con una bolsa de dulces que abre. La levanta sobre los niños dejando caer los dulces.

EL HOMBRE
(sonriendo)
Ya, aquí hay más. Ataquen no más.

Mister Chile toma a Danilo de la mano, que come un dulce, y le hace un gesto al Huaso y a El Hombre para que lo sigan.

MISTER CHILE
(a Delia)
Ya señora Delia, tómenos una foto
acá con el cumpleañosero.

Delia asiente con una sonrisa nerviosa. Mira hacia dónde está Angélica.

HUASO MARAMBIO
(haciéndole un gesto a Raúl)
Ven po' Aravena.

DANILO
Ya po', papá.

Raúl se acerca y ordena para la foto. Angélica lo ve acercarse al grupo y se levanta de su silla molesta. Raúl voltea un momento para verla alejarse.

DELIA
(parca)
Júntense un poquito, ya ahí.

Los cinco sonrían. Se oye la cámara tomar la foto.

2

INT. CHEVROLET OPALA - DÍA

2

Suena "Colegiala de mi amor" de Zalo Reyes. Raúl conduce el vehículo. Del espejo retrovisor cuelga un escapulario de la Virgen del Carmen. Junto a él va sentado El Hombre. Atrás, Mister Chile junto a MIGUELITO (21) y Huaso Marambio, que va anotando datos en una libreta de páginas amarillas. Miguelito tiene una venda alrededor de su cuello y las manos atadas con un trapo. Está muy nervioso y cada cierto tiempo mira hacia la calle. Huaso Marambio le habla a EL Hombre mientras escribe en la libreta.

HUASO MARAMBIO
(Sonriendo)
No, si el rucio no tenía idea dónde estaba. Parecía pollo sin cabeza el güón, corría pa todos lados, si hasta choco con la pared, si será güón...Si se agachaba un poco, patá en la raja que le llegaba...Y después igual no quería hablar el perla.

EL HOMBRE
(parco)
Así son.

HUASO MARAMBIO
Mi Teniente quería ir a buscarte, pero le dije que estabai' en el soviético hablando con otro socito.

MISTER CHILE
(a Raúl, indicando la radio)
Bájale un poquito.

Raúl mira por el espejo retrovisor y baja el volumen de la radio. Huaso Marambio guarda silencio.

MISTER CHILE
Ya, ahí nomá. (a Miguelito, irónico) A ver mi niño, ahora tiene

MISTER CHILE
que empezar a hablar no más. Qué le
vamos a hacer...¿Cuál es la casa?

MIGUELITO
Todavía falta, como tres cuadras,
señor.

MISTER CHILE
(sonriendo)
A ver, no, no poh, güeón, Mister
Chile no más, si ya estamos en
confianza ¿o no?

Miguelito no contesta.

HUASO MARAMBIO
Responde, güeón.

Huaso Marambio golpea en la cabeza a Miguelito con la
libreta.

MIGUELITO
Sí, Mister Chile. Sí, Mister Chile.

MISTER CHILE
(a los agentes)
Por la cresta, esta gente no habla
si uno no los trata mal.
(a Miguelito)
¡Ya!, ¿Cuál es?

MIGUELITO
En la esquina. Esa. (apuntando con
el rostro).

MISTER CHILE
(golpeando el asiento de Raúl)
Ya aquí, para, para. Hasta aquí no
más.

HUASO MARAMBIO
(peinando con la mano a
Miguelito)
A ver, arréglate un poquito, si no
vamos na' a tu casa. Como tan mal
educado hombre. Acaso no te hemos
enseñado.

MIGUELITO
Sí, sí.

Raúl se detiene. Huaso Marambio y El Hombre bajan. Huaso
Marambio toma a Miguelito por el brazo y lo baja.

HUASO MARAMBIO
Vamos cantando, Miguelito. Como
pajarito.

Mister Chile baja por la otra puerta y va hacia la ventana
de Raúl.

MISTER CHILE
Deja el motor andando. Volvemos
altiro.

Raúl asiente y Mister Chile hace un gesto a los otros
agentes para que vayan a la casa. Raúl sube el volumen de la
radio, mientras, se oye que golpean la puerta. Raúl busca en
los bolsillos de su chaqueta. Saca una cajetilla de cigarros
y enciende uno. Se oye que irrumpen violentamente en la
casa. Raúl tararea la canción que tocan en la radio.

3 EXT. CALLE - DÍA

3

De fondo se oye un partido de fútbol. Raúl está sentado en
el capó fumando y haciendo un crucigrama. Las letras que ya
hay son de otro color y distintas a la de él. Está muy
tranquilo y cada cierto tiempo mira hacia la calle y en
dirección a la puerta de la casa en la que entró Miguelito
con los agentes. A ratos se oye un poco de alboroto desde
adentro. Raúl enciende otro cigarro. De pronto se oye que
abren violentamente la puerta de la casa. Raúl bota el
cigarro, entra torpemente al auto y cierra la puerta. Pone a
andar el motor y echa el puzzle a la guantera. Los agentes
meten rápidamente a Miguelito en el auto. El Huaso lleva una
radio de la que cuelga el cordón de la corriente. Raúl ve
por el espejo retrovisor. Miguelito tiene un ojo rojo y
sangra un poco por la nariz.

MISTER CHILE (V.O.)
Disculpe, señora. Estos cabros...

Mister Chile sube al auto. Raúl parte raudo.

4 INT. CHEVROLET OPALA - DÍA

4

El escapulario pende del espejo retrovisor. En la radio se
oye el partido de Colo-Colo.

MISTER CHILE
(a Raúl)
Por la cresta, güeón. Haciéndonos
perder el tiempo por las puras.

Raúl sólo asiente con la cabeza mirándolo por el espejo
retrovisor.

MIGUELITO

Pero si ahí estaba Mister Chile, se lo juro.

MISTER CHILE

¡Señor, conchetumadre. Yo soy Señor! Sin mentiras, güeón. Nosotros siendo tan buena gente con los perlas y no ayudan en nada. Así no se puede, por la chucha. Que haya que estar todo el tiempo pegándoles a estos güeones pa' que entiendan. ¿Cómo lo hayai?

EL HOMBRE

(mirando hacia adelante)
Obligao' a llevarlo de vuelta a la casa.

HUASO MARAMBIO

Ahí te vai' a reir conchetumadre.

MISTER CHILE

(tomando a Miguelito por la cara)
Mire Roberto Sepúlveda Candia, alias "Miguelito". Nosotros sólo queremos saber unos datitos. Un par de cositas. Ayúdenos a ayudarlo. Ayúdenos a ayudarlo. Eso es todo.

EL HOMBRE

(con seriedad, mirando hacia adelante)
Y después na'de andar llorando...que le pegamos...inventando cosas...eso no nos gusta a nosotros.

MISTER CHILE

(indicando a El Hombre)
No nos haga enojar al caballero acá, mire que cuando lo buscan lo encuentran, ya sabe.

MIGUELITO

Sí, sí.

Raúl sólo conduce. Los gritos de Mister Chile se confunden con el relato del partido. Los otros agentes se ríen de la situación.

LOCUTOR RADIO (OFF)
Gooooooooool de Colo-Colo.

MISTER CHILE
¿Cómo, gol de Colo-Colo?.

RAÚL
Sí.

Mister Chile palmotea a Raúl. Se ve un poco de sangre en sus nudillos.

MISTER CHILE
¡Gol de Colo-Colo!
(a Miguelito, dándole
manotazos)
¡Grítalo mierda! ¡gol
de Colo-Colo, gol!

MIGUELITO
(intentando protegerse de los
manotazos)
Gol, Gol.

MISTER CHILE
¿Y quién te dijo que a mi me gusta
Colo Colo, güeón?

Se produce un silencio incómodo, sólo se oye el partido de fondo.

MISTER CHILE
Grita, agüeonao. Si somos todos del
Colo, acá. ¿Cierto Angelito?

RAÚL
(serio, mirando por el
espejo)
Sí Señor

5 INT. PASILLO EDIFICIO - NOCHE

5

El lugar está iluminado levemente. Se oye música y ruido de fiesta. Raúl está parado junto a una puerta entreabierta en actitud vigilante. Mueve un poco las piernas, como si estuviese cansado. Mister Chile pasa junto a él abrazando a MUJER EXUBERANTE 1 (25) y MUJER EXUBERANTE 2 (30) en actitud de fiesta. Raúl mira de reojo hacia el escote de una de ellas. Entran al departamento. Por la puerta que quedó algo abierta, Raúl intenta ver hacia el interior, pero se cierra en su cara. Raúl vuelve a tomar su lugar de vigilancia.

6 INT. PIEZA RAÚL - DÍA 6

Raúl está sentado sobre su cama en camisa y calzoncillos. Luce pensativo y algo agotado. Se toca la cabeza. Un poco de luz entra por la ventana cubierta por una cortina. Raúl se pone de pie, toma la cortina y observa a Angélica por la ventana. La mujer lleva un delantal y fuma de espaldas a Raúl. Recoge las sábanas de los alambres que cruzan el patio y en los que aún cuelga la piñata y algunas serpentinas. Tararea una canción que apenas se oye. Raúl deja la cortina. Se oyen los pasos de Raúl alejándose de la ventana.

7 INT. LIVING CASA RAÚL - DÍA 7

Danilo mira televisión sentado en el suelo con las piernas cruzadas. El programa que observa con concentración es Los Titanes del Ring. Cuando Raúl aparece en el fondo, Danilo continúa mirando la televisión.

RAÚL
Tan fuerte, Danilo.

DANILO
(sin sacar la vista de la
televisión)
Hola.

RAÚL
Hola.

DANILO
¿Le duele la cabeza de nuevo?

RAÚL
Un poco.

8 INT. COCINA CASA RAÚL - DÍA 8

Angélica ordena un montón de ropa sobre la mesa de la cocina. Tararea la misma canción que en el patio. La tetera comienza hervir y la apaga. Raúl aparece en el marco de la puerta. Angélica echa agua caliente en un vaso plástico.

ANGÉLICA
(parca)
¿Te hago once?

RAÚL
Bueno.

ANGÉLICA
¡Dani, la leche! Te sirvo altiro.

RAÚL
¿Qué hora es?

ANGÉLICA (mirando
su reloj)
Seis y cuarto. No te quise
despertar.

Angélica comienza a sacar la ropa de la mesa para dejarla sobre una silla. Raúl se sienta en una silla. El ambiente está enrarecido, denso. Raúl mira a Angélica, quien comienza a sacar las cosas para la once. Evita mirarlo o dar el pie para una conversación.

ANGÉLICA
¡Dani, pues, la leche, niño!

Angélica se da vuelta hacia donde está Raúl y cruza una mirada con él. Danilo aparece por la puerta de la cocina.

ANGÉLICA
(a Danilo)
¿Qué hace hombre que no escucha?

DANILO
Los titanes poh, mami.

ANGÉLICA
¿Se lavó las manos?

DANILO
Siii.

ANGÉLICA
A ver.

Danilo muestra las dos manos a Angélica. Está visiblemente molesto. Angélica le pasa el vaso. Danilo se va.

ANGÉLICA
Esa cara, Dani.

Angélica saca una taza y un plato. Raúl hace un gesto de desagrado y cansancio. Saca de la panera que está frente a él un pedazo de pan y lo come, mientras ve como Angélica se pasea por la cocina preparándole la once.

9

INT. CASA ALLANADA - DÍA

9

Raúl, agachado, toma unos viejos papeles. El suelo está polvoriento. Sólo un poco de luz entra al lugar. Da vueltas por la pieza. Abre un mueble y saca unas fotos. Las ve. Son de una familia. En uno de los cajones encuentra una grabadora. La enciende. Se oyen las voces de unos niños que juegan con su padre, cantan, cuentan historias, ríen. Raúl apaga la grabadora y la echa en el bolsillo de su chaqueta. Hojea unos libros que encuentra cerca. En uno de ellos encuentra un banderín de la Universidad de Chile doblado. Raúl lo toma y desdobla. Lo mira un momento y esboza una pequeña sonrisa de satisfacción. Lo vuelve a doblar para guardarlo en su chaqueta. Entre algunos papeles sobre el mueble hay dibujos de niños. Raúl los ve un momento y luego sale por una puerta. Vuelve con una caja de cartón que arma y empieza a guardar algunos libros, papeles, una que otra foto y una plancha. Deja la caja sobre una tele. Mira un chaquetón que cuelga sobre uno de los sillones. Lo mira. Se lo prueba. Se lo saca y lo guarda con las demás cosas. Se sacude el polvo de las rodillas. Toma con algo de dificultad la tele con la caja encima y sale de la casa.

10

INT. LIVING CASA SUEGROS RAÚL - DÍA

10

Raúl está sentado en un sillón. Junto a él, en el piso, el televisor que sacó de la casa allanada. Frente a él, SEGUNDO (57) fumando un cigarrillo. Ninguno parece querer iniciar la conversación. Danilo está recostado en el suelo dibujando sobre una hoja de papel. Mira hacia el pasillo, a lo lejos se ve a Angélica hablando con Delia, que lleva una bandeja con bebidas. No se alcanza a oír lo que conversan, pero parece ser una pequeña discusión. Raúl y Segundo continúan sin hablarse, esquivando la mirada del otro. Se oyen pasos acercarse. Entran a la sala Angélica y Delia, que sirve los vasos que trae a Raúl y Segundo.

DELIA

(A Danilo)

¿Va a querer bebida, mi niño?

DANILO

(poniéndose de pie)

Ya.

ANGÉLICA

Ya, abuelita, se dice.

DANILO

Ya, abuelita.

DELIA
Ya, mi niño.

Delia y Angélica se sientan.

ANGÉLICA
Dani, párate de ahí que vas a
quedar con todas las rodillas
sucias.

SEGUNDO
Déeejalo, no ves que está dibujando
el niño. A ver, ¿qué dibuja
Picasso? (se estira hacia donde
está Danilo para ver lo que dibuja)

DANILO
A ustedes.

SEGUNDO
Ah, mira, qué bien, después me lo
muestras. (vuelve a reclinarsse en
el sillón, a Raúl). Y bueno, ¿cómo
le ha ido?

RAÚL
Bien.

SEGUNDO
¿Sigue en lo mismo?

RAÚL
Lo mismo.

SEGUNDO
¿Y esa tele?

RAÚL
(sonriendo, mirando a
Angélica)
La compramos con la Angélica, para
ustedes.

SEGUNDO
(sarcástico)
Mira, te ha ido bien, y eso que
llevai menos de un año como
chofer. En una de esas me meto yo
también...Y dónde la compraste
(fuma).

Angélica parece incómoda. Cruza una mirada con Delia.

RAÚL

Bueno, la compré por ahí. Que tanta pregunta.

DELIA

Ay, Segundo. No empieces.

SEGUNDO

La tele, la estufa, todo se compra por ahí, ahora. Bien bonito.

(indicando a Angélica)

Y tú muy tranquila como si aquí no pasara nada.

DELIA

¡Segundo! (haciéndole un gesto en dirección a Danilo).

SEGUNDO

(en voz baja)

¡Por la cresta!

Segundo se levanta del asiento y sale al patio fumando. Raúl lo sigue con la mirada. Danilo continúa dibujando a la familia.

11

INT. PIEZA RAÚL - MADRUGADA

11

Está tenuemente iluminado. Raúl suda, y recostado en la cama mira el techo. Luce pensativo. Angélica mira la televisión que llevó de regalo a sus padres junto a la pared, a un lado de la cama. Las sábanas no la cubren por completo y está sudada y desnuda. Parece ida, con la vista fija en el televisor.

RAÚL

El fin de semana voy limpiar el patio... parece selva...

ANGÉLICA

Bueno.

Angélica sigue mirando hacía la televisión. Su mirada parece algo melancólica. Raúl va hacia ella y la abraza por la espalda. La besa largamente en la mejilla. Angélica ve la hora en el reloj sobre su velador. Son las 6:27 a.m.

ANGÉLICA

Anda a ducharte mejor.

Raúl hace un gesto de desagrado y se levanta desnudo de la cama. Toma una toalla de la silla dónde está su ropa. Sale de la pieza. Angélica busca su camisón, se lo pone. Levantándose de la cama toma una bata y se la coloca. Sale de la pieza. Se oyen sus pasos alejándose.

ANGÉLICA (O.S.)

Ya Danilo, despierta. ¡Hijo!

12

INT. CHEVROLET OPALA - DÍA

12

Raúl maneja serio, mientras Danilo mira por la ventana aburrido. En la radio del auto suena una canción. Raúl sube el volumen y junto a Danilo la tararean por un momento. Luego, vuelve a bajar el volumen. Danilo observa como Raúl pasa los cambios al auto, como mueve el volante.

DANILO

¿Cuándo me va a enseñar a manejar?

RAÚL

Shh, tai muy chico.

DANILO

Sí es fácil, po.

Raúl lo mira y sonrío. Danilo parece un poco desilusionado.

RAÚL

(sonriendo)

Ya un día de estos. Pero nada de decirle a tu mamá estamos, sino le da ataque ¿escuchaste o no?

DANILO

¡Ya!

RAÚL

Llegamos.

Raúl se despide con un beso de Danilo. Mientras Danilo baja del auto, Raúl saca una moneda de su bolsillo y se la pasa.

RAÚL

Acuérdate.

DANILO

¡Si!

Danilo cierra la puerta. Raúl lo ve a alejarse. Mira la hora en su reloj y parte raudo.

13 EXT. CALLE CÉNTRICA - DÍA 13

Mister Chile y Huaso Marambio miran hacia ambos lados de la calle. No pasan demasiados autos.

MISTER CHILE
No, si ese güeón ya cagó.

HUASO MARAMBIO
(con sorna)
Cagó porque quiso, en todo caso.

MISTER CHILE
(mirando su reloj, frunce el ceño)
Bien mal agradecido. Así son.

Un auto se estaciona frente a ellos. Ambos suben rápidamente.

14 INT. CHEVROLET OPALA - DÍA 14

Raúl maneja. Suena música en la radio del auto. Mister Chile lo mira serio. Raúl intenta esquivar su mirada.

HUASO MARAMBIO (O.S.)
Hay que puro tirarlo de un avión
pa' bajo.

MISTER CHILE
(mirando a Raúl)
Si po'.

Raúl luce tenso. Acomoda el espejo retrovisor y ve por él a Huaso Marambio.

HUASO MARAMBIO
(sonriendo)
¿Qué pasó, Aravena? Vai' de mal en
peor, chatito. Lo único bueno que
te va quedando es tu señora, güeón.

Raúl mira disimuladamente a Mister Chile.

MISTER CHILE
(a Raúl)
Baja esa música. Y apúrate que
estamos atrasados. Lo pasamos a
dejar un poco más arriba.

Raúl continúa manejando y baja el volumen de la radio. Ninguno de los tres pronuncia palabra. El ambiente se vuelve algo incómodo.

MISTER CHILE
 (señalando una esquina)
 Ya, en la que viene lo dejai.

Raúl asiente con la cabeza. Se detiene en donde le ha dicho Mister Chile. Huaso Marambio se baja del auto. Raúl parte de inmediato.

MISTER CHILE
 No escuche mucho a este señor. Es
 bruto Marambio y le gusta molestar,
 pero sirve...sirve.

Raúl asiente sin despegar la vista del camino. Abruptamente Mister Chile golpea con violencia la parte de arriba de la guantera. Raúl se sobresalta.

MISTER CHILE
 Pero no podí andar llegando tarde
 po, güeón, oh. Eso caga toda la
 güea. Menos mal ahora no había nada
 urgente, urgente. Acaso no te lo
 enseñó mi Mayor Aravena.

RAÚL
 Sí, obvio. Disculpe Señor, no va a
 volver a pasar.

MISTER CHILE
 Ya, ya, menos disculpa, que tanta
 palabra y güeá. Acciones, acciones,
 eso cuenta.

Raúl sigue manejando, está algo nervioso. Se produce un silencio incómodo. Mister Chile le hace un gesto para que se detenga en la esquina. Raúl lo hace. Mister Chile saca del bolsillo de su camisa un pequeño fajo de billetes.

MISTER CHILE
 Toma.

Raúl va a tomar el fajo, pero Mister Chile se lo aleja.

MISTER CHILE
 Aunque debería darte la mitad por
 güeón...Ya toma, toma, antes que me
 arrepienta.

RAÚL
 (tomado el fajo)
 Gracias.

MISTER CHILE

Igual te corresponde, si no hai' estao' taaan mal. Aprovecha de comprarle algo al Danilito.

(parco, imitando a Pinochet)
Aprovechemos que la vaquita está dando leche.(mira la hora en su reloj)Vamos a comer algo.

Mister Chile se baja del auto. Raúl, que no ha guardado el fajo de billetes, lo cuenta. Mister Chile le golpea el vidrio y le dice con un gesto que salga. Raúl se sobresalta al escucharlo y guarda el fajo rápidamente en el bolsillo de su pantalón. Baja.

15

INT. PASILLO - PIEZA DANILO CASA RAÚL - DÍA

15

Danilo está tras una puerta. En su mano derecha lleva una pistola de juguete y en la otra una grabadora encendida, la misma que sacó Raúl de la casa allanada.

DANILO

(respirando agitado)

Lo he seguido toda la noche. Sólo un poco más y te atraparé.

(mirando por el borde la puerta al pasillo)

¡Ahí va...Alto ahí!

Danilo sale corriendo raudo al pasillo. Entra en su habitación y da un portazo. Se oyen sonidos de disparos.

DANILO

Toma, toma...¡Ahhhh!

Danilo simula que su cama es un auto. Como volante usa un cartón cortado en forma circular.

DANILO

(con la grabadora en la mano)

Se necesitan refuerzos. Estoy herido. El hombre es muy peligroso, cambio.

Danilo deja la grabadora a un lado y se soba la pierna. Se queja, como si la tuviese herida. Simula el ruido de un auto andando. Toma la pistola de juguete y comienza disparar.

DANILO

Creo que le dí...ahora pagarás, mald...

La puerta se abre. Danilo se sobresalta. Es Angélica .

ANGÉLICA

No grites tanto, Dani. Qué va a creer la gente, que te están matando. Ya, son las 4, vamos (le extiende la mano).

DANILO

Pero mami, si estoy jugando. Un ratito más no más.

ANGÉLICA

Vamos, no más. No quiero que después sean las diez y todavía estés con las tareas.

DANILO

(amurrado)

Pucha.

Danilo deja el volante de cartón sobre la cama. Se levanta. Angélica ve la grabadora.

ANGÉLICA

(indicándola)

¿Y eso?

DANILO

Ah, me la regaló mi papá.

ANGÉLICA

A verla.

Danilo la levanta de la cama y se la pasa. Angélica la revisa. Parece extrañada.

DANILO

(estirándole la mano)

Pasa.

Angélica se la devuelve.

ANGÉLICA

Ya trae tus cosas.

Danilo toma su mochila y sale de la pieza, mientras Angélica le abre la puerta. Se oye un helicóptero pasar. Angélica mira hacia arriba un momento. Cierra la puerta de la pieza.

16

INT. CHEVROLET OPALA - ATARDECER

16

Raúl tiene sobre sus piernas a Danilo mientras conduce. No se oye ningún vehículo pasar.

DANILO

Ya po' déjeme a mí.

RAÚL

Espera un poquito. ¿Te acordai de todo lo que te dije?

DANILO

(sarcástico)

Giro la llave, se prende al auto, miro los espejos, saco el freno de mano, embriago, pongo primera.

RAÚL

Ya, entendí.

Danilo pone sus manos en la parte de abajo del volante. Raúl gira y Danilo sigue el movimiento que hace. Danilo está sentado frente al volante. Raúl en el del co-piloto. Danilo gira la llave y hace andar el motor del auto.

RAÚL

Ya, embrague, embrague.

DANILO

(nervioso)

Sí sé, sí sé.

Danilo aprieta el embrague. El auto comienza a moverse. Danilo mira con una sonrisa nerviosa a Raúl, que le hace un gesto para que tome la palanca de cambios, al tiempo que mira a cada tanto el camino hacia adelante. Algo de tierra se levanta. Danilo cambia a primera.

RAÚL

Dobla un poquito, cuidado.

Danilo le hace caso a Raúl. Está concentrado. Cambia a segunda y aprieta el acelerador. Sonríe nervioso. Raúl se inquieta.

RAÚL

¡Más despacio, hombre!

DANILO

Si voy bien. Está entrete...

RAÚL
Bájale, bájale, ya.

DANILO
Puuucha...

Danilo baja la velocidad.

17 EXT. PATIO CASA RAÚL - ATARDECER 17

Angélica está sentada en una silla de playa. Parece un poco ida. Se levanta de la silla. Toma un azadón que está apoyado en una pared y lo lleva hasta el pastizal. Comienza a cortar la parte delantera y lentamente se interna hacia la parte posterior. Suda. Corta con vehemencia las ramas secas que emergen del suelo.

El pastizal está casi completamente cortado. Vemos a Angélica con la cara sudada y con algo de tierra. Se toca los hombros en señal de dolor. Continúa cortando el poco pastizal que va quedando con un ritmo más pausado.

Cuando se detiene, se da cuenta que ha cortado todo el pastizal, tiene tierra en la cara y está sudada. Hay pedazos de tierra desprendidos y ramas del pastizal esparcidas por todas partes. Angélica mira el lugar, sin expresión aparente.

18 INT. MICRO - DÍA 18

Raúl va de pie afirmado del pasamanos superior. La micro está llena. Raúl luce una peluca, la misma que usaba el Huaso en el cumpleaños de Danilo, una gorra, una camisa y unos jeans. Mira por la ventanilla. Más adelante, y atrás de Raúl, va sentado Miguelito, que lo identifica enseguida y no deja de mirarlo. Pasa sus manos por sus pantalones en señal de nerviosismo.

Miguelito mira fijamente a Raúl, quien sigue mirando hacia afuera. Un par de mujeres van sentadas un poco más adelante de Raúl.

MUJER 1
No, claro, la que compró ahora la Paulita, esa salió mala, yo le echo siempre tres cucharadas y ahora hasta cinco de repente tenía que echarle pa' que me quede dulce el té.

MUJER 2

Esa debe ser argentina, una nueva
que llegó, son tan remalas esas...

Hacia el fondo de la micro, 8 jóvenes van amontonados junto a la puerta trasera. JOVEN 1 comienza a golpear el techo de la micro suavemente.

JOVEN 1

(susurrando)

¡Y va a caer! ¡Y va a caer!

Otros jóvenes que van junto a Joven 1 comienzan a hacer lo mismo. Raúl mira hacia atrás sorprendido. Mujer 1 y Mujer 2 se voltean hacia el fondo de la micro. Los gritos comienzan a subir en intensidad y otras personas que van más adelante también comienzan a gritar.

MUJER 1

(levantándose)

¡Cállense, comunistas de mierda!
Mal agradecidos, deberían estar
todos presos!

Raúl la esquiva y se percata de la presencia de Miguelito quien lo observa fija y nerviosamente desde su asiento. Raúl comienza a moverse hacia el fondo de la micro. Un HOMBRE CON MALETÍN que va de terno mira a Mujer 1 desde la puerta de subida.

HOMBRE CON MALETÍN

¡Cállese usted mejor, señora!

Mientras Raúl se acerca al grupo del fondo más gente comienza a gritar. Raúl se une a ellos y comienza a gritar y golpear el techo de la micro. Cada cierto tiempo mira hacia donde se encuentra Miguelito. Al saltar, Raúl se afirma la peluca, mientras dos jóvenes lo abrazan. Raúl se percata que Miguelito comienza a acercarse a él. Raúl tira el cordel del timbre y comienza a pasar entre las personas que siguen saltando y gritando. La micro se detiene y Raúl baja rápidamente hacia la calle. Miguelito se acerca hacia una de las ventanas, pasando por arriba de dos personas que se encuentran sentadas.

MIGUELITO

¡Sapo culiao!

19 EXT. CALLE MICRO - DÍA 19

Raúl mira como Miguelito le grita por la ventanilla. Una DUEÑA DE CASA (45) pasa por la calle con dos bolsas de malla. Lo mira sin atención. Raúl se acomoda la peluca mientras camina. Mira de cuando en cuando la micro alejarse.

20 INT. PASILLO CASA RAÚL/COMEDOR - DÍA 20

Se oye que abren la puerta con una llave. Raúl entra a la casa. En su mano izquierda trae una bolsa que deja entrever parte de la peluca que usaba en la micro. Luce cansado. Cierra la puerta. No se oye ningún ruido en la casa. Raúl camina al comedor y deja sobre la mesa la bolsa. Se saca la chaqueta y la deja sobre una silla. Sale del comedor. Se oye cerrar una puerta.

21 INT. COCINA CASA RAÚL - DÍA 21

Raúl está sentado. Frente a él, en la mesa, hay una taza de café que sostiene con una de sus manos. Raúl mira fijamente un pequeño montón de ropa suya apilado en la mesa. Parece descompuesto. Toma un sorbo de café sin quitar la vista de la ropa.

22 EXT. CALLE CASA SUEGROS RAÚL - NOCHE 22

El Opala se detiene violentamente. Raúl se baja rápidamente y da un portazo. Camina raudo hacia una casa dentro de la cual no se ve ninguna luz y cuya puerta principal está cerrada. Raúl golpea con violencia la puerta.

RAÚL

¡Angélica, abre la puerta. ¡Abre la puerta!

Nadie sale a abrir la puerta. Raúl pateo la puerta.

RAÚL

(con rabia)

¡Abre la puerta te dicen, por la cresta! ¡Danilo! ¡Abre! ¡Es tú papá!

De la casa del lado sale un HOMBRE CALVO (45). Lleva una bata puesta.

HOMBRE CALVO

Oiga amigo, no saca nada si salieron hace rato, ya. No lo vayan a pescar no más.

Raúl lo mira.

RAÚL
¡Cállate conchetumadre, oh! No te
metai'.

Raúl camina hacia la otra casa. Al verlo acercarse, el
Hombre Calvo cierra la puerta. Raúl la pateo.

RAÚL
¡Te voy a cagar güeón, te voy
cagar!

Raúl se pasa la mano por la cara. Está sumamente alterado.
Suda y sus ojos están enrojecidos. Va hacia el Opala. Abre
la puerta y parte derrapando.

23

INT. OFICINA CNI - DÍA

23

El lugar está mal iluminado. Parece sucio. Los muebles son
en su mayoría metálicos. Al fondo, colgado en la pared,
alcanza a distinguirse un retrato de Augusto Pinochet. Raúl,
sentado frente a un escritorio, llama por teléfono. Nadie
contesta. Lo cuelga. Comienza a transcribir a máquina lo
anotado en una libreta de páginas amarillas. Raúl luce
cansado y con barba de algunos días. Lleva la camisa
desabrochada y arrugada, con los puños sucios. Entra Mister
Chile.

MISTER CHILE
Me voy, yo. A las 8 entonces,
¿'tamos?

RAÚL
Sí, no se preocupe.

MISTER CHILE
Y cámbiame esa cara po'. Si no es
el fin del mundo.

Raúl asiente con la cabeza y una sonrisa forzada.

MISTER CHILE
Ahí nos vemos.

Mister Chile sale de la oficina. Raúl hojea la libreta. Se
detiene en una página. Sigue escribiendo.

24 INT. TOPLESS - NOCHE

24

Raúl, Mister Chile, el Huaso y El Hombre bajan por una escalera. La música comienza a subir en intensidad. En el fondo, una mujer baila solitaria sobre una tarima. Se detienen.

MISTER CHILE

(abrazando a Raúl)

¿Viste la sorpresa que te teníamos o no? Aquí se olvidan todas las penas.

HUASO MARAMBIO

(riendo, mientras

saluda a algunas personas con la mano)

Este es como tu bautizo, Aravena. Vai' a nacer de nuevo güeón.

Un hombre se acerca a los agentes y los conduce hasta una mesa. Los cuatro hombres se sientan de frente al show que se detiene por un momento.

MISTER CHILE

A disfrutar no más se ha dicho. Y, Raulito me empieza a cambiar la cara o si no me va a espantar a todas las niñas.

EL HOMBRE

Como dicen, un clavo saca otro clavo.

Mister Chile le hace un gesto al mesero para que venga. Raúl sólo sonrío levemente. El mesero le sirve a los cuatro hombres. Brindan. Mister Chile abraza a Raúl.

MISTER CHILE

Cuando era chico mi papá me decía que lo mejor era tener una linda mujer, una familia. (pausa) Pero el viejo no sabía lo que era esto. (Rie) ¿Sí o no?

Raúl se dedica a mirar el show de una mujer que mueve sus pechos al compás de unos tambores.

25 INT. CHEVROLET OPALA - NOCHE

25

Mister Chile conduce el auto. Suena el Tango "Lágrimas de Sangre" de Alfredo de Angelis. A su lado va el Huaso fumando. En la parte de atrás, Raúl recostado sobre el asiento, dormita. Lleva su camisa abierta hasta el tercer botón. Junto a él va El Hombre.

RAÚL

Perdone.

Raúl estira el brazo hacia Mister Chile.

EL HOMBRE

(a Mister Chile)

Está mal el cabro. Así pocazo sirve.

El Huaso mira hacia atrás y suelta una carcajada al ver la expresión de Raúl.

MISTER CHILE

Si sé oh'.

Mister Chile mira a Raúl que le estira la mano. Sonríe.

26 EXT. CARRETERA - NOCHE

26

El automóvil se detiene. El Tango suena aún en medio de la carretera. Vemos bajar a Raúl, Mister Chile lo mira desde el interior del automóvil por el espejo retrovisor. Raúl vomita a la orilla del camino. Mister Chile se baja para ayudarlo. El Huaso también se baja. Va donde Raúl y le palmotea la espalda.

HUASO MARAMBIO

(sarcástico)

'Tamos mal. Tení muy mala cura po'
Aravena.

Raúl quita con vehemencia la mano del Huaso de su espalda. Lo empuja.

RAÚL

Para la güeá, güeón. Déjame tranquilo.

Mister Chile al verlo apura el paso y pone su mano entre Raúl y el Huaso.

MISTER CHILE

Ya, ya.

RAÚL

No se meta usted, si la cosa es con él.

MISTER CHILE

Bájate, bájate, Aravena.

Mister Chile le hace un gesto al Huaso para que vaya al auto. El Huaso se aleja. El Hombre mira la escena de pie junto al auto. Suelta una carcajada cuando el Huaso se acerca. Mientras, Raúl enfrenta a Mister Chile.

RAÚL

(sarcástico, sollozando)

Bájate de qué. Mister Chile, Mister Chile. No salvai' a nadie. Por tu culpa me dejaron güeón.

Mister Chile se acerca a Raúl y lo golpea en el estómago. Raúl empieza a vomitar de nuevo.

MISTER CHILE

(sobándole la cabeza)

Ya, tranquilo Raulito, tranquilo.

Raúl vomita y solloza. Mister Chile lo consuela.

27

INT. BAÑO RAÚL - DÍA

27

El piso está mojado y sobre el fierro de la cortina de la ducha cuelga una toalla mojada. En el lavamanos alcanza a distinguirse una máquina de afeitar y un hisopo mojados. Hay unos pantalones sobre el cesto de la ropa sucia. La tapa del baño está levantada. Raúl entra el baño. Lleva la camisa arremangada y trae en una mano una pequeña botella de cloro y en la otra un traperero. Deja el traperero apoyado en la pared junto al lavamanos y se inclina frente a la taza del baño. Comienza a echarle cloro torpemente. Pareciera molestarle el olor. Tira la cadena. Deja el cloro en el suelo y se pone de pie frotándose la nariz. Va al lavamanos, da el agua y se suena. Corta el agua y comienza a secar el piso con el traperero.

28 INT. HABITACIÓN DANILO - DÍA 28

La radio suena. Vemos a Raúl deshacer una cama. Saca las sábanas, los colchones. Los deja a un lado. Raúl escucha que alguien grita desde fuera de la casa.

HUASO MARAMBIO (O.S.)

¡Aravena!

Raúl sale de la pieza.

29 EXT. UMBRAL PUERTA DE ENTRADA - DÍA 29

Raúl abre la puerta y observa a Huaso Marambio apoyado sobre la reja del antejardín. Detrás de éste alcanza a apreciar el Opala estacionado. Huaso Marambio levanta una mano para saludar a Raúl.

HUASO MARAMBIO

¿Cómo 'ta la caña?

RAÚL

Bien. ¿Qué pasó?

HUASO MARAMBIO

(sonriendo)

Qué va a pasar.

Raúl intenta mirar hacia el interior del auto. Huaso Marambio mira hacia el Opala y se percata que Mister Chile comienza a bajar.

HUASO MARAMBIO

Te traemos un regalo.

Mister Chile abre la puerta trasera por la cual aparece Angélica y Danilo. Raúl observa con atención la situación. Huaso Marambio abre la reja y pasa al antejardín. Danilo corre hacia donde se encuentra Raúl y lo abraza con fuerzas. Raúl lo abraza y sonrío.

RAÚL

Anda adentro.

Danilo entra a la casa. Mister Chile avanza hacia la entrada tomando a Angélica por el antebrazo, quien está devastada y vistiendo un traje similar al de las esposas de los agentes en el cumpleaños de Danilo.

HUASO MARAMBIO

(haciendo una especie de reverencia con las manos)

HUASO MARAMBIO
Y aquí, viene la señora. Recapacitó
po, Aravena.

Mister Chile suelta a Angélica mientras le sonrío levemente a Raúl. Angélica avanza hacia donde está Raúl y sin mirarlo, entra en la casa. Huaso Marambio se acerca a Raúl. Se saca del bolsillo superior de la chaqueta unos condones en envase dorado.

HUASO MARAMBIO
(pasándoselos a Raúl)
Pa' la reconciliación.

Raúl se despide con un gesto de los agentes. Huaso Marambio cierra la reja y se sube al auto con Mister Chile. Desde la ventanilla Huaso Marambio mira a Raúl.

HUASO MARAMBIO
El lunes te lo devuelvo.

Raúl lo mira, mientras se oye el auto alejarse. Raúl fija su vista en un punto imaginario. Parece estar tenso.

ARGUMENTO

Santiago, 1982. Es la celebración del cumpleaños de DANILLO (9), hijo de RAÚL (28) Y ANGÉLICA (27). Se ven numerosos globos y serpentinas colgadas en el patio y un grupo de niños jugando y corriendo. Entre los asistentes también están los compañeros de trabajo de Raúl, MISTER CHILE (48), EL HUASO MARAMBIO (40) y EL HOMBRE (45), quienes juegan con los niños y se muestran amables y animados. Angélica, sin embargo, no parece cómoda con su presencia, parece distante y no disfruta de la fiesta. Raúl se percata de ello y le pregunta qué ocurre. Ella sólo responde que él ya sabe lo que ocurre, que para qué pregunta. Luego de romper la piñata, Mister Chile toma a Danilo y le dice a Raúl y sus otros dos compañeros que se acerquen para que les tomen una foto a los cinco, cosa que DELIA (55), la madre de Angélica, hace algo incómoda.

Raúl conduce un Chevrolet Opala. Junto a él, en el asiento del copiloto, va El Hombre, mientras que Mister Chile y El Huaso van en el asiento trasero. Entre ellos dos va MIGUELITO (21), quien luce inquieto y asustado, ya que lo están haciendo con él es "porotear", nombre dado a cuando los detenidos por la CNI (Central Nacional de Informaciones) salían con los agentes para delatar en donde se encontraban ocultos compañeros. Mister Chile y los otros agentes intimidan y sarcásticamente se burlan del al joven, todo a manera de un juego psicológico. Raúl, en tanto, sólo se dedica a manejar en silencio y cada tanto ve que ocurre atrás por el espejo retrovisor. Los agentes presionan Miguelito y éste les indica una casa en donde se encontraría un compañero. Raúl se detiene y los agentes bajan con el Miguelito.

Raúl aguarda sentado en el capó del auto. Resuelve un crucigrama y fuma un cigarro, mientras de fondo se oye un partido de "Colo-Colo". Cada tanto mira hacia la casa que han entrado sus compañeros y Miguelito. Luce tranquilo. Abruptamente los agentes salen. Sobresaltado, Raúl bota el cigarro y entra rápidamente en el auto. Los agentes suben a Miguelito. Raúl ve por el espejo retrovisor que el joven ha sido golpeado. Al subir los agentes al auto, Raúl parte

raudo. Mister Chile está furioso ya que Miguelito les indicó una casa en donde nadie se ocultaba. El joven insiste que la dirección era correcta pero los agentes le dicen que ahora tendrán que llevarlo de vuelta a "La Casa", nombre que recibía el centro de detención y tortura Cuartel Barros Borgoño. Los gritos y amenazas de los agentes se confunden con el partido de fútbol, hasta que Colo-Colo anota un gol, lo que deja a todos en silencio. Mister Chile pregunta si fue gol del "Colo", a lo que Raúl responde que sí. Ello es aprovechado por Mister Chile para retomar los juegos psicológicos con Miguelito, obligándolo primero a celebrar el gol, para luego decirle con tono amenazante que a él no le gusta el "Colo". Todo, sin embargo, termina en carcajadas de los agentes luego que Mister Chile le dice a Miguelito que en realidad a todos en el vehículo les gusta el "Colo", así que puede gritar el gol sin preocuparse.

Atardece. Raúl aguarda junto a la puerta de un departamento. Se oye música de fiesta proveniente de él. Raúl bosteza y se pasea impaciente de un lado a otro, pero se detiene y para firme junto a la puerta al ver que Mister Chile se acerca abrazado a dos mujeres. El agente y sus acompañantes pasan junto a Raúl y entran al departamento. Raúl intenta mirar hacia adentro por la puerta que ha quedado entreabierta, pero ésta se cierra en su cara.

Danilo ve en la televisión el programa "Los Titanes del Ring". Raúl entra al living y le dice que le baje el volumen. Luce cansado y le duele un poco la cabeza. Cuando va a la cocina, Angélica dobla la ropa, pero se detiene al verlo entrar. Le pregunta parcamente si le prepara once. Raúl dice que sí. Angélica saca la ropa de la mesa y llama a Danilo para que venga a buscar su leche. El ambiente está denso. Angélica evita mirar a Raúl o dar pie para alguna conversación. El silencio sólo se ve interrumpido ante la insistencia de ella para que Danilo venga por la leche. El niño entra en la cocina y toma un jarro con leche para volver rápidamente a ver el programa de televisión. Angélica prepara la once, mientras Raúl come un pedazo de pan, cansado y molesto por la actitud de su esposa.

Es de día. Raúl esta en una casa que ha sido allanada por la CNI. Hurguetea en los cajones de un mueble y revisa algunos papeles y fotos que encuentra. Toma una grabadora y

la enciende. Se oyen las voces de niños jugando con su padre. La paga y la guarda en su chaqueta. Sobre otro mueble hay algunos dibujos hechos por niños. Raúl los ve un momento y luego los deja donde estaban para ir a buscar una caja. Ahí echa algunos libros, fotos y papeles, además de una plancha. Deja la caja sobre un televisor y se prueba un chaquetón que está sobre un sillón. Lo deja sobre la caja, la que toma junto con el televisor. Camina con dificultad, debido al peso, y sale de la casa.

Raúl y su familia han ido a visitar a sus suegros, Delia y SEGUNDO (57). Los dos hombres permanecen sentados uno frente al otro, fumando y sin dirigirse la palabra. El ambiente es algo tenso. Junto a Raúl, en el piso, está la televisión que robó de la casa allanada. Danilo, en tanto, dibuja sobre una hoja de papel y ve a Delia y Angélica discutiendo mientras caminan hacia al living llevando una bandeja con bebidas. Una vez que están todos sentados, Segundo le pregunta a Raúl si aún sigue siendo chofer, a lo que él responde que sí. Cuando le pregunta por la televisión, Raúl dice que es un regalo que Angélica y él les han comparado. Sarcástico, Segundo le responde que al parecer le ha ido muy bien como chofer, a pesar de que lleva menos de un año trabajando, e inmediatamente le pregunta que dónde la compró. Angélica se inquieta y mira a Delia. Raúl, incómodo, le responde que por qué hace tanta pregunta. Delia interviene y le dice a Segundo que termine, pero Segundo recrimina a Angélica por aguantarle todo a Raúl, a pesar de que aparece con planchas o televisores que compra "por ahí". Delia le llama la atención a Segundo, quien deja molesto se levanta y va al patio.

Amanece. Raúl y Angélica están en su cama, desnudos y sudorosos. Sólo los cubren las sábanas. Angélica luce melancólica y permanece con la vista fija en el televisor que habían llevado de obsequio a sus padres. Raúl parece tranquilo y le dice que el fin de semana limpiará el patio, que parece selva. Angélica, sin mayor interés, le dice que bueno. Raúl se acerca a ella, la abraza y besa largamente en la mejilla. Incómoda, Angélica ve la hora en el reloj de mesa y le dice a Raúl que mejor vaya a ducharse. Molesto, Raúl se levanta y sale de la pieza. Angélica permanece acostada un momento para luego levantarse, ponerse un camisón y salir de la pieza para ir a despertara a Danilo.

Raúl va con Danilo en el Opala. Van hacia la escuela. Danilo observa con atención como Raúl mueve el volante y pasa los cambios. Le pregunta cuando le va a enseñar manejar. Raúl le dice que no, que todavía que está muy chico, pero finalmente termina accediendo ante sus insistencias, aunque deberá ser un secreto de los dos, ya que Angélica se preocuparía demasiado si lo sabe. Luego de dejarlo en la escuela, Raúl parte raudo. Está atrasado. Pasa a buscar a Mister Chile y a El Huaso. Mister Chile luce molesto y El Huaso se mofa de Raúl por haber llegado tarde y no hacer bien su trabajo. El ambiente se vuelve algo incómodo. Unas cuadras más adelante El Huaso se baja. Raúl continúa manejando. Mister Chile le dice que no le haga mucho caso al Huaso, pero abruptamente golpea con fuerza la guantera y comienza reprender fuertemente a Raúl por su atraso. Raúl sigue manejando. Luce nervioso y le pide disculpas a Mister Chile, quien le dice que mejor guarde silencio, que lo que importa son las acciones no las palabras. Se produce un silencio incómodo. Mister Chile le dice a Raúl que se detenga. De su bolsillo saca un fajo de billetes y hace ademán de pasárselo. Cuando Raúl lo va a tomar, Mister Chile lo quita molesto y le dice que debería darle la mitad por lo que acaba de pasar, pero finalmente se lo entrega todo y le dice que en verdad se lo merece, que ha hecho bien su trabajo, y que aproveche de comprarle algo a Danilo. Acto seguido le dice que vayan comer algo.

Danilo juega a policías y ladrones en la casa. Consigo lleva una pistola de juguete y la grabadora que Raúl robó de la casa allanada, la que usa como radiotransmisor, grabando la persecución que simula realizar. Mientras hace cuenta que su cama es un vehículo, Angélica entra en la pieza y le dice que ya es hora de ir a hacer las tareas. Danilo obedece no sin antes rogar inútilmente que lo deje jugar un rato más. Antes de salir de la pieza, Angélica se percata de la grabadora y le pregunta a Danilo que de adonde la sacó. Él responde que su papá se la regaló. Angélica, extrañada, la ve un momento y se la devuelve a su hijo.

Es de tarde. Raúl está en el Opala y tiene a Danilo sentado en sus piernas. Le da las indicaciones y cuidados que debe tener al manejar. Danilo le contesta que ya sabe. Raúl se

pasa el asiento del copiloto y deja Danilo frente al volante, quien pone a andar el vehículo. Emocionado y nervioso, maneja, al tiempo que Raúl le continúa dando indicaciones y le dice que tenga cuidado, que no vaya tan rápido. Mientras, en la casa de Raúl, Angélica limpia el patio con un azadón. Corta las malezas y pastizales. Lo hace con vehemencia, como desahogándose. Poco a poco el patio va quedando limpio. Angélica suda y toca su hombro en señal de dolor. Agitada, se detiene y observa que ha cortado todo el pastizal. Lo hace sin una expresión definida.

Es de día. Raúl va de infiltrado en una micro en la viajan opositores a la dictadura en dirección a una manifestación. Viste una peluca crespa, jeans, chaqueta y una gorra. A pesar de ellos, Miguelito, que ha sido liberado y acompaña al grupo, logra reconocerlo y se levanta de su asiento para dejarlo en evidencia. Raúl se percata de ello y nervioso se dirige hacia la puerta de atrás, pasando con dificultad entremedio de la gente. Poco a poco comienzan a oírse, y cada vez más fuerte, consignas contra la dictadura y Pinochet. Algunos pasajeros los increpan e insultan, al tiempo que otros los apoyan. Al ver que Miguelito está cada vez más cerca, y en un desesperado intento por pasar inadvertido, Raúl se une al grupo de opositores y grita consignas contra la dictadura. Cuando la micro se detiene, Raúl baja rápidamente. Miguelito se asoma por una de las ventas y le grita "Sapo culiao'". Raúl camina presuroso por la calle mientras la micro se aleja.

Es de tarde. Raúl llega a su casa. Luce algo cansado, y en el bolsillo de su chaqueta lleva la peluca que traía puesta en la micro. Todo está silencioso. Pasa al comedor y deja la chaqueta sobre una silla.

Raúl bebe café en la mesa de la cocina. Luce descompuesto, impávido. Mira un pequeño montón de ropa suya sobre la mesa. Angélica y Danilo se han ido de la casa.

Anochece. Raúl llega en el Opala a la casa de sus suegros. Vehemente, se baja del auto y golpea con fuerza la puerta de la casa, cuyas luces están apagadas. Nadie sale a abrir. Raúl insiste y le grita a Angélica que abra la puerta. Un vecino sale y le dice que no hay gente en la casa, que

salieron hace rato. Ofuscado, Raúl le responde que no se meta y que se lo va a "cagar". Alterado, como no sabiendo qué hacer, y con sus ojos enrojecidos, Raúl sube al auto y parte derrapando.

Raúl llama por teléfono. Está en una de las oficinas de la CNI. Luce descuidado y con barba de algunos días. Nadie contesta y cuelga. Comienza a transcribir en una máquina de escribir las anotaciones de una libreta. Mister Chile entra y le dice que se ven más tarde. Antes de salir, reprende a Raúl por su descuidado aspecto, pero termina compadeciéndose de él y le dice que levante el ánimo, que lo que le ocurre no es el fin del mundo. Mister Chile se va mientras Raúl continúa transcribiendo.

Mister Chile, El Hombre, El Huaso y Raúl entran a un topless. Se oye música y los gritos de los hombres. Raúl parece asombrado. Mister Chile le dice que ésta era la sorpresa que le tenían preparada, que ahí se olvidan todas las penas. Los agentes son conducidos por un joven una mesa frente al escenario, donde baila sugerentemente una mujer. En su camino saludan algunos de los clientes. El show se detiene un momento. Los agentes le dicen cosas a Raúl para subirle el ánimo, todo en medio de un ambiente muy distendido y casi fraterno. Raúl sonríe y mira con atención el show que se ha reiniciado.

Raúl va sentado ebrio en el asiento trasero del Opala. El Huaso se burla de él, al tiempo que El Hombre hace notar que así poco sirve Raúl. Mister Chile lo observa esboza una sonrisa. Algunos minutos después el Opala se detiene en peladero y Raúl se baja presuroso para vomitar. El Huaso lo sigue y se burla de él, enrostrándole que tiene muy mala "cura". Raúl lo empuja y le dice que deje de molestarlo. Mister Chile se apresura y se coloca entre ambos diciéndoles que terminen. Raúl le dice que no se meta, que la cosa es con El Huaso. Mister Chile le responde que mejor se "baje", que no le falte el respeto, pero Raúl lo encara y le reprocha que por su culpa su familia lo dejó. Mister Chile se acerca a Raúl y lo golpea en el estómago, provocando que vuelva a vomitar. Mientras lo hace, Mister Chile le acaricia la cabeza y lo consuela. Raúl solloza.

Raúl acaba de ducharse y afeitarse, y limpia torpemente el baño. Posteriormente va a la pieza de Danilo y desarma la cama, todo como ello forma de ir dejando atrás la partida de su familia y asumiendo que ésta ya no volverá. Estando en ello, se oye que desde afuera El Huaso lo llama. Extrañado, Raúl sale y lo encuentra arriba de la reja. Le pregunta que ha pasado, por qué ha venido. Sarcástico, El Huaso le responde que le tienen una sorpresa. Raúl mira hacia el Opala y ve como Mister Chile abre la puerta trasera. Por ella bajan Danilo y Angélica. Raúl mira con atención. El Huaso abre la reja de la casa y Danilo pasa corriendo a abrazar a Raúl, quien también lo abraza y sonríe. Raúl le dice que entre y Danilo obedece. Mister Chile se acerca con Angélica tomada por el brazo. El Huaso, como si de un espectáculo se tratase, dice que ahora es el turno de la esposa, que recapacitó. Mister Chile suelta Angélica, que a pesar de vestir de manera elegante, luce totalmente devastada. Al pasar junto Raúl no lo mira y pasa directamente a la casa. El Huaso saca unos condones del bolsillo de su chaqueta y se los pasa Raúl, diciéndole que son para la reconciliación. El Huaso y Mister Chile se suben al Opala y parten. Raúl los ve alejarse. Permanece mirando un punto imaginario. Luce tenso, como no sabiendo qué hacer.

NOTA DE INTENCIÓN

Cuando el personaje de Raúl se configuró y finalmente pude ver la historia como la historia de un hombre común sumido en la bola de nieve de la CNI, comprendí que este cortometraje hablaba más de una cierta atmósfera que rodeaba la vida de Raúl que de una trama en particular sobre él. Comprendí que este ambiente de tensión, de cinismo, de tiernas situaciones en contraste, generaba en los personajes principales un fondo que me atraía más que el hecho de profundizar demasiado en prejuicios o generalidades sobre la época, los personajes o la misma CNI.

En efecto, TITANES completo no sólo rehuye de la visión general que la mayoría tiene de la CNI (que no es lo mismo que avalar éticamente una cierta conducta) sino que pone atención en los intersticios, en aquellos momentos no importantes para la historia oficial. Traté de concentrarme así, lo más que pude en las rutinas, en los tiempos muertos, en la cotidianidad de las conversaciones y las situaciones de tal modo de que allí apareciera el horror naturalizado y hasta cierto punto banalizado de este grupo de hombres. Situamos a Raúl en el medio de esta vorágine, pero lo dejamos sin embargo, como testigo y a la vez partícipe de los acontecimientos.

Traté de que las escenas transcurrieran sin el peso dramático de los eventos que conocemos e intencionalmente nos pusimos a escribir sobre la parte generalmente no contada. Por eso, nuestra especial atención se encuentra siempre en las situaciones familiares, en los viajes y la historia se arma desde estos momentos aparentemente desconectados del trabajo que conocemos de estos grupos. En apariencia, porque es en estos momentos donde me parece que se encuentra la esencia de sus personalidades. Allí se puede husmear casi con morbo, las pequeñas situaciones que forjan el carácter de estos sujetos.

Por otra parte, quise que el personaje de Raúl alimentara esta constante incomodidad con una personalidad ambigua, llena de pequeños matices, a simple vista inexistentes. No quise dejar a Raúl como un personaje absolutamente pasivo y le imprimí a cambio un poco de parquedad y estoicismo para lograr reflejar a través de una frialdad cotidiana y natural el horror diario en el que se encontraban a bordo del Opala.

Para esto, traté de desdramatizar casi todas las acciones del cortometraje intentando generar una atmósfera constante de frases inexpresivas, vulgares o en apariencia superficiales. El discurso del cortometraje opera precisamente en este tipo de acciones, liberando a los personajes de una cierta carga moral supeditada a acciones de heroísmo o dignificación personal. Me parece que aquí aparece una intención también antigua del cortometraje: lograr que ningún personaje fuera moralmente superior a Raúl, estableciendo así un sistema cerrado y dinámico de mentiras y omisiones.

Este es otro de los puntos importantes. Traté de que todos los personajes estuvieran contruidos desde una cierta ambigüedad ética. Todo parece ser gris y no estamos seguros –salvo de Danilo- de estar aconteciendo a la versión real de los personajes. Por eso, imprimimos en los diálogos este mismo rodeo gramatical de modo que personajes como el de Delia parecen en realidad personajes de sí mismos, acomodándose y asintiendo una vez aquí y otra allá.

Finalmente es el mismo personaje de Raúl el que elabora una tesis que para nosotros era clara desde el principio. Queríamos dejar en evidencia que el personaje de Raúl era hasta cierto punto el más peligroso en el escalafón social de la Dictadura. Es el tipo que aprende, que acepta, pero que sin embargo es capaz de reconocer y diferenciar las situaciones que está obligado a ver desde el Opala. Hay una ética clara en él, que no le permite salvarse y que por el contrario, termina sepultándolo en sus propias ansias de poder.

TRATAMIENTO AUDIOVISUAL TITANES

“Titanes” cuenta la historia de un chofer de la CNI absorbido por su trabajo y aporreado por su relación familiar. Nos pareció fascinante construir a este personaje no desde la oralidad oficial de las víctimas, sino más bien desde una especie de “diario secreto” de un empleado de este organismo. De esta forma, el personaje aparecía vulnerable y humano, confundido y atosigado por el entorno y sus propios dilemas acerca del trabajo que realiza.

Decidimos entonces construir a los personajes desde aquellos actos cotidianos, ligados a actividades corporales tales como caminatas, gestos y silencios. Creemos que la mejor forma de aproximarnos a este propósito radica en una puesta en escena naturalista, simple en su estructura y con tintes de exploración documental. El registro debería ser entonces dinámico e inquisitivo, buscando la composición del plano y siguiendo incesantemente a Raúl, el protagonista. Observando testimonialmente sus actividades, nos parece que emergen precisamente los rasgos que mencionábamos al principio, aquellos gestos que delatan la condición humana, el pequeño movimiento que acusa y desentraña la personalidad.

Las actuaciones deben ser lo más apegadas a una realidad proveniente de la relación del guión y el actor en escena. Deben dejarse observar y darle tiempo a la imagen para que logre registrar aquellos movimientos, expresiones o palabras que den pistas del mundo de los personajes. En este sentido, la actuación evade todo psicologismo. Se construye desde afuera y permanece constantemente en ese límite que es su cuerpo como tratando de desentrañar en esa superficie los pensamientos y emociones que poseen a cada momento. Nos fijamos en la forma de caminar y de hablar, y sobre todo en las variaciones de toda forma de actuación, buscando siempre el modo cotidiano en que las personas son rutinaria y ordinariamente con otros o en soledad.

El montaje trabajará sobre la base de escenas y secuencias largas. La extensión de las acciones, explorará el uso del tiempo en la puesta en escena como motor de las emociones. Será el tiempo el que entregará datos sobre Raúl y su condición de paria tanto en su familia

como en la CNI.

Trabajaremos casi en su totalidad con locaciones reales. Nos interesa el uso de los objetos y de los espacios porque allí nuevamente aparece el rasgo común de la observación y el paso del tiempo. La iluminación debe acompañar a estos lugares y a nuestros personajes, enfatizando nuevamente la puesta en escena naturalista, casi documental. Los espacios naturales de luz y sombra serán resaltados y enfatizados en la medida en que colaboren con la representación de un cierto lugar o de una cierta expresión.

Finalmente, el diseño sonoro deberá contener el máximo de referencias posibles para la construcción de personajes y lugares. El sonido es nuestra gran arma expresiva en la medida que Raúl configura su realidad a través de canciones, ambientes y pequeños diálogos que dan pistas sobre el universo que tratamos de construir. La banda sonora será una de los caracteres esenciales de Raúl. Todo lo que escuchemos revelará el mundo exterior e interior en el que reside Raúl.

PROPUESTA DE ARTE

Como primera proposición buscamos poder retratar a través de distintas imágenes, el miedo en su expresión cotidiana a nivel familiar, posicionando el miedo y el horror en lugares ajenos a él, como el hogar, y lo cotidiano precisamente donde el horror nace y habita. Se trata de juntar estos dos conceptos y hacerlos interactuar en cada set, locación y vestuario.

Sin duda el arte de este cortometraje está lleno de desafíos en cada uno de sus departamentos, sin embargo la tarea más difícil a realizar, se encuentra en la ambientación. Sin una ambientación fiel a los años 70's bordeando los 80's, que es ambigua y con vacíos, difícilmente el espectador se sumergirá en la historia, en el sentir de los personajes, y estará constantemente distraído buscando más fallas, por lo que el cortometraje no tendría sentido. Es por esto que el mayor de los esfuerzos se inclina para este departamento en especial. Creo que la propuesta a hacer es más bien limitarse a barrios que se hayan detenido un poco en el tiempo, que mantengan esa arquitectura antigua, pero no necesariamente gastada, quebrada, con pintura caída, no es eso lo que buscamos.

Se trata de contar una historia en tiempo presente, aun cuando se trate de un tiempo pasado en la historia de Chile. Queremos contar esta historia saliendo del cliché de la estética de lo antiguo, de lo azulado de la dictadura, y del rayón del celuloide. La estética de este cortometraje tiene que ver con la definición de los colores, y de la imagen en general, donde la paleta no se conforma 100% desde una combinación de colores y tonalidades preseleccionadas, sino que se deja llevar también por las locaciones, y sus fondos. De todas maneras nos inclinamos por la calidez de la imagen, los amarillos y cafés, colores fuertes que ayuden a crear esta estética del presente, de lo nuevo. Esta paleta de colores no trata de representar el horror, sino la indiferencia del personaje hacia el mismo. De una mirada externa al personaje, la paleta de colores, responde a la idea de

que el horror no siempre se percibe como tal, y que ciertamente puede estar escondido tras texturas y gamas coloridas.

Si bien por una cosa de presupuesto y realidad de los cortos de escuela, la paleta de colores que se va ajustando a cada escenario, es de suma importancia lograr generar una atmósfera con los objetos y vestuarios a colocar, tarea que tendré que reforzar eventualmente al momento de la colorización de la imagen. La saturación es un tema a manejar, ya que no buscamos una imagen sobre cargada de colores, sino que más bien de una gama acotada, donde ciertos elementos resalten .

En general el arte busca ser fiel a la época, y se basa 100% en fotografías, videos, documentales, series y programas de TV de aquellos años. No es de extrañar entonces maquillajes exagerados en las mujeres, sombras gigantes sobre los ojos, y peinados medios abombados con tubos y secador, vestidos floreados o con motivos geométricos, los jeans a la cadera y chalecos con cuellos en "V". En los hombres es prácticamente infaltable la patilla, el bigote y el peinado tipo "libro", hacia el lado, o engominado hacia atrás para los más formales, camisas cuyos cuellos de gran tamaño sobresalen al chaleco, el famoso cuello tortuga y los pantalones de tela.

Los colores y tonalidades de los vestuarios, en general, tendrán que ver con los estados de ánimo de los personajes, y con la situación por la que atraviesan. Sin embargo para el protagonista se me ocurre una evolución en su vestuario. Nuestro personaje es un iniciado en la CNI, que termina 100% comprometido con la organización. Es por esto que nace la idea de reflejar este viaje psicológico y físico en su vestuario, que finalmente tenga una "pinta CNI", el cual fácilmente podría armar robando después de los allanamientos, elementos como lentes, chaquetones, y objetos de valor, que le den a su imagen mayor status y poder, volviéndose quizás cada vez más perfeccionista. Se trata de crear una imagen de un personaje "piola", más bien reservado, que aparentemente no es

capaz de hacer daño, una imagen que va desapareciendo a medida que la sensación de poder se acrecenta en él.

Nos remitiremos a locaciones reales, que quizás tengamos que restaurar, como por ejemplo pintarlas. En cuanto a su espacialidad, en su mayoría son grandes, como las casas antiguas, de techo alto, baños amplios, pasillos largos, lugares que nos permitan contemplar y relacionar al protagonista con su espacio sin dificultad.

Los objetos en escena apuntan a contar algo, a aportar a la historia, no solo en reforzar el sentido de época, sino a la historia de la familia de Raúl. Buscan llenar con detalles la escena, a hablarnos de Raúl, de su esposa e hijo.

El auto es considerado un personaje más, el cual con el tiempo va adquiriendo personalidad con objetos como la chapita de la virgen del carmen, o elementos de dudosa utilidad en el maletero.

En resumen el arte tendrá el desafío de romper esa primera resistencia del espectador hacia el universo que tratamos de representar, y de hacer que esta historia fluya, que sea creíble y presente un mundo en el cual el espectador pueda reconocer fácilmente y asimilar como propio, y sobre todo que se deje llevar por la narración, con esto se cumpliría gran parte del objetivo que se plantea la dirección de arte.

PROPUESTA DE CINEMATOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

“Titanes” es un cortometraje acerca de Raúl, un chofer de la CNI que va construyendo de manera inconsciente su propio proceso de enajenación y alienación con su núcleo familiar. Partiendo de esta base, me parece interesante trabajar la fotografía de este cortometraje a partir de la interioridad del personaje de Raúl, tratando de retratar su mundo y los procesos internos que operan en la lógica de su comportamiento y sus acciones.

El objetivo de esta propuesta es tratar de definir algunas directrices en cuanto a la visualidad del cortometraje, tanto en términos de lenguaje de cámara como de iluminación, que nos permitan adentrarnos en la profundidad intrínseca de este sujeto, a través una mirada que se distancie tanto de los juicios morales y de valor, como de la exacerbación y la sobre-emocionalidad de los hechos. En este sentido, la propuesta debe buscar una sutileza estética que pueda retratar con veracidad la época en la que se ambiente esta historia, alejándose de un punto de vista enjuiciador sobre los hechos, buscando un equilibrio entre la creación de una atmósfera potente, pero a la vez, sin sobreexponer de manera efectista el discurso narrativo, alejándose de una visualidad basada en el morbo o en la victimización de los personajes.

I. TRATAMIENTO DE CÁMARA

La propuesta de cámara del cortometraje se puede desglosar en cuatro puntos:

a) Escala de planos

Se optará por una mirada distanciada de los hechos y del protagonista, apoyándonos en una escala de planos de composición abierta, predominantemente planos medios, conjuntos y generales.



Fotograma de "Cordero de Dios"



Fotograma de "El Custodio"

b) Movimientos de cámara

Se privilegia la cámara estática, fija, sobre trípode, que mantiene una postura de observación y de testigo de la situación. Esta opción nos parece coherente para retratar la lógica con la que opera el personaje de Raúl, que por una parte actúa de manera pasiva frente al miedo que genera la autoridad de la CNI sobre él y su familia, pero que por otra, va labrando inconscientemente su propio camino en dirección a un lugar en el cual se siente cómodo, e incluso a gusto con el grado de poder que puede llegar a tener. Se trata de un personaje cuyo comportamiento está dominado más por una racionalidad inconsciente, por lo que una cámara impulsiva y errática nos parece menos adecuada para retratar su mundo.

De todas formas, integramos dentro de esta estabilidad movimientos de cámara precisos y acotados. Dentro de éstos, se incluyen seguimientos del personaje sobre *steadycam*, paneos, y también movimientos lentos sobre *dolly*, especialmente en interiores, que nos transporten dentro de una casa, por ejemplo, de una habitación a otra, o que en el seguimiento a un personaje busquen un re-encuadre en específico.

c) Encuadre y composición

Nos parece interesante trabajar con una composición dentro de la cual la que el personaje sea parte de un conjunto de múltiples elementos e interrelaciones. Se tenderá a buscar la acción simultánea y la interacción de los espacios dentro del encuadre, dándole gran importancia al movimiento interno de los personajes en el plano. Este recurso nos parece esencial para fortalecer el punto de vista que adoptaremos para observar el mundo del protagonista, en el cual la línea de acción dramática se inserta dentro de una realidad cotidiana, formando parte de algo más grande, de una "*big picture*" narrativa, si se quiere. Es esto justamente lo que nos gustaría reflejar a través del lenguaje de cámara, insertando al personaje dentro de un encuadre en el que no sólo exista él, sino que haya otros

elementos y situaciones ocurriendo de forma paralela a lo principal, o lo que es "importante" para el relato.



Fotograma de "El Custodio"

d) Óptica y profundidad de campo

Si bien nuestro objetivo es mostrar un entorno de acciones simultáneas, creemos que es necesario enfocarnos siempre en un elemento o personaje específico, dándole menos prioridad a otros. Para esto, recurriremos a una óptica que nos genere una profundidad de campo entre media y baja (es decir, que permita el enfoque selectivo).



Fotograma de "Cordero de Dios"

II. ILUMINACIÓN

a) Estética y estilo

Enmarcamos toda la propuesta de luz en un estilo que tiende al naturalismo, tratando de ser fiel a la iluminación natural de cada locación, pero a la vez interviniendo en ellas, a través de focos y fuentes artificiales que apoyen, refuercen y/o complementen esta misma estética primaria. La idea es que el estilo fotográfico esté marcado por la presencia de luces y sombras que ayuden a revelar el carácter emotivo de cada escena o momento del relato. Siguiendo esta lógica, se debe buscar simular las fuentes de luz naturales de cada locación, a través de focos y fuentes de luz artificiales, como fresneles, *diva-lites*, ampolletas de bajo consumo y rebotes.

Referencia general de estilo iluminación:



b) Tipo de luz y contraste

Haremos uso principalmente de una luz difusa y semi-difusa, que genere sombras suaves, matizadas o *en degradé*, y destaque el volumen y la textura de los cuerpos dentro del espacio, manteniendo un mediano contraste entre los espacios iluminados y los de oscuridad.

Se tratarán de evitar un poco los grandes contrastes de luz y sombra, y si es que estos existieran, siempre utilizando tratando las escenas con luz difuminada. De esta manera, se trataría de construir un mundo en donde no existe sólo lo blanco y lo negro, sino que también podemos distinguir los tonos grises y medios, retratando el indefinido y

complejo lugar que ocupa el personaje dentro de la historia, y esbozando, en el fondo, una realidad en donde los límites éticos son borrosos.

c) Tonalidad y color

La temperatura de color y matices de luz predominantes estarán dados por el uso de luz día natural (luz blanca) en interiores y exteriores día, y de luz artificial cálida (anaranjada) en interiores y exteriores nocturnos. Se busca potenciar con esto uno de los objetivos de la propuesta de arte de representar los colores tal y como eran, con su saturación natural, como si los estuviéramos viendo en el presente, y alejarse así de la típica caracterización de la imagen del pasado que recurre a la utilización de colores deslavados y poco saturados.



Fotograma "El Secreto de Sus Ojos"

Me parece interesante construir la atmósfera de la secuencia de la cena familiar, en la cual se celebra el aniversario de Segundo y Delia, a través del uso predominante de fuentes de luz tungsteno y luz artificial cálida, combinado con una iluminación de clave baja y alta presencia de sombras. Considerando que éste es uno de los momentos de mayor tensión para el personaje de Raúl, en donde se deja en evidencia su conflicto con

el núcleo familiar, la intención sería tratar de retratar a través de la iluminación y los colores, este ambiente de familiaridad y cercanía, pero a la vez contrapuesto con este rencor y rabia oculta que va saliendo a flote a medida que la noche avanza.



Fotograma de "Cordero de Dios"



Fotograma de "Cordero de Dios"

Para la escenas de exterior noche, nos gustaría mantener una diversidad cromática, combinando fuentes de luz cálida y tungsteno, y en menor medida fuentes de

luz de temperatura de color fría (tubo fluorescente, *diva-lite* y otras fuentes *soft*). A través de esto, nos interesa generar una atmósfera de tensión, de contrapunto, dotada de una cierta angustia, pensando especialmente en la escena de desencuentro final entre Raúl y Angélica, tratando de darle una densidad y una sensación de ambivalencia emocional a este momento en específico.



Referencia de Luz para Escena Final Raúl-Angélica

PROPUESTA DE MONTAJE

En términos generales, la idea de montaje para este corto se plantea en forma de bloques, cada uno con continuidad espacial y temporal, con grandes elipsis entre ellos. Cada bloque representa un evento, y entre eventos no pretendemos respetar la continuidad de la historia, pero si en un segundo plano, que en su conjunto respeten y conformen una columna vertebral, lo que podríamos llamar una progresión discontinua. Un montaje que más que dejar planos con "colas" después de la acción, busca generar saltos entre bloques, que deja conversaciones sin cerrar y que corta sobre la acción.

Tenemos dos líneas generales que irán alternándose en cada secuencia, su trabajo como chofer de la CNI, y su familia. Estas entremezclan, y son las que darán la dinámica de la historia, sus tensiones y relajamientos. Momentos de fracasos, y momentos positivos, que en realidad más que positivos, son menos negativos. En esta parte del proceso trabajamos con la progresión discontinua del miedo, que opera en Raúl y se desarrolla en su familia, y por otra parte del poder que se acrecenta en el protagonista.

Se trata de aterrizar lo desconocido de la CNI y del terror a lo cotidiano, y banalizarlo. Establecer un juego entre lo humano y lo inhumano, que tomará forma de estos bloques ya mencionados, jugando con la energía y la tensión. Habrán cortes cuyo objetivo será liberar emociones, liberar tensiones y otros que buscarán acumular expectativas. Cada corte entre bloques busca dar vuelta la página "Nuevo día, nueva tarea, así es la rutina de este trabajo" no hay tiempo para lamentar o reflexionar sobre lo hecho.

Para generar tensión pretendo incomodar al espectador, tomando algunas convenciones que el público ha aprendido del cine como por ejemplo el plano contraplano en una conversación o en la observación de algún objeto, y no entregárselo, o por lo

menos no en el timing esperado, es decir el plano sin el contra plano, además de los silencios prolongados. Con el montaje buscaremos dar pequeñas sorpresas, aguantar cierta información, retenerla para liberarla en un momento inesperado. Un ejemplo de manejo de información puede ser el momento cuando Raúl saca a Danilo en el auto para enseñarle a manejar, y abandonamos la fiesta, pero al volver la fiesta a acabado y la familia está muy molesta con Raúl, y no sabemos que ha pasado.

Creo que el montaje debe reducirse al mínimo, en pos de favorecer la propuesta que se ha hecho con la dirección de actores, la cual se refiere a una actuación natural, con su propia duración, con todos los movimientos y gestos necesarios, lo cual claramente genera un propio montaje dentro del plano. Cada toma de por sí ya va a tener el timing de la actuación, natural y fidedigno a la cotidianidad, y si bien el montaje pretende respetar este tiempo, también buscará generar un ritmo y tensiones, por lo que la tarea no sólo recaerá en el actor, y se verá en la obligación de cortar o alargar la acción. Cada corte viene siendo una administración de la energía, el tiempo y la información, y debe ser preciso.

Creo que otro desafío para el montaje de este cortometraje es el tener poder de síntesis y condensación, evitando caer en el exceso de cortes y la ambición de abarcarlo todo. Ser capaz de eliminar escenas que nos cuenten algo ya contado en otras, o que no estén cumpliendo ninguna función o entregando ninguna información adicional.

El montaje quiere dar esta libertad de contemplación y hacer patente de que estamos frente a un personaje y una realidad paradójica y contradictoria, de un tipo que trabaja para un organismo de terror, pero que su vez comparte cariño y amor a su familia, o por lo menos lo intenta. La idea es que finalmente quede en el espectador el enjuiciar, el justificar, el reflexionar, el cuestionar, el odiar o el comprender. El fin de la estructuración del corto, es humanizar al protagonista, y cada bloque busca completar

con factores humanos a este personaje, y que logremos verlo más allá de su labor como CNI, pero a su vez la tarea a cumplir es dejar al espectador con una inquietud.

PROPUESTA DE SONIDO

Con respecto al sonido de TITANES; éste se afirma en tres ideas ejes: espacialidad, realidad y época.

En primer lugar existe la intención de trabajar cada escena como un espacio único, con capas sonoras fáciles de reconocer por el espectador: ambientes exteriores e interiores, diálogos y efectos sutiles. Cada uno de ellos se trabajará en función de dotar de pulcritud, naturalidad y profundidad a la escena.

En este sentido, se torna fundamental el concepto de fuera de campo, pues a través del sonido se pretenden retratar elementos que a pesar de no estar en el plano visual forman parte del ambiente propio de la escena y son relevantes a ésta.

Como mayor referencia a la noción que mantenemos sobre este tipo de trabajo sonoro, debemos citar los Films de Lucrecia Martel, tales como "La Mujer sin Cabeza" y "La Ciénaga". En ellos hay una visible intención de remarcar los diálogos y acciones de personajes secundarios que ocurren en un segundo plano con respecto al protagonista.

De esta manera pretendemos generar ambientes sonoros paralelos que estén en constante vínculo con el personaje principal, diferenciándose de éste.

Tomando el punto de vista de testigo más que acompañantes íntimos del protagonista, pretendemos que al espectador le cueste trabajo alcanzarlo y deba entenderlo desde una determinada distancia. Invitándolo a que configure una idea global

del protagonista tanto por sus acciones personales, como por las condicionantes del mundo en el que está inmerso.

En este sentido la propuesta sonora es más bien naturalista, refiriéndonos al segundo de nuestros ejes, alejada de la música extradiegética (proveniente desde fuera del relato) y exceso de efectos en la construcción espacial a través del sonido.

La clave de este tipo de registro y tratamiento es que el centro de atención se encuentra en los diálogos, en los tonos de voz y modulaciones particulares que se dan en los diferentes contextos, con la intención de rescatar la singularidad de las conversaciones tanto de los personajes principales como secundarios; así como se observa en la película "El Custodio" (tomando la respectiva distancia con respecto a los usos musicales que allí se dan). Con esto se pretende llevar al espectador al espacio humano cotidiano del protagonista.

Por otro lado, como tercer elemento principal, pretendemos a través del sonido trabajar una impresión de época, darle una temporalidad a la historia que no es actual, con el objetivo de despegarnos del presente ofreciendo al espectador elementos sonoros que lo sitúen en el período en el que ésta se desarrolla.

En este sentido a través del apego a los sonidos característicos de los objetos incluidos en la historia, se espera reconstruir la sensación de época. El sonido propio de los autos, el uso de sirenas que denoten un cierto alboroto social (de manera sutil), sintonizadores de radio, programas de TV; en fin, un conjunto de elementos que den luces del contexto en el cuál sucede el cortometraje serán el apoyo para lograr esta impresión.

Presupuesto Proyecto "En Familia"

1.0 Sueldos

1.1 Honorarios Generales (8 semanas):

Descripción	semanas	Cant.	Un. Medida	Precio	Presupuesto	Valor	Impuestos	Real	DL/H
Productor Ejecutivo:	16,0	1	\$ x semana	250.000	\$ 4.000.000	-	0	0	DL
Guionista	1,0	1	por guión	1.000.000	\$ 1.000.000	-	0	0	H
Sub Total Honorarios Generales:					\$ 5.000.000	-	0	0	

1.2 Honorarios de la Pre Producción (3 semanas):

Descripción	Sem	Cant.	Un. Medida	Precio	Presupuesto	Valor	Impuestos	Real	DL/H
Director	3,0	1	Sem. x \$	25.000	\$ 75.000	-	0	0	DL
Productor General	3,0	1	Sem. x \$	150.000	\$ 450.000	-	0	0	DL
Asistentes de Producción	3,0	1	Sem. x \$	25.000	\$ 75.000	-	0	0	DL
Asist Direccion	3,0	1	Sem. x \$	120.000	\$ 360.000	-	0	0	DL
Sonidista	1,0	1	Sem. x \$	30.000	\$ 30.000	30.000	3.333	33.333	DL
Continuista Script	1,0	1	Sem. x \$	100.000	\$ 100.000	-	0	0	DL
Peluquería	1,0	1	Sem. x \$	50.000	\$ 50.000	50.000	5.556	55.556	DL
Director de Arte	3,0	1	Sem. x \$	150.000	\$ 450.000	-	0	0	H
Vestuarista	3,0	1	Sem. x \$	100.000	\$ 300.000	-	0	0	DL
Director de Fotografía	3,0	1	Sem. x \$	120.000	\$ 360.000	-	0	0	DL
Sub Total Honorarios de la Pre Producción					\$ 2.250.000	80.000	8.889	88.889	

1.3 Honorarios del Rodaje Equipo Tecnico (8 días):

Descripción	Jornadas	Cant.	Un. Medida	Precio	Presupuesto	Valor	Impuestos	Real	DL/H
Director	8,0	1	Jorn x \$	70.000	\$ 560.000	-	0	0	DL
Asistente de Dirección	8,0	1	Jorn x \$	60.000	\$ 480.000	-	0	0	DL
Script / Continuista	8,0	1	Jorn x \$	55.000	\$ 440.000	-	0	0	DL
Productor General	8,0	1	Jorn x \$	60.000	\$ 480.000	-	0	0	DL
Asist Producción	8,0	1	Jorn x \$	50.000	\$ 400.000	-	0	0	DL
Director de Fotografía	8,0	1	Jorn x \$	65.000	\$ 520.000	-	0	0	DL
Asist de Cámara	8,0	1	Jorn x \$	15.000	\$ 120.000	-	0	0	DL
Director de Arte	8,0	1	Jorn x \$	60.000	\$ 480.000	-	0	0	H
Vestuarista	8,0	1	Jorn x \$	50.000	\$ 400.000	-	0	0	DL
Peluquero	8,0	1	Jorn x \$	5.000	\$ 40.000	20.000	2.222	22.222	DL
Sonidista	8,0	1	Jorn x \$	15.000	\$ 120.000	120.000	13.333	133.333	DL
Asist de Sonido	8,0	1	Jorn x \$	10.000	\$ 80.000	-	0	0	DL
Chofer	8,0	1	Jorn x \$	5.000	\$ 40.000	40.000	4.444	44.444	H
Sub Total Honorarios de la Grabación o Rodaje					\$ 4.160.000	180.000	20.000	200.000	

1.4 Honorarios del Rodaje Equipo Artístico (8 días):

Descripción	Jornadas	Cant.	Un. Medida	Precio	Presupuesto	Valor	Impuestos	Real	DL/H
Actor Protagonico 1	6,0	1	\$ x jornada	45.000	\$ 270.000	100.000	11.111	111.111	DL
Actor Protagonico 2	6,0	1	\$ x jornada	45.000	\$ 270.000	100.000	11.111	111.111	DL
Actores Secundarios	4,0	5	\$ x jornada	10.000	\$ 200.000	50.000	5.556	55.556	DL
Figurantes	1,0	10	\$ x jornada	5.000	\$ 50.000	-	0	0	H
Extras	8,0	3	\$ x jornada	8.500	\$ 204.000	-	0	0	H
Sub Total Honorarios de la Grabación o Rodaje					\$ 994.000	250.000	27.778	277.778	

1.5 Honorarios de la Post producción:

Descripción	Semana	Cant.	Un. Medida	Precio	Presupuesto	Valor	Impuestos	Real	DL/H
Montajista	3,0	1	Jorn x \$	110.000	\$ 330.000	-	0	0	H
Post Productor:	3,0	1	Jorn x \$	160.000	\$ 480.000	-	0	0	H
Post Productor de Sonido	2,0	1	Jorn x \$	75.000	\$ 150.000	150.000	16.667	166.667	H
Sub Total Honorarios de la Post Producción					\$ 960.000	150.000	16.667	166.667	

	Presupuesto	Valor	Impuestos	Real
1.0 Total Honorarios / Sueldos	\$ 13.364.000	660.000	73.333	733.333

2.0 COSTOS DE LA PRE PRODUCCION E INVESTIGACION

2.1 Pre Producción									
Descripción	Semanas	Cant.	Un. Medida	Precio		Presupuesto	Valor	Costo	Real
Materiales para la planificación de la realización	1	1	Bolsa de \$	40.000	\$	40.000	-	0	0
Materiales presentación del pitching	1	1	Bolsa de \$	15.000	\$	15.000	-	0	0
Gastos Búsqueda Locaciones						-	-	0	0
- Transporte	1	1	Bolsa de \$	55.000	\$	55.000	20.000	20.000	20.000
- Alimentación	1	1	Bolsa de \$	40.000	\$	40.000	7.500	7.500	7.500
Gastos búsqueda del Casting	1	1	Bolsa de \$	25.000	\$	25.000	10.000	10.000	10.000
Movilización Preproducción	1	1	Bolsa de \$	50.000	\$	50.000	25.000	25.000	25.000
Alimentación y catering pre- producción	3	160	pers. X\$	2.500	\$	400.000	-	0	0
Comunicaciones (telefonía fija y celulares)	1	1	Bolsa de \$	100.000	\$	100.000	15.000	15.000	15.000
Varios pre- producción	1	1	Bolsa de \$	50.000	\$	50.000	20.000	20.000	20.000
Desarrollo de Proyecto en la Pre- producción	1	1	Sem. x \$	30.000	\$	30.000	-	0	0
Sub Total Pre Producción					\$	805.000	97.500	97.500	97.500

	Presupuesto	Valor	Impuestos	Real
2.0 Total Costos de la Pre Producción e investigación	\$ 805.000	97.500	97.500	97.500

3.0 COSTOS DEL RODAJE O GRABACION

3.1 Equipos									
Descripción	Jornadas	Cant.	Un. Medida	Precio		Presupuesto	Valor	Costo	Real
Cámara HD y Accesorios	8	1	Jorn x \$	150.000	\$	1.200.000	-	0	0
Iluminación	8	1	Jorn x \$	160.000	\$	1.280.000	-	0	0
Equipo Sonido Directo y accesorios	8	1	Jorn x \$	55.000	\$	440.000	-	0	0
Steady	8	1	Jorn x \$	65.000	\$	520.000	-	0	0
Varios (plumas, gaffer, extensiones, etc.)	8	1	Jorn x \$	25.000	\$	200.000	-	0	0
Sub Total Equipos					\$	3.640.000	3.640.000	0	0

3.2 Set, Locaciones									
Descripción	Jornada	Cant.	Un. Medida	Precio		Presupuesto	Valor	Costo	Real
Ppto Arte (Ambientación, Vestuario, Utilería, FX)	8	1	Bolsa de \$	25.000	\$	200.000	200.000	200.000	200.000
Arriendo Casa	4	1	Bolsa de \$	30.000	\$	120.000	-	0	0
Arriendo Casa 2	4	1	Bolsa de \$	30.000	\$	120.000	-	0	0
Arriendo Casa 3	1	1	Bolsa de \$	30.000	\$	30.000	-	0	0
Sub Total Set, Locaciones					\$	470.000	200.000	200.000	200.000

3.3 Producción General / Grabación									
Descripción	jornadas	Cant.	Un. Medida	Precio		Presupuesto	Valor	Costo	Real
Movilización Rodaje	8	1	Bolsa de \$	12.500	\$	100.000	100.000	100.000	100.000
Alimentación y Catering Rodaje	8	20	\$ x persona	3.000	\$	480.000	480.000	480.000	480.000
Transporte Taxi (actores)	8	1	\$ x jornada	2.500	\$	20.000	20.000	20.000	20.000
Caja de Produccion TECNICA	8	1	Jorn x \$	5.000	\$	40.000	40.000	40.000	40.000
Caja de Produccion GENERAL	8	1	Jorn x \$	5.000	\$	40.000	40.000	40.000	40.000
Seguridad (botiquín)	1	1	Bolsa de \$	15.000	\$	15.000	-	0	0
Telefonía Movil	1	1	Bolsa de \$	50.000	\$	50.000	50.000	50.000	50.000
Sub Total Producción General					\$	745.000	730.000	730.000	730.000

	Presupuesto	Valor	Impuestos	Real
3.0 Total Costos de la Producción o Grabación	\$ 4.855.000	4.570.000	930.000	930.000

4.0 COSTOS DE LA POST PRODUCCIÓN

RESUMEN DEL PRESUPUESTO									
Descripción	Horas	Cant.	Un. Medida	Precio	Presupuesto	Valor	Costo	Real	
4.1 Montaje									
1.0 HONORARIOS									
Edición On Line	15	1	hora x \$	25.000	\$ 375.000	-	0	0	
Montajes Generales	5	1	hora x \$	15.000	\$ 75.000	-	0	0	
Sub Total Montaje					\$ 450.000	=	- 0	- 0	
Sub Total Honorarios de la Pre Producción					\$ 2.250.000	80.000	8.889	88.889	
Sub Total Honorarios de la Grabación o Rodaje					\$ 5.154.000	430.000	47.778	477.778	
Sub Total Honorarios de la Post Producción					\$ 966.000	150.000	16.667	166.667	
1.0 Total Honorarios con impuestos					\$ 13.364.000	660.000	73.333	733.333	
Música Original	15	1	hora x \$	15.000	\$ 225.000	-	0	0	
2.0 COSTOS DE LA PRE PRODUCCION E INVESTIGACION					\$ 375.000	150.000	0	150.000	
Sub Total Pre Produccion					\$ 805.000	97.500	97.500	97.500	
2.0 Total Costos de la Pre Produccion e investigación					\$ 805.000	97.500	97.500	97.500	
3.0 COSTOS DE LA PRODUCCION O GRABACION					\$ 50.000	-	0	0	
Montajes y catering Post Producción	7	4	Sem. x \$	2.000	\$ 3.640.000	3.640.000	- 0	- 0	
Costos Coberturas	7	1	Bolsa de \$	5.000	\$ 476.000	200.000	200.000	200.000	
Sub Total Varios de la Post Producción					\$ 745.000	730.000	730.000	730.000	
3.0 Total Costos de la Producción o Grabación					\$ 4.855.000	4.570.000	930.000	930.000	
4.0 Total Costos de la Post Producción					\$ 1.566.000	150.000	0	150.000	
4.0 COSTOS DE LA POST PRODUCCIÓN					\$ 1.050.000	-	-	-	
Sub Total Sonido					\$ 375.000	150.000	-	150.000	
Sub Total Varios de la Post Producción					\$ 141.000	-	-	-	
4.0 Total Costos de la Post Producción					\$ 1.566.000	150.000	-	150.000	
Insumos de Oficina Produccion	1	1	Bolsa de \$	100.000	\$ 100.000	-	0	0	
5.0 OTROS					\$ 100.000	-	0	0	
Sub Total Varios					\$ 100.000	-	-	-	
Costos Legales del proyecto					\$ 50.000	50.000	50.000	50.000	
Costos Inscripciones Legales					\$ 50.000	4.000	4.000	4.000	
Costos Seguros (Contratos, permisos, finiquitos, etc.)	1	1	bolsa de \$	50.000	\$ 240.000	50.000	50.000	50.000	
Sub Total Otros Legales del proyecto					\$ 394.000	54.000	54.000	54.000	
TOTAL PRESUPUESTO					\$ 20.984.000	5.531.500	1.154.833	1.964.833	
IMPRESOS					\$ 1.049.200	276.575	37.742	38.242	
Inscripción legal del Guión	1	1	x inscripción	4.000	\$ 4.000	2.000	4.000	4.000	
COSTO TOTAL					\$ 22.033.200	5.808.075	1.212.575	2.063.075	
MARCA DE PATIDAD					\$ 2.203.320	580.808	121.258	206.308	
Seguros Personas	1	1	bolsa de \$	120.000	\$ 120.000	-	0	0	
Seguros Equipos UCH	1	1	Sem. x \$	120.000	\$ 24.236.520	6.388.883	1.333.833	2.269.383	
Sub Total Costos Seguros					\$ 240.000	-	0	0	
5.0 Total Otros					\$ 394.000	54.000	54.000	54.000	

PRE - DISEÑO DE PRODUCCIÓN

HITOS	ACTIVIDADES	Abril 26 - 30	Mayo 5 - 9	Mayo 12 - 16	Mayo 19 - 23	Mayo 26 - 30	Junio	Julio	Agosto	Septiembre
DIRECCIÓN										
				Entrega Informe 1						
GUIÓN										
	Difusión de las referencias musicales									
	Difusión de las referencias audiovisuales									
	Primera Versión del Guión									
	Revisión de la 1º Versión del Guión									
	Propuesta de Arte									
	Propuesta de Sonido									
	Propuesta de D. de Fotografía									
	Versión final del Guión									
ANÁLISIS DE GUIÓN										
	Pretiempo									
	Esbozo de Continuidad									
	Esbozo por Locaciones									
	Desglose general 1.0									
	DG final									
CASTING										
	Elaboración de listado de personajes									
	Difundir descripción de personajes									
	Llamado a Casting									
Px RODAJE										
	Plan de Filmación									
	Visita de Locación									
	Elaboración de Call Sheet									
PROD. EJECUTIVA										
EQUIPO										
	Nómina									
	Envío nómina									
	Planificación de Ejemplo									
	Envío de Planificación de Ejemplo									
	Búsqueda de Equipo restante									
FINANCIAMIENTO										
	Plan de Financiamiento									
	Estrategia de Negocios									
	Búsqueda de Inversionistas									
	Búsqueda de Canjes/Auspicios									
CARPETA										
	Definición de información a incorporar									
	Recopilación información									
	Plan de Financiamiento (Resumen)									
	Breves Propuestas por Dptos.									
	Recopilación trabajos anteriores									

Plan de Filmación

de la versión 7.2 del guión

DIRECCION: EDISON CAJAS

PRODUCCION: NICOLAS VIELMA

VERSION 7.7 DEL GUIÓN										PERSONAJES PRINCIPALES				PERSONAJES SECUNDARIOS	EXTRAS/ FIGURANTES
DH	Esc	LOCACIÓN	SET	DESCRIPCIÓN	I/E	D/N	Pags	Dur	Raúl	Angélica	Mr. Chile	Huaso			
JORNADA 01 de 09 - Jueves 14 de Octubre															Dur: 4 3/8
2	4	Chevrolet Opala		Raúl maneja mientras Mister Chile habla con Miguélito. Partido se escucha de fondo.	I	D	5, 6, 7	2	X	X	X		El Hombre, Miguélito		
6	14	Chevrolet Opala		El Huaso Marambio reta a Raúl por llegar tarde. Mister Chile le paga a Raúl.	I	D	14, 15, 16	2	X	X	X				
6	13	Calle Céntrica		El Huaso Marambio y Mister Chile esperan que pasen a buscarlos.	E	D	14	3/8	X*	X	X				
JORNADA 02 de 09 - Viernes 15 de Octubre															Dur: 4
6	11	Casa Raúl	Pieza Raúl	Raúl y Angélica están recostados. Angélica está ida. Raúl se levanta. Angélica se levanta.	I	M	12, 13	6/8	X	X					
3	8	Casa Raúl	Cocina	Raúl de levanta tarde. Angélica le prepara la onca a Raúl y la leche a Danilo.	I	D	8, 9	1 2/8	X	X			Danilo		
5	10	Casa Suegros	Living	Raúl está de visita donde sus suegros. Segundo increpa a Raúl.	I	D	10, 11, 12	2	X	X			Danilo, Delia Segundo		
JORNADA 03 de 09 - Sábado 16 de Octubre															Dur: 3 4/8
11	29	Casa Raúl	Umbral Puerta	Mister Chile y el Huaso Marambio llevan a Angélica y a Danilo de regreso a la casa.	E	D	26, 27	1 2/8	X	X	X	X	Danilo		
1	1	Casa Raúl	Patio	Es el cumpleaños de Danilo. Los compañeros de trabajo de Raúl están presentes.	E	D	1, 2, 3	2 2/8	X	X	X	X	El Hombre, Danilo, Delia Claudia, Gloria, niños que juegan		
JORNADA 04 de 09 - Domingo 17 de Octubre															Dur: 2 2/8
3	6A	Casa Raúl	Pieza Raúl	Angélica saca la ropa del colgador. Raúl se ve en el fondo.	E	D	-	-	X	X					
3	6	Casa Raúl	Pieza Raúl	Raúl está es su pieza. Mira a Angélica en el patio recoger la ropa.	I	D	8	2/8	X	X					
7	15	Casa Raúl	Pasillo / Pieza Danilo	Danilo juega en la habitación. Angélica lo busca para que vaya a hacer las tareas.	I	D	16, 17	1 5/8		X			Danilo		
8	17	Casa Raúl	Patio	Angélica corta el pastizal del patio.	E	A	19	3/8	X						
8	17A	Casa Raúl	Patio	El pastizal está cortado. Angélica contempla su tarea.	E	A	-	-		X					
JORNADA 05 de 09 - Miércoles 20 de Octubre															Dur: 1 2/8
10	23	Oficina CNI		Raúl trabaja. Llega Mister Chile y le recuerda la cita de la tarde.	I	D	22	5/8	X		X				
11	27	Casa Raúl	Baño	Raúl intenta limpiar el baño.	I	D	25	3/8	X						
11	28	Casa Raúl	Pieza Danilo	Raúl desarma una pieza.	I	D	26	2/8	X						
JORNADA 06 de 09 - Jueves 21 de Octubre															Dur: 2 7/8
6	12	Chevrolet Opala		Raúl le promete a Danilo que le va a enseñar a manejar.	I	D	13	6/8	X				Danilo		
8	16	Chevrolet Opala		Danilo maneja bajo las enseñanzas y cuidado de Raúl.	I	A	18, 19	1 2/8	X				Danilo		
8	16A	Chevrolet Opala		Desde fuera: Danilo maneja bajo las enseñanzas y cuidado de Raúl.	E	A	-	-	X				Danilo		
9	22	Casa Suegros	Fachada	Raúl hace un escándalo fuera de la casa de los suegros. Se pelea con el vecino.	E	A	21, 22	7/8	X				Hombre calvo		
JORNADA 07 de 09 - Viernes 22 de Octubre															Dur: 2 5/8
10	24	Topless		Raúl y los agentes van a un topless. Brindan.	I	N	23	1	X	X	X		El Hombre Bailarina solitaria, mesero, clientes		
10	26	Carretera		Raúl vomita a orillas de la carretera. Se pelea con el Huaso Marambio. Mister Chile los detiene.	E	N	24, 25	1 1/8	X	X	X		El Hombre		
10	25	Chevrolet Opala		Mister Chile conduce por la carretera. Raúl va recostado en el asiento trasero.	I	N	24	4/8	X	X	X		El Hombre		
JORNADA 08 de 09 - Sábado 23 de Octubre															Dur: 16/8
9	18	Micro		Raúl va en la micro. Se arma una discusión entre jóvenes y señoras. Raúl descubre que Miguélito lo observa. Raúl se baja de la micro.	I	D	19, 20	1 3/8	X				Miguélito Mujer 1, Mujer 2, ocho jóvenes, Joven 1, Hombre con maletín		
9	19	Calle	Micro	Raúl mira como Miguélito se va en la micro.	E	D	21	1/8	X				Miguélito Dueña de casa		
2	5	Edificio	Pasillo	Raúl hace guardia afuera de una puerta. Pasa Mister Chile junto a dos mujeres.	I	N	7	2/8	X	X			Mujer exuberante 1, Mujer exuberante 2		
JORNADA 09 de 09 - Domingo 24 de Octubre															Dur: 1 3/8
3	7	Casa Raúl	Living	Raúl se asoma al living. Danilo mira Los Titanes del Ring.	I	D	8	4/8	X				Danilo		
9	20	Casa Raúl	Pasillo / Comedor	Raúl llega a casa.	I	D	21	2/8	X						
9	21	Casa Raúl	Cocina	Raúl bebe una taza de café solo.	I	D	21	1/8	X						
4	9	Casa Allanada		Raúl registra una casa allanada. Guarda cosas en una caja y se las lleva.	I	D	10	4/8	X						

